

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МАТЕРІАЛИ

VIII Міжнародної науково-практичної конференції

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

16–18 червня 2023 року



ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Столярчук Наталя Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

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

Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 464 с.

ISBN 978-966-397-317-3

УДК 7((477)+(100))(062.552)

ЗМІСТ

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

Соціокультурний аналіз проблеми теодицеї в поглядах Я. Беме

Возняк С. С., Сичевська-Возняк О. М...... 12

Соломія Крушельницька: штрихи до портрета

Гашин Н. Б., Крива Н. Р. 15

Твори Іллі Рєпіна в музейних зібраннях Харківщини

Гончарова О. С., Брагін Ю. А., Брагіна Т. М. 18

Культурологічні аспекти дослідження діджиталізації культурної спадщини в умовах війни

Горбул Т. О...... 22

Архіви – центри збереження історико-культурної пам’яті

(з досвіду практики студентів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»)

Гринчишин Л. О., Слободна Н. Б. 25

Інтелектуальна спадщина Юрія Бадзя та проблеми національної культурної політики

Кампо В. М., Кампо С. В...... 28

Гуманістичний простір сучасної освіти

Леонтєва Т. В. 33

Становлення методології дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу у програмних документах початку ХХ століття

Мазур І. В. 36

Етнопсихологічна освіта як спосіб збереження національної духовної спадщини

Марченко О. Г. 39

Фольклорні культурні традиції в українському національному театрі

Матвєєва К. В. 43

Культурні детермінанти римської правосуб’єктності (на прикладі понять «Urbs», «Res Publica», «Πόλις»)

Мельник В. М. 47

Культурна спадщина та її збереження в умовах війни:

архітектурний конструктивізм в Україні

Пальчинська М. Р. 51

Бандурне мистецтво українського народу в історико-педагогічному контексті (на прикладі твору Уласа Самчука «Живі струни. Бандура і бандуристи»)

Приймас Н. В. 54

Сучасна українсько-польська мистецька співпраця

Свинаренко Н. О., Сеньківська Г. Я...... 59

Сприяння міжнародної спільноти збереженню історико-культурної спадщини України	
Слободна Н. Б.	62
Польсько-український діалог у дискурсі візуального мистецтва (2022): портрети та рефлексії війни	
Смирна Л. В.	65
Українськість українського авангарду. Повертаємо своє	
Столярчук Н. М.	68
Тематика богородичних кантів у хоровій творчості Якова Яциневича	
Чамахуд Д. В.	71
Європейська культурна політика управління соціокультурним простором у контексті збереження культурної спадщини	
Шостак В. М.	74
СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ	
Трансформація нематеріального культурного спадку весільної обрядовості в кіно: від смислового контексту «Тіней забутих предків» до означення формою у «Скаженому весіллі»	
Балан Н. В.	79
Крос-культурні аспекти в умовах відбудови: дизайнерський наратив	
Луговський О. Ф.	82
Деякі особливості невербальної комунікації в міжкультурному діалозі	
М'якото І. В.	86
Вербалізація культурних символів як засіб національної самоідентифікації в міжкультурному діалозі	
Поздняков О. В.	88
Традиціоналістичний дискурс України та сучасного світу	
Пригода-Донець Т. М.	92
Світоглядна культура і творча самореалізація як основа культурного становлення особистості	
Сохацька О. А.	95
Українська культура ХХ століття як екосистема сучасної культури	
Чорний Р. В.	99
ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ	
Гастрономічна традиція у вимірах історичної пам'яті	
Городнюк Н. А.	102
Особливості становлення інструментальних колективів на Волині кінця ХХ – початку ХХІ століття	
Охманюк В. Ф.	105
Глибина пам'яті народного мистецтва	
Пісьо С. Я.	108

Мурал-арт як складник міжкультурного діалогу креативних індустрій: регіональний підхід	
Плецан Х. В.	112
Мистецтво пам'яті як основа національно-культурної ідентичності українців	
Поліщук А. М.	117
Венеційська Biennale Architettura – 2023: проблематика українського павільйону	
Федонюк С. Д.	119
ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ	
Образ Козака Мамає в сюжетних зображеннях стародавнього та сучасного українського народного мистецтва	
Балбус Т. А., Гуменюк Б. О.	122
Формування графічного художнього образу на заняттях із рисунку під час літньої плернерної практики	
Берлач О. П.	127
Використання стилістики Марії Примаченко у творчості сучасних художників	
Каленюк О. М.	130
Українська символіка у витинанках	
Лісюгіна Є. Г.	132
Використання етнічних символів у студентських мистецьких проєктах	
Мендерецька Н. В.	136
Кременець як осередок польського авангардного мистецтва 30-х років ХХ століття	
Панфілова О. Г.	138
Національні етнічні мотиви у творчості художників-графіків ХХ століття – початку ХХІ століття	
Тарасюк І. І.	141
Еволюція етнічного напрямку в інтер'єрі та формування його елементів	
Христенко Я. В., Пилипчук О. Д., Шапаренко О. М.	144
Стріт-арт під час війни в Україні	
Шеломанова Ю. М.	148
СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	
Затяжний відгомін soviet art у соціально-критичному мистецтві сьогодення	
Гончаренко К. С.	151
Сакральне мистецтво Тернопільщини ХХІ століття	
Дацюк Н. М.	154
Соціально-перетворювальний потенціал критичного мистецтва та його реалізація в сьогоденні	
Пономаренко В. О.	157

Основи синтезу мистецтва України у 2022–2023 роках	
Прокопович Т. А.	160
Вплив молодіжних субкультур на сучасне мистецтво (на прикладі панк-субкультури)	
Столярчук Н. М., Засадко А. В.	163
МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ	
Джаз в епоху соціальних мереж	
Арчибасова В. В.	167
Феномен музики в контексті сучасної культурологічної та філософської думки	
Базильчук І. І., Буханєвич В. В.	171
Вплив соціальних мереж на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами	
Барко М. Ю.	175
Кібермистецтво в цифровій культурі	
Бойко Р. О.	178
Вплив соціальних мереж на мистецтво	
Горлова О. В.	181
Горка Ермоса – представник акордеонної школи Іспанії	
Кучерук В. Ф.	184
Вплив соціальних мереж на діяльність сучасних інді-гуртів	
Міронов А. О.	187
Світлина та соціальні медіа: вектори взаємодії в сучасній культурі	
Москвич О. Д.	189
Оптимізація доступності мистецтва та збільшення аудиторії митців за допомогою соціальних медіа	
Пилипчук О. Д., Євдокименко А. С.	193
Поєднання соціально-культурного капіталу в єдиній парадигмі народності	
Рябінін О. В., Рукомойнікова О. О., Рябініна Н. О.	196
Сучасні тенденції розвитку музичного театру (на прикладі творів одеських авторів межі ХХ – ХХІ століть)	
Татарнікова А. А., Рудий Д. Ю.	199
ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА	
Навчання мистецтва на уроках іспанської та португальської мов за допомогою електронних ресурсів	
Бобчинєць Л. І.	202
Діджиталізація 3D-об'єктів культурної спадщини: ключові моменти	
Ворожейкін Є. П.	205
Особливості цифровізації художніх колекцій у контексті сучасної медіакультури	
Головей В. Ю., Ллойд-Майер О. В.	208

Формування цифрової компетентності старшокласників на уроках інформатики засобами мистецтва Грушко Р. С.	212
Цифрові технології як засіб об'єднання мистецької спільноти у сфері музичного мистецтва на прикладі діяльності кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки ДДПУ імені Івана Франка Дидик Р. І.	215
Діджиталізація в контексті сучасного українського мистецтва Дубовик Н. А., Єрмоленко О. Р.	221
Звукозаписна творчість митців української діаспори: історія та сучасність Дутчак В. Г.	225
Інклюзивний напрям у формуванні інтерактивної експозиції сучасного музею як презентатора культурно-освітньої діяльності Кривуц С. В.	229
Цифровізація як соціокультурний процес Розова Т. В.	232
Безпекові характеристики православного поля України в контексті російської військової агресії Целковський Г. А.	235
Перспективи цифрової гуманітаристики Чорна Л. В.	238
ІННОВАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ	
Ключові інноваційні потреби дизайн освіти в Україні Авраменко Д. К.	242
Штучний інтелект у дизайні 20-х років ХХІ століття Вовк А. А.	244
Етнонаціональна специфіка тембрових властивостей флейти в контексті гендерної семантики Гавриленко Л. В.	248
Концептуальний дизайн: початковий етап проектування продукту Гальчинська О. С., Черемський Р. А.	250
Чи може штучний інтелект претендувати на роль автора мистецького твору? Глушкова С. О.	254
Штучний інтелект та його вплив на ринок праці Дерман Л. М., Ткач Г. Л.	257
Вплив цифрових технологій на сучасну архітектуру: нові підходи та можливості Джордж М. Е. В.	260
Творчість Тетяни Єфтимовської в контексті розвитку графічного дизайну в Івано-Франківську Дяків М. В.	263

Образна виразність сучасного цифрового мистецтва Дяків О. В.	267
Промоція творчості: актуальні інструменти комунікації у сфері візуального мистецтва (на прикладі проєктів, реалізованих за підтримки Українського культурного фонду у 2019–2020 рр.) Єфімова А. В.	269
Інноваційні технології в дизайні дитячої книги Єфімова М. П., Грисюк В. П.	273
Еволюція образу диявола в мистецтві: компаративний аналіз Железняк Д. С.	277
Особливості оптичної ілюзії в мистецькому проєкті Ель Сіда «Сприйняття» Карім Н.	280
Арт-терапія як складник соціокультурної діяльності Кулікова С. В.	283
Суть дизайну інтерфейсів користувача (UI) Куценко А. В., Пасько О. М.	287
Дизайн візуальної ідентичності мережевого медіа на прикладі бренду «Знай Своє Місто» Лузан М. К., Гальчинська О. С.	290
Дослідження ролі нейромереж у процесі створення графічних зображень Мазніченко О. В., Лупеко О. С.	294
Інноваційні аспекти в дизайновій освіті Маркович М. Й.	297
Участь України в реалізації підпрограми «Культура» Програми ЄС «Креативна Європа» Маруховська-Каргунова О. О.	300
Інновації в сучасному графічному дизайні Матоліч І. Я., Неміш О. Б.	304
Колір як домінуючий засіб дизайну ігрових механік Назарчук М. В.	307
Рукотворні шрифти у графічному дизайні як актуальний тренд Первих І. І.	309
Категорія всесвіту у творах українських мистців Петрук Р. І., Регурецька О. В.	313
Вплив штучного інтелекту на інновації у сфері дизайну та мистецтва Пилипчук О. Д., Шендрик І. В.	315
Цифрова фотографія в дизайні візуальних комунікацій: освітній контекст Романенко Н. Г., Шкретій В. С., Нечай М. С.	318
Феномен синестезії в дизайні динамічних візуальних комунікацій Склярєнко Н. В., Романюк О. В.	323

Інноваційний авторський метод Андрія Бокотея у створенні великоформатної склопластики (на прикладі композиції «Гайна вечера»)	
Смакова Л. В.	326
Особливості сучасного пейзажу	
Сторожик А. С.	329
Взаємодія засобів образотворчого та музичного мистецтва у процесі формування творчої особистості студента	
Шевчук А. С., Буханевич В. В.	332
Мистецтво та англійська мова: взаємні переваги	
Юрко Н. А., Калимон Ю. О., Воробель М. М.	336
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ	
Музична освіта в Україні: історія та перспективи	
Андрущенко Т. І., Андрущенко Т. В.	340
Трансформація архетипового образу Гаррі Поттера в музичних лейтмотивах кіносаги «Гаррі Поттер»	
Білявець М. О., Шнурова Ю. А.	345
Принципи активізації виконавського потенціалу естрадного співака	
Бойчук А. С.	349
Вплив музично-інформаційних технологій на розвиток сучасного музичного мистецтва	
Голошук О. О.	352
Самостійна робота здобувачів освіти у класі фортепіано	
Гордійчук Л. В.	356
Акмеологічний підхід у процесі вокальної підготовки здобувачів освіти	
Зарицька А. А.	358
Шляхи формування вокальної майстерності студентів у процесі занять з естрадного співу	
Зарицький А. О.	361
Сучасна вища музична освіта: до питання діяльності кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету	
Каплун Т. М.	363
До проблеми розвитку функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста	
Кашубович Х. В.	365
Методичні орієнтири розвитку навичок вокальної імпровізації	
Кириченко І. О.	367
Музикотерапія у формуванні інноваційних технологій навчання та виховання учнівської молоді	
Кифенко А. М., Голян Х. В., Власенко Г. Г.	370

Упровадження інноваційних технологій у процес формування музично-педагогічного професіоналізму студентів Коменда О. І., Панасюк С. Л.	373
Погляд здобувача на навчання звукорежисури в Міжнародному гуманітарному університеті Кондус А. Р.	376
Фортепіанні твори Ігора Шамо в аспекті фахової підготовки піаніста Коцюрба Н. Є.	379
Формування гуманістичних ціннісних орієнтацій студентів-музикантів у процесі фахової підготовки Кочурьська І. В.	382
Камерний церковний хоровий ансамбль Марач О. М., Закрева В. О.	386
Дефініція слухацької саморефлексії: музикознавчий підхід Мельник К. В.	390
Зasadничі принципи культуровідповідності у вихованні студентів музичних закладів Молчанова Т. О.	394
Особливості вокально-хорової підготовки магістрів музичного мистецтва Мрочко В. М., Мойсіюк В. В.	398
Психолого-педагогічні умови творчого розвитку майбутніх студентів-музикантів П'явка К. М., Павлюк Н. М., П'явка І. М.	402
Студійний досвід естрадного артиста-вокаліста в аспекті професійного формування Роменський Ю. М., Кравець Н. В.	406
Особистісно орієнтований підхід у процесі формування комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях оркестрового колективу Савченко Г. В.	408
Деякі аспекти формування інтерпретаційної компетентності майбутнього артиста-вокаліста Саламова А. М.	412
До питання постмодернізму у світлі української наукової думки Сеньків Л. В., Душний А. І.	415
Інструментальний супровід як паритетний складник в ансамблевій творчості бандуристів Сточанська М. П.	420
Мотивація як визначальний складник успішного навчання бандуристів у музично-педагогічному закладі: практичний аспект Чернецька Н. Г.	424
Мультикультуралізм в освіті з позицій системно-синергетичного підходу Шевченко І. Л.	428

Методичні засади виконання інструментальної джазової музики у процесі фахової підготовки студентів	
Шиманський П. Й.	432
Сакральна монодія в хоровій виконавській діяльності	
Шпак Г. С.	435
Інформаційні технології в музичній творчості: музикознавчий аспект	
Юферова Г. В.	437
ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ	
Естетичні погляди Сержа Лифаря (на матеріалі фондів Музею історії міста Києва)	
Білоус Н. В.	441
Значення будови й виворотності ніг у класичному танці	
Захарчук Н. В.	444
Трипільська орнаментика як структурна основа української танцювальної творчості	
Кіндер К. Р.	447
Видатні майстри народно-сценічної хореографії Волині	
Козачук О. Д.	449
Перший національний балет «Пан Каньовський» на сцені Харківського театру опери і балету	
Косаковська Л. П.	454
Вальс: історія, різновиди та еволюція танцю від класики до сучасності	
Кутузов М. Ю.	457
Волинська школа народно-сценічного танцю на прикладі діяльності аматорських ансамблів танцю «Волинянка» та «Волиняночка»	
Царик Т. М., Козачук О. Д.	460

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

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-1>

SOCIOCULTURAL ANALYSIS OF THE PROBLEMS OF THEODICY IN THE VIEWS OF J. BOENME

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМИ ТЕОДИЦЕЇ В ПОГЛЯДАХ Я. БЕМЕ

Vozniak S. S. **Возняк С. С.**

*PhD in Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University*

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології
Волинський національний університет
імені Лесі Українки*

Sychevska-Vozniak O. M.

*PhD in Philosophical Sciences,
Associate Professor
Technical Vocational College
of Lutsk National Technical University
Lutsk, Ukraine*

Сичевська-Возняк О. М.

*кандидат філософських наук, доцент
Технічний фаховий коледж
Луцького національного
технічного університету
м. Луцьк, Україна*

Історико-культурологічний аналіз проблеми теодицеї у європейській культурі показує, що витoki проблеми сягають джерел філософствування взагалі. Проблематика теодицеї пройшла ряд етапів, серед яких з певною долею умовності можна визначити:

- 1) етап етико-онтологічний – філософські розмірковування на моральні теми в руслі античного стоїцизму і неоплатонізму;
- 2) етап теоцентричний – формування класичної теодицеї в руслі патристики Августина: заперечення існування зла, тлумачення зла як частки добра;
- 3) етап містичний, для якого характерні а) заперечення таких якостей Бога як всемогутність та всеблагість, б) джерелом зла виступає сам Бог як темний, другий бік (Я. Беме) – сюди також залучається зороастризм через проголошення субстанційності зла [3];
- 4) етап раціоналістичний, який відбився у філософській спадщині Г. В. Лейбніца;

5) етап антроподицеї, у якій джерело зла виноситься за межі Бога – у небуття, ніщо (М. Бердяєв і Л. Шестов).

Тема теодицеї має багатовікову історію в європейській філософії, наявна майже у всіх релігійних системах. Вперше вона виникає у вигляді запитання щодо втручання вищої сили у справедливий розподіл благ та покарань. Це запитання у релігії давніх єгиптян, іудеїв виливається у *доктрину вічного існування* духовного начала людини, у *доктрину відплати*, яка пізніше отримала інтегрований вигляд у християнстві.

У філософії пізнього середньовіччя проблеми теодицеї, на наш погляд, найбільш повно й оригінально висвітлені у філософській спадщині Беме. Якоб Беме – німецький філософ-містик (1575–1624), творчість якого досить плідно вплинула на розвиток німецької класичної філософії. Він стає представником містичного напрямку західної християнської філософії, творчість якого непросто доходила до розуму та сердець його сучасників. Головним джерелом пізнання він вважав містичне почуття, богооткровення та богооб'явлення. Система Беме склалась під впливом сучасних йому течій філософсько-релігійної думки. Знайомий з містикою М. Екхарта і Таулера, Швенкфельда і Себастьяна Франка, він був також обізнаний із натурфілософією та теургією Парацельса. Відомими були для нього також ідеї протестантизму.

Як і в Аврелія Августина, головною проблемою його творчості постає проблема зла. Беме не задовольняють неоплатонівські ідеї ілюзорності зла, в яких він вбачає надмірний оптимізм, також не достатньо обґрунтованими вважає він теїстичні ідеї песимістичного лютеранства, у якому світове зло залишається печальною реальністю цього світу, що ніяк не знаходить морально-релігійного виправдання. Беме у своїх працях прагне показати, що зло є притаманним світові через свою належність до Бога. Такий парадоксальний, здавалось би, висновок мислитель робить на підставі тверджень про необхідність зла як наслідку саморозкриття Божественної особистості, хоча і прагне уникнути гіпостазування добра і зла у дві самодостатні божественні реальності, як це робить маніхейство (Voehme, 9). Залишаючись на ґрунті римської церковної думки, Беме все ж дає широкий простір своїй фантазії, метафорам та темним аналогіям, і його думка часто коливається в цих трьох напрямках. Розгадку зла містичний філософ знаходить у тім, що все для свого прояву потребує фона, тла, контрасту, протилежності, кожне «так» потребує свого «ні». Така діалектика, на його думку, може бути застосована до самого Божественного Начала. Таким чином Беме приходиться до думки про розвиток Божества. Зрозуміло, що про генезу Бога можна мислити лише у логічному плані, а не у часі, але саморозкриття, чи самовияв Божественного відбувається у моментах, про які Беме каже «Світло з темряви».

Для особистого, свідомого, визначеного буття Бога необхідна його протилежність: темне Nichts – невизначене, безформне, «безодня»,

Ungrund, me on, Ніщо, Хаос. (Хоча тут хаос скоріше за все не підходить, адже навіть грецьке його значення – «розверстість» – передбачає *Щось*, щось неформлене, матеріал, субстрат тощо). В цьому меонічному началі Nichts є прагнення, голод, спрага до «Ichts» (буття). Будь-яке одкровення є протиположення. В Беме воно реалізується через потрійний акт: стихійна воля «по той бік добра і зла» – начало Отця; просвітлення волі розумом, який надає їй прагнення до певного добра – начало Сина; дійовий та діючий синтез волі і розуму – у силі Святого Духу. Свобода, таким чином, неминуче пов'язана з такими визначеннями, як вічне і тимчасове, добре і зло. Сама історія постає перед нами як діюча боротьба добра зі злом у процесі переродження грішного Адама вірою. Отже, зло постає необхідним наслідком «премирної» свободи, необхідною умовою та результатом саморозкриття Божественної особистості, оскільки, як пише Беме, «Бог залишає всякого у свободі; хай відкриється у кожному на вічність перемога любові або гніву, світла або темряви, і кожного життя саме надасть і явить вирок про себе» [2, с. 23].

Кожна людина, вважає Беме, має андрогінну, цілісну, бісексуальну природу. Внаслідок гріхопадіння людина втратила свою цілісність. Бердяєв, продовжуючи вчення про андрогін, наголошує на двоїстій, розірваній природі сучасної людини та вбачає вихід із розірваності в коханні як акт виходу із такого становища. Гріхопадіння, на думку Беме, виразилося в тім, що людина, не задовольняючись наївно-цілісним конкретним пізнанням світу, захотіла пізнати його властивості, аналізуючи їх, використовуючи рефлексію, відсторонене мислення. Другим моментом непослуху Бога було те, що Адам був андрогіном, його духовною нареченою була Небесна Сфера, і лише внаслідок гріхопадіння розривається цілокупна природа людини, так само як внаслідок гріхопадіння постає смерть. Однак Адам лише був спокушений злом, яке вже існувало до нього, що й залишило можливість спокутування цього гріха. Починається боротьба добра зі злом у часовому просторі історії як підготовка до пришествя Христа [1].

Таким чином, внесок Я. Беме у проблему теодицеї полягає у введенні зла в саму структуру світового порядку як одного з визначальних (хоч і не субстанційного) факторів світотворення, темної сторони самого Бога як наслідок його меонічної природи. Людина лише успадковує зло, будучи спокушена ним, що й дає можливість повернення на шлях добра. Це, на думку містика, має бути здійснене через особисту пломеніючу віру та молитву, містичний екстаз, внутрішнє переродження вірою, по за яким добрі дії не мають ніякого значення. Але після набуття віри починається справжня діюва перемога над злом. Вічність змінилася після гріхопадіння часовим, тепер знову повинен йти процес зворотного відновлення вічного начала. На землі повинен постати той рай, який мусив розповсюдити на ній Адам. Мусить зникнути соціальне: егоїзм,

рабство, нерівність, державність. Кінець історії мислиться Беме як відновлення й виправдання добра.

Література:

1. J. Boehme. Of the Incarnation of Jesus Christ, translated from the German by John Rolleston Earle, London, Constable and Company LTD, 1934.

2. J. Boehme. The Way to Christ (inc. True Repentance, True Resignation, Regeneration or the New Birth, The Supersensual Life, Of Heaven & Hell, The Way from Darkness to True Illumination) edited by William Law, Diggory Press ISBN 978-1-84685-791-1.

3. Edwards, Timothy (5 April 2004). Jacob Böhme: The Teutonic Philosopher. *24th Convocation of Ontario College*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jakob_Böhme#cite_note-FOOTNOTEMundik2016\[httpsbooksgooglecombooksidQQzbCwAAQBAJp gPA32_32\]-52](https://en.wikipedia.org/wiki/Jakob_Böhme#cite_note-FOOTNOTEMundik2016[httpsbooksgooglecombooksidQQzbCwAAQBAJp gPA32_32]-52)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-2>

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA: STROKES TO A PORTRAIT

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА

Gashchyn N. B. **Гащин Н. Б.**

Candidate of Technical Sciences, *кандидат технічних наук,*
Associate Professor, *доцент,*
Associate Professor at the Department *доцент кафедри інформатики*
of Information Science *і математичного моделювання*
and Mathematical Modeling

Kryva N. R. **Крива Н. Р.**

Senior Lecturer at the Department of *старший викладач кафедри*
Information Science *математичних методів в інженерії*
and Mathematical Modeling *Тернопільський національний*
Терopil Ivan Puliuj National *технічний університет*
Technical University *імені Івана Пулюя*
Тenopil, Ukraine *м. Тернопіль, Україна*

«В перших десятиріччях ХХ століття на оперних сценах світу царювали чотири особи чоловічої статі – Баттістіні, Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін. І лише одна жінка спромоглася сягнути їх висот і стати врівень з ними». Так писав про геніальну співачку світової слави, велику українку Соломію Крушельницьку італійський музикознавець і критик

Рінальдо Картолассі. Її голос – сильне і дзвінке драматичне сопрано, здатний до різноманітних вокальних відтінків. Соломія мала вроджений акторський талант, досконале виконавське мистецтво, красу фізичну і духовну. Вона досі вважається неперевершеною оперною дивою, яка перетворювала кожную виставу на неповторне мистецьке явище – тріумф. Соломія Крушельницька здобула славу в широкому світі не тільки для себе, а й для українського народу, вона прославила Україну, її пісню і музику. Про неї знав і знає весь світ.



Рис. 1. Соломія Крушельницька в подільському строї

«Питаєте, звідки я родом? Мої батьки з Буцацького, а я родилася на Поділлі, підросла в Тисові коло Болехова, а доросла таки на Поділлі в Білій коло Тернополя...» писала про себе Соломія у 1894 році [1]. Соломія Крушельницька походить зі шляхетного українського роду Крушельницьких гербу Сас. Народилася 23 вересня 1872 року в сім'ї греко-католицького священника у селі Білявинці на Тернопільщині. Співати Соломія почала дуже рано й усі відзначали її виняткові здібності. Батьки усім дітям, і Соломії, дали хорошу освіту. Соломія Крушельницька основи музичної підготовки отримала в Тернопільській класичній гімназії, також навчалася у Тернопільській школі товариства «Приятелі музики».

У 1891 році Соломія вступила до Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. Її наставником був відомий професор Валерій Висоцький. Закінчивши консерваторію, восени 1893 року Крушельницька їде до Італії, де навчається співу у Фаусти Креспі, і драматичному мистецтву в професора Конті.

У 1894 році Крушельницька тріумфально виступає у Львові, а далі здобуває гарячу прихильність поціновувачів опери у Кракові та Варшаві. Так почався шлях неперевершеної оперної виконавиці.

Соломія зачарувала своїм мистецтвом провідні оперні центри світу: Мілан, Рим і Неаполь, Париж і Ніццу, Санкт-Петербург, Краків і Варшаву, Одесу і рідний для неї Львів, Нью-Йорк, Буенос-Айрес і Сантьяго. Вона підкорила найпрестижнішу оперну сцену La Scala.

В далекій Америці записала на платівку українські народні пісні, що увесь світ почув мелодії її чарівного краю. Соломія з великим тріумфом

виступала на оперних сценах багатьох країн світу, але постійно мріяла про повернення на Україну.

В Італії Соломія Крушельницька познайомилася із адвокатом Чезаре Річчоні. Під час гастролей Південною Америкою пара одружилася. Разом вони прожили щасливих 26 років подружнього життя на батьківщині чоловіка – у містечку Віареджо, в італійській Тоскані. У своєму будинку з видом на Тірренське море оперна діва влаштувала музичні вечори, співала українських пісень і навіть власноруч готувала українські страви. На таких творчих зустрічах Соломія одягала галицький стрій, свій сакральний оберіг.

Після смерті чоловіка у 1936 році, Соломія Крушельницька у 1939 році поїхала в Галичину провідати рідних і тут її застала друга світова війна. До Західної України прийшли «совети», і велика артистка, яку знав весь світ, стала «заручницею» нової влади. Після повернення радянської влади Крушельницьку взяли викладачем до Львівської державної консерваторії, але одразу почали тиснути на неї, погрожуючи «чисткою кадрів від націоналістичних елементів». Лише погодившись на продаж на користь СРСР їхньої із покійним чоловіком тосканської вілли, Соломія отримала громадянство. Посольство СРСР в Італії віллу Річчоні і Крушельницької вигідно продало, виплативши всесвітньовідомій співачці лише мізерну частину від отриманого. Померла Соломія Крушельницька 16 листопада 1952 року і похована на Личаківському кладовищі поруч із могилою Івана Франка.

Цікаві факти творчості знаменитої української співачки, особливі штрихи її біографії. Родина російського імператора Миколи II звернулася із проханням до Крушельницької дати концерт у царському палаці. Співачка погодилася. Протягом вечора вона співала для царської родини та гостей арії з відомих опер різними мовами, а на завершення концерту, як завжди, заспівала кілька українських народних пісень. Співала ті пісні в своїй обробці, навмисне так, як збереглися вони в її душі ще з дитячих років. Царю Миколі II так сподобалися пісні, що він запитав Соломію Крушельницьку, якою це мовою вона співала і про що в них розповідається. Співачка відповіла французькою. Розказавши зміст пісень, вона наголосила, що це пісні її рідною мовою – українською. Як не схилити голову перед нашою великою українкою за це – рідкісний артистичний дар, її виняткові духовні якості, громадянську свідомість і глибокий патріотизм і націоналізм!

Ще один штрих. Першою українкою – феміністкою, яка сіла за кермо легковика, вважають знамениту оперну співачку Соломію Крушельницьку. Є фото, на якому примадонна стоїть біля своєї автівки.

Насьогодні існує проєкт «Вишивка в одязі видатних українців», завдяки якому вже відтворено вишитий одяг Максима Рильського, Олени Пчілки, Івана Франка, Лесі Українки, Степана Бандери. Надіємось, що і галицький ошатний український стрій Соломії Крушельницької стане ще одним втіленим доробком даного проєкту.

Соломія Крушельницька впродовж свого життя постійно вчилася новому та вдосконалювала свою майстерність, могутнім талантом прославила свій рідний край, землю, котра її породила, великий український народ, який є спадкоємцем її геніальної творчості. Її ім'я стало нашою славою і національною гордістю.

Література:

1. Соломія Крушельницька. Квіти шани і любові. Зустріч перша– Біла-Тернопіль: Меморіальний музей Соломії Крушельницької в Білій-ДЖУРА: 2007.-74с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-3>

WORKS OF ILIA RIEPIN IN MUSEUM COLLECTIONS OF KHARKIV REGION

ТВОРИ ІЛІЯ РЄПІНА В МУЗЕЙНИХ ЗІБРАННЯХ ХАРКІВЩИНИ

Honcharova O. S.

*Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of History of Ukraine
H. S. Skovoroda Kharkiv National
Pedagogical University*

Гончарова О. С.

*кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри історії України
Харківський національний
педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди*

Brahin Yu. A.

*Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor at the Department
of UNESCO "Philosophy of Human
Communication"
and Social and Humanitarian Disciplines
State Biotechnical University*

Брагін Ю. А.

*кандидат культурології,
доцент кафедри ЮНЕСКО
«Філософія людського спілкування»
та соціально-гуманітарних дисциплін
Державний біотехнологічний
університет*

Brahina T. M.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
Kharkiv, Ukraine*

Брагіна Т. М.

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри народної хореографії
Харківська державна
академія культури
м. Харків, Україна*

Культурне життя Харківщина рясніє іменами осіб, чия творчість залишила помітний слід не лише на регіональному, а й на загальнодержавному та світовому рівні. Серед них і Ілля Юхимович

Репін – художник, який подарував світові сотні полотен, написаних в жанрі реалізму. Народився він 5 серпня 1844 році у Чугуєві, що поблизу Харкова. Хоча Репін в п'ятнадцятирічному віці залишив рідне місто, він протягом всього свого життя не втрачав зв'язок з Україною, та своєю малою батьківщиною – містом Чугуєвом, часто відвідуючи його. Майстер історичної та жанрової картини, видатний портретист, він залишив колосальну творчу спадщину, частина з якої зберігається й в музеях Харків'яни. Тут завжди дбали про збереження пам'яті про видатного земляка та популяризацію його творчості.

Першість у популяризації робіт Іллі Репіна належить не його землякам, а Національному музею «Київська картинна галерея», де у 1940 р. до десятої річниці від дня смерті митця було організовано персональну виставку його картин. На ній були представлено 30 полотен художника з музеїв Києва, Харкова та приватних колекцій. У подальшому музей продовжив дослідження творчості Іллі Юхимовича та збирання його робіт. На сьогоднішній день у його колекції налічується 18 живописних та 45 графічних творів митця, серед яких «Голова селянина», «Голгофа», «Панянки на прогулянці серед стада корів», «Портрет поета С. М. Городецького з дружиною» та ін. [4. с. 121–128]. Дві картини митця є й у Сумському художньому музеї [3, с. 27].

Значний внесок у вивчення та популяризацію художньої спадщини живописця зробив і Харківський художній музей. У його колекції перебуває 12 полотен майстра та 18 графічних робіт. До 175-річчя від дня народження Іллі Юхимовича працівниками музею було видало альбом-каталог «Ілля Репін і Харківщина» (автор концепції, текстів, керівник проєкту – директорка ОКЗ «Харківський художній музей» В. Мизгіна), чому передувала велика копітка науково-дослідна робота [2]. В альбомі вперше зібрано відомості про творче надбання І. Ю. Репіна, що зберігається в музеях Харківщини, про архівні й меморіальні речі, пов'язані з його життям і діяльністю. З видання ми дізнаємося, що у Харківському художньому музеї зберігається портрет Щепкіної-Куперник та В. В. Стасова, Святий Миколай Мирлікійський, написаний Репіним для Миколаївського жіночого монастиря в селі Стрілочому Харківського повіту.

Але найвідомішою, звісно ж, є картина «Запорожці». Над нею художник працював протягом 1889 – 1896 років. Вона написана на основі матеріалів, зібраних Репіним під час поїздок Україною 1880, 1888 та 1890 років місцями, які пов'язані з історією козацтва. Під час першої творчої подорожі І. Репін, скориставшись порадою М. Костомарова, відвідав Нікополь, Чортомлик, Покровське, Грушівку, Капулівку. Також він звертався за порадами до історика, який досліджував козацьку минувшину – Д. Яворницького та використовував зібрані ним та

колекціонером В. Тарновським речі запорожців. Досить ретельно художник ставився й до відбору прототипів образів козаків. Івана Сірка – кошового отамана із Слобожанщини Ілля Юхимович змалював з генерала М. Драгомирова, писаря – Д. Яворницького, судді – В. Тарновського та ін. У ході роботи над картиною було зроблено значну кількість етюдів та замальовок: акварель «Могила отамана Івана Сірка у селі Капулівці», етюд «Запорозький полковник (портрет В. В. Тарнавського)», «Запорізька гармата», «Печатка на грамоті гетьмана графа Розумовського і поясна мідна чорнильниця», «Українські селяни із села Парафіївка» а також виконав численні малюнки та акварелі старовинної зброї запорожців та предметів їхнього побуту [2, с. 72]. Робота тривала довго, погляди митця змінювались. У результаті творчих роздумів Ілля Юхимович намалював дві версії картини, одна з яких і є окрасою Харківського художнього музею.

Однак Харків – не єдине місце в регіоні, де зберігаються твори видатного земляка. У Чугуєві організовано музей І. Ю. Рєпіна. Вперше про нього заговорили у 1914 р., коли міська дума висунула таку пропозицію, підтримавши ідею І. Ю. Рєпіна відкрити у Чугуєві художні майстерні «Діловий двір». Він навіть пообіцяв надати для нього свої полотна. Однак, Перша світова війна та революційні події 1917–1921 рр. змусили мешканців Чугуєва відмовитись від задуму. Повернулись до цієї ідеї лише у 1936 році. Чугуївський райвиконком 5 липня 1936 року виніс рішення про організацію в місті будинку-музею Рєпіна, була проведена значна робота зі збору інформації про родину художника, його дитячі і юнацькі роки, виконано малюнки рєпінських місць Чугуєва та його околиць. Однак і цього разу реалізувати задумане завадила війна, тепер вже Друга світова.

До створення музею змогли приступити лише у 1960-х роках, коли в країні розпочався бум музейного будівництва. У березні 1966 р. Виконком обласної Ради депутатів трудящих ухвалив рішення «Про організацію районного художнього музею імені І. Ю. Рєпіна в Чугуєві». Поштовхом для цього стало побажання почесного громадянина Чугуєва льотчика-космонавта А. А. Леонова, висловлене ним під час відвідання міста. Він же й очолив організаційний комітет, а на чолі музейної ради став Зінченко Анатолій Якович. Місцем, де розташується музей, було обрано старовинний будинок часів військових поселень, що належав батькам митця й де зупинявся Рєпін з дружиною Вірою Олексіївною під час приїзду до Чугуєва 1876–1877 рр. Допомогу в створенні колекції музею надавали фахівці музейної справи Москви, Ленінграду, Києва, Харкова та Спілки художників СРСР. Цінні експонати передали в дар Державна Третяковська галерея, музей-садиба «Пенати», Київський музей російського мистецтва, Харківський художній музей.

Чугуївський художньо-меморіальний музей І. Ю. Репіна почав свою роботу 3 серпня 1969 року до 125-річчя з дня народження художника. У 1989 році з нагоди 145-річчя з дня народження І. Ю. Репіна була відкрита майстерня художника у меморіальній садибі. Це окремий будиночок, звичайний дерев'яний флігель, накритий соломною. Він теж належав батькам митця. Тут у найсвітлішій кімнаті Репін і облаштував свою майстерню, коли приїздив на батьківщину. Передати атмосферу родинного життя допомагає відновлений побут хати кінця XIX століття та сімейні світлини: на одній з двох Репін з молодшим братом і матір'ю, на іншій – з дітьми та дружиною. Є тут і особисті речі художника – синій оксамитовий берет і білий жилет. Тут же представлено стіл і стільці, за якими сидів Ілля Репін під час свого останнього приїзду в рідне місто. Експозиція музею складається з робіт художника місцевого періоду життя і творчості та ті, у яких присутні українські мотиви. Найбільш цінними є чотири ранніх роботи-ікони майстра: «Ісус Христос в терновому вінці» та «Володимирська ікона Пресвятої Богородиці», «Почаївська ікона Пресвятої Богородиці», «Воскресіння Ісуса Христа». У музеї представлені й малюнки, зроблені олівцем. Але на особливу увагу заслуговує портрет М. Мусоргського. Його Репін намалював, коли композитор був при смерті. Сірий халат і очі людини, що вмирає, художник передав дуже тонко. Поруч розміщено портрет Льва Толстого, друга Іллі Репіна. Окрасою музею є портрети дружини московського фабриканта Єлизавети Сапожникової та його улюбленої учениці Маріанни Верьовкіної. У музеї є й його замальовки, виконані під час подорожі Україною: «Гопак», «Чорноморська вольниця» та всім відома – «Запорожці пишуть листа турецькому султану» [1].

Отже, підбиваючи підсумки, важливо зазначити, що на батьківщині Іллі Юхимовича Репіна проведена значна робота зі збереження та популяризації пам'яті про видатного художника. Значну й кропітку роботу у цьому напрямку проводить Харківський художній музей, в якому виставлено ряд робіт митця, серед яких і одна з копій картини «Запорожці» та замальовки до неї. Частина з них увійшла й до експозиції Музею-садиби Репіна в Чугуєві. Окрім цього тут можна познайомитись з ранніми роботами художника, вміщених в відтворену атмосферу родинного будинку кінця XIX ст. Робота, яку провадять працівники музеїв Харківщини, сприяє збереженню та популяризації пам'яті всесвітньовідомого художника й додасть туристичної привабливості регіону.

Література:

1. Андрусенко Г. Б. Художньо-меморіальний музей І. Ю. Репіна: північник. Харків: Прапор, 1988. 96 с.

2. Ілля Рєпін і Харківщина: до 175-річчя від дня народження І. Ю. Рєпіна (1844–1930). Харків: Золоті сторінки, 2019. 103 с.
3. Побожій С. І. Ілля Рєпін і Сумщина. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2009. 108 с.
4. Путівник. Національний музей «Київська картинна галерея». Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2020. 272 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-4>

CULTURAL ASPECTS OF THE STUDY OF DIGITALIZATION OF CULTURAL HERITAGE IN THE CONDITIONS OF WAR

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Gorbul T. O. Горбул Т. О.

*Postgraduate Student at the Department
of Cultural Studies and Intercultural
Communications
National Academy of Culture and Arts
Management Herald
Kyiv, Ukraine*

*аспірант кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

Вивчаючи загрози, які виникають перед українською культурною спадщиною в умовах російської агресії, мотиви нападів на пам'ятки, а також можливості та механізми їх захисту, звертаючись до досвіду воєнних конфліктів кінця ХХ – початку ХХІ століття, можна зробити висновок, що політичні, економічні або ідеологічні фактори часто зумовлюють посягання на культурні цінності, внаслідок чого вони стають об'єктами завоювання або зазнають руйнування. Відкрите російське вторгнення створило серйозну загрозу тотального знищення всіх проявів української культури.

Вивчення культурної спадщини в умовах війни є не лише важливим та нагальним, але й має потребу культурологічного осмислення. Це обумовлено тим, що кожне суспільство має унікальні культурні звичаї, вірування та традиції, які репрезентовані через культурну спадщину. Таким чином, необхідно звертати увагу на особливості під час проведення будь-яких досліджень, пов'язаних з культурною спадщиною в охоплених війною районах.

В умовах війни можуть існувати різні пріоритети щодо збереження культурної спадщини. Наприклад, деякі громади в охоплених війною районах можуть надавати пріоритет захисту культурної спадщини як символу стійкості та опору силам війни. Навпаки, деякі можуть віддавати пріоритет реконструкції базової інфраструктури та віддавати пріоритет збереженню культурної спадщини як несвоєчасну турботу. Фахівці та дослідники культурної спадщини мають бути уважні до цих різноманітних пріоритетів і взаємодіяти з членами громади, щоб зрозуміти їхні потреби та перспективи.

В умовах війни розуміння та врахування різних пріоритетів щодо збереження культурної спадщини є надзвичайно важливим завданням. Одним із способів досягнення цієї мети є діджиталізація культурної спадщини. Цей процес дозволяє перетворити фізичні об'єкти та матеріали в електронний формат, зберігаючи їх у цифровому середовищі. Цифрові копії культурних цінностей можуть слугувати як надійний та доступний засіб збереження спадщини, особливо у випадку загрози їхнього фізичного знищення або втрати.

Залучення цифрових технологій у захист та реконструкцію культурної спадщини в Україні є надзвичайно важливим завданням. Вони дозволяють створити віртуальні музеї, архіви та колекції, які можуть бути доступні онлайн для широкої аудиторії, навіть у тих регіонах, де фізичний доступ до цих об'єктів обмежений. Крім того, цифрові технології дозволяють розробляти інтерактивні платформи та додатки, які залучають молодь до вивчення та оцінки культурної спадщини.

Зазвичай «сучасні технології» та «культурна спадщина» розглядаються як протилежні соціокультурні явища: «культурна спадщина» асоціюється з цінуванням старовини, минулого та традиціоналізмом, тоді як «сучасні технології» пов'язуються з орієнтацією на майбутнє, новаціями та прогресом. Однак, в умовах сучасної культурної взаємодії та глобалізації класичний поділ на традиціоналістську та прогресистську культуру стає менш очевидним. Зростає потреба і можливість поєднання, здавалося б, протилежних тенденцій у розвитку культури, синергії історичного минулого та інновацій, культурної спадщини та сучасних технологій оцифрування.

Пріоритетні напрями в аналізованій проблематиці включають збереження культурної спадщини у цифровій формі, забезпечення доступу громадян до цифрових технологій та послуг, а також використання цифрових технологій для популяризації культурної спадщини. У поєднанні ці напрями стають ефективним засобом, що приваблює суспільство до культурного контенту.

Як зазначає британська дослідниця С. Лівінгстон, найбільш ефективним способом популяризації культурної спадщини серед молоді є перетворення традиційної культурної парадигми в доступну технічно та сучасно віртуальну культурну парадигму шляхом створення спектру цифрових послуг.

Завдяки використанню сучасних технологій оцифрування можна успішно вирішити нагальну проблему збереження, популяризації та розвитку культурної спадщини в Україні, а також відновлення після війни. Крім того, цифрове середовище не тільки надає нові можливості для збереження та реконструкції культурної спадщини, але й сприяє створенню широкого спектра освітньо-просвітницьких, естетичних та інших продуктів, інфраструктури та послуг.

Наприклад, для збереження нематеріальної культурної спадщини використовуються сучасні технології обробки великих обсягів даних, оскільки робота з нематеріальною спадщиною вимагає охоплення всієї території країни, що потребує конкретизації та детальної регламентації.

Отже, необхідно звернути увагу на культурологічні особливості вивчення культури в умовах війни. Це вимагає глибокого розуміння конкретного контексту суспільства, культурних практик та залучення зацікавлених сторін. Лише за допомогою такого підходу можна належним чином зберегти та захистити культуру в умовах війни. Водночас діджиталізація культурної спадщини в Україні є важливим завданням, яке вимагає уваги до особливостей та вирішення проблем. Необхідно розробити стандартизовану методологію, забезпечити фінансову підтримку та захист цифрових копій, щоб зберегти та популяризувати культурне багатство України у цифровому просторі.

Література:

1. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини ХХ–початку ХХІ ст. та українська дійсність. *Український історичний журнал*. 2022. С. 159-173.
2. Livingstone S. New Media, New Audiences? *New Media & Society*. 1999. Vol. 1. № 59.

**ARCHIVES – CENTERS FOR PRESERVING HISTORICAL
AND CULTURAL MEMORY (FROM THE EXPERIENCE
OF STUDENTS IN THE FIELDS OF 023 “FINE ARTS,
DECORATIVE ARTS, RESTORATION”)**

**АРХИВИ – ЦЕНТРИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ
ПАМ'ЯТІ (З ДОСВІДУ ПРАКТИКИ СТУДЕНТІВ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ 023 «ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ»)**

Hrynchyshyn L. O. **Гринчишин Л. О.**
1st year Student *студентка I курсу*
of the Faculty of Arts *факультет мистецтв*

Slobodna N. B. **Слободна Н. Б.**
Assistant at the Department of Fine Arts, *асистент кафедри образотворчого*
Design and Teaching Methods *мистецтва, дизайну*
Terнопil Volodymyr Hnatiuk *та методики їх навчання*
National Pedagogical University *Тернопільський національний*
Terнопil, Ukraine *педагогічний університет*
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна

В умовах війни, розв'язаної росією проти України, перед нашим суспільством гостро стоїть питання самозбереження. І це не тільки фізичний вимір – вижити, перемогти, відбудувати міста, налагодити економіку. Важливим є зберегти так званий «генетичний код» української нації, нашу культуру та історію. Історична пам'ять є тією потужною й нічим не замінною частиною духовного потенціалу нації, яка стає основою самосвідомості суспільства та його державотворення [4, с. 13].

Потужними осередками збереження нашої історії та культури, поряд з музеями та бібліотеками, є архіви. Саме вони беруть активну участь у процесах державотворення, адже містять величезну сукупність документів – «національний архівний фонд», які дозволяють: відтворити усі напрямки розвитку України впродовж століть та окремих її регіонів, окреслити кордони та міжнародні взаємини, суспільно-політичні та релігійні процеси, іншими словами, дослідити в усій повноті й багатогранності історію нашої країни [7, с. 13].

Переконатись у цьому ми змогли під час навчальної (бібліотечно-архівної) практики. Її мета полягала в ознайомленні студентів з

організацією дослідницької роботи у бібліотечних та архівних установах, з'ясуванні ролі бібліотек та архівів в реставраційній діяльності та в цілому у соціокультурному просторі; формуванні у студентів навичок роботи з документами; прищепити навички практичного упровадження цих знань в їх подальшій діяльності: під час збору матеріалу для виконання дипломних робіт, у наукових дослідженнях, у творчому процесі, в культурно-освітніх цілях [5, с. 2]. Практику ми мали змогу провести у Державному архіві Тернопільської області, який зберігає документи українських, австрійських, польських, російських, радянських адміністративних, культурних, освітніх, конфесійних установ, що діяли в центральній-південній та північних частинах Тернопільщини з кінця XVIII ст. [3]. Працівники архіву провели цікаву екскурсію, навчили нас процедури пошуку та замовлення архівних справ, надавали цінну допомогу у пошуку джерел про визначні пам'ятки нашого краю.

Працюючи з давніми документами у архіві ми зрозуміли наскільки це є важливим для нас, як майбутніх реставраторів. Адже архівні матеріали дозволяють вивчити історичний контекст пам'яток та провести більш детальні дослідження, що сприяють точній реконструкції їхнього вигляду і структури. Архіви зберігають цінні документи, креслення та фотографії, що містять важливу інформацію про стан та характеристики пам'яток. Робота з цими матеріалами є первинною ланкою реставраційних робіт, яка полягає у створенні історичної довідки. Відновлення пам'ятки без неї є неприйнятним і непрофесійним, тому на законодавчому рівні створені відповідні рекомендації [6].

Читаючи давні документи, переглядаючи фото і карти, ми усвідомили ще одну річ – наскільки архіви є цінними для нас не тільки у професійному ракурсі, а й суспільному. Тут зберігаються, досліджуються і відтворюються цінні аспекти нашої історії і культури, що передаються від покоління до покоління. Таку роль архівів чудово розуміють у всьому світі, саме тому, згідно зі статтею 1 Конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту від 14 травня 1954 року, вони мають статус культурних цінностей [захист] Розуміємо це і ми. Тому завдання нашої держави зберегти цей скарб, особливо у теперішній час війни. Загалом станом на 2022 рік, в результаті агресії росії, Україна втратила близько 2 % архівних документів. Досить багато їх було евакуйовано у Луганській та Донецькій областях, але частину з них не встигали евакуювати і знищували, частина ж була захоплена ворогом [1]. Віримо, що ворог не зможе збільшити цей відсоток і архіви, як невід'ємна складова нашого суспільства, яка зберігає та робить доступною культурно-історичну пам'ять України більше не постраждають. Ми збережемо свою ідентичність, адже, як говорив

угорський поет Шандор Петефі «Нація, яка боролася за людство, загинути не може!»[8].

Література:

1. Безп'ятов Т. Секретні документи в українських архівах було знищено у перший день війни – голова Держархівслужби. Delo.UA. 18 травня 2022. URL: <http://surl.li/heofn>

2. Захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту. Міністерство культури та інформаційної політики України. Офіційний вебсайт. URL: <http://surl.li/acewy>

3. Історична довідка. Державний архів Тернопільської області. Офіційний вебсайт. URL: <https://archives.te.gov.ua/pro-arhiv/golovna/>

4. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / [Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.]; за загальною редакцією Ю. Шаповала. Київ: ІПЕНД, 2013. 600 с. URL: <http://surl.li/heoge>

5. Методичні рекомендації та програма навчальної практики (бібліотечно-архівної) для здобувачів першого бакалаврського рівня освіти спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Навчальне видання / Укладачі: Р. Вільгушинський, М. Маркович, Н. Слободна – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2023. 27 с.

6. Методичні рекомендації щодо розроблення історичних (історико-архітектурних) довідок. Додаток 5 до наказу МКТ України 02.11.2009 N 956/0/16-09. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0956655-09#Text>

7. Палієнко М. Українські архіви, війна та збереження національної ідентичності. Архіви України. Випуск 1 № 330 (2022): січень-березень. С. 12-38. URL: <https://au.archives.gov.ua/index.php/au/article/view/142/105>

8. Цитати вислови афоризми про націю. URL: <http://surl.li/heogw>

**INTELLECTUAL HERITAGE OF YURIY BADZYO
AND PROBLEMS OF NATIONAL CULTURAL POLICY**

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА СПАДЩИНА ЮРІЯ БАДЗЯ ТА ПРОБЛЕМИ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ**

Кампо V. M. Кампо В. М.

*Ph.D. law Sciences, Associate Professor,
Public Figure*

*кандидат юридичних наук, доцент,
громадський діяч*

Кампо S. V. Кампо С. В.

*Attorney at Law, Public Figure
Kyiv, Ukraine*

*адвокат, громадський діяч
м. Київ, Україна*

Минає п'ять років як пішов у вічність Юрій Васильович Бадзьо (25.04.1936-01.09.2018; народився на Закарпатті) – видатний мислитель-шістдесятник, ідеолог українського державотворення і національно-визвольного руху, громадсько-політичний діяч. До сфери його наукових інтересів входили «політологія, політична філософія, філософія взагалі, конкретніше – стан, становище і перспективи нашого народу ...» [1].

Проте питання національної культурної політики – розвитку і захисту української мови й культури від русифікації у радянські часи, а також – формування нової культурної політики у незалежній Україні тощо займають важливе місце у роботах Ю. Бадзя. Нині у час агресивної війни імперської росії проти незалежної України надзвичайно цінним є з'ясування його позицій щодо подолання певних перешкод на шляху до утвердження культурної самостійності та незалежності країни.

Для Ю. Бадзя переломним у його житті став приїзд у 1961 році до Києва із Закарпаття на навчання в аспірантурі при Інституті української літератури АН Української РСР. Тут він зустрівся з першими українськими дисидентами-шістдесятниками – Іваном Світличним (1929-1992 роки), Михайлиною Коцюбинською (1931-2011 роки), Василем Стусом (1938-1985 роки) та іншими й став активним учасником їх руху.

У 1960-1980-х роках рух шістдесятників став явищем суспільно-політичного життя у радянській Україні, а його ідеї вийшли за її межі. Ю. Бадзьо та інші шістдесятники – вчені, митці, літератори – були справжніми Апостолами правди і свободи, які започаткували українське відродження, що базувалось на філософії поєднанні національних та європейських цінностей. Вони виступили як перша демократична опозиція радянській системі в Україні, опозиція, яка боролась за

демократичні свободи, українізацію її соціально-культурного життя та державну незалежність.

Відомо, що в 1965 році на прем'єрі кінострічки режисера С. Параджанова «Тіні забутих предків» Ю. Бадзьо був серед тих глядачів, які виступили із публічним протестом проти масових політичних арештів дисидентів в радянській Україні. У 1971 році він у публічному зверненні до IV з'їзду українських радянських письменників ставив питання про провінційність і вторинність української суспільно-культурної ситуації, що була породжена диктатурою компартії, яку він згодом назвав імперським комуністичним фашизмом [2, с. 17-18, 134].

Власне, сучасний рашизм – це російський варіант неокомуністичного фашизму, що фактично виріс на ґрунті (хто б подумав!) радянського антифашизму-«победобесія»! Цю ситуацію передбачав ще экс-прем'єр Великобританії Вінстон Черчіль (1874-1965 роки), який припускав, що після Другої світової війни наступне покоління фашистів/нацистів може сформуватись саме з антифашистів, зрозуміло, радянського формату.

Тому історична боротьба України проти фашистського рашизму також означає битву за вільну від його впливу сучасну українську мову та культуру, а також – звільнення культурної історії українців від негативу попередніх колоніальних епох. У 1979 році Ю. Бадзьо так описав цю історію радянських часів: «Сучасне історичне життя українського народу – це життя в умовах ідеологічного етноциду, політичної безправності, культурної вторинності, духовної незабезпеченості» [3, с. 339].

Однак після проголошення Незалежності України Ю. Бадзьо став активно формувати філософію нової культурної політики. У 1996 році він закликав: «Творімо Україну українську. Україну в собі і навколо себе» [3, с. 14]. Сьогодні його заклик перегукується з новим гаслом воюючої української нації: все буде Україна! Сам автор ідеї-заклику вважав, що мова йде про єдність України «демократично, гуманістично консолідованої з усіма національними громадами суспільства, тобто України нас усіх, незалежно від національного походження» [2, с. 46]. Насправді ідея про «українську» Україну фактично означає також її як «європейську» країну, так як за часів Незалежності поступово збільшувалась частка українців, які психологічно й морально відчували себе європейцями та розвивали певні європейські культурні традиції у сферах їх приватного і суспільного життя.

Демократичні ідеї «української України» Ю. Бадзя фактично відстоює Президент В. Зеленський (1978 р. н.) – глава держави, який у межах своїх конституційних повноважень виступає гарантом державного суверенітету і територіальної цілісності, прав і свобод людини і громадянина. Реалізація цих ідей забезпечує підтримку

держави та ЗСУ з боку народу, а також здійснення мрій поколінь українців, зокрема, про вступ України в ЄС і НАТО. З іншого боку, реалізацію ідей мислителя щодо відродження і всебічного розвитку української мови і культури, утвердження національної ідентичності українців тощо держава супроводжує проведенням послідовної політики деколонізації (дерусифікації) та декомунізації суспільно-культурного простору України.

Разом з тим, Ю. Бадзьо досить самокритично підходив до культурно-політичної ситуації в Україні у пострадянський період. У 2010 році він зазначав: «Ми відкрили історію минулого, але не доповнили, не продовжили її правдою про сучасне, тож наше майбутнє залишається темним, невизначеним і громадяни не пов'язують із ним своєї життєвої перспективи» [2, с. 133]. Бо як вважав мислитель, «новітній імперській ідеології підкорення України не протиставлено ідеологію українського права жити» [2, с. 142]. Сьогодні потужний спротив ворожій ідеології став реальністю і це тільки підтверджує правильність критичних ідей Бадзя.

Однією з важливих проблем культурно-політичного життя українців є кордоцентризм та його межі. Українці все ще, зокрема, голосують на виборах «серцем», а відтак спритні політики-популісти вміють їх схилити на свій бік, а потім – розчаровують. Ю. Бадзьо розглядав кордоцентризм як «переважання художнього сприйняття і мислення над конструктивізмом раціоналізму, споглядання – над дією, внутрішньої людини – над зовнішньою (спрямуванням назовні) – аксіоми нашої духовності, які мусимо враховувати, коли говоримо про стан і перспективи нації» [4] й позитивно його оцінював.

Проте з іншого боку, Ю. Бадзьо бачив суперечність між кордоцентризмом та «егоїстичним практицизмом політичного світу інших ...» [4]. Звичайно, що традиційний український кордоцентризм, який є продуктом замкнутого суспільного життя людей в окремих громадах, селах, хуторах тощо, завжди програвав чужому прагматизму. Відомо, що із зміною історичних епох й переходом суспільства до капіталізму кордоцентризм завдяки міській культурі доповнюється прагматизмом.

Так само і в Україні необхідно доповнювати кордоцентризм елементами прагматизму і це має бути організований процес, зокрема, за допомогою наукових, інформаційних та інших засобів. Сам Ю. Бадзьо був скоріше раціоналістом ніж кордоцентристом, так як сповідував філософію прагматизму, але захищав кордоцентризм як народну цінність. У сучасних українців взаємозв'язок між кордоцентризмом і прагматизмом стає все більш очевидним і це забезпечує їм адаптацію до суспільних змін, що відбуваються, зокрема, в умовах війни.

Серед інших культурно-політичних питань Ю. Бадзьо приділяв особливу увагу захисту української мови як однієї із головних засад державо- і націотворення. Особливо небезпечною, на його думку, в Україні стала ситуація після прийняття у 2012 році закону «Про засади державної мовної політики», яким український мовний простір був суттєво обмежений завдяки штучному розширенню мовних прав національних меншин.

В одному зі своїх інтерв'ю Ю. Бадзьо заявив: «Ситуація ускладнюється одним: політики з антиукраїнським духом спекулюють на проблемі мови, маючи до послуг цілу систему спекулятивної демократії, а українці не дають їм належної відповіді. У суспільстві панує інерція звичок та упереджень, і це в суспільстві з не сформованою правосвідомістю та катастрофічно підірваною мораллю»[1]. Таку відповідь дала Революція гідності 2013-2014 років, після якої цей закон був скасований парламентом.

Але суспільство – через повернення до влади старих політичних еліт – не зробило належних висновків і «політики з антиукраїнським духом» вижили, а правосвідомість і мораль народу певний час залишилися майже без змін. Тільки зараз, коли рашистська вояччина напала на незалежну Україну, відбуваються радикальні зміни в культурній політиці держави на краще і мабуть, назавжди: українській мові та культурі повертають їх законне місце у державному і суспільному житті, на фронті та в тилу, а культуру рашизму оголошено поза законом.

Одним із завдань культурної політики України є політика історичної пам'яті, що вимагає збереження пам'яті про Ю. Бадзя та інших шістдесятників задля їх увіковічнення через освіту, науку, культуру, право тощо. Парламент мав би ухвалити акт про визнання демократичного руху шістдесятників в якості політико-ідеологічної основи українського відродження і державотворення 1960-1990-х років.

Адже Ю. Бадзьо та його побратими-шістдесятники не просто чинили екзистенційний опір російсько-радянській імперії, як це робили жертви Голодомору, а надавали пріоритет культурницькій та ідейно-політичній боротьбі. Такий акт мав би стати базою для створення та оновлення культурних інституцій, програм тощо, які необхідні для проведення різних державних і громадських заходів на вшанування пам'яті шістдесятників тощо.

Так, діючий міський музей шістдесятників у Києві, в якому зберігаються, зокрема, й архівні матеріали Ю. Бадзя та його однодумців, варто перетворити у Державний музей України як один з провідних музеїв держави. З відповідними філіями та архівами шістдесятників у всіх регіонах країни. Українське суспільство і світ мають знати, де витоки модерної української нації, її державності, культури і мистецтва, науки, освіти та інших гуманітарних дисциплін.

Мінкультури варто було б створити при вказаному Державному музеї Дослідницький центр руху шістдесятників, а разом з Міносвіти, Національною академією наук України тощо – підготувати багатотомну Енциклопедію цього руху тощо. У сфері гуманітарних наук повинно стати доброю традицією включати праці шістдесятників до списку використаної літератури – при підготовці наукових статей, дисертацій, дипломних робіт і т. д. А не так, як сьогодні – рідко хто з авторів-гуманитаріїв згадує їх праці, хіба що за винятком окремих вузьких спеціалістів, які вивчають рух шістдесятників.

У Франції немає жодної солідної наукової праці, наприклад, з правознавства без посилань на філософські праці Ж.-Ж. Руссо (1712-1778 роки) чи інших діячів, які надихали Французьку революцію 1789 року. Чому б українським вченим не віддавати належне провісникам нашої Революції Незалежності 1990-1991 років – Ю. Бадзю, Іванові Дзюбі (1931-2022 роки), Василю Лісовому (1937-2012 роки), Миколі Руденку (1920-2004 роки), та іншим, праці яких були її ідеологічним джерелом?

Без сумніву, інтелектуальна спадщина Ю. Бадзя з питань національно-культурної політики – в умовах її кардинальної зміни на користь української мови та культури – складає значний суспільний інтерес. Адже йдеться про непересічний досвід науковця і політв'язня, ідеї якого знайшли відображення в Декларації про державний суверенітет України 1990 року, Акті проголошення незалежності України 1991 року та актах законодавства про культуру, а нині служать ідейно-політичному забезпеченню перемоги над фашистським рашизмом.

Література:

1. «Мобілізуються тополі...» (інтерв'ю Юрія Бадзя для Інтернат-сайту «Нашої Укоаіни», 2 червня 2013 р.) <https://naspravdi.org/>
2. Бадзьо Ю. Бойові генерали, сивоусі парубки з української вулиці і троянська кобила історичного процесу. К.: 2010. – 152 с.
3. Бадзьо Ю. Право жити: Україна у складі СРСР, людина в системі тоталітарного соціалізму. – К.: Таксон, 1996. – 400 с.
4. Бадзьо Юрій. Воля жити – у свідомості права, перед лицем загроз і викликів часу. Лекція, виголошена на врученні Нагороди Фундації Омеляна і Тетяни Антоновичів. Київ, 26 травня 2000 р. – http://www.ji-magazine.lviv.ua/Promovy_laureativ_premii_Antonovychiv/Badzyo.htm

HUMANISTIC SPACE OF MODERN EDUCATION

ГУМАНІСТИЧНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Leontieva T. V. Леонтьєва Т. В.

*Lecturer at the Department of Special
Education and Psychology
Municipal Institution
of Higher Education “Khortystia
National Educational
and Rehabilitational Academy”
of Zaporizhzhia Regional Council
Zaporizhzhia, Ukraine*

*викладач кафедри спеціальної освіти
і психології
Комунальний вищий навчальний заклад
«Хортицька національна
навчально-реабілітаційна академія»
Запорізької обласної ради
м. Запоріжжя, Україна*

Попри важкі випробування сьогодення в Україні продовжується реформування змісту загальної середньої освіти на гуманістичних засадах. Відображення у навчальному змісті складових культури, що є основою формування особистості, має допомогти підростаючому поколінню українців осмислити феномен культури, сенс власного буття та існування людства, сформувані цілісне сприйняття соціальної картини світу. Розвиток життєтворчості дитини прискорюватиме її адаптацію в сучасному суспільстві. Адже сучасний світ вимагає від людини суб'єктності.

Складні суспільні відносини зумовлюють потребу в свідомих, творчих особистостях, індивідуальностях, які здатні поєднувати свої зусилля, свій потенціал заради спільної мети – розвитку та процвітання нашої держави. Особистість отримує більшу свободу життєдіяльності та, водночас, бере на себе і більшу відповідальність за успішність власного життя.

Український курс на формування європейського, толерантного суспільства вимагає від нашої спільноти цінувати кожну особистість з усіма її особливостями, дбати про її розвиток і можливість самореалізації. Увага до проблем формування патріотичної особистості, здатної зберігати та примножувати культурну спадщину України має суспільно-гуманістичну значущість.

Поняття «гуманізація освіти» у багатьох дослідників визначається як соціально-ціннісна та морально-психологічна основа відносин між суб'єктами педагогічного процесу. Мірою гуманізації вважається відповідність створених умов для самореалізації особистості, виховання громадянина-гуманіста [2, с. 108].

Завдяки гуманізації освіти забезпечуються умови для всебічного гармонійного розвитку особистості, оволодіння нею етичними, моральними цінностями, починаючи з дошкільної освіти. Основою формування особистості як очікуваним результатом гуманізації змісту освіти вважається самовизначення в навколишньому світі, активна життєва позиція; гуманістичні ціннісні орієнтації; творче застосування сформованих компетентностей; позитивні особистісні якості, а також і повага до матеріальної та нематеріальної спадщини свого народу.

Курс України на європейську інтеграцію вимагає перегляду пріоритетів у освітній галузі, зокрема зосередження зусиль педагогічної спільноти на гуманістичному підході до навчання та виховання дітей і учнівської молоді. У методичних рекомендаціях щодо організації освітнього простору Нової української школи (додаток до наказу МОН від 23.03.2018 № 283) зазначається, що особливістю Нової української школи є, поміж іншого, організація такого освітнього середовища, що сприятиме вільному розвитку творчої особистості дитини. З цієї метою змінюються просторово-предметне оточення, програми та засоби навчання. У Новій українській школі педагоги приділяють багато уваги ознайомленню здобувачів освіти із культурою, історією свого краю та держави в цілому. Відповідно урізноманітнюються варіанти організації навчального простору в класі: творчі зустрічі, екскурсії, театральні вистави. Сучасне оформлення простору шкіл та позашкільних навчальних закладів, широке використання нових ІТ-технологій, мультимедійних засобів навчання, за допомогою яких учні знайомляться із сучасним мистецтвом та стають частиною сучасної світової та української культури – все це сприяє підвищенню культурної самосвідомості молодого громадянина.

Гуманізм веде до гідного життя в суспільстві. Сучасне громадянське суспільство неможливе без активного залучення всіх його членів у різні види діяльності на основі поваги до прав і свобод кожної окремої людини, необхідних гарантій безпеки, свободи і рівноправності. В Законі України «Про освіту» відзеркалюється гуманістичне ставлення до особистості, адже метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, виховання відповідальних громадян, які здатні до свідомого суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству. У ст. 3 «Право на освіту» у п. 1 зазначено: «Кожен має право на якісну та доступну освіту» [7, с. 4-5]. Кожен громадянин має знати, що йому відкриті всі дороги для пізнання культури та науки своєї землі та всього світу.

Парадигма Нової української школи визначається гуманізацією та інтеграцією. В гуманістичній інтерпретації на перший план виступає включення людини в широкі соціальні стосунки з урахуванням індивідуальних потреб і особистісного розвитку та забезпечення підтримки становлення її індивідуальності. Освіта має відповідати, водночас, і суспільним потребам, і різноманітним запитам особистості, якомога точніше враховувати індивідуальні нахили, здібності, інтереси, формувати здатність до співпраці, подальшого навчання упродовж життя, виховувати гуманність, толерантність, відповідальність у ставленні до людей, природи, суспільства, держави.

Література:

1. Барановська О.В. Основні напрями розвитку гуманітарної освіти в умовах компетентнісного підходу. *Українська мова і література в школі*. 2013. Вип. 7. С. 48 – 53.
2. Барановська О.В. Теоретичні передумови гуманізації та гуманітаризації освіти на сучасному етапі розвитку української школи. *Інноваційні пріоритети розвитку гімназії. Практико-орієнтований посібник*/ за заг. ред. І.Г. Єрмакова. Київ: Особистості, 2014. С. 107-118.
3. Великий тлумачний словник української мови / Уклад. і гол. ред. В.Т. Бусел. Київ: Ірпінь, ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.
4. Колупаєва А.А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи: монографія. Київ: Самміт-Книга, 2009. 270 с.
5. Конвенція про права осіб з інвалідністю, редакція від 06.07.2016 р. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995_g71. (дата звернення 15.05.2018)
6. Про затвердження Методичних рекомендацій щодо організації освітнього простору Нової української школи: Наказ Міністерства освіти і науки України від 23 бер. 2018 р. № 283 URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/uploads/public/5ab/dfе/87d/5abdfе87d0973124844943.pdf>. (дата звернення 15.05.2018)
7. Про освіту: Закон України від 05 вер. 2017 р. № 2145-VIII. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>. (дата звернення 14.05.2018)

**FORMATION OF THE METHODOLOGY OF RESEARCH
OF FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC MATERIAL IN PROGRAM
DOCUMENTS OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

**СТАНОВЛЕННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ
ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ
У ПРОГРАМНИХ ДОКУМЕНТАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Mazur I. V. Мазур І. В.

*Candidate of Art Studies,
Associate Professor at the Department
of Musicology, Instrumental Training
and Methods of Music Education
Khmelnyskyi Humanitarian
and Pedagogical Academy
Khmelnyskyi, Ukraine*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки
та методики музичної освіти
Хмельницька гуманітарно-педагогічна
академія
м. Хмельницький, Україна*

В умовах сучасних інноваційних змін і кардинальних реформ у багатьох царинах науки гостро постало питання повернення із забуття духовної скарбниці нашого народу, до якої безперечно належить українська народнопісенна спадщина. Вивчення архівних документів, які певний час були поза увагою дослідників, знайомство з рукописами та документальними матеріалами, багато з яких й досі не опубліковані – усе це створює сприятливі умови для дослідження історичного минулого, дає зрозуміти певну логіку розвитку культурного простору українського мистецтва.

В останні роки з'явилося багато праць, присвячених розгляду розвитку української культури у загальному панорамному аспекті, діяльності наукових установ, вчених, які займалися дослідженням народного мистецтва нашого народу. Однак, жодна з робіт не ставила собі за мету дослідити проблему вивчення народнопісенної спадщини комплексно, використовуючи розробки і напрацювання, які зроблено такими галузями науки, як: фольклористика, етнографія, етнологія, краєзнавство, музикознавство та зафіксувати й дослідити ті суттєві зміни, які відбувалися у дослідницькому процесі завдяки впливу подій, що відбувалися в 20–30-х роках в царині цих наук.

Другу половину XIX століття відзначають кардинальні зміни у функціонуванні фольклору. Це пов'язано з певними аспектами, до яких маємо віднести: вихід народнопісенного матеріалу за межі сільської місцевості під впливом активного розвитку капіталістичних відносин й урбанізації культури; активізація процесу асиміляції та інтеграції

фольклору з пісенними формами та жанрами міської культури, з професійним мистецтвом [1]. Відбувається процес модифікації не тільки принципу створення народнопісенних зразків, певних змін знає середовище, в якому функціонує пісенний матеріал.

Обрядовий фольклор початку ХХ століття залишає за собою право розглядатися як важлива й невід'ємна складова селянської культури. Поряд із цим активну позицію починають займати жанри, які з'являються у цей історичний проміжок часу у міській культурі: наприклад, робітничі й заробітчанські пісні. У цей час особливе місце займає пісенний матеріал різних соціальних прошарків: пісні в'язнів, фольклор безпритульних, блатні пісні. На початку ХХ століття актуалізується подальший розвиток позаобрядових жанрів: любовної лірики, частівок, ліричних пісень-романсів, солдатських і революційних пісень. Фольклор, який ґрунтується на традиціях і розглядається як носій духовного початку, морально-ціннісних орієнтацій, продовжує зберігатися у сільській місцевості, хоча й він починає трансформуватися, набуваючи ознак оновлення.

Методика запису та фіксації фольклорного матеріалу має ґрунтуватися на принципах розуміння природи, генези й сутності народних традицій. Погляд на фольклор, як на надбання минулих часів, органічно пов'язаний із наявністю великої кількості матеріалів, що вирвані з органічного контексту їх побутування, відокремлені від сутності та функції обрядового дійства [5]. Означена позиція відіграла важливу роль при розробці та складанні багатьох програм із дослідження фольклору.

Створення великої кількості питальників, анкет, інструкцій, численних програм, експериментальні пошуки нових способів запису фольклорного матеріалу, залучення до цього процесу великої кількості науковців і amatorів, сприяли розгортанню й активізації як збирацької, так і дослідницької діяльності. Це були перші кроки на шляху до створення науково-дослідницького підходу до збирацької діяльності, які визначили напрям подальших методологічних досліджень [6].

Необхідність розробки й появи програмних документів була тісно пов'язана з вирішенням ще однієї проблемної ситуації, яка на початку ХХ століття гостро постала перед українськими фольклористами, що чітко визначилася у наступних аспектах:

- збирали, записували й опрацьовували фольклорний матеріал в Україні нерівномірно;

- не усі місцевості було вивчено і досліджено повністю: одні регіони були представлені досить повно і змістовно, інші – лише окремими вибірковими зразками [4].

Поряд із систематичними матеріалами існували матеріали випадкові, в яких було зафіксовано лише поодинокі зразки пісенних жанрів, які сподобалися дописувачам чи потрапили через те, що вдалося лише саме цей матеріал зафіксувати. Ці особливості збирацької діяльності певним

чином перешкождали створенню цілісної картини функціонування народнопісенної творчості у різних регіонах і місцевостях. Означена ситуація не сприяла відтворенню особливостей розвитку та трансформацій пісенного матеріалу протягом історичного минулого, що й визначило пріоритетність формування методології дослідження народнопісенної спадщини українського народу.

В дослідницьких працях початку ХХ століття питання дослідження фольклорних зразків має чітке спрямування, пов'язане з розв'язанням наступних важливих методологічних завдань:

- з'ясування справжнього обсягу конкретного пісенного зразка;
- виявлення і визначення джерел його походження;
- простеження тенденцій, напрямів, особливостей розвитку й трансформації матеріалу;
- визначення хронологічних меж появи і функціонування чітко визначеного пісенного зразка;
- фіксація території побутування матеріалу;
- виявлення зв'язку пісень із усною давньою традицією та літературною спадщиною [2].

Аналіз архівних документів початку ХХ століття, в яких представлена інформація стосовно збирання і запису народнопісенної творчості, надає можливість стверджувати про наявність доволі об'ємного, різноманітного, фактологічно цінного матеріалу. Важливе місце, в яких висвітлюються питання збирацької діяльності фольклорної творчості, належить документам, характерною ознакою яких є наявність конкретних вказівок стосовно специфіки та особливостей збирацької діяльності. В історії української фольклористики ці документи отримали доволі різноманітні визначення: настанова, керівництво, інструкція, анкета, питальник, програма, відозва, запрошення, план, квестіонар [3]. Незважаючи на достатню кількість визначень, вони усі мають безпосереднє відношення до збирання народнопісенного матеріалу, були розроблені й створені з метою максимально повної та точної його фіксації.

Незважаючи на наявність процесу активного становлення методології дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу на початку ХХ століття, увесь напрям науково-дослідницької діяльності був жорстко зупинений, чимало науковців було репресовано, значна кількість важливих досліджень була заборонена чи знищена на початку 30-х років ХХ століття. Це призвело до ситуації повного замовчування та ігнорування будь-яких проявів не тільки дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу, зокрема народнопісенної творчості українського народу, але й подальшого розгортання й розвитку методологічних засад і принципів музичної фольклористики та етнології в Україні.

Література:

1. Болтарович З. Є. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. Київ : Наук. думка, 1976. 139 с.
2. Борисенко В. Й. Нариси з історії української етнології 1920–1930-х років. Київ : Унісерв, 2002. 88 с.
3. Боряк О. О. Матеріали з історії народознавства в Україні : каталог етнографічних програм (друга половина XVIII–XX ст.). Київ : Українознавство, 1994. 123 с.
4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. 335 с.
5. Глушко М. С. Методика польового етнографічного дослідження : навч. посібник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. 288 с.
6. Мазур І. В. Значення програмних документів в процесі збирацької та науково-дослідницької діяльності в Україні другої половини XIX – початку XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка*. Сер.: Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (39). С. 116–128.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-9>

ETHNOPSYCHOLOGICAL EDUCATION AS A WAY OF PRESERVING OF THE NATIONAL SPIRITUAL HERITAGE

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНА ОСВІТА ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДУХОВНОЇ СПАДЩИНИ

Marchenko O. G. Марченко О. Г.

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Sociology and Psychology Kharkiv National University of Internal Affairs Kharkiv, Ukraine *доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри соціології та психології Харківський національний університет внутрішніх справ м. Харків, Україна*

Одним із ключових завдань закладів вищої освіти є підготовка майбутніх фахівців до продуктивної діяльності в умовах поліетнічного та полікультурного суспільства, яка забезпечується сформованою здатністю до «міжкультурного діалогу, безконфлітного спілкування з представниками інших мов, культур, релігій для збереження миру на

планеті» [3, с. 1]. Помічено, що в умовах воєнної агресії, яка була розв'язана РФ, посилюється інтерес здобувачів вищої освіти до визначення природи виникнення міжетнічних конфліктів, пошуку шляхів їх подолання, збереження національної культурної спадщини. Будучи у статусі вимушених переселенців, багато студенток стикнулися з проблемою налагодження міжкультурної комунікації у країнах Європи, Північної Америки тощо. Зазначені питання знаходяться у фокусі культурологічних досліджень етнопсихології, які спрямовані на виявлення особливостей національної культури, ціннісних орієнтацій, символічного світу представників певної етнічної спільноти.

Зуважимо, що навчальна дисципліна «Етнопсихологія» включена до обов'язкових компонентів освітньої програми другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 053 «Психологія» (практична психологія), що свідчить про її значущість у підготовці до професійної діяльності психолога. Мета навчальної дисципліни полягає в розумінні магістрантами психологічних законів впливу етнічної та культурної належності на життя людини, дослідженні найбільш загальних тенденцій й закономірностей взаємодії та культурних відносин між різними етносами.

У межах етнопсихології вважається, що міжетнічний конфлікт може бути спровокований таким механізмом міжгрупового сприйняття, як етноцентризм, тобто сприймання елементів своєї культури як «звичних» і «правильних», а елементів іншої культури – як «незвичних» і «неправильних», оцінка цінностей, норм, ролей звичаїв власної групи як універсальних, уявлення про те, що для людини звично співпрацювати з членами власної групи, допомагати їм, надавати перевагу своїй групі, пишатися нею і не довіряти чи навіть ворогувати з членами інших груп (М. Бруер і Д. Кемпбелл).

Значення нації як найвищої форми існування етносу полягає в тому, що вона створює стійку культурну спадщину, причому ставлення до історії та культури своєї етнічної спільноти є одним із визначальних складників національної свідомості. Культура в контексті етнопсихологічних досліджень визначається як спосіб диференціації народів, у той же час, передача інформації про схоже та відмінне між різними культурами та їх представниками визначається одним із способів вирішення міжетнічного конфлікту. Так, В. Павленко зазначає, що внаслідок будь-якої спроби знищити систему культурних цінностей іншого етносу втрачаються міжнаціональні контакти, виникають бар'єри у спілкуванні, що призводить до закритості, самозахисту та захисту власної самобутньої культури [4, с. 321], що ми й могли спостерігати на прикладі політики РФ, яка була спрямована на руйнування цілісності, незалежності та самобутності України. Пізніше ця політика переросла у повномасштабне вторгнення РФ в Україну.

Необхідно відзначити, що розуміння національної культурної спадщини в етнопсихологічному контексті та за нормативними документами міжнародного значення дещо різняться. Так, за узагальненнями американського антрополога М. Херсковіца [4], культура – це все, що не є природою та створюється людьми: будівлі, знаряддя праці, способи приготування їжі, соціальні впливи, вербальна і невербальна комунікація, виховання дітей, релігія, естетичні вподобання, філософія і т. ін. З цієї точки зору культурна спадщина інтегрує як матеріальні, так і духовні продукти життєдіяльності людини. Цей розподіл є досить умовним, оскільки матеріальна та духовна культура знаходяться в діалектичному взаємному зв'язку. Так, у матеріальних речах «опредмечуються» знання, вміння, цінності, норми, закони, правила поведінки, світогляд, тобто елементи нематеріальної культури. У свою чергу оперування реальними предметами генерує певні ідеї щодо їх вдосконалення (поштовх до винахідницької, раціоналізаторської діяльності), твори мистецтва пробуджують духовний світ особистості, сприяють розвитку її уяви, пошуку сенсу в історичних і поточних подіях.

За Конвенцією про захист культурних цінностей під час збройного конфлікту (Гаазька конвенція, 1954 р.), поняття «культурні цінності» включає, зокрема:

- рухоме чи нерухоме майно, яке має велике значення для культурної спадщини кожного народу;
- інші предмети, що становлять художній, історичний або археологічний інтерес;
- будівлі, призначенням яких є збереження або демонстрація рухомих культурних цінностей (наприклад, музеї та бібліотеки) [1].

Тож, за Гаазькою конвенцією культурною спадщиною вважаються виключно матеріальні цінності. Міжнародний Реєстр культурних цінностей, що перебувають під спеціальним захистом Організації Об'єднаних націй (ООН), складається та ведеться Генеральним секретарем ООН [2].

У процесі вивчення навчальної дисципліни «Етнопсихологія» обговорювалися історичні та психологічні аспекти формування менталітету українського народу як системи переконань, уявлень і поглядів, національної обізнаності українців, відтворення ними досвіду попередніх поколінь, носіями якого були українське козацтво, а також такі сторичні постаті, як Іван Мазепа, Богдан Хмельницький та ін. Згадали, що саме у середовищі українського козацтва сформувалися паростки системи європейських цінностей, зокрема, уявлення про права людини та необхідність їх відстоювання. Торкнулися питань етнічної картини світу, вільнолюбства та працелюбності, патріотизму та консолідації, які вирізняють українство серед інших етнічних спільнот. Водночас відзначили, що українському народові притаманні ліризми,

багатство емоційної сфери, що, без сумніву, посприяло формуванню багатой духовної культури українського народу.

Так, при вивченні внеску вітчизняних науковців у розвиток етнопсихології, ми вважали за необхідне зупинитися на вивченні культурно-філософської спадщини українського Сократа, харківського Діогена Григорія Сковороди (1722–1794). Ми продемонстрували магістрантам світлини дома-музею Г. С. Сковороди в селі Сковородинівка до та після вторгнення рф (у 2011 р. і 2022 р. відповідно).



Рис. 1. Дом-музей Г. С. Сковороди (2011 р.)

При цьому підкреслили, що незважаючи на руйнацію будівлі музею, найцінніші експонати були вивезені та збережені, а головне – в пам'яті української нації назавжди залишаться поезії Г. С. Сковороди та його афоризми («Хто думає про науку, той любить її, а хто її любить, той ніколи не перестає вчитися, хоча б зовні він і здавався бездіяльним», «Світ ловив мене та не спіймав», «Бог схожий на багатий фонтан, що наповнює різні посудини за їхньою місткістю. Над фонтаном напис: «Нерівна всім рівність» та ін.).



Рис. 2. Дом-музей Г. С. Сковороди після авіаудару рф 6 травня 2022 р.

Тож, у процесі обговорення з магістрантами сутності поняття «культурна спадщина» ми дійшли висновку, що духовна культурна спадщина, яка зосереджена у символічному світі, фольклорних образах, ідеологічних і політичних переконаннях, патріотизмі як русі за збереження та розвиток національних традицій, мови, літератури,

мистецтва і т. ін. міцніша за матеріальну та не може бути знищена внаслідок застосування зброї та руйнації.

Література:

1. Виконавчий регламент Конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_721.

2. Гаазька конвенція про захист культурних цінностей на випадок збройного конфлікту. Юридична енциклопедія. У 6 т. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Біжана, 1998-2004.

3. Зеленьська О. М. Формування полікультурної компетентності курсантів вищих військових навчальних закладів у процесі вивчення гуманітарних дисциплін: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Харків, 2012. 20 с.

4. Павленко В. М. Етнопсихологія: підручник. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2019. 448 с.

5. Herskovits M. Les bases de l' anthropologic cultural. Paris: Port, 1967.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-10>

FOLKLORE CULTURAL TRADITIONS IN THE UKRAINIAN NATIONAL THEATER

ФОЛЬКЛОРНІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ТЕАТРІ

Matvieieva K. V. Матвєєва К. В.

*Member at Young Scientists Council
at the Ministry of Education
and Science of Ukraine,
PhD Student*

*Kyiv National University of Culture
and Arts*

Kyiv, Ukraine,

*Assistant at the Department
of Philosophy and Pedagogy
Dnipro University of Technology
Dnipro, Ukraine*

*член Ради молодих учених при
Міністерстві освіти і науки України,
аспірантка*

*Київський національний університет
культури і мистецтв*

м. Київ, Україна,

*асистент кафедри філософії
і педагогіки*

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

Важливим аспектом відтворення культурної «пам'яті української нації, відчуття національної ідентичності та збереження культурних цінностей являє собою процес кодування у фольклорі, що як і мова є

генетичним кодом нації» [5, с. 66]. І українські класичні вистави, наповнені фольклором, з часом стали традиційними у репертуарі українського національного театру (Наталка-Полтавка І.Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т.Г. Шевченка, «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицького, «Ой не ходи Грицю, та на вечорниці...» М. Старицького тощо).

Варто відзначити, що видатні постаті українського національного театру, серед яких драматурги, режисери, художники, композитори, хореографи, фольклористи та інші культурні діячі (І. Котляревський, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький, М. Лисенко, В. Верховинець, В. Кричевський, Л. Курбас, І. Шулик, Л. Кушкова, В. Галацька), ґрунтовно вивчали українські культурні традиції, і фольклорні зокрема, та втілювали їх у театральних виставах, що являє собою процес формування національної ідентичності, разом з тим збереження і відродження культурної пам'яті української нації.

Режисера і засновника модерного українського театру Л. Курбаса «проблеми культурної спадщини хвилювали завжди, взяти, хоча б, його допис «На теми дня», де він, зокрема, зазначає, що Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди» [4, с. 167]. Власне, в репертуарі «Молодого театру» Л. Курбаса в 1919 була здійснена вистава «Різдяний вертеп», адже, «в пошуках оригінального матеріалу, (Курбас) «не міг пройти мимо нашого українського вертепу. Перше – тому, що, яко театр маріонеток, вертеп є театром ідеальним у своїй театральності. Друге – тому, що в історичному надбанні українського театру вертеп має найбільше здорового і художнього серед української драматичної творчості минулих віків» [4, с. 85].

Важливо наголосити, що можливості українських національних театрів у пошуках автентичних українських фольклорних культурних традицій сьогодні значно ширше, адже окрім індивідуальних, поодиноких відшукувань режисерами, діячами театру, у різних куточках України існують та функціонують наукові установи, лабораторії, що досліджують український фольклор – Київського Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнології ім. М.Рильського Національної академії наук України, Лабораторія фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики, Лабораторія фольклористичних досліджень Львівського національного університету ім. І.Франка, Лабораторія музичного фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, Кафедра фольклористики ННІ філології КНУ імені Тараса Шевченка тощо. Також існують цифрові архіви, наприклад, проєкт «Народні пісні України», створений в 2021 році співачкою та етномузикологинєю за освітою Марічкою Марчиком за підтримки українсько-канадського дослідно-документаційного центру та

української діаспори Канади «частина матеріалів складається з народно-пісенних архівів Лабораторій Етномузикології Національних Музичних Академій Києва та Львова, а також приватних архівів фольклористів, записаних переважно у «золоті пори» фольклористики в період з 70-х років ХХ століття до сьогодні» [6].

У місті Дніпро до 2014 року існувала науково-дослідна лабораторія українського фольклору, народних говорів та літератури Нижньої Наддніпрянщини ім. О. Гончара, де науковці К. Фролова, В. Буряк, М. Долгов, В. Галацька, В. Карпович, М. Марфобудінова, вивчали «виміри проблеми розвитку фольклору Нижньої Наддніпрянщини, зокрема пісенної творчості» [2, с. 91].

Вже сьогодні, завідувачкою літературної частини Дніпровського національного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка є кандидат філологічних наук, з 1995-2014 рр. старший науковий співробітник науково-дослідної лабораторії українського фольклору, народних говорів та літератури Нижньої Наддніпрянщини ім. О. Гончара Галацька Валентина Леонідівна. Маючи високу кваліфікацію, досвід спілкування з носіями українського фольклору під час фольклорних експедицій, як викладач закладів вищої освіти – теоретично доносить суть українських фольклорних культурних традицій здобувачам, що є моментом розширення їх культурної свідомості. В Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка В. Галацька втілює свої знання практично, і є ретранслятором: в процесі підготовки вистав до показу, консультує режисерів, акцентує увагу акторів на нюанси і особливості відтворення українського фольклору. Таким чином українські вистави, які можна віднести до класичного репертуару українського національного театру, викликають у глядача відчуття спорідненості, близькості і бажання наслідувати побачене, про що свідчать відгуки глядачів. Разом з тим український національний театр (Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка та багато інших театрів по всій Україні), використовуючи фольклорні культурні традиції, виконує просвітницьку роль для глядача.

З вищевикладеного можемо відзначити, що фольклорні культурні традиції у класичних українських виставах українського національного театру являють собою особливо важливий чинник у збереженні, репрезентації і відродженні національних цінностей, автентичних українських культурних традицій, як частини культурної спадщини, а

значить і культурної пам'яті української нації. В українських класичних виставах відтворені особливості національної культури – українська мова, що вібрує своїм звучанням, і разом з тим характерний темпоритм, інтонації, музично-пісенна й танцювальна частини, колористика, що резонують з душею глядача й активізують людський потенціал.

Важливо наголосити, що під час повномасштабної російсько-української війни український національний театр проявився як джерело моральних цінностей, духовний центр українського суспільства і національної культури зокрема, що надихає та об'єднує в єдине родинне коло український етнос та «представників всіх етнічних груп, які визнають саме Україну своєю батьківщиною, поважають українські державно-політичні традиції й українську мову як державну та інтегруючу для всього суспільства» задля перемоги, збереження і відбудови країни в її автентичному вигляді [3].

Література:

1. Буряк В.Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості [Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості]: моногр. – Дніпро: Дніпропетр. Ун-ту, 2001. 392 с.
2. Галацька В. Особливості побутування сучасної ліричної пісні нижньої Наддніпрянщини. *Матеріали до української етнології*. 2012. Вип. 11. С. 91-96.
3. Дністрянський М. Як ідентифікувати суб'єктів етнонаціональних взаємин в Україні. 2019. URL: <https://cutt.ly/T6QVcqu> (дата звернення: 12.05.2023).
4. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
5. Матвєєва К. Існування фольклорних традицій в сучасному українському театрі у викликах сьогодення. *II Міжнародний форум молодих науковців та дослідників «SCIENCE AND STUDY 2020» (країні доповіді)*. (17-18 вересня 2020 р., Київ). Київ, 2020. С. 66 – 71.
6. Татаренко І. Щойно створений цифровий архів «Народні пісні України» викликавши ажітаж у всьому світі. 2021. URL: <https://cutt.ly/P5gtx4A> (дата звернення: 11.05.2023).

**CULTURAL DETERMINANTS IN THE ROMAN LEGAL
PERSONALITY (EXAMPLES OF THE CONCEPTS “URBS”,
“RES PUBLICA”, “POLIS”)**

**КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ РИМСЬКОЇ
ПРАВОСУБ’ЄКТНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ПОНЬЯТЬ «URBS»,
«RES PUBLICA», «ПОЛІС»)**

Melnyk V. M. Мельник В. М.

*PhD in Political Science,
Assistant Professor at the Department
of Political Science
Taras Shevchenko
of the Faculty of Philosophy
National University of Kyiv
Kyiv, Ukraine*

*кандидат політичних наук,
асистент кафедри політології
філософського факультету
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
м. Київ, Україна*

Історія понять античної політичної філософії має спиратися на порівняльне вивчення логічних конструкцій т. зв. «державностей» усього Середземномор’я. Так, починати виклад римсько-візантійської публічно-правової ідеї *translatio imperii* доцільно після встановлення непорушного факту науки правознавства: принципи спадкування спираються на правову суб’єктність [5]. Наслідувати «щось» може лише той, хто має повне право вважатися суб’єктом права спадкування. Отож, необхідно визначитися з дефініцією такого «суб’єкта».

Спробуємо деталізувати. Однією з найважливіших детермінант римського публічного та приватного права вважається принцип *Laudatio Temporis Acti* («вихваляння минулих часів»). Відтак, аби зрозуміти сенс імператорської влади Стародавнього Риму, необхідно звернутися до витоків т. зв. «Римської держави» [3]. Зрештою, щоб усвідомити форми публічно-політичного спадкування («трансляції імперії») від Риму до Візантії), треба осмислити давньоримську семантику лексеми «державна». Тільки останнє створить належні умови для характеристики правової суб’єктності Римської Республіки та/або Римської імперії [4].

Латинське поняття «*Stato*» пропонуємо перекладати як «твердість», «стабільність» чи «основа». У Стародавньому Римі «*Stato*» не було синонімом сучасної «держави». Для позначення останньої вживалося словосполучення «*Res Publica*», зміст якої римляни запозичили від давньогрецького «*πολιτεία*» («політія») [3]. Отож, «*Stato*» споріднене з іншим латинським концептом «*status*» («становище»). (Сьогодні

«республіка» чи «політія» більше не відповідають «державі» в романо-германських мовах. Італійською «державою» – Stato, іспанською та португальською – Estado, французькою – L'État, румунською – Stat, англійською – State, німецькою – Staat).

Разом із тим, навіть поняття «республіка» не слід вважати найпершим синонімом «держави» в латинській термінології. По-перше, римська державність завжди сприймалася як «*Urbs*» (тобто «міська» державність) [1]. Навіть Аврелій Августин (354-430) у трактаті «*De Civitate Dei contra paganos*» (бл. 413-427 pp.) стверджував: сучасна йому Римська імперія (*Imperium Romanum*) презентує «Град земний» (*Civitas Terrena*), що мусить перетворитися на «Град Божий» (*Civitas Dei*). Слідом за Аврелієм Августином, середньовічні латинські мислителі Маріан Скот (1028-1082), Радульф Нігер (бл. 1140-1206), Александр Неккам (1157-1217), Фома Аквінський (1225-1274) підкреслювали: «Рим» – це найменування міста, що територіально розрослося до небувалих масштабів.

Концептуалізуємо їхню логіку. Рим – місто, побудоване на річці Тибр, де здобуло первісну муніципальну («полісну») адміністративну форму, але, згідно з «проміслом Божим» (*Providentia Dei*), здійснило небачену до тих пір територіальну експансію. Коли «Град» (*Urbs Roma*) став Імперією (*Imperium Romanum*), то юридичні форми муніципального (тобто міського) адміністрування трансливалися вже в загальноімперському просторі (августинівський концепт «*Civitas Terrena*»). Відповідно, величезні території (*Terrenae*), або інкорпоровалися безпосередньо в муніципальну структуру, або юридично ототожнилися з Градом (*Urbs*) на річці Тибр [1; 3; 4].

Враховуючи досвід логіки (науки про правильне мислення та утворення понять), спираючись на очевидні прояви подібності «муніципальних» (тобто адміністративно-міських) структур, ряд антикознавців і медієвістів відстоюють існування прямого історичного зв'язку поміж давньогрецьким поняттям «Πόλις» і латинським терміном «*Urbs*» [4; 5]. На перший погляд, обидві лексичні одиниці справді позначають лише «місто». Проте детальний історико-філологічний аналіз дозволяє розмежувати поняття.

Не можна відкидати пряму залежність семантики давньоримських політичних термінів від давньогрецького та, ширше, левантійського впливу [2]. Де-факто, йшлося про класичну античну рецепцію. Однак, запозичували римляни, як прийнято вважати, зовсім не змістовне наповнення «полісностію» слова «*Urbs*». «Політичне» давніх греків не тотожне «урбаністичному» давніх римлян. Натомість феномен «політичного» цілковито тотожний латинському «республіканізму». Тобто поняття «Πολιτεία» рецепційоване словосполученням «*Res Publica*».

Для пояснення представимо власну концепцію політико-юридичної диференціації значень еллінського «Πόλις» і латинського «Urbs».

Поліс (πόλις) – це специфічно давньогрецька форма суспільного устрою, що поширилася після падіння «базилей» (VIII-VI ст. до н. е.), під тиском малоазійської і егейської експансії персо-мідійців VI-IV ст. до н. е. Спочатку πόλις асоціювався з громадою. Оскільки будь-яка громада характеризується наявністю органів саморегуляції (самоврядування), то не дивно, що семантика «поліса» народила лексичні одиниці «політія» (πολιτεία), «політика» (πολιτική).

Слово «політія» пропонуємо первинно перекладати як «організованість», «общинність», «союзність», «вождество».

Слово «політика» найкраще перекладати так: «суспільна робота, спільна діяльність».

У центрі будь-якого перекладу мають розмішуватися категорії «загальне», «спільність», «община». Тільки застосувавши прикладну філологію, зможемо зрозуміти генезу раннях уявлень про політику, політичні вчення, політичну діяльність [3]. Хоча «полісами» часто називають всі античні міста загалом, слід зауважити, що кожне з-посеред сотень давньогрецьких міст декларувало «істинним полісом» лише власний суспільний устрій. Усвідомлення «полісності» забезпечувалося синонімом «ідеальності», тобто «справедливості». Коли афінянин Платон (428-347 рр. до н. е.) розробляв теорію «справедливої політії» (звертаємо увагу, що «політія» є правильним перекладом некоректного словосполучення «ідеальна держава»), він намагався спроектувати «реальність полісності» лише в рідних Афінах. Його учень Аристотель (384-322 рр. до н. е.) так само вважав можливим застосовувати поняття «поліс» лише стосовно столиці Аттики. Самим еллінам «поліс» уявлявся спільнотою освічених, особисто вільних людей, що поведуться «цивілізовано». Повноцінною цивілізованою спільнотою кожен окремий поліс ідентифікував лише себе [2; 5].

Так чи інакше, але в пізній традиції латинської мови, найближчим за змістом до давньогрецького «полісу», постає не юридичне визначення «Urbs» («Град»), а слово «Civitas» («Місто») [2].

«Град» («Urbs», рідше «Urb») – це специфічно давньоримська форма муніципального життя, властива аграрній громаді [2]. Не дарма сучасні Папи Римські двічі на рік звертаються до віруючих-католиків із Апостольським посланням і благословенням «*Urbi et Orbi*» («Граду та Світу»), не послуговуючись іншим, украй поширеним латинським терміном «Civitas» («Місто»). Роз'яснення просте: «Місто-Civitas» знаходиться нижче за формально-юридичним статусом, ніж «Град-Urbs». Ця традиція, відповідно до принципу *Laudatio Temporis Acti* («вихваляння минулих часів»), веде дослідників до реальних джерел

римського «міського» права, дозволяючи диференціювати лексичні відповідності «Місто» і «Град» на дві політико-семантичні одиниці.

«Civitas» – це будь-яке місто, що живе в межах «цивілізації», тобто організоване та кероване «магістратами» (чиновниками із зафіксованими повноваженнями) [4]. З іншого боку, «Urbs», на відміну від рівнозначних відповідностей «Πόλις» і «Civitas», позиціонувався ідеальною абстрактною величиною – експлікацією цивілізації, її вищим проявом. Ось чому навіть згадане Різдвяне чи Пасхальне звернення Папи Римського «*Urbi et Orbi*» будується за принципом першості «Града», підпорядкування йому «Світу». Перефразовуючи латинські мовні конструкції, «Urbs» є найвищим проявом «Orbi». Логіка подібного канонічного формулювання зрозуміла: саме римська політична система дозволила християнству розповсюдитися. Отже, імператорська експансія «адресована» людству «Провидінням» (*Providentia Dei*) задля прискорення навернення людства в «істинну віру» [2].

Таким чином, Град=Urbs – це формальний термін, що вживався як відповідник сучасного поняття «державність» римським публічним правом і римською політичною філософією. Офіційна архаїчна назва Стародавнього Риму «*Urbs Roma*» неодноразово використовувалася візантійською інтелектуальною традицією, що формально транслювала римську «державність» аж до моменту османської окупації Константинополя 1453 року.

Література:

1. Blanco-Pérez Aitor. *Salvo iure gentium: Roman Citizenship and Civic Life before and after the Constitutio Antoniniana*. Al-Masāq – Journal of the Medieval Mediterranean. 2020. Vol. 32. Issue 1. Pp. 4-17.
2. Maškin N. A. *Istorija starog Rima*. 9-o izd. Beograd: Naučna, 2002. 590 s.
3. Moatti Claudia. *Res Publica, Forma Rei Publicae, and SPQR*. Bulletin of the Institute of Classical Studies. 2017. Vol. 60, Issue 1. Pp. 34-48.
4. Walters Brian. *The Deaths of the Republic: Imagery of the Body Politic in Ciceronian Rome*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2020. 172 pp.
5. Winkel Laurens. *Roman Law and Its Intellectual Context*. The Cambridge Companion to Roman Law. Edited by David Johnston. New York: Cambridge University Press, 2015. Pp. 9-24.

**CULTURAL HERITAGE AND ITS PRESERVATION
IN THE CONDITIONS OF WAR: ARCHITECTURAL
CONSTRUCTIVISM IN UKRAINE**

**КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ В УМОВАХ
ВІЙНИ: АРХІТЕКТУРНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ В УКРАЇНІ**

Palchynska M. R. Пальчинська М. Р.

*1st year Student студентка II курсу
Educational and Scientific Institute Навчально-науковий інститут
of Philosophy and Educational Policy філософії та освітньої політики
of Mykhailo Dragomanov Ukrainian Українського державного
State University університету
Kyiv, Ukraine імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Головним в конструктивізмі стала гра з контрастами об'ємів, матеріалів і чистих форм. Архітектори брали знамениті п'ять принципів архітектури Ле Корбюзьє і застосовували більшість з них в своїх роботах. Вони використовували стовпи-опори, щоб звільнити площу першого поверху для садів або парковок, і створювали плоскі дахи, які можна було б використовувати як тераси-солярії. Завдяки розвитку технологій зовнішні стіни перестали бути несучими, і їх можна було робити з будь-яких матеріалів. Так улюбленими виразними елементами конструктивістів стали вікна: стрічкові горизонтальні, що проходять через весь фасад, або круглі, які робили будівлі схожими на кораблі, що пливають в світле завтра.

З радянською ідеологією прийшли і нові стандарти краси. Мірилом естетичної цінності стала доцільність, а отже, суворість, лаконічність і монолітність вигляду. Призначення будівлі диктувало його форму, а всі непотрібні декоративні елементи заперечувалися. Якщо раніше за зовнішнім виглядом споруди було складно визначити, лікарня це, філармонія або чийсь особняк, то тепер призначення споруди повинно було проявлятися в екстер'єрі з усією можливою наочністю.

Конструктивісти вважали, що архітектура повинна бути розумною та пристосованою до умов сучасного життя. Вони використовували нові технології та матеріали, щоб створювати будівлі, які були легкими та ефективними, а також могли виконувати різноманітні функції.

Архітектура конструктивізму транслиувала ідеї функціональності, соціальної справедливості та раціональності, які прагнули втілити в життя принципи нового, сучасного світу.

Згодом, після післявоєнної реконструкції та зміни політичної ситуації, деякі конструктивістські будівлі та споруди в Україні були модифіковані або знищені, але спадщина цього напрямку залишилась важливим етапом у розвитку української архітектури та культури загалом.

З початком повномасштабної війни росії проти України було знищено або пошкоджено безліч пам'яток конструктивізму, зокрема в Харкові.

7 березня 2022 будинок «Слово» потрапив під обстріл російських окупаційних військ. Будівля зазнала пошкоджень. Архітектурна споруда, спроектована Михайлом Дашкевичем, має виразну архітектурну форму, яка знаходиться між модерном і конструктивізмом.

18 серпня 2022 був знищений Палац культури «Залізничник». Будівлю у стилі конструктивізму звели 90 років тому, до повномасштабної війни у «Залізничнику» працювали дитячі гуртки.

29 січня 2023 житловий будинок на пр. Героїв Харкова, зведений у стилі конструктивізму, зазнав серйозних пошкоджень внаслідок російського обстрілу. Цей архітектурний пам'ятник був споруджений у 1930 році за проєктом архітекторів В. Троценка, В. Пушкарьова та А. Плешкова.

Деякі споруди підлягають відновленню, однак через статус пам'яток архітектури цей процес може затягнутися на довгий термін, оскільки потрібні відповідні до законодавства погодження.

Культурна спадщина конструктивізму в Україні є значною, оскільки цей напрямок мав значний вплив на мистецтво, архітектуру, дизайн і навіть філософію країни.

Початок повномасштабної війни показав наскільки неготові ми були до такого сценарію. Це стосується і сфери пам'ятокознавства та охорони культурної спадщини. Відсутність стратегій та протоколів дій щодо захисту культурної спадщини у випадку війни, нестача необхідного обладнання та матеріалів, а також відсутність підготовки до евакуації цінних об'єктів призвели до хаосу в початкові дні війни.

Незважаючи на складну ситуацію, органи місцевого самоврядування, громадські організації та волонтери швидко організували заходи з захисту спадщини. Результатом їхньої роботи стали не лише захисні конструкції на пам'ятках, але й розроблені протоколи дій щодо захисту культурної спадщини в умовах війни.

Війна наголосила на важливості усвідомлення мешканцями цінності культурної спадщини. Вона показала, що кожен житель має роль у збереженні та захисті національної спадщини.

Щоб зберегти культурну спадщину конструктивізму в Україні, важливо вживати заходи з охорони та реставрації історичних будівель та монументів. В Україні існує ряд організацій, таких як Державна служба охорони культурної спадщини України, які займаються документуванням, дослідженням та збереженням архітектурних пам'яток, включаючи конструктивістські споруди.

Крім того, важливо підтримувати культурні ініціативи, які спрямовані на популяризацію та вивчення конструктивізму. Це може включати організацію виставок, семінарів, лекцій та публікацію наукових досліджень. Також важливо залучати громадськість до цього процесу, оскільки свідоме сприйняття культурної спадщини сприяє її збереженню.

Для забезпечення охорони архітектурних об'єктів у воєнний час. Важливо проводити постійний моніторинг стану архітектурних об'єктів та ведення детальних документаційних записів.

Співпраця з міжнародними організаціями: Урядові органи, культурні установи та громадські організації повинні співпрацювати з міжнародними організаціями, такими як ЮНЕСКО та Міжнародна рада музеїв (ICOM), для отримання підтримки, допомоги та експертних порад з охорони культурної спадщини в умовах війни.

Не менш важливо проводити навчальні заходи для військових, місцевих жителів та інших зацікавлених сторін щодо важливості охорони культурної спадщини та відповідального ставлення до архітектурних об'єктів.

Збереження культурної спадщини зокрема в Україні вимагає поєднання зусиль державних органів, науково-дослідних установ, громадських організацій та громадськості загалом. Тільки через спільну роботу та усвідомлене ставлення до цінних історичних об'єктів ми зможемо зберегти та передати майбутнім поколінням цю важливу культурну спадщину. Важливо вживати заходи з передбачення та запобігання можливим пошкодженням, а також розробляти плани реставрації та відновлення.

Крім того, вивчення культурних надбань має далекосяжний вплив на суспільство, сприяючи збереженню і розвитку цінностей, ідентичності та розумінню нашого спільного минулого. Воно формує свідомих громадян, які докладають зусиль до збереження та просування культурного розмаїття.

Література:

1. Смоленська С.О. Архітектура авангардного Модернізму в Україні: генеза та спадщина. *Дисер. на здобуття наук. ступ. докт. арх.*, 2017, 18.

2. Терлецька Я. Захист культурної спадщини під час війни: Львівський вимір. URL: <https://spadshchyna.lviv.ua/zahyst-kulturnoyi-spadshhynu-pid-chas-vijny-lvivskiy-vymir/>

3. Вікторія Фещук «Культурна катастрофа: які пам'ятки знищили російські окупанти» URL: <https://history.sumy.ua/actually/9524-kulturna-katastrofa-iaki-pamiatnyky-znyshchyly-rosiiski-okupanty.html>

4. Gorbul T., Rusakov S. CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATION PRACTICES: EXPERIENCE OF UKRAINE AND THE BALTIC STATES. *Baltic Journal of Economic Studies*. 2022. Т. 8. №. 4. С. 58-69.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-13>

**BANDURA ART OF THE UKRAINIAN PEOPLE
IN THE HISTORIC AND PEDAGOGICAL CONTEXT
(ON THE EXAMPLE OF ULAS SAMCHUK'S WORK "LIVE
STRINGS. BANDURA AND BANDURA PLAYERS")**

**БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ
В ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ УЛАСА САМЧУКА
«ЖИВІ СТРУНИ. БАНДУРА І БАНДУРИСТИ»)**

Priymas N. V. Приймач Н. В.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Preschool and Primary Education
Taras Shevchenko Regional
Humanitarian-Pedagogical Academy
of Kremenets
Kremenets, Ternopil region, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри педагогіки,
дошкільної та початкової освіти
Кременецька обласна гуманітарно-
педагогічна академія
імені Тараса Шевченка
м. Кременець, Тернопільська область,
Україна*

Система основних компонентів духовного світу особистості, яка формується у процесі реалізації завдань національного виховання, передбачає такі засоби формування національної самосвідомості, як рідна мова, історія, культура, мистецтво, рідна природа, народні традиції і звичаї та ін. Розглядаючи українське мистецтво у контексті суспільного та історичного розвитку особливу увагу привертає проблема збереження культурної спадщини України в умовах війн, революцій, суспільно-

політичних конфліктів. Унікальним джерелом для вивчення даного питання є літературна спадщина видатного українського культурно-освітнього та громадсько-політичного діяча, письменника Уласа Самчука (1905 – 1987). Говорячи про мистецтво як одну з найважливіших складових культури суспільства, він звертає увагу на існування цього явища в контексті історії, а українське мистецтво розглядає в контексті світового. Вагоме місце відводить висвітленню питання музичного, зокрема бандурного мистецтва.

Творчість У. Самчука насичена матеріалом, який дає нам багаті знання з історії культури і мистецтва. На його думку, «мова, письменство, література, культура – явища, що вирішують буття народу...» [5, с. 270]. Аналізуючи українське мистецтво як важливий духовний чинник державотворчого масштабу, він акцентує на тому, що боротьба за українське мистецтво була складовою боротьби за самі основи українського існування, адже у намаганні нищити українську культуру закладено чималий політичний сенс. Розглядаючи мистецтво як «істотну частину життя людини і спільноти» [1, с. 7], як «найкращий вираз духового розвитку, інтелектуальних досягнень та ступеня ушляхетнення, людської гідності» [1, с. 7], Самчук разом з тим показує, що мистецтво «є тим елементом життя, який служить всім державам підносити свій престиж у світі» [1, с. 7].

Розглядаючи мистецтво в його історичному розвитку, Самчук насамперед звертає увагу на народне мистецтво. Він об'єктивно і різносторонньо висвітлює плідочу українську мистецьку культуру, зауважуючи, що хоча вона у своєму розвитку час від часу натрапляла «на щораз більші, штучно творені ворогами, перешкоди» [1, с. 14], проте завжди «була джерелом відпорної сили, що допомогла українцям видержати найтрудніші історичні лихоліття» [1, с. 14].

Твори У.Самчука містять багато фактичного матеріалу та цінних думок про українську музичну культуру, її роль і місце у світовому музичному мистецтві. За словами дослідника історії української культури в діаспорі М.Грінченка, художню українську музику неможливо уявити «відірваною від музичного життя українського народу» [2, с. 33], тому розвиток музичного мистецтва – це початок народного бандурного мистецтва. Саме так розглядає це питання і У.Самчук. 1976 року в Детройті вийшла його книга «*Живі струни. Бандура і бандуристи*», це «унікально багата, велика, змістовна епопея діяння своєрідної музичної формації з назвою Українська Капеля Бандуристів ім. Т.Г.Шевченка ... з додатком «на вигнанні» [4, с. 1], над якою письменник працював роками, користуючись матеріалами бібліотек Торонто, архіву Капели, спогадами і нотатками її членів. У цій книзі У.Самчук простежує шлях еволюційного поступу бандурного

мистецтва від найдавніших простих форм народної пісні до найновіших музичних форм у творчості 70-х рр. ХХ ст. Він подає історію капели як одне із найвидатніших явищ музичного життя не тільки українського народу, а й світового мистецтва.

Працю «Живі струни. Бандура і Бандуристи» Самчук починає із питання про походження музики, яке є «однаково близьке історії музики та її естетиці» [2, с. 13]. На початку першого розділу «Музика віщих» автор на фоні зародження історії України розповідає про виникнення українського фольклорного музичного мистецтва. З'ясовуючи ґрунт, на якому виникла бандурна музика, Самчук наголошує, що в ХІХ ст. ця ділянка музичного мистецтва досягла рівня організованої і інтелектуально оформленої вартості, «що нею може гордитись кожна нація» [4, с. 81].

Розділ «Время видющих» присвячено власне Капелі бандуристів ім. Т.Шевченка, її утворенню і першому періоду діяльності в 1918-1939 рр. Автор детально зумів відтворити ту атмосферу, в якій доводилось поневірятися бандуристам за часів радянської влади, з початком якої власників інструменту звинувачували у націоналізмі, а також той дух, який допоміг капелі зберегти себе і завоювати визнання як мистецької одиниці українського характеру.

«Бандура в Європі» – розділ, у якому У.Самчук розповідає про другий період історії капели, окреслений 1942-1949 рр., а також знайомить із зародженням і розвитком музичної культури в Європі. Аналізуючи новий етап діяльності, позбавлений політичного впливу, яким став початок 1942 р., Самчук наголошує, що «вражаюча сила, висловлена тією піснею і тією кобзою» [4, с. 141] була в цей час «інколи сильніша за всі ті ворожі дивізії. Бо інакше Україні давно вже не було б у тому просторі Європи» [4, с. 141]. Він детально описує перебування Капели в німецьких таборах, її виступ у Львові в резиденції А.Шептицького, гастролі на Тернопільщині, у партизанських загонах.

Обґрунтовуючи причини, які змусили Капелу виїхати у США, У.Самчук наводить рядки з листа Капели, надрукованого в кінці квітня 1949 р. в газеті «Українські Вісті» в Ульмі: «Їдучи в далеку країну, ми сподіваємося, що українське громадянство за океаном зрозуміє вагу та потребу нашого мистецтва в сучасний мент та допоможе Капелі, як мистецькій одиниці, стати на шлях пропагування української народної культури, а зокрема українського кобзарського мистецтва в Новому Світі. Покидаємо Європу з твердою вірою і надією на зустріч зо всіма вами на рідній, Священній Українській Землі!» [4, с. 231].

У другій частині, розпочатій розділом «За морем, за океаном...», У.Самчук розповідає про новий етап в історії Капели, про її подальший шлях до світового визнання, про славу, яку вона здобула у світовому

музичному мистецтві, як складова української культури. Письменник наголошує на великій місійній ролі Капели, на силі її мистецької довершеності. Наводячи відгуки американської преси, він звертає особливу увагу на елементи майстерності, які робили виступи Капели унікальним явищем у концертних залах США. У.Самчук наголошує, що Капелу визнавали як одну «з найбільших мистецьких цінностей українського громадянства на американському континенті» [4, с. 286]. Разом з тим в контексті книги звучить пекуча біль і образа за дійсність, спричинену радянським режимом, адже капела зберігала і пропагувала справедливі ідеали українського народу, визнавалася високомистецькою одиницею української культури, але все це було на чужині. Аналізуючи підготовку гастролей у Західній Європі, Самчук пише: «Небувала, першорядного значення подія: Українська Капела Бандуристів ім. Т.Шевченка, складена з громадян ЗСА, виїжджає до Європи з Детройту. Не з Полтави і не з Києва, а Детройту і Чікаго. Символіка величезного значення, до якої наша історія ще не раз буде вертатися. Щоб належно з цим розібратися» [4, с. 299].

Розділ «На захід до Європи» – це свідчення бурхливого триумфу Капели у Західній Європі в 1958 р. У.Самчук передає детальну розповідь про турне, включаючи програми виступів, описує реакцію глядацької аудиторії, наводить численні відгуки преси. Разом з цим аналізує музичну майстерність Капели, хореографічну довершеність танцювальної групи «Орлик» з Англії, яка супроводжувала виступи бандуристів. Він передає це настільки вдало, що читач відчуває справжню атмосферу, яка панувала на концертах і розуміє міру захоплення публіки, яка часто «набирала форми оргії» [4, с. 310]. Особливу цінність мають наведені автором окремі цитати із відгуків преси.

Останній розділ «Від Полтави до Детройту» охоплює 1960-1969 рр. мистецької діяльності Капели, що в основному присвячені популяризації її в англослов'янському світі. Закінчується книга розповіддю про святкування у 1969 р. 50-річчя «організованого українського кобзарства у формі музично-хорових ансамблів, між якими Українська Капела Бандуристів ім. Т.Шевченка, – за словами Самчука, – мала законне і моральне право вважатися репрезентанткою незалежної і свободної думки волі й ідеалів народу, з якого вона тілом і духом походить» [4, с. 418]. До почесного комітету по організації святкування серед чільних діячів мистецтва належав і Самчук. Описуючи один з ювілейних концертів, що відбувся 1 лютого 1969 р. у Флориді, він з неперевершеною майстерністю зображує «магічне видиво», що творилося на сцені.

У «Живих струнах» У. Самчук показав силу музичного мистецтва українського народу, розкрив окремі грані музики, хореографії, їх вияв, народну основу, яка спричинила в подальшому професійне мистецтво.

Це своєрідне джерело для вивчення історії української музики, її естетичної сторони, мистецької визначеності. Як знавець музичного мистецтва У. Самчук розглядає питання сприйняття музики, її розуміння, аналізує основні виражальні засоби, музичні жанри, різносторонньо висвітлює виконавське мистецтво. У книзі містяться цінні дані про розвиток українських музичних інструментів, про відомих композиторів, виконавців та репертуар. Питання хореографічного мистецтва розкривається під час розповідей про групу «Орлик». На особливу увагу заслуговують біографічні дані про відомих діячів українського музичного мистецтва, таких, як : А. Шут, Вересай, І. Кравченко, Г. Гончаренко, О. Рубець, О.Сластіон, Ф. Колесса, Д. Яворницький, М. Лисенко, Г. Хоткевич, В. Ємець, М. Теліга, К. Мисевич, В. Шевченко, Й. Панасенко, Г. Китастиий, В. Божик, П. Потапенко, І. Задорожний. Матеріал книги доповнений багатим фотоматеріалом. У. Самчук висвітлює різноманітні грані музичного мистецтва, його естетичне бачення музики та хореографії передається художнім словом з високою творчою майстерністю.

Контекст творів переконує, що «ніяка національна музика не виявила досі свою народність з такою величністю і силою, як українська музика» [2, с. 31]. Художня майстерність письменника допомагає зрозуміти, що «українська мелодія має свій особний стрій, який ховається у сивій старовині, чарівну красу і свіжість» [2, с. 160]. Показуючи процес еволюції музики, У.Самчук наголошує, що «все краще, створене в українській професійній музиці... тісно пов'язане з життям народу...» [2, с. 191], народна творчість – це ґрунт художньої творчості.

Розкриваючи такі питання, як еволюція музичних форм, історія музичних інструментів, біографія музичних діячів, У.Самчук дає нам можливість «правдиво зрозуміти й оцінити вагу музики в житті людства, з'ясувати її значення для розуміння всієї культури народу» [2, с. 23]. Звертаючись до історії української музичної культури, в якій особлива роль належить бандурному мистецтву, він наголошує на її вагомому значенні для світової культури. Творча спадщина У. Самчука – це також багате джерело національного та естетичного виховання.

Література:

1. Андрусів П. Мистецтво в житті народів. Філядельфія : Накладом відділу ОМУА, 1967. 17 с.
2. Грінченко М. Історія української музики. Нью Йорк : Видання Укр. Муз. ін-ту, 1961. 191 с.
3. Костюк Г. До постанови проблеми (Вступне слово). *Слово*. Нью-Йорк, 1968. Зб. 3. С. 470–475.

4. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт : Видання Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка, 1976. 466 с.

5. Самчук У. На коні вороному: спомини і враження. Вінніпег : Видання Товариства «Волинь», 1975. 360 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-14>

MODERN UKRAINIAN-POLISH ARTISTIC COOPERATION

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА МИСТЕЦЬКА СПІВПРАЦЯ

Svynarenko N. O.

*Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Ukrainian Studies and Language
Preparation of Foreign Citizens
Simon Kuznets Kharkiv National
University of Economics
Kharkiv, Ukraine*

Свинаренко Н. О.

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

Senkivska G. Ya.

*Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department
of History and Teaching Methods
Taras Shevchenko Regional
Humanitarian-Pedagogical Academy
of Kremenets
Kremenets, Ternopil region,
Ukraine*

Сеньківська Г. Я.

*кандидат історичних наук,
доцент кафедри історії
і методики навчання
Кременецька обласна
гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка
м. Кременець, Тернопільська область,
Україна*

Українські митці на весь світ презентують вітчизняні музичні та театральні культурні традиції. З початком російської агресії на наші землі сторінки українсько-польського культурного співробітництва збагатилися ще більшою кількістю нових імен та нових подій, адже ця міжнародна співпраця має глибоке історичне коріння [1 – 3]. Метою даної роботи є висвітлення основних подій сучасної українсько-польської мистецької співпраці.

Великі успіхи у Польщі мають актори Львова – курбасівці, котрі заснували Осередок театральних практик «Gardzienice», де особливо яскраво засяяла зірка Мар'яни Садовської, котра брала участь у виставах Владзімежа Станєвського «Життя протопопа Авакума» та «Карміна

Бурана» [4]. Вона ж була співавторкою проекту «Метаморфози або Золотий Осел», в основі якого була стародавня грецька музика У 1998 р. театральна спілка Польщі нагородила її званням найкращої акторки року за роль Психеї у цій виставі. Зараз Мар'яна Садовська проживає у Німеччині та активно продовжує творчі зв'язки з Україною та Польщею. Прикладом цього може бути діяльність нинішнього актора Повшехного театру у Варшаві Артема Мануйлова; Орест Шарак працює у вроцлавському театрі ZAR. А від 2021-2022 рр. у Повшехному працює українська актриса Оксана Черкашина, котра крім театру робить спроби у польському кіно.

Починаючи від 2012 р. традиційним між двома державами став фестиваль українсько-польського партнерства – щорічні змагання музичних гуртів, джазових колективів, танцювальних ансамблів, котрі проводяться за патронатом Генерального Консульства Республіки Польща у Львові – ці заходи є масовими та дуже популярні серед українців [7].

Польська оперна сцена звучить українськими голосами, серед яких найвідомішим є сопрано Ольги Пасічник, котра у 1991р. навчалася у Варшаві в Музичному університеті Фридерика Шопена, а від 1992 р. – була солісткою Варшавської камерної опери. Вона удостоєна багатьох нагород у Польщі, серед яких: відзнака ім. Анджея Хьольського за кращу жіночу оперну роль (Мелізанд в «Пелеас і Мелізанд» Клода Дебюссі), Золотий Хрест Заслуги, Офіцерський Хрест Ордена заслуги перед Республікою Польща [5]. Значною подією мистецького життя у 2013 р. варшавської Національної опери була прем'єра опери Павла Шиманського «Qudsja Zaher». Окрім багатого оперного і концертно-камерного репертуару та значної кількості польських державних відзнак, Ольга Пасічник дає майстер-класи в Музичному університеті ім. Фридерика Шопена, Оперній академії при національній опері у Варшаві. Випускники Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка – Вікторія Ватутіна та Павло Толстой – солісти Опери у Щецині [4].

Ініціатора та художнього керівника числених українсько-польських фестивалів, диригента Романа Реваковича називають амбасадором української музики в Польщі [6]. «Дні української музики» – лише один із багатьох прикладів його багаторічної системної й цілеспрямованої роботи з популяризації української культури [6]. Ревакович наголошує на значущості української культури, котра безперечно гідна посісти належне місце серед інших культур.

Зараз є характерним значне збільшення інтересу до української музики в Європі. Ця тенденція характерна й для Польщі, це трохи поверхова реакція на російську агресію в Україну, а не достеменна зміна у формі поглибленого впізнавання української культури [6]. Вагомою подією українсько-польського культурного життя є уже традиційні концерти Ukrainian Freedom Orchestra у Варшаві у рамках запланованих

турне цього оркестру. У репертуарі оркестру, крім творів Валентина Сильвестрова, представлені музика Бетховена, Брамса, Дворжака. Для іноземного слухача Валентин Сильвестров є найвідомішим українським композитором [6].

«Днів української музики» у 2022 р вже стали традиційними для польської публіки, хоча не надто масовими. Російська збройна агресія на українські землі викликала більшу прихильність до заходів українсько-польської культурної співпраці та спряла посиленню інтересу до української культури. Активну фінансову допомогу цим заходам надають польські Банк крайового господарства (BGK) та Фонд Most the Most. Вони підтримують різні культурно-мистецькі проекти (наприклад, польсько-українську постановку опери «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського для евакуйованих українських дітей) [6].

Твори Валентина Сильвестрова часто виконує український піаніст Дмитро Чоні, який виступав на одній з головних літніх польських подій – на Шопенівському фестивалі 2022 р. у Душнікі Здруй. Слухачі із задоволенням слухали і варшавський ансамбль Chain Ensemble під диригуванням відомого польського віолончеліста Анджея Бауера, твори Леоніда Грабовського, Юрія Ланюка, Олександра Щетинського та Олега Безбородька. На заходах українсько-польської культурної співпраці брали участь польський віолончеліст Бартош Козяк, польський баритон Губерт Запіур і співаки з України – Тамара Калінкіна й Наталка Половинка і [5].

Висновок. Вже сьогодні українські композитори пишуть твори, де фіксують різноманітні образи війни. І українські митці у різних країнах світу своєю творчістю змушують глядача зацікавитися українською культурою. Кількість українських акторів та музикантів, котрі працюють за спеціальністю і здобувають творчий досвід у Польщі неухильно збільшується – це сприятливо відображається на популяризації української культури. Творчість наших акторів та музикантів дає розуміння вагомості української високої культури. У світі зараз, особливо на час російської збройної агресії, спостерігається значне посилення інтересу до української музики та театру – тому для наших вітчизняних митців це є додатковим шансом для самореалізації та достойного представлення українського мистецтва на світовому просторі.

Література:

1. Свиначенко Н.О. Польсько-українська співпраця на основі освітніх, культурних, економічних здобутків : проблеми і перспективи. *Multidimensionality of Ukrainian-Polish cooperation: genesis, particularities and prospects* : Scientific monograph. Riga : «Baltija Publishing», 2022. Р. 302 –315. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-232-6-23>

2. Свиначенко Н.О. Досягнення діячів музичної культури на польських землях на початку ХХ ст. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)*. Матеріали наук.-

практ. інтернет-конференції 19 жовтня 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 150–152.

3. Сеньківська Г. Історичне краєзнавство на Тернопільщині у середині 40-х років. XX ст. – на початку XXI ст.: джерелознавчий аналіз. *Історія науки і біографістика*. 2020. № 2. С.34–48. doi.org/10.31073/istnauka202002-03

4. Канарська А. PL-UA: незалежна мистецька співпраця. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/pl-ua-nezalezna-mystetska-spivpratsia> (дата звернення 06.05.2023).

5. Польща в Україні. Сайт Республіки Польща URL: <https://www.gov.pl/web/ukraina-uk/ukraine> (дата звернення 09.05.2023).

6. Ревакович Р.: Чим кращі будуть умови для культури в Україні, тим швидше ми посядемо належне місце на карті світу. URL: https://lb.ua/culture/2022/08/22/526996_roman_revakovich_chim_krashchi_budut.html (дата звернення 09.05.2023).

7. Фестиваль партнерства. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0 (дата звернення 09.05.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-15>

THE INTERNATIONAL COMMUNITY'S ASSISTANCE IN PRESERVING UKRAINE'S HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE

СПРИЯННЯ МІЖНАРОДНОЇ СПІЛЬНОТИ ЗБЕРЕЖЕННЮ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Slobodna N. B. **Слободна Н. Б.**

*Assistant at the Department of Fine Arts,
Design and Teaching Methods
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University
Ternopil, Ukraine*

*асистент кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну та методики
їх навчання
Тернопільський національний
педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Військова агресія Росії поставила перед Україною цілий ряд викликів політичного, економічного, екологічного, гуманітарного та культурологічного характеру. Щоденні бомбардування міст і сіл, тисячі біженців,

посилення економічної кризи, руйнування інфраструктури та винищення природи у місцях бойових зіткнень – це наша реальність. Україна ж продовжує боротьбу проти агресора і робить це не лише на полі бою. Ми повинні зберегти наше майбутнє: мову, ідентичність, культуру, історію. У цьому аспекті дуже важливим є питання охорони пам'яток історії та культури, які, безумовно, теж перебувають в небезпеці під час воєнних дій. Зокрема, з початку конфлікту, станом на травень 2023 року, в Україні зафіксовано більш як 550 епізодів воєнних злочинів російських військ проти нашої культурної спадщини. Пошкоджено 171 об'єкт зі статусом пам'ятки, 146 об'єктів цінної історичної забудови, 44 музеї [2].

Ще до початку активної фази воєнних дій та в перші місяці протистояння, владою нашої держави та громадськими організаціями були здійснені певні заходи по збереженню культурних цінностей. В першу чергу це моніторингові місії, створення органу координування дій – Штабу порятунку культурної спадщини України [6], активізація процесів міжнародного співробітництва із закликом до світових інституцій допомогти Україні у боротьбі проти культурного геноциду зі сторони росії. І, власне, хотілося б підкреслити, яку підтримку нашої державі надають інші країни, щодо збереження об'єктів матеріальної та духовної спадщини.

Усвідомлюючи нищівні наслідки вторгнення російських військ, вже у березні 2022 р. відбулися круглі столи за участі керівництва ЮНЕСКО, Українського центру культурних досліджень, керівників профільних підрозділів МКІП та установ обласного рівня, які відповідають за реалізацію конвенції ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини; були виділені перші значні кошти для проведення заходів по збереженню та евакуації культурних цінностей [1]. Окрім ЮНЕСКО, до допомоги Україні активно підключилися загальноєвропейська федерація асоціацій культури Europa Nostra та Global Heritage Fund, ALIPH (Міжнародний альянс із захисту спадщини в зонах конфлікту) та інші. Вони, окрім залучення коштів, організовують та стають активними учасниками конференцій, брифінгів, круглих столів, де обговорюються теоретичні та практичні аспекти охорони культурної спадщини нашої держави.

Надзвичайно цінним є внесок наших найближчих сусідів, які першими простягнули руку допомоги. У Польщі було зібрано та направлено до України тони матеріалів для захисту та транспортування пам'яток, їх фахівці надають цінні поради, та особисто приїжджають, щоб допомогти. Вони створили Комітет допомоги українським музеям [3], активно співпрацює із львівськими організаціями Інститут «Polonika» [5].

У Німеччині профільні організації теж об'єдналися та створили Мережу захисту культурних цінностей України, яка займається

координуванням українських потреб та місцевих інституцій, що готові допомогти у їх вирішенні [7].

Надзвичайно цінним був внесок Хорватії, як країни яка мала досвід війни у 90-их рр. XX ст. Посол Аніца Джамич, Міністерством культури та медіа Хорватії спільно з представниками з України організували круглий стіл, під час якого поділились власним досвідом та надали спеціальні пакувальні матеріали були надані в рамках гуманітарної допомоги [5]. І перелік країн-партнерів невпинно зростає. Швейцарія, Латвія, Фінляндія, Данія, Норвегія, Велика Британія, Словенія та інші – надавали та продовжують надавати підтримку Україні у процесі збереження нашої культурної спадщини. До речі, активною частиною цієї допомоги є створення архівів українських пам'яток культури та історії у мережі «Інтернет». Зокрема, Saving Ukrainian Cultural Heritage Online була створена у Австрії [8], Backup Ukraine – у Данії [3]. У рамках співпраці Міністерство культури та інформаційної політики України та «Google Україна» було створено на платформі «Google Arts & Culture» цілий розділ, присвячений нашій культурній спадщині [4, с. 170].

Підсумовуючи, варто подякувати усім міжнародним партнерам за допомогу Україні у її надважкій боротьбі за власну державу та культуру. Їх підтримка ще раз підтверджує правильність цивілізаційного вибору нашої держави бути у єдиній європейській спільноті, де діють закони та норми міжнародного права, існують поняття моралі, честі та справедливості. І власне, остання з перерахованих категорій обов'язково повинна бути втілена в життя після завершення цієї війни. Знову ж таки, за підтримки світової спільноти, Україна домагатиметься у Міжнародному суді відповідного покарання для агресора, повернення всіх награваних цінностей та відшкодування втрат національного культурного фонду.

Література:

1. За результатами Другої Всеукраїнської конференції «Культурні практики установ культури під час військових дій» (4 частина). УЦКД Ukrainian Center for Cultural Research. URL: http://surl.li/hcvfw_ (дата звернення: 18.05.2023).

2. Культурна спадщина в умовах війни: в Україні з'явиться експертна група. УКРІНФОРМ Мультимедійна платформа іномовлення України. URL: http://surl.li/hcvbd_ (дата звернення: 17.05.2023).

3. Перемогти і зберегти: як в Україні захищають пам'ятки від війни. 20.04.2022. Discover. URL: <http://surl.li/exnnf> (дата звернення: 18.05.2023).

4. Рішняк Олег. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини XX – початку XXI ст. та українська

дійсність. *Український історичний журнал*. 2022. №4. С.159-173. URL: <http://surl.li/gezwf> (дата звернення: 17.05.2023).

5. Терлецька Яна. Захист культурної спадщини під час війни: Львівський вимір. Бюро спадщини, 18 травня 2023. URL: <http://surl.li/hcvkm> (дата звернення: 18.05.2023).

6. Штаб порятунку спадщини. URL: <http://surl.li/hcvcn> (дата звернення: 18.05.2023).

7. ICOM. International council of museums Deutschland. URL: <http://surl.li/hcvmo> (дата звернення: 18.05.2023).

8. SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online). URL: <https://www.sucho.org/ukraine> (дата звернення: 18.05.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-134>

POLISH-UKRAINIAN DIALOGUE IN VISUAL ARTS DISCOURSE (2022): WAR PORTRAITS AND REFLECTIONS

ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ДІАЛОГ У ДИСКУРСІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (2022): ПОРТРЕТИ ТА РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ

Smyrna L. V. Смирна Л. В.

*DSc (Art Studies), Senior Researcher,
Head of International Scientific
and Artistic Department
National Academy of Arts of Ukraine,
Professor
Kyiv National University of Culture
and Arts,
Kyiv, Ukraine*

*доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
начальник відділу міжнародних
наукових і мистецьких зв'язків
Національна академія мистецтв
України,
професорка
Київський національний університет
культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

Today, in the conditions of a full-scale invasion of Ukraine, the comparative imagological model of cultural ties, which was an immanent and eventual feature of Jerzy Giedroyc's discourse (without exaggeration, we can talk about an original concept of cultural dialogue), acquires special significance in the context of the study of cross-cultural contacts between artists, curators, and representatives of various cultural and artistic industries who were forced to emigrate from Ukraine for an indefinite period of time.

Such contacts contribute to the establishing and development of Ukrainian-Polish art events, which were a mandatory component in the space of dialogue of cultures defined by Giedroyc.

The strategy of Jerzy Giedroyc's cultural work envisaged the intensification of the Polish-Ukrainian dialogue during the Soviet period, when the Ukrainian cultural narrative was a subdominant component of the Soviet narrative. The Polish culturologist paid considerable attention to contacts with Ukraine, to the spread of ideas presented in the discourse of the "Executed Renaissance" (correspondence with Yu. Lavrinenko) [3]. Giedroyc's model of Polish-Ukrainian cultural dialogue had no analogues and was designed to establish in Polish discourse Ukrainian cultural artifacts and objects that demonstrated a powerful aesthetic potential. The work of Giedroyc concerned culture and always had a Ukrainian-centric vector.

The relevance of the proposed research is connected with the importance to study the processes of dialogue between Polish and Ukrainian arts, the increased attention in general to Ukraine as a victim of ideological encroachment by the Russian aggressor, and Ukrainian art in particular, which provides an opportunity to reveal strategies for working through the trauma caused by the war. In my work, I will follow the theoretical approaches of L. Berlant, in particular her methodology of "cruel optimism" in the visual art space, identifying forms of traumatic discourse in Ukrainian visual projects of wartime [1].

The landscape of cultural and artistic cooperation has been fundamentally changed after February 2022. Ukrainian artists have formed a number of powerful centers in Poland, demonstrating the manifestations of modern Ukrainian visual culture, which appears to be a factor of resistance and a form of affirmation of Ukraine's political subjectivity. Visual art appears as an intensive and immense form of representation of the Ukrainian narrative.

It is important to determine a scientific assumption (research hypothesis regarding the state of the art) that artistic visual works have an important aspect in promoting the Ukrainian narrative and spreading knowledge about Ukraine in Poland.

At the same time, the new Polish landscape has created an extremely interesting and still unknown situation of intercultural dialogue. Visual images have updated the perception of Ukraine in the Polish receptive field and help to understand the manifestations of "cruel optimism" (Berlant's theory) demonstrated in the visual artistic discourse.

E.g., under the patronage of the Embassy of Ukraine in Poland, the largest exhibition of contemporary Ukrainian art in Poland was held in the Center of Contemporary Art of the Ujazdowski Zamek. Exhibition of paintings of modern Ukrainian art "Ukraine. Under the second sky" was demonstrated in Warsaw in the Museum of Modern Art. This exhibition presents the works of

Ukrainian artists, which are their reaction to Russian aggression [4]. The Baltic Gallery of Contemporary Art in the city of Ustka was able to host seven female artists from Ukraine. The special residence allowed creative people to stop, find the strength to live and work.

One more example: Hanna Oborska from Kyiv created three projects, which were exhibited in the gallery. All Hanna's projects are dedicated to refugee women. "War Portraits/Reflections" is a series of photo collages of portraits of women and children combined with photographs of destroyed buildings in Kyiv, Bucha, Borodianka, Kharkiv and Irpin. Skeletons of residential buildings, remnants of the "Mriia" plane, shot cars are superimposed on portraits of women and their children. The second project "Print" was made in a ceramic studio. Hanna remembers that when she saw clay, she just kneaded it for a long time, enjoying the texture. Each of these scraps has its own color, which loses its saturation when traveling and fleeing from war. And another mini-project of the artist came out of the need to thank her Polish friends. These are handprints of people who helped and are helping Ukrainians to get out of the chaos of the war. These are the hands of real people - those who met Oborska on her way in Poland [2]. I can assume that trauma discourse will be manifested differently among representatives of different art schools, which have different geographical locations in Ukraine.

References:

1. Berlant, L. Cruel Optimism. London, UK: Duke University Press, 2011. 342 p.
2. Втекти від війни, щоб творити про війну: українські митці у Польщі URL: <https://odessa-life.od.ua/uk/article-uk/vtekti-vid-vijni-shhob-tvoriti-pro-vijnu-ukrainski-hudozhniki-u-polshhi>.
3. Lavrinenko, Yu. The Executed Renaissance Anthology. Paris: Kultura. 1959.
4. У Варшаві експонується виставка «Україна. Під іншим небом» URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3646453-u-varsavi-eksponuetsa-vistavka-ukraina-pid-insim-nebom.html>.

**THE UKRAINIANNES OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE.
WE RETURN OURS**

**УКРАЇНСЬКІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ.
ПОВЕРТАЄМО СВОЄ**

Stoliarchuk N. M. Столярчук Н. М.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Українське авангардне мистецтво стало тим унікальним феноменом нашої культури, який засвідчив прорив української культури з рівня провінційності на рівень кращих світових досягнень. Світова і вітчизняна наукова спільнота давно визнала самобутність і національну специфіку українського варіанту авангардного мистецтва першої третини ХХ століття (О. Наков, В. Маркаде, Д. Горбачов, О. Кашуба та ін.). Проте і сьогодні у деяких наукових роботах зарубіжних дослідників і в музейних текстах світових музеїв українські авангардисти називаються «російськими». Тому варто наголосити на національній специфіці українського авангарду та на потребі повернення в український культурний простір вкрадених імен талановитих українців.

Генезу українського мистецтва авангарду можна простежити за такими основними етапами:

1. Етап зародження (1906–1909 рр.), який характеризується засвоєнням художніх принципів французького неоімпресіонізму, постімпресіонізму (В. Ван-Гога, П. Гогена, П. Сезанна) й художніх відкриттів молодих майстрів французького фовізму, кубізму, італійського футуризму (А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Марінетті). У цей період в Україні влаштовуються кілька виставок, на яких уперше експонують твори авангардистів. Найвизначніші з них – виставка «Ланка» (Київ, 1908 р.), «Інтернаціональна виставка Салону В. Іздебського» (Одеса, 1909 р.), на яких експонували твори О. Богомазова, О. Екстер, братів Бурлюків.

2. Етап формування та інтенсивного розвитку (1909–1924 рр.). У цей період з'являються нові напрями авангардного мистецтва, які мають вагоме філософсько-естетичне підґрунтя і з часом набувають національної специфіки та самобутності. У ньому виділимо такі підперіоди:

а) перша хвиля авангарду, для якої характерна поява нових авангардних напрямів у мистецтві (1909–1915 рр.): 1909 р. – футуризм у творчості братів Бурлюків; 1909–1911 рр. – становлення школи національного неовізантизму М. Бойчука; 1910–1912 р.– кубізм у пластиці О. Архипенка; з 1914 р. – використання ним поліхромії; 1914 р. – кубофутуризм в естетиці О. Богомазова; 1915 р. – винайдення супрематизму К. Малевичем;

б) деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв'язку з подіями Першої світової війни (1915–1919 рр.);

в) друга хвиля авангарду, під час якої активізується розвиток власне українського авангардного мистецтва (1919– 1924 рр.). У творчості митців новаторів помітним стає вплив традицій національної культури. Особливого розвитку зазнають агітаційно-масове мистецтво (О. Богомазов, А. Петрицький, О. Екстер), виробниче мистецтво (В. Татлін, В. Єрмилов), українська сценографія (О. Екстер, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло). Створено багато різних мистецьких об'єднань, які претендують на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»).

3. Етап штучного придушення розвитку будь-яких «формалістичних» проявів у мистецтві (1925–1932 рр.). Авангард зазнає відчайдушної критики з боку офіційної цензури як «національно-буржуазне, занепадницьке мистецтво». 1932 р. ліквідовують усі мистецькі об'єднання і створюють єдину Спілку радянських художників, а 1934-го соціалістичний реалізм проголошують єдино можливим методом для ушляхення соціалістичної дійсності [4, с. 7-8].

Отже, упродовж першого-другого десятиріччя минулого століття українські митці-новатори вивчали, захоплювались і наслідували творчість західних колег, засновували власні авангардистські течії, школи. Проте вже після Першої світової війни в їх творах щораз із більшою виразністю простежуються риси національної культури, українське авангардне мистецтво починає відрізнятися своєю самобутністю та оригінальністю. Світоглядні та художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва сформувались як процес поступового синтезу передових ідей західноєвропейської естетики з елементами національної культури. На перших етапах своєї творчості українські митці-авангардисти вивчали, захоплювались і наслідували творчість європейських митців-новаторів. Проте із часом у роботах вітчизняних майстрів усе частіше і яскравіше виявляються риси власне національної художньої культури, які сягають коренями ще в прадавній українській примітив, народний іконопис, духовну культуру епохи бароко. З учнів і послідовників західноєвропейського авангарду українські художники самі стають засновниками та ініціаторами нових естетичних та формально-технічних художніх принципів, які займають вагомe, а подекуди і провідне місце в розвитку світової культури

авангарду. Відбувся своєрідний зворотній процес: взявши за основу естетичні ідеї європейського авангарду вітчизняні митці збагатили їх оригінальними самобутніми рисами національної культури, створивши при цьому власну естетичну концепцію авангардизму, і представили її світові у вигляді теоретичних та художніх робіт, якими і понині захоплюється світова громадськість.

Однак, впродовж перебування України під владою російської імперії, а потім – СРСР, набутки української культури замовчувались, заборонялися, були знищені, а ті, що осіли в закордонних колекціях – називалися «російськими». До т. зв. «русского авангарда» самі ж росіяни віднесли творчість українців Олександра Архипенка, Олександра Богомазова, Олександри Екстер, братів Бурлюків, Казимира Малевича – поляка за походженням, який себе називав українцем [1, с. 18]. Таке свідоме нівелювання національної самобутності та світової значущості української культури стало невід’ємним елементом російського колоніального, імперського дискурсу.

З отриманням незалежності України почалось дослідження раніше заборонених і прихованих радянською цензурою творів українського мистецтва, зокрема і авангардного. Проте у світі багатьох українських талановитих творців і до тепер ідентифікують російськими. Тільки з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну розпочалось поступове повернення в український культурний простір вкрадених імен наших талановитих співвітчизників. Так, у міському музеї Амстердама (Стеделек-музей), колекція якого нараховує найбільше за межами Росії зібрання робіт Казимира Малевича, ще минулого року припинили називати художника російським [3]. Також у Стеделек-музеї відмовилися від терміну «російський авангард» у музейних текстах.

Також варто згадати музей Метрополітен у Нью-Йорку (найбільш відвідуваний у світі), який змінив підписи трьох відомих художників – Іллі Рєпіна, Івана Айвазовського, Архипа Куїнджі. Цих художників тут раніше теж називали російськими. Тепер біля їхніх робіт вказано – український художник. А ще музей змінив підпис відомої картини французького художника Дега – «Російські танцівниці» стали «Танцівницями в українському одязі» [2]. Такі маленькі перемоги у великій боротьбі за свою культуру насправді є дуже важливими для світового визнання української культури.

Література:

1. Малевич. Автобіографічні записки 1918-1933. Київ: Родовід, 2017. 96 с.

2. Метрополітен перейменував відому картину Дега. Чому це важливо для українців. *New Voice*, 9 лютого 2023 URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/pereymenuvannya-kartini-dega-muzey-metropoliten-cancel-russia-50303262.html>

3. «Неросійський авангард»: як у світі дерусифікують мистецтво через війну в Україні. *BBC News Україна*. 16 травня 2023 року URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-65606964>

4. Столярчук Н. Український авангард: навч. посібник. Луцьк: Вежа-друк, 2021. 176 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-17>

THE THEME OF THE VIRGIN CANTOS IN THE CHORAL WORK OF YAKIV YATSYNEVYCH

ТЕМАТИКА БОГОРОДИЧНИХ КАНТІВ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА

Chamakhud D. V. Чамахуд Д. В.

*Postgraduate Student at the Department
of History of Ukrainian Music
and Musical Folklore
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
Kyiv, Ukraine*

*аспірантка кафедри історії
української музики та музичної
фольклористики
Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Православні християни з великою шанобою та особливими проханнями у своїх молитвах, окрім Господа та святих, звертаються до Божої Матері. Тому не дивно, що богородична тематика текстів релігійних кантів є однією із найпоширеніших у творчості українських композиторів першої третини ХХ століття. У спадщині Якова Яциневича (1869–1945), субдиригента і багаторічного помічника М. Лисенка, представлено три канти, у яких оспівується велич Діви Марії, – «Пресвята Діво», «З плачем сльозами», «Заступниці». Життєтворчість талановитого композитора, диригента, фольклориста, педагога на сьогодні є малодослідженою. Саме тому доводиться здійснювати пошуки біографічних та нотних матеріалів митця у різних архівах України.

Нотні рукописи копій богородичних кантів Я. Яциневича для мішаного хору *a cappella* було віднайдено в Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів (ІДБМР) у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаніка. Усі канти вміщено у збірнику «Кантів й концертів різних українських композиторів» та дбайливо переписані у 1938 р. Володимиром Пелехом [1, арк. 36–39,

60–62]. На жаль, поки встановити біографічних відомостей про переписувача не вдалося.

Зважаючи на нескладну гармонію та виконавські засоби, якими виражено музичний матеріал богородичних кантів Я. Яциневича, можемо зробити висновок, що піснеспіви призначені для виконання хоровими колективами навіть найпростішого рівня майстерності. Ліричні мелодії кожного канту, відповідно до змісту текстів, підкреслено романтичною акордикою та стриманими темпами.

Кант «Пресвята Діво» [1, арк. 38–39] найменший за обсягом та має традиційну куплетну будову. Дотримуючись мелодичного першоджерелам, при повторній гармонізації кожного з чотирьох куплетів, композитор застосовує унісонний початок – висхідний рух звуками тонічного тризвуку усіх голосів, що нагадує аналогічний початок канту композитора «Христос воскрес». Подальші поєднання голосів у приспіві з рухом паралельними терціями та секстами апелюють до музичних особливостей жанру канту.

Найбільш цікавим з точки зору роботи композитора із першоджерелом є кант «Заступниці» [1, арк. 36–38]. Адже, використовуючи оригінальну мелодію канту та дотримуючись куплетної будови піснеспіву, Я. Яциневич щоразу використовує нові фактурні засоби. Завдяки різноманітним авторським прийомам усі п'ять куплетів вербального тексту вибудовуються з власною драматургією розвитку та сприймаються цілісно.

Уже з *першого куплету*, у якому відбувається звернення до Пресвятої Діви Мати, представляються характерні особливості жанру канту – терцієве поєднання голосів збережено і в жіночих, і в чоловічих партіях. Проте подальший розвиток (з п'ятого такту твору) демонструє чотириголосну акордову фактуру. Розшарування жіночих і чоловічих голосів відбувається у *другому куплеті*. Тенори і баси у терцієвому поєднанні виконують мелодію, сопрано і альтам надано роль підголосків, які у моменти зупинок чоловічих партій повторюють вербальні тексти, створюючи ефект «дзвоніння». У *третьому куплеті* – прославленні Божої Матері та її Сина повертається музичний матеріал та фактурне поєднання голосів першого куплету. У двоголосі лише жіночих партій звертається до слухача Божа Матір у *четвертому куплеті*, що наслідують спокій та лагідність її голосу, ніби звернення люблячої Матері до своїх дітей. У драматургічному розвитку піснеспіву куплет сприймається як відсторонення від земних турбот людини та нагадування про Вічне життя. Заключний кульмінаційний *п'ятий куплет* твору – хвалебне звернення усього людства до Божої Матері з обітницею завжди звертатися до Неї у своїх молитвах. Тому Я. Яциневич обрав чотириголосну гармонізацію мелодії куплету, з відхиленнями у мажорні тональності. Повтореннями

останньої строфи вербального тексту доповнює форму періоду куплету та яскраво підкреслює завершення твору.

Серед архівних матеріалів ІДБМР у збірнику «Кантів й концертів різних українських композиторів» на різних архівних аркушах вміщено два варіанти канту «**З плачем, сльозами**» Я. Яциневича [1, арк. 39, 60–62]. Дотримуючись мелодичного першоджерела та вербальних текстів, композитор створив різні за складністю виконання піснеспіви. Терцієве поєднання мелодії у сопрано і альтів, статичний рух тенорів і басів, які виконують функцію гармонічної опори, відсутність високих звуків у сопрано через транспонування мелодії у *e-moll*, куплетна будова, характеризують *перший варіант* твору [1, арк. 39]. Завдяки використанню зазначених музичних особливостей піснеспів з легкістю вивчатиметься хоровими аматорськими колективами, які нерідко виконують твори «на слух».

Незважаючи на дотримання куплетної традиційної будови канту, складніша *друга версія* піснеспіву [1, арк. 60–62] призначена для хорів вищого рівня майстерності. Для музичного втілення піснеспіву обрано тональність *g-moll*, що змінює семантичне значення мелодії та додає інтонаційної напруги і піднесеності. Варіант канту відрізняється секстовим поєднанням сопрано і тенора, між якими альт виконує роль функційного заповнення акордів. Басові розспіви на словах «наша Ти ясна зоре, надія», а також нова гармонізація цього ж тексту при повторенні з подальшим відхиленням у паралельний *B-dur* привносить у звучання канту свіжі барви. Кульмінацією звучить повторення слів утрете з композиторським позначенням «*soprani tutti*», чим підкреслено важливість заключних слів кожного куплету. Тихим завершенням твору і власне авторським заключенням Я. Яциневича є кода з чогириразовим зверненням до Божої Матері «Маріє!». Секстовий стрибок у соло сопрано з подальшими секундовими низхідними інтонаціями та скандуванням на цьому фоні акордів у всього хору створює ефект «розшарування» фактури.

Таким чином, богородична тематика кантів, поширена в українській музиці у 1910–1920-х рр., отримала яскраве втілення у творчості Я. Яциневича. Зважаючи на обраний композитором комплекс музичних засобів, можемо стверджувати, що піснеспіви вдало звучатимуть у виконанні хорових колективів різного рівня складності.

Література:

1. Канти й концерти різних українських композиторів. Партитура для чогириголосного хору. Автограф Володимира Пелеха. *ІДБМР ЛННБ України ім. В. Стефаника*. Рук. 794. 63 арк.

**EUROPEAN CULTURAL POLICY OF SOCIOCULTURAL SPACE
MANAGEMENT IN THE CONTEXT OF CULTURAL
HERITAGE PRESERVATION**

**ЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА УПРАВЛІННЯ
СОЦІОКУЛЬТУРНИМ ПРОСТОРОМ У КОНТЕКСТІ
ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Shostak V. M. Шостак В. М.

*Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies
Lesia Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Культурна політика ЄС має духовний та економічний виміри. Вона торкається як ортодоксальних – мова, національна свідомість, культурна ідентичність, так і сучасно-ситуативних культурологічних ідеалів – «культури урядування» (державного управління та інституційного забезпечення функціонування соціальних інституцій), радіо та телебачення ЄС (інформаційно-телекомунікаційна культура) та охорони прав інтелектуальної власності на винаходи, наукові розробки, твори літератури, музики та архітектури [1, с. 123].

К. К. Патель вводить поняття «Європейського культурного капіталу» як детермінуючого елемента культурологічної інтеграції 27 країн-членів ЄС у єдину культурно-інформаційну площину. Досліджуючи культурологічні центри розвитку ЄС як духовно-херітажного об'єднання держав, автор розділяє терміни «культурна політика» та «культурне управління», де першим є наративи управління херітажними надбаннями державними органами, а другим – власне специфічне спрямування (координація) даного управління культурними інституціями країн-членів ЄС [2, с. 48].

Єврокомісія розглядає культурну політику ЄС крізь призму єдності її складових частин (елементів–піднапрямків) : так, на період 2019–2024 р. (т. зв. Програма ЄК 2019-2024) ними було визначено екологічну стабільність (аспект – реалізація Зеленого пакту для Європи 2019 р.); цифровий розвиток держав-членів ЄС (концепція-програма «Європа, придатна для цифрової ери»); соціально-просперетивну ідеологію (аспект фінансово-бюджетної стабільності ЄС як економічного союзу держав-членів); розвиток геополітичної ідеології (концепція «Сильніша

Європа у світі»); риторику соціальної рівності (концепція «Просування способу життя ЄС»); демократичний рух ЄС (напрямок «Новий поштовх для демократії ЄС) [3].

Перша складова Програми ЄК 2019-2024 р. включає в себе забезпечення кліматичної нейтральності ЄС шляхом виконання положень Зеленого пакту для Європи 2019 р. (European Green Deal 2019), за яким до 2050 р. ЄС має амбіційно-програмні передумови для отримання статусу «кліматично нейтрального континенту».

До другої складової, генерованої Програмою ЄК 2019-2024 р. віднесено експансіювання цифрового розвитку країн-членів ЄС (включно із діджиталізацією та інформатизацією). Концепція-програма «Європа, придатна для цифрової ери» розподіляється на два піднапрямки – «Цифрове десятиліття Європи» та «Створення цифрового майбутнього Європи», метою яких є стимулювання бізнесу та населення до опанування цифрових компетентностей та створення людиноцентристського, сталого та розвиткового «цифрового майбутнього», а також – розвиток технологій ЄС відповідно ситуативних потреб та вимог населення.

Соціально-просперетивна ідеологія як підсистемний елемент культурологічної політики ЄС являє собою комплекс засобів, методів та принципів, що забезпечують функціонування ринкової економіки держав-членів Союзу. Остання, за риторикою ЄС, – шлях подолання бідності та соціальної нерівності, відтак, пріоритетом Єврокомісії є забезпечення сприятливого бізнес-інвестиційного клімату малих та середніх підприємств (МСП) задля «капіталізації» фінансової стабільності людського ресурсу (як розумово-демократичної, культурологічної надбудови). Інституційне забезпечення ідей соціально-ідеологічного благоденства в ЄС забезпечується роботою Економічного і валютного Союзу (Economic and Monetary Union).

Складова геополітичних наративів ЄС на міжнародній та загальносвітовій аренах розкривається через концепцію «Сильніша Європа у світі». Мета даної ініціативи Єврокомісії – глобалізація ролі ЄС як «політичного гравця», просування кліматичних, трудових та демократичних стандартів ЄС як уніфікованого культурологічно-політичного утворення.

Підсистемна складова соціально-рівнісних підходів ЄС як чинника культурологічної стандартизації передбачає закріплення цінностей справедливості, правового верховенства, гуманізму як критеріальних стандартів надання ЄС статусу політико-економічного «союзу спільних цінностей». Верховенство права визначається Єврокомісією як засадничий правовий та культурний пласт водночас.

Заключним елементом Програми ЄК 2019-2024 р. є демократизація ЄС як вільного об'єднання держав-членів. Культурний аспект даного процесу передбачає активну участь інституцій громадянського суспільства у виборчому процесі та аспектах персонального

представництва (індивідуального волевиявлення) у двосторонніх відносинах із органами влади місцевого та загальносоюзного рівнів ЄС. Концепт передбачає посилене співробітництво Єврокомісії та Європарламенту задля забезпечення природних та позитивних прав громадян ЄС, а також – прав та свобод останніх як субелементу європейського культурного середовища.

Єврокомісія визначає культурний простір ЄС як сукупність образотворчих, мистецьких та послугових наративів, що мають символіко-антропологічне значення та визначають ціннісно-традиційні орієнтації держав-членів ЄС. Рушієм означених тенденцій у Документі визначено глобалізовано-культурний обмін, що забезпечується свободою пересування як одним із основоположних принципів Договору про заснування Європейської спільноти (Treaty on the Functioning of the EU, 2009). До інших стандартів культурної політики ЄС, окреслених у Європейському порядку денному щодо культури 2007 р., можемо віднести сприяння культурним обмінам та транскордонному діалогу; екстраполяцію культурної діяльності та формування попиту на культурні блага; впровадження комунікативно-цифрових підсегментів споживання «культурного контенту»; врахування ідей глобалізації та інформатизації; акцент на створення міжкультурного, взаємодоповнюючого суспільства.

Новий Європейський порядок денний щодо культури 2018 р. (New European Agenda for Culture 2018) визначає правову основу генерації культуролого-політичних змін ЄС : продукування миру, свободи, європейських цінностей – включно із культурними) та обов'язок ЄС «сприяти культуризації держав-членів з повагою до їх національної та релігійної ідентичності та лейтмотивом охорони спільної культурної спадщини». Нормативні документи визначають засади діяльності Союзу щодо забезпечення «культурного здоров'я», серед яких – експансія культурно-історичних надбань європейських народностей; охорона культурної спадщини загальносвітового значення; проведення некомерційних культурних обмінів; свобода літературної та художньої творчості як складник культурного самовираження автора та правового забезпечення інтелектуальної продукції на теренах ЄС.

Логічним виглядає впровадження трьох стратегічних цілей Нового європейського порядку денного щодо культури 2018 р., визначених у Розділі 4 Документу. Відповідно п. 4.1 Порядку, перший об'єкт (ціль) – «соціальний вимір» – включає інтенсифікацію культурного співробітництва для реалізації ідей соціальної рівності та добробуту, а також – популяризацію культурної спадщини ЄС як «спільного ресурсу», що продукує спільні цінності, спільні історичні свободи та покликаний стандартизувати «вимір європейської ідентичності». Згідно п. 4.2 Порядку, другим об'єктом (ціллю) є «економічний вимір» – як підтримка культурно-освітньої та інформаційно-інноваційної творчості, мистецько-культурного та творчо-мисленневого процесів (включно із цифровим, підприємницьким та секторально-культурним розвитком

населення), кінцевим результатом яких визначено «наповнення фінансової екосистеми ЄС». Наостанок, п. 4.3 Розділу 4 визначає «зовнішні виміри» культурної політики ЄС, як-от соціально-економічний (культура як чинник сталого розвитку соціуму) та міжкультурно-діалоговий (співпраця у сфері культурної спадщини) аспекти розвитку галузі.

Робочий документ Єврокомісії «Європейський порядок денний культури в глобалізованому світі» [4] (European agenda for culture in a globalizing world, далі – Документ) передбачає позиціонування культури фундаментальним елементом персоніфікованого розвитку та джерелом задоволення суспільно-соціальних потреб на кшталт приватного життя, фінансових потреб, сатисфакції від зайнятості (роботи) та впровадження балансу між даними елементами. Іншими стратегічно-цільовими основами Документу є підтримання культурологічного розмаїття та відповідь на глобалізацію (переважно, шляхом налагодження шляхів культурної співпраці між країнами-членами ЄС) із використанням туристського потенціалу Союзу як джерела фінансово-економічного збагачення.

Мова визначається Єврокомісією «прямим вираженням культури», заснованим на повазі до особистості, відкритості до інших культур, мовно-культурної толерантності та культурологічної солідарності (себе визнання культурних цінностей один одної усіма країнами-членами ЄС).

Єврокомісією створено Робочий план у галузі культури на 2019-2022 р. (Work Plan for Culture 2019-2022, далі – Робочий план 2019-2022) [5]. Визначено шість концептуально-розвиткових тенденцій: культурно-херітажна послідовність (стійкість); культурна єдність; формування «екосистеми» культурної підтримки митців, творців та культурно-поєднаних осіб ЄС; запровадження ідей гендерної рівності; генерація та стандартизація міжнародних культурних зв'язків; визнання культури «рушієм сталого розвитку».

З 2019 р. в ЄС працює Комісія з питань культурної спадщини, що надає рекомендаційно-перспективні висновки щодо розвитку культурно-херітажної свідомості країн-членів Союзу. До його складу входять власне держави-члени ЄС, асоційовані країни, організації громадянського суспільства, міжнародні культурні організації та профільні (галузеві) інституції (установи) ЄС. Юридичне унормування комплексу вищеокресленої діяльності відбувається шляхом реалізації (дотримання) положень Європейського плану дій щодо культурної спадщини 2018 р. (European Framework for Action on Cultural Heritage), що передбачає створення «інклюзивного культурного середовища» ЄС на засадах цілісної інтеграції, доказової політики та врахування позицій зацікавлених сторін [6, с. 73].

У контексті ситуативно-законодавчої політики ЄС щодо пропагування сталого культурно-херітажного простору варто згадати ініціативу Єврокомісії із пропозицією Європейської рамкової програми

дій щодо культурної спадщини від 2018 р. (European Framework for action on cultural heritage 2018) [3], якою пропонувалося «забезпечити вплив відповідальних культурних інституцій ЄС на соціально-громадянський діалог суспільства та держави» у питаннях історико-духовного співробітництва.

Література:

1. Lahdesmaki, T. et al. Creating and Governing Cultural Heritage in the European Union. – Routledge, 2021. – 300 p.

2. Menger, P. – M. et al. European cultural policies and the «creative industries» turn. – Handbook of Research on Creativity, Edward Elgar, 2013. – № 32. – 20 p.

3. Council conclusion on the Work Plan for Culture 2019-2022 ST/14984/2018/INIT from 21.12.2018. EurLex. URL: [https://eurlex.europa.eu/legalcontent/EN/TXT/?uri=CELEX:52018XG1221\(01\)](https://eurlex.europa.eu/legalcontent/EN/TXT/?uri=CELEX:52018XG1221(01))

4. EC staff working document – Accompanying to the Communication from the EC to the EP, the European Council, the EESC and CoR on a European Agenda for Culture in a globalizing world SEC/2007/0570 from 10.05.2007. EurLex. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1598955769302&uri=CELEX:52007SC0570>

5. Communication from the EC to the EP, the European Council, the EESC and CoR A Union of Equality : Gender Equality Strategy 2020-2025 COM/2020/152 final. EurLex. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52020DC0152>

6. Littoz-Monnet, A. The European Union and culture. – Manchester University Press, 2007. – 189 p.

СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-19>

TRANSFORMATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF WEDDING RITUALS IN CINEMA: FROM THE SEMANTIC CONTEXT OF “SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” TO THE SUBSTANCE OF FORM IN “CRAZY WEDDING”

ТРАНСФОРМАЦІЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО СПАДКУ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В КІНО: ВІД СМИСЛОВОГО КОНТЕКСТУ «ТІНЕЙ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ДО ОЗНАЧЕННЯ ФОРМОЮ У «СКАЖЕНОМУ ВЕСІЛЛІ»

Balan N. V. Балан Н. В.

*Assistant at the Department of Fine Arts,
Design and Teaching Methods
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University
Ternopil, Ukraine*

*асистент кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну
та методики їх навчання
Тернопільський національний
педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Значення весільної обрядовості в українській культурі було відображено у творчості багатьох відомих митців. Їх відображення у фільмах не є новим явищем, проте його можна досліджувати з точки зору зміни форм і контекстів, що відображають відношення до традиційної культури. В кіноіндустрії на сучасному етапі значною мірою використовуються мотиви національної культури, включаючи й весільну обрядовість.

Над даною полемікою у свій час працювали дослідники творчості Сергія Параджанова через призму його режисерської роботи над фільмом «Тіні забутих предків»: Іван та Марта Дзюба [2], та Роман Корогодський [4]. Розвиток українського кіно досліджувала у своїх працях Лариса Брюховецька [1] і Ірина Зубавіна [3]. Роль жінки в творчості Сергія Параджанова досліджувала Лариса Наумова [5].

«Скажене весілля» режисера Дмитра Дикого, що вийшло у 2018 році, є прикладом трансформації нематеріального культурного спадку весільної обрядовості в кіно. Фільм зображує сучасні весільні обряди та традиції в

Україні, але відрізняється від традиційного підходу до цієї теми. У фільмі акцент зроблено на деструктивному прояві весільних традицій, які втратили свій первісний сенс та значення. Він показує процес віддалення від оригінальних обрядів, які колись мали велику вагу та важливе значення. Прослідковується те, що сучасні весілля часто стають лише шоу, де гості та наречені забувають про справжні значення цього свята.

Також у фільмі відображено суперечливість сучасної культури в Україні, де, з одного боку, люди шанують та поважають свої національні традиції, а з іншого – не здатні зберегти ці традиції в своїй первісній формі. Замість цього, сучасні весілля можуть бути перетворені на агресивні змагання, в яких головним завданням стає не знайти пару для створення сім'ї, а перемогти над іншими гостями.

Однак, фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, що вийшов у 1964 році, відрізняється від «Скаженого весілля» як за формою, так і за змістом. Роман Корогородський у своїй праці «Рік життя біля джерела натхнення» характеризував саме так: «Тіні забутих предків» – один з найгармонійніших творів українського кіно – народжувався важко, а часом драматично. І це зрозуміло: надто незвичний був матеріал, надто високо було поставлено планку естетичного осягнення першоджерела, надто неординарний зібрався творчий колектив [4, с. 59].

Як зазначив Іван Дзюба у книзі «Сергій Параджанов. Більший за легенду»: «Вишукані за трактуванням, але водночас поважні у своїй предметності образи-символи, налиті теплою плоттю, пронизують весь фільм, утворюють його коштовну тканину. Притому символи, почерпнуті здебільшого з народнопоетичного вжитку, аж ніяк не взяті в «готовому вигляді» – ні, у фільмі вони набувають індивідуальної «біографії...» [2, с. 13].

У фільмі збережені основні засади міфологічного чуттєвого сприйняття через опанування своєрідного матеріалу: гуцульських народних традицій. Лариса Брюховецька у своїй праці «Поетична хвиля українського кіно» писала: «Режисери поетичного кіно звернулися передусім до досвіду мистецтва народного, до історичних надбань культури народу, вони творили свої фільми не всупереч сучасності, а всупереч отій спрощеності, естетичній збідненості, що, як то кажуть, в сучасності мала місце» [1, с. 17].

Цей фільм відображає життя карпатських гуцулів та їхню культуру, зокрема весільну обрядовість. Зображено різноманітні весільні традиції, включаючи пісні, танці, костюми та обрядові предмети. Але особлива увага приділяється саме образу жінки.

Жіночі образи, створені Параджановим, спершу здаються традиційними. Та при ближчому розгляді з'ясовуються фактори, які дають підстави поставити під сумнів таку однозначну їх оцінку та витлумачення.

Лариса Наумова у своїй праці «Не прихована жіноча тілесність у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» зауважила, що: «Оголене жіноче тіло з'являється всього двічі. Показово, що це тіло не головної героїні Марічки, а Палагни. У першому випадку наприкінці весілля Івана й Палагни, фактично ніби продовжуючи весільний ритуал, Іван зриває останнє, що є на нареченій – намисто» [5, с. 161].

Аналізуючи цей жест, розуміється, що це зірване намисто метафорично відтворює першу ніч. Проте Марічка жодного разу не постає оголеною у вже свідомому віці, тільки коли вони ще були дітьми. І цей факт ніби проєктується на їхні молоді роки і виступає свідченням того, що між ними немає уже таємниць. Цим самим режисер зображує її як жінку уже недоторкану та тіло якої уже належить тільки коханому. Незалежно від авторського фактору творення фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», у ставленні до жіночої тілесності у цьому фільмі переважає традиційний підхід, що є характерним для української культури. Жіноче тіло відображено з найвищою мірою природної чистоти та поваги, що надає йому статус провідного культурного архетипу. Дослідження Ірини Зубавіної можна використовувати як підтвердження даної тези, оскільки вона детально розглядає неоміфологічні й модерністські аспекти цього феномену з «своєю аутистичною природою – посиленою увагою до внутрішнього світу окремої людини, її індивідуальних психологічних станів» [3, с. 303].

Підхід С. Параджанова можна охарактеризувати як надзвичайно «індивідуалістичний», оскільки він ґрунтується на переважанні авторської складової над історичним, етнографічним, а також візуальним і образним матеріалом. У кінематографічній оповіді всі елементи жорстко підпорядковані авторському замислу.

Аналіз фільмів «Тіні забутих предків» та «Сказане весілля» дозволяє зрозуміти, як відбувається трансформація весільної обрядовості в кіно. Ці фільми представляють різні підходи до відображення весільної церемонії, використовуючи різні стилі та засоби виразності. Параджанов у своїй стрічці використовує поетичний та символічний підхід, що дає можливість відтворити глибинні сенси та традиції, пов'язані з весіллям українського народу. Фільм має високу художню цінність та показує українську культуру в найбільш вишуканій та аутентичній формі.

У свою чергу, «Сказане весілля» є комедійним фільмом, який відображає весілля як екстравагантне та розбещене свято, що набуває своєї популярності у сучасному світі. Фільм відображає загальну тенденцію сучасного кіно до розважальної форми відображення традицій, де наголос ставиться на розвагу та розважальний ефект.

Отже, трансформація весільної обрядовості в кіно може відбуватись різними способами, відображаючи різні підходи до відображення

національної культури та традицій. З одного боку, фільми можуть використовувати символіку та поетичність для того, щоб передати глибинний сенс весільної обрядовості та відображення її у формі національної ідентичності. З іншого боку, фільми можуть зосередитись на розважальному ефекті та використовувати гумор, щоб відобразити весільні традиції як екстравагантні та розбешені.

Література:

1. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. Київ, 1989. 173 с.
2. Дзюба І., Дзюба М. Сергій Параджанов. Більший за легенду. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. 224 с.
3. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с.
4. Корогодський Р. М., Щербатюк С. І. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність. Київ : Спалах, 1994. 277 с.
5. Наумова Л. М. Неприхована жіноча тілесність у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». *Кіно-Театр*. 2018. С. 154-169.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-20>

CROSS-CULTURAL ASPECTS IN RECONSTRUCTION: A DESIGN NARRATIVE

КРОС-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ В УМОВАХ ВІДБУДОВИ: ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ НАРАТИВ

Luhovskyi O. F. **Луговський О. Ф.**

Candidate of Study of Art, *кандидат мистецтвознавства,*
Associate Professor, *доцент,*

Associate Professor at the Department *доцент кафедри дизайну*
of Design *Черкаський державний*

Cherkasy State Technological University *технологічний університет*
Cherkasy, Ukraine *м. Черкаси, Україна*

Є очевидним, що культуру та дизайн неможливо розглядати порізно, бо вони співіснують від найдавніших людських цивілізацій до сучасного світу. Дизайнознавці розглядають етап зародження проектної діяльності як протодизайн. Для сучасного глобалізованого світу темою окремого вивчення є те як культура різних регіонів впливає на створення дизайну об'єктів. При розкритті цього питання науковці відштовхуються від того, що культура включає досить визначений набір дизайнерських цінностей,

що охоплюють людську поведінку, матеріальну культуру та соціальні умови і це спонукає до створення продуктів, які уособлюють певний життєвий досвід людей. Тому знання культурних особливостей народів різних країн допомагає дизайнерам задовольняти вибагливі запити користувачів, оскільки досягається головна мета: розробити максимально зрозумілий дизайн, що однозначно сприймається.

Якщо говорити про вітчизняні реалії, то тут слід згадати про тезу науковця В. Даниленка, що наш дизайн ще очікує шлях від «дизайну в Україні» до «українського дизайну», бо кожен народ, що живе на Землі, завжди прагнув і в майбутньому прагнутиме знайти такі форми, які б виділяли його серед інших, давали б ідентичність із самим собою. Здолає цей шлях освічена у національному дусі дизайнерська молодь, що згодом природньо перейде до сфери дизайнерської практики і це сприятиме вибудові національно орієнтованого дизайну [1, с. 13]. За таких умов національно орієнтований дизайн буде формуватися під впливом високомистецького дизайнерського творення із залученням глибинних цінностей національної культури України у синтезі їх із найновітнішими досягненнями світової дизайнерської думки. Реалії сьогодення, схоже, пришвидшать ці процеси – українські дизайнери будуть залучені до відбудови держави після російської агресії. Так, ще у серпні минулого року між Україною та Асоціацією європейських міст Eurocities підписано Меморандум про взаєморозуміння для підтримки сталої відбудови українських міст. Асоціація планує згуртувати понад 200 великих міст Європи щоб реалізувати проекти реконструкції, а також об'єднати ресурси, найкращі практики й надати допомогу в пошуку фінансування. Українська сторона в особі Конгресу місцевих та регіональних влад при Президентові України має надати перелік визначених нагальних проєктів відбудови українських міст, забезпечити зручний і прозорий механізм фінансування і сприяти у підготовці законодавчих ініціатив, необхідних для відбудови [2].

Отже, тут допустимо говорити, що сама відбудова вже розпочалася, тому необхідно встановлювати принципи, на яких має ґрунтуватися ця відбудова, визначити пріоритети. До цих процесів обов'язково треба долучати дизайнерів, оскільки передбачається розв'язання критичних й конфліктних питань пов'язаних, наприклад, із спадщиною: що доцільно зберегти як є, що відбудувати; як українська минувшина, спадщина, культура будуть впливати на відбудову; як буде подолана суперечність між збереженням архітектурної спадщини і плануванням майбутнього міст. Та головним питання, скоріш за все, постане: чи відновлювати й увічнювати радянську архітектуру, чи створити нову ідентичність, абсолютно нові наративи [3].

Значною мірою, прийняття рішення саме у цьому питанні стане відправною точкою виявлення крос-культурного аспекту в нових умовах. Свого часу О. Боднар пророкував, що в багатій традиціями народного декоративно-прикладного мистецтва України, дизайн, може мати широкі перспективи за умови, що в своєму розвитку, і, зокрема в програмуванні дизайн-освіти, буде спиратися на ці традиції. За такої умови можна буде розраховувати на серйозний успіх у справі створення в Україні національної школи дизайну, яка з часом зможе заявити про себе у глобалізованому світі [4, 178]. Сьогоднішні виклики пришвидшують багато процесів в нашій державі, зокрема це стосується і становлення дизайну як знакового гравця в економіці країни, та у глобалізаційному вимірі. Партнери України пропонують концепцію «архітектурного союзнитства», щоб визначити роль іноземних експертів у післявоєнній відбудові, а саме: вони мали б співпрацювати, давати консультації тільки на виконання прохань українських колег без нав'язування своїх поглядів. Можна бути певним, що ця співпраця дасть багаті плоди, і це стане для науковців темою для роздумів стосовно того, чи сформований таким чином крос-культурний дизайн сприятиме, наприклад, взаєморозумінню між культурами та покращенню якості комунікації з міжнародною аудиторією.

З'ясуванню цьому, певною мірою, допоможе ресурс Hofstede-insights, де подаються узагальнені моделі мислення окремих груп людей (країн), які відображаються у значенні, яке люди надають різним аспектам життя. Так, для України згадані показники виводилися із того, що вона довгий час входила до складу Радянського Союзу, тому і розвивалася як дуже централізована країна, що призвело до великого значення статусних символів. Це проявляється у дистанційованні влади та решти суспільства. Тому і поведінка народу, як вважається, має відображати та представляти статусні ролі у всіх сферах ділової взаємодії: чи то візити, переговори чи співробітництво; підхід має бути низхідним та передбачати чіткі повноваження для будь-якого завдання. Тому пропонується вважати українське суспільство колективістських, де люди належать до «груп», які дбають про них в обмін на лояльність. Відносини як між групами так і в середині груп мають вирішальне значення для отримання інформації, знайомства чи успішних переговорів. Вони повинні бути особистими, автентичними та довірливими, перш ніж можна буде зосередитися на завданнях та вибудувати дбайливий до отримувача, а неявний стиль спілкування. Тому часто, вважається, що українці як на робочому місці, так і при зустрічі з незнайомою людиною, швидше, применшують свої особисті досягнення, внесок чи здібності. На тлі уже сказаного вище цілком вірогідним виглядає твердження у рамках піднятої теми, що українці, за таких умов, дуже побоюються неоднозначних ситуацій тому

дуже поширене детальне планування та інструктаж. Українці вважають за краще мати контекст та довідкову інформацію. Тому часто може видаватися, що українці котрі спілкуються з людьми, яких вважають чужими, здаються дуже формальними та відстороненими. У той самий час формальність використовується як знак поваги. В свою чергу, це характеризує стриманий характер української культури [5].

Запропоновані вище деякі особливості моделі поведінки українців запрограмовані характером національної культури, звісно ж впливають і на дизайнерську сферу діяльності. Яку роль це відіграє при відбудові держави, до якої будуть залучатися і вітчизняні дизайнери-професіонали у союзі із західними партнерами, віриться, світ побачить дуже скоро. Крос-культурна складова цих процесів прозвучить зрозуміло і виразно, оскільки весь цивілізований світ готовий до цього.

Література:

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Х.: ХДАДМ. Колорит, 2005. 244 с.
2. В. Перун. Україна підписала меморандум з Eurocities для підтримки відбудови своїх міст. URL: https://lb.ua/society/2022/08/19/526786_ukraina_pidpisala_memorandum_z.html (дата звернення: 07.05.2023).
3. Відбудова України. Відбудова світу. Блог конференції в Гарварді. URL: https://lb.ua/blog/rebuilding_ukraine (дата звернення: 06.05.2023).
4. Боднар О. Я. «За» і «проти» європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні. Вісник Львівської академії мистецтв: спецвипуск. Львів: ЛАМ, 1999. с. 178.
5. Country Comparison. URL: https://www.hofstede-insights.com/country-comparison-tool?countries=ukraine* (дата звернення: 06.05.2023).

PECULIARITIES OF NON-VERBAL COMMUNICATION IN INTERCULTURAL DIALOGUE

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Miahkota I. V. **М'ягкота І. В.**

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

*викладач кафедри української
та іноземних мов
Львівський державний університет
фізичної культури
імені Івана Боберського
м. Львів, Україна*

Міжкультурна комунікація – це галузь науки, яка вивчає особливості вербального й невербального спілкування людей, що належать до різних національних і мовно-національних спільнот. Намагаючись якомога повніше дослідити всі аспекти міжкультурної комунікації, не можна оминати такого важливого аспекту, як невербальний складник. Невербальні символи, які позитивно оцінюються й сприймаються однією культурою, можуть мати негативну інтерпретацію й оцінку в носіїв інших культур [1].

Невербальна комунікація має різні знакові системи: оптикокінетичну, паралінгвістичну, екстралінгвістичну, просторово-часову систему, візуальний контакт. Кожна з цих систем має свої особливості. Так, оптикокінетична система знаків використовує жести, міміку, пантоміміку; паралінгвістична система знаків – це система вокалізації мовлення, яка характеризується якістю голосу, його діапазоном, тональністю і виражає почуття і стани людини; екстралінгвістична знакова система включає в мову паузи та інші паралінгвістичні компоненти (покашлювання, сміх а також темп мовлення).

Установлено, що шляхом вербальних засобів передається лише 7% інформації, за рахунок звукових засобів (включаючи тон голосу, інтонацію звуку) – 38%, невербальними засобами – 55%.

Питання семантики жестів стають особливо важливими при міжнаціональному спілкуванні. Помилки в інтерпретації відбуваються в основному при формальному збігу: подібному жесту надається те значення, яким він володіє у своїй культурі. Болгари на знак згоди рухатимуть головою так, як би ми показували свою незгоду з кимось, і навпаки. Ми показуємо, крутимо вказівним пальцем біля скроні,

сумніваючись у розумових здібностях, а у деяких народів Європи цим жестом вказують на великий розум людини.

Для іспанців, греків і італійців образливим є жест доторкання до мочки вуха, а в Португалії цей жест означає, що людина не розчула сказаного.

«Наведемо кілька прикладів розбіжності жестів в українській та іноземних культурах. Східні слов'яни, прощаючись, махають рукою (як, до речі, і люди інших національностей, наприклад англійці чи італійці), розвертаючи долоню від себе і розгойдуючи нею вперед і назад, тоді як англійці розгойдують нею з боку вбік, а італійці розвертають долоню до себе і розгойдують нею вперед та назад. Цей італійський жест в українській та польській культурі означає «йдіть сюди», тому легко зрозуміти, яким чином виникають непорозуміння.

Український школяр чи студент, що бажає виступити на занятті, піднімає руку, витягнувши кисть; у німців піднімають два пальці. Українські студенти, якщо хочуть виразити схвалення викладачу, що блискуче прочитав лекцію, починають аплодувати; західноєвропейські студенти в тій же ситуації стукають кістками пальців по столі. В Індії й у деяких інших азійських країнах знайомі при зустрічі складають руки човником, притискаючи їх до грудей, і злегка схиляють уперед голову, а не вітаються за руку. Говорячи про себе, європеєць показує рукою на груди, а японець – на ніс. Китаєць чи японець, розповідаючи про своє нещастя, посміхається, щоб «слухачі не засмучувались»; у європейському культурному ареалі цього не роблять. Деякі «іноземні» жести просто не мають у нас еквівалентів. Наприклад, американський жест перемоги не має в нас ніякої відповідності. Не має відповідності і жест, відомий у США, який означає щось начебто «удачі тобі», «будь здоровий». Характерно, що жести, які не мають еквівалентів, як правило, інтерпретуються невірно: скажімо, жест може сприйнятися як жест погрози, а не доброго настрою, тобто в протилежному значенні» [2].

Коли українцю доводиться рахувати на пальцях «один, два, три», він загинає в кулак пальці лівої руки і використовує при цьому праву руку. У ряді західноєвропейських країн в аналогічній ситуації пальці розгинаються зі стиснутого кулака, а друга рука не використовується. Цікавим зауваженням є те, що українці починають рахувати з мізинця, а європейці – з великого пальця: українці, «підшираючи мовлення», жестикулюють тільки однією – правою чи лівою – рукою. Деякі іноземці, особливо жителі Європи, жестикулюють двома руками, причому обидві руки рухаються завжди симетрично.

Таким чином робимо висновок, що невербальні засоби мовлення доповнюють вербальний аспект і є запорукою успішної реалізації фахового і творчого потенціалу особистості, а для того щоб не потрапити

у неприємну ситуацію, варто поцікавитися особливостями різних засобів невербального спілкування тієї країни, до якої ми вирушаємо.

Література:

1. Щербина В. Проблеми міжкультурної комунікації в сучасному гуманітарному знанні. ISSN 2311 9489. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. 2014. №7. С. 173-178.

2. Осовська О. Невербальні особливості міжкультурної комунікації у світлі українських та польських лінгвістичних досліджень. *Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи*. 2012. Т. 1. С. 25-28.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-22>

VERBALIZATION OF CULTURAL SYMBOLS AS A MEANS OF NATIONAL SELF-IDENTIFICATION IN THE INTERCULTURAL DIALOGUE

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ СИМВОЛІВ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Pozdniakov O. V. Поздняков О. В.

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Foreign Languages
and Country Studies
Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
і країнознавства
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Ukrainian culture is an inexhaustible sacred treasure of Ukrainian nation. It combines a set of spiritual riches and values of various spheres of human life. Along with the evolution of mankind, it has been changing and transforming, which has resulted in establishing new values and achievements significant for every generation of Ukrainians.

Ukrainian language belongs to important structural elements of national self-identity, expressing key inherent features of centuries-old customs and traditions. They represent Ukrainian nation on the international cultural stage, determining Ukraine's function and role in the process of intercultural

communication and co-operation. Expressing national and cultural symbols through language, that is, verbalization of the nation's spiritual treasures contributes to self-identification and creates prerequisites for successful participation of Ukraine in the global dialogue of cultures.

Given the multifaceted nature of the concept of «culture», the latter can be divided into a number of components. This makes it possible to comprehensively evaluate culture at all levels, to determine the mechanisms and principles of interaction, to single out the main factors of this process, as well as to find out the interrelationships [3, p. 327].

According to V.M. Sheiko, there are three main groups of culture components: technology and economy; human spiritual culture and social consciousness; cultural norms and socio-political relations. The first and second groups of culture components establish and maintain patterns of human activity, carrying out the process of people's socialization, while the third group is aimed to strengthening ties within the variety of cultures, institutions, communities where the influence of intangible and tangible culture is insufficient, and moral standards are supported by right, law, and coercion [4, p. 122].

The vocabulary system of Ukrainian language contains a lot of lexical and phraseological units to reproduce basic traditional cultural archetypes. They are symbols which are understood as conventional signs in the form of words and phrases that convey certain ideas important for the entire Ukrainian nation reflecting the process of its centuries-old development. The symbol reveals the inner needs of a person apart from tangible objects. At the same time, unlike other intangible concepts, it keeps a great charge of emotionality, subconscious collective feelings that unite people at social and national levels. Thus, a national and cultural symbol is a verbal or tangible image that has established associative ties determined by ethnic history and culture, which are extremely valuable for representatives of a certain nation [2, p. 55-56].

According to V.M. Manakin, symbols contribute to outlining nationally inherent zones of perception and interpretation of the world. For example, the Ukrainians' national symbols are the Trident, the blue-yellow flag, the mace, the bush of viburnum, etc. The establishment of symbols is determined by cultural and historical factors of the nation's development, as well as the cognitive characteristics of people creating a transitory world of images [2, p. 56].

To become a symbol, a word or phrase has to go through a complex psycholinguistic process in which language, consciousness and reality are harmonized. Here, they merge together, being focused within a certain lexical or phraseological unit. Thus, the word or phrase becomes a symbol of a qualitatively new content, being transformed into a new virtual image, created by the brain, consciousness and feelings at the same time. Therefore, a symbol is a product of the interpretation of reality by means of verbalization, which becomes the most important tool of such interpretation [2, p. 61].

Verbalization of national and cultural symbols is a convenient tool of self-identification within the context of the intercultural dialogue. The latter is understood as an open and respectful exchange of views between individuals, groups with different ethnic, cultural, religious and linguistic backgrounds and heritage on the basis of mutual understanding and respect [6, p. 10].

To understand the issue of intercultural dialogue, it is important to study not only the concept of culture, but also the process of cultural interaction, as well as psychological and sociological factors. Intercultural dialogue is a multi-subject phenomenon, as it can unite several participants at the same time, including individuals, public associations, states, etc. [3, p. 328].

In the recent centuries, intercultural ties have become increasingly active. It should be mentioned that a significant role has been played by the development of communication technologies. The process of mutual intercultural impact has already become an integral part of the historical evolution of many cultures. Therefore, when considering the interaction of cultures, the issue of identification of unique national cultures is becoming increasingly acute. When analyzing cultural interaction, it is important to take into account the strength of the cultural core of the nations participating in the dialogue. Otherwise, the process of synthesis or assimilation of cultures will begin. The mutual coexistence of inherent and borrowed cultural elements within a certain socio-cultural environment will always be a process complicated by various factors, but it can still be successful if taking into account the principle of tolerance as an important component within the context of multicultural dialogue [3, p. 331-332].

Nowadays, an important component in establishing the intercultural dialogue are audiovisual mass media. Mass media influence and contribute to shaping the worldview of the society, creating the image of Ukraine in the international communication environment, establishing and uniting national groups in order to solve state-building tasks [1, p. 156].

In the process of intercultural contact, the following steps should be made to overcome problems faced by representatives of different cultural backgrounds: increasing awareness of cultural etiquette, traditions of Ukrainian people, their customs and language; studying the values and characteristics of Ukrainians; preventing disadaptation in a foreign language environment; preventing various manifestations of violence, discrimination, segregation, bullying; formation of cross-cultural competence of Ukrainians and representatives of other cultures; formation of ethno-cultural competence and the culture of mutual understanding in the process of cross-cultural interaction; promoting European values; popularizing multiculturalism and linguistic diversity, developing language skills, strengthening mutual understanding, thereby highlighting the importance of learning the language [5, p. 317-336].

To sum up, national symbols are an integral part of Ukrainian culture. Their use and promotion facilitates the process of self-identification in the intercultural dialogue which has to be based on the principles of tolerance and co-operation. In its turn, the dialogue of cultures is considered to be an integral part of the evolution of human society, in general, and Ukrainian national spirituality, in particular. To overcome problems caused by cultural difference and misunderstanding, the mutual impact of national languages and their components should be taken into consideration.

References:

1. Башманівський В. І. Міжкультурний діалог у регіональних аудіовізуальних ЗМІ початку XXI століття. *Соціум. Документ. Комунікація : збірник наукових статей. Вип. 5 (Спецвипуск) / [ред. колегія: Коцур В. П. (голов. ред.) та ін.]. Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 153-164. DOI 10.5281/zenodo.1244679.*
2. Манакін В. М. Мова і міжкультурна комунікація : навч. посіб. К. : Академія, 2012. 288 с.
3. Мітькіна О. Огляд підходів до вивчення міжкультурного діалогу і процесів взаємодії культур. *Міжнародні зв'язки України : наукові пошуки і знахідки.* 2013. № 22. С. 324-336.
4. Шейко В.М. Історико-культурологічні концепції цивілізаційної еволюції в добу глобалізму (кінець XIX – початок XXI ст.) : дис... д-ра іст. наук: 07.00.02; 17.00.01. Х., 2002. С. 122.
5. Chernyakova A. V., Pylypenko-Fritsak N. A. Effective cross-cultural communication as a condition for adaptation of foreign students in the context of strategy of intercultural development of the city. *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries : Collective monograph.* Vol. 2. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. 317-336. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-031-5-42>.
6. White paper on intercultural dialogue. Strasbourg: Council of Europe, 2008. 61 p. URL : https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf (date of access: 12.05.2023).

**TRADITIONALIST DISCOURSE OF UKRAINE
AND THE MODERN WORLD**

**ТРАДИЦІОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНИ
ТА СУЧАСНОГО СВІТУ**

Pryhoda-Donets T. M. Пригода-Донець Т. М.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Будь-яка культура сильна традиціями – беззаперечна і безумовна істина. Пафосна декларація, влучна тема, стратегічна програма, конкретний проєкт – так по-різному можна інтерпретувати і реалізовувати цю тезу. В українській реальності традиції пов'язуються, передусім, з аграрною культурою, котра стала ідейною базою для народницького дискурсу ще з 19 століття, здійснювалася у новаторських доробках літературного модернізму початку 20-го, виявлялася у радянському пролеткульті у своєрідній парадоксальній формі, пропагувалася соц-артом і продовжує домінувати, як це не парадоксально, у сучасному соціокультурному процесі.

Традиційні культури характеризуються повільним і поступовим змінами в усіх сферах суспільного життя. Діяльнісні стереотипи, культурні коди, поведінкові патерни, пов'язані з ментальною історією, звичаєве право характерні для культур, орієнтованих на минуле, далекий «доісторичний» час, «золотий вік», що постійно потребують «відродження», «воскресіння», «відновлення», «зцілення» і т. п. Культурна ізоляція, орієнтація на локального рецепієнта, повчальна риторика, етнографічна консервативність, моралізаторська налаштованість багатьох культурно-мистецьких наративів і металічних установок, культова ритуальність освітніх процесів демонструють саме такий традиціоналістський дискурс, тобто «в оформленості культури (як культу) з допомогою міфологічного мислення» [1, с. 16]. Часто уніфіковані уявлення про культуру, традиції, сучасність перебувають під впливом постколоніальної, посттоталітарної (радянської) ідеології, новітніх гібридних форм маніпуляцій свідомістю.

Такі тенденції фіксують, з одного боку, необхідність глибоких і, можливо, різких змін, сутнісних трансформацій усіх аспектів життєвого середовища і на рівні держави України, і певних спільнот, конкретного українця, з іншого ж, – відсутність стратегічних і реалістичних проєктів таких змін, інерційне ігнорування на різних структурних рівнях влади загрожує культурною стагнацією у подальшій перспективі, пасивністю реакцій на гібридні виклики громадянському суспільству, втрат на світовій мапі тощо. Передусім цінним є експертно-фахове визнання такої ситуації у вітчизняному соціокультурному просторі на різних рівнях і формах. Без таких аналітичних студій неможливі будь-які зміни ні всередині країни, ні у зовнішній її презентації. С. Павличко у своїй легендарній праці «Дискурс модернізму в українській літературі» писала, що «пафос народництва невідривний від його дидактизму й моралізаторства, від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів» [2, с. 37].

Україні, що сьогодні активно комунікує із сучасним світом, потрібно витворювати нові діалогічні домінанти з орієнтацією не лише на оромантизовану минушину і міфологізовані історико-культурні наративи, а вибудовувати сучасну культурну позицію і власне креативне середовище, органічно залучаючи актуальні надбання (технології, ідеї, концепти, культурні ресурси, власне традиції, досвід інших країн тощо). Проблема постає не лише у продукуванні ефективних та інноваційних технологій діалогу зі світом. Великим викликом є новітній підхід до традиційного виміру української культури, актуальні експертні практики, адекватне осмислення її глибинних структурних засад і достойного презентування у самій Україні для українців.

Сьогодні у європейському експертному середовищі вибудовуються стратегії, покликані сприяти балансованій взаємодії традиційних і техногенних культур (якою переважно є західна цивілізація, європейська культура), оскільки їх протиставлення є непродуктивними і безперспективними. В Україні ці культурологічні моделі набувають своєрідної практичної інтерпретації, бо проблема співіснування традиційної культури і традиціоналістської ідеології особливо в умовах війни потребує радикального переосмислення на основі класичної бінарної опозиції традиція/новаторство, старе/нове в актуальному контексті української дійсності. Справді, інноваційному мисленню важко долати непрозорі і ригідні форми застарілого постколоніального досвіду, що передбачав культивування і консервацію етнографічної культури колонізованого етносу у примітивізованих, мас-культурних її формах і виявах. Сьогодні стоїть завдання формувати культурні месиджі зовнішньому світові (з урахуванням традиційних культурних

стереотипів і ментальних архетипів) модерної незалежної і сильної держави України. Такий підхід не просто презентує культуру, а демонструє її як частину європейського культурного ландшафту і глобального культурного середовища.

«Мислити глобально, діяти локально» – девіз Римського клубу, що виражає сутність сучасної глобалізації. Глобалізаційні процеси передбачають не лише уніфікацію та універсалізацію у різних сферах, а й, навпаки, глокалізацію (Р. Робертсон), тобто глобальні і локальні тенденції взаємодоповнюються і взаємопроникають одні в одних [4]. Децентралізація, інтерес та підтримка локальних культур, особливих традицій, баланс локальних і глобальних цілей у різних сферах включає формування глобальної мультикультурної цивілізації. І така розгалужена система-мережа неможлива без урахування безпекових, екологічних, етичних чинників, причому реалізація декларованих принципів здійснюється «знизу», а не «зверху», увага акцентується саме на культурних і соціальних інститутах, креативних та культурних індустріях. Такий планетарний світ нагадує різоматичний (від «різома» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [3]) мережевий детериторіалізований простір з швидкісними реакціями і багаторівневими горизонтальними зв'язками і мікроструктурами.

Війна не відсуває ці проблеми на другий план, вона, навпаки, лише загострює існуючу ситуацію, котра потребує радикальних трансформацій і рішучого, виваженого, експертного підходу фахівців, що зуміли б креативно реалізувати актуальні моделі нової культурної політики і міжкультурного діалогу.

Орієнтація лише на один із важливих принципів (традиція і новаторство) приводить до консервативної концепції зі статичними категоріями, догматичним світоглядом, тоталітарним режимом або до техногенної ригідної структуралістської моделі. Важливо не втратити самоідентифікацію, свої традиції і кордони, характерні риси, визначені й артикульовані не лише у внутрішній спільноті, а й для інших культур і держав. Не менш актуально долати домінуючий культурний традиціоналізм, підтримувати і розвивати національну самобутність на основі новітніх технологій, інноваційних і креативних ресурсів, формувати розгалужену крос-культурну мережу взаємодії регіональних і локальних осередків з іншими культурними середовищами на міжнародному рівні.

Література:

1. Гундорова Т. Погляд на «Марусю». Слово і час. № 6. 1991.
2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1999.

3. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. A Thousand Plateaus. Trans. Brian Massumi. London and New York: Continuum, 2004. Vol. 2 of Capitalism and Schizophrenia. 2 vols. 1972–1980. Trans. of Mille Plateaux. Paris: Les Editions de Minuit

4. Robertson R., Knondker H. Discourses of globalization: Preliminary considerations. International sociology. L., 1999. Vol. 13, № 1. P. 25–40.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-24>

WORLDVIEW CULTURE AND CREATIVE SELF-REALISATION AS THE BASIS OF CULTURAL FORMATION OF THE PERSONALITY

СВІТОГЛЯДНА КУЛЬТУРА І ТВОРЧА САМОРЕАЛІЗАЦІЯ ЯК ОСНОВА КУЛЬТУРНОГО СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

Sokhatska O. A. Сохацька О. А.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Світоглядна культура – завжди правильне, хоча своєрідне дзеркало душі особистості. Характеризуючись багатоспрямованістю, концентруючи в собі основні, визначальні орієнтири творчої діяльності, вона детермінує в загальних рисах розгортання інтелектуально-духовних процесів. Загальні світоглядні установки функціонують при цьому як найважливіші інтелектуальні каталізатори засвоєння найбільш соціально і культурно значущих досягнень. Світоглядна культура постійно поєднує людину зі світом. «Суть світоглядної культури полягає в тому, що вона відображає безпосередню єдність людини і суспільної форми практики. При цьому ступінь адекватності індивідуальної життєдіяльності її суспільному характеру виступає практичним показником міри свободи людини у сфері суспільного виробництва, утвердження її здібностей до творчості за законами природи і мірками суспільної культури» [5, с. 215].

Поза світоглядною культурою немає і не може бути творчості й особистості і не тільки тому, що аморфним, внутрішньо

несистематизованим, незцементованим представлено інтелектуально-духовний матеріал знання. Насамперед і головним чином тому, що при цьому повною мірою не реалізується, не проявляється самотворчість особистості, оскільки відсутнє чітке розмежування всього, що оточує людину, на людське, особистісно значуще і позбавлене цього статусу. Адже у всьому без винятку може і повинен проявлятися власне людський смисл. Для цього особистості завжди життєво необхідно залишатися на позиції особистісних якостей – особистісно відповідально відноситися до всіх, без винятку, процесів, явищ, подій, інших людей.

Для особистості немає «нейтральних речей». Їх використання відповідає людському призначенню. Все багатство предметного світу для особистості постає в його справжньому призначенні, тобто для її власне особистісного розвитку й самоутвердження, а не якийсь чужий для неї світ. Тому можна зробити висновок про те, що «... висхідним методологічним принципом формування людської особистості, її духовного світу, є прилучення її до розпредмечування різноманітних формоутворень культури шляхом оволодіння історично виробленим людством видами і способами діяльності... [7, с. 163].

Особливого значення світоглядна культура набуває в переломні історичні епохи, коли загострюється потреба в цілеспрямованій організації соціальної творчості, у подоланні відсталіх установок, які втратили свій смисл цінностей, і в утворенні якісно нових форм творчості. Соціокультурний розвиток відповідно продукує зміст нових установок. Освоєння об'єктивних закономірностей суспільства, визначення історично найбільш значущих із них – вихідна основа пошуку оптимального поєднання суспільних і особистісних інтересів.

Світоглядна культура, яка виросла на основі культурних багатств суспільства, різноманітності культурної творчості (а всі форми участі особистості в культурному розвитку суспільства можуть і повинні бути представлені як культурна творчість), являє собою певну здібність або потенціал культури особистості, який покликаний забезпечувати духовний і душевний комфорт. Це та атмосфера, у якій людина відчуває себе вільною, оскільки володіє усвідомленими і цілком реальними умовами (основами) самореалізації та самовияву. Одночасно відсутність цього потенціалу особистісної культури слугує чітким доказом глибинних деструктивних, кризових тенденцій, що виражаються відповідно і в психологічному дискомфорті, і в почуттях невпевненості, які оволодівають індивідом, в апатії, у хитанні думки від однієї крайності до іншої.

«Універсальність світоглядної культури особистості залежить насамперед від ступеня особистої участі в суспільній праці, від уміння застосовувати на практиці вироблені людством знання і уявлення про світ. Ось чому культура особистості – це не культура духовного

споживання, свого роду «інтелектуальної гри», а, навпаки, культура практичного творення світу» [5, с. 175].

Світоглядна культура повинна бути присутня у творчості особистості. «Людина перебуває не в центрі байдужої до неї природи, а в центрі свого життєвого світу, тобто по особливому сконструйованій предметній і соціальній дійсності. Кожен індивід бачить соціальний і предметний світ як передумову власної життєдіяльності, але реально стикається з цією передумовою у формі значущих для нього подій власного життя, в ході яких особистість актуалізує не всю сукупність форм соціально-практичної діяльності, а тільки ту її частину, яка обумовлена життєвою необхідністю. Разом з тим кожен акт людської життєдіяльності в його неповторності і самотності як такої» [6, с. 36].

Творчість є принципом життя людини. Кожен, хто прагне пізнати «свій шлях широкий» у всіх його вимірах, опанувати мистецтво бути самим собою, мусить стати на позиції творчого ставлення до життя.

Ідея життєдіяльності є провідною для сучасної соціальної філософії, культурології, психології, педагогічної теорії. Принцип життєтворчості передбачає, що предметом творчості стає не тільки зовнішній, а й внутрішній світ людини, коли вона будує власне життя відповідно до певного морального позитивного задуму, що має особистісний зміст, який у кінцевому підсумку збігається із загальнолюдським.

Фундаментом творчості в житті є свобода суб'єктивної активності людини. Джерелом активності виступають потреби, які за ідеальних умов мають вільно реалізовуватися, однак насправді їх задоволення відбувається через подолання тих чи інших обставин, протиріч і протидій, що часто слугують додатковим подразником для актуалізації творчих задатків індивіда.

Творчий потенціал у широкому розумінні грає роль однієї з основних динамічних детермінант, що визначають спрямованість процесу розвитку особистості. Серед розмаїття потреб можна виокремити дві взаємопов'язані потреби. Це потреба бути особистістю (потреба персоналізації) і потреба самореалізації. Перша забезпечує активне входження індивіда в соціальні зв'язки і водночас зумовлюється цими зв'язками, суспільними відносинами. Друга спонукає особистість до реалізації свого творчого потенціалу (запас життєвої енергії, задатки, здібності, талант). Завдання виховання і освіти полягає в ознайомленні зі шляхами, завдяки яким людина може стати тим, ким здатна здатися, тобто самореалізуватися.

Таким чином, свідоме творення особистістю свого життя передбачає розробку життєвої стратегії. У стратегії життя фіксується життєва позиція та головна життєва лінія, визначається проекція майбутнього шляху особистості. Отже, стратегія життя передбачає: 1) вибір

вирішального для особистості напряму, способу життя, визначення головних життєвих цілей, етапів їх досягнення та послідовності цих етапів; стратегія виникає спочатку як «задум життя», його ідеальний план, який потрібно здійснити на практиці, що неминуче пов'язано із подоланням протиріч; 2) розв'язання протиріч існування, досягнення особистістю своїх життєвих цілей і планів; 3) фіксацію процесу творення особистістю цінностей свого життя [2, с. 25].

Наявність життєвої стратегії та послідовність діяльності для її здійснення дає можливість особистості навчитися краще орієнтуватися у своєму внутрішньому світі (своїх потребах, станах); набути досвіду розв'язання внутрішньо особистісних протиріч та конфліктів, гармонізації свого внутрішнього світу; осмислити діапазон засобів для вирішення своїх життєвих завдань; розвивати вміння змінювати життєву стратегію та свої життєві орієнтири за умов підвищеного ступеня нестабільності, невизначеності, набувати навичок взаємодії зі своїми глибинними психологічними структурами (підсвідомістю та несвідомим); динамічно змінювати стратегію поведінки за умов ситуації, що змінилася, набуваючи життєвого досвіду. У результаті – сприяти особистісному зростанню, створенню оптимальної стратегії поведінки, підвищенню творчого потенціалу особистості.

Література:

1. Арцишевський Р. А. Методологічні засади оновлення змісту освіти Зб. наук. пр. до 10-річчя АПН України. Х.: «ОВС».2000. С. 270 – 284.
2. Арцишевський Р. А. Світоглядна освіта як головний чинник розвитку духовності, Духовність особистості: методологічні та методичні аспекти. Луцьк: Надстир'я, 2004. С. 22-26.
3. Бебик В. М. Політична культура сучасної молоді / В. М. Бебик, М.Ф. Головатий, В. А. Ребкало. К.: А.Л.Д., 1996.
4. Бех І.Д. Духовні цінності в розвитку особистості. *Педагогіка і психологія*. 1996. № 4.
5. Світоглядна культура особистості. Філософські проблеми формування. К.: Наук. думка, 1986.
6. Никонорова Л. В. Суспільно-практична сутність світоглядної свідомості. *Філософська думка*. 1988. № 1.
7. Шинкарук В.І. Гуманізм діалектико-матеріалістичного світогляду. К.: Політвидав, 1984.

**UKRAINIAN CULTURE OF THE 20TH CENTURY
AS AN ECOSYSTEM OF MODERN CULTURE**

**УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ
ЯК ЕКОСИСТЕМА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

Chornyi R. V. Чорний Р. В.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Lecturer at the Department
of Social Sciences
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
Kyiv, Ukraine*

*кандидат філософських наук,
викладач кафедри суспільних наук
Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Українська культура ХХ століття як екосистема є цілісністю, яку можна реконструювати в рамках філософії культури, зокрема через моделі гетерохронії та гетеротопії. Гетерохронія і гетеротопія як моделі системогенезу культури в цілому – це єдність часу і простору в його генетичному вимірі: це циклічний час, час-вічність, час-стріла; це простір, який пов'язується з однією точкою – сакральною вісю всесвіту, будь-то світове дерево чи обеліск. Єдність багатовимірності простору і часу формує своєрідні детермінанти, які визначаються в контексті системогенезу культури в цілому.

Формування хронотопу культури як єдності гетерохронії та гетеротопії культури України ХХ століття пов'язане з багатовекторним ставленням до минулого і майбутнього. У ХХІ столітті змінюються системи національної культури, в якій майже не залишається місця для суб'єкта, для людини, яка містично пов'язана з Абсолютом. Маргіналізація цінностей і, навпаки, їх центрація, сакралізація здійснюють той вимір культуротворчості, що дає можливість зрозуміти і уявити гетерохронію та гетеротопію як єдність часу і простору, а не просто як єдність абстрактного хронотопу культури.

Реальність культуротворення знаходиться в стильових координатах. Так, зокрема в українській культурі ХХ-ХХІ століття визначаються барочні, модерні, постмодерні настанови, але така трійця виглядає досить абстрактною. Потрібна домінанта, якою в українській культурі був і є авангард і саме авангардна культура стає для культури України найбільш доміантним і визначним фактором.

У контексті цифрових технологій, трансформації комунікації на цій основі, формується новий простір культурних цінностей.

Найголовнішим бастионом збереження культури як цілісності, яка актуалізує цілісність людини, стають національні культури. Національну культуру можна назвати суто традиційною культурою, яка завжди апелює до історичного досвіду, в якому формувалася нація, де вона має свою долю, свій проєкт майбутнього і «екомабутнього», як зазначають сучасні філософи, що піднімають проблематику екології в широкому сенсі – як мета-екологічну.

Якщо аналізувати культуру як цивілізаційний феномен, співмірний роду людини, як феномен, що є носієм активності людини, людства в цілому, то ця проблема піднімалась не раз протягом ХХ століття. Це герменевтичні, феноменологічні, лінгвістичні, семіологічні дослідження, які так чи інакше торкаються проблеми людини в метаекологічному вимірі.

Системогенез національної культури є культурогенезом, формуванням динамічної цілісності культуротворення, яка персонально визначена і орієнтована на етичні, моральні, естетичні цінності, що знаходять своє адекватне вираження в різних практиках культури. Це види мистецтв, мода, дизайн, національна культура, культура повсякдення, культура, як вміння вести дискусію, діалог.

Україна є поліетнічним соціумом, але не варто перебільшувати значення етносів, які налічують малу кількість людей. «Національне» як означальне без означуваного слова не може бути однаковим, евристичним для будь-якої культури. Варто говорити про національну культуру як певний тип цілісності людини, тип історичної цілісності, єдність культурних практик, що сформувалися в тому чи іншому регіоні.

Культура не є горизонтом щодо розуміння духу гуманізму як гаранту екології культури, яка орієнтована на цілісність людини. Культура є лише засобом і можливістю відтворення гуманізму (духовного, сакрального, ідеального), є можливістю здійснення людиною своїх людських і «надлюдських» (метаантропологічних) прерогатив і здібностей бути. Майбутнє культури залежить від того, наскільки цілісно, гармонійно людина усвідомлює національну реальність культуротворення, де системи ідентичності маркуються як можлива, наявна, пост-наявна системи, що в різних контекстах є можливістю здійснення особистості як цілісності людини і соціуму. Якщо йдеться про культуру, то очевидно, що моральний аспект відстає від факторів адаптації, від естетичного. Завдяки стану людина більш спонтанно сприймає зрушення навколишнього середовища. Дієвий вимір культуротворчості більш структурований на основі цілепокладання та цілездійснення, засобів праці. Розвиток діяльності людини свідчить про те, що людина не лише вписана в просторово-часовий континуум, але

вона його змінює в контексті модельних перетворень рефлексії у практичні дії.

Також важливим є глобалізаційний вимір культуротворчості, як метаекологічний аспект культуротворчості в плані формування парадигм цілісності культури. Якщо раніше це було пов'язано з релігійними константами, то зараз формується більш складна цілісність. Так, метаекологічний аспект потребує визначення диференційної культурології або метакulturології екологічного зразка як етико-естетичного виміру, пов'язаного з цільовими ознаками, які виходять на мистецькі художні практики. Цей вимір метаекології культуротворчості заслуговує особливої уваги. Важливим є характеристика художніх стильових виміри мистецького середовища, де виникають персональні ландшафти і персональні візії формотворення культури як певної цілісності українського суспільства.

Література:

1. Андрущенко Т. І. Два плани існування естетичного та художнього осмислення «єдиного». Гілея, науковий вісник. Збірник наукових праць. – 2011. – № 43. С. 243 – 249.
2. Богущкий Ю. Самоорганізація культури: онтологія. Динаміка. Перспективи. Київ : «Веселка», 2008. 199 с.
3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, локальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). 2018. С. 145 – 148.
4. Лях В.В. Трансформації соціокультурної сфери в інформаційному суспільстві. Культура в сучасних трансформаційних процесах. Київ: Аспект-Поліграф, 2011. С. 6 – 31.
5. Розова Т.В., Чорна Л.В. Людина. Культура. Філософія. (Проблема людини в європейській філософії). Книга 1.– Київ-Одеса: освіта України, 2015. 328 с.
6. Хамітов Н. Л. Гармаш. С. Крилова. Історія філософії: проблема людини та її межі. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Навчальний посібник зі словником. – 3-є видання перероблене та доповнене – К.: КТН, 2015, С. 21 – 22.
7. Michel Foucault. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. Psychology Press, 2002. 422 p.
8. Robertson R., Lechner F. Modernization, Globalization and the Problem of Culture in the World-Systems Theory. Theory, Culture & Society. 1985, N3.

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-26>

GASTRONOMIC TRADITION IN THE DIMENSIONS OF HISTORICAL MEMORY

ГАСТРОНОМІЧНА ТРАДИЦІЯ У ВИМІРАХ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Horodniuk N. A. **Городнюк Н. А.**

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of English Philology Mariupol State University Kyiv, Ukraine *доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри англійської філології Маріупольський державний університет м. Київ, Україна*

Рефлексія культури відбувається не тільки у вигляді осмислення та інтерпретації мистецьких здобутків (творів літератури, музичного чи образотворчого мистецтва, театру чи кінематографу). Вагомим (особливо в контексті студій пам'яті) видається також рефлексування стосовно історії повсякдення: моди, етикету, кулінарного мистецтва, культури пиття, індустрії іграшок чи ялинкових прикрас тощо. Так, культурологічні та історичні розмисли над специфікою гастрономічної традиції є характерною прикметою нашого часу. Якщо у перше десятиліття незалежності інтерес до національної кухні виявлявся, першочергово, у систематизації та виданні різноманітних збірок рецептів українських страв і тематичних брошур (українські пироги, вареники, напої тощо), у розвідках оглядового характеру та параграфах у підручниках народознавства, то нинішній час позначений поглибленою рефлексією над витоками і розвитком системи харчування та смакової культури української нації. За останні кілька років маємо низку цікавих і без перебільшення розкішних видань, які можна назвати вагомим здобутком у вивченні гастрономічної традиції українства. Ба більше, вважаємо такі видання неоціненним вкладом у збереження національної самобутності українців, оскільки гастрономічна традиція – це невід'ємна складова ідентичності нації і, як переконливо засвідчують останні дослідження, чинник націотворення (див.: [1]). Маємо на увазі не тільки

збірки рецептів української кухні, хоча їх останніми роками теж відчутно побільшало: це і низка подарункових кулінарних видань (зокрема, книга рецептів галицької кухні Сергія Пожара «Кухня Карпат. Від простої їжі до делікатесів» (Львів, 2022)), і цікавий культурний проєкт дослідниці галицької кухні Маріанни Душар – кулінарний записник «Галицькі смаколики» (Львів, 2019) за мотивами роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» та фільму Христини Сиволап «Віддана» – дуже колоритне і атмосферне видання, з фотографіями та кадрами з фільму; і надзвичайно ошатне видання буковинських рецептів Миколи Шкрібляка та Кіри Ставчанської «Смаки Буковини. Гастрономічний путівник традиційної кухні» (Чернівці, 2022); і дві книги Ірини Тучапської «Вінтажна кухня» (Київ, 2020), де осучаснено й адаптовано давні рецепти західноукраїнської кухні – як відгук на цілком очевидний суспільний запит, сформований під впливом інтересу до історії української кухні в її регіонально-географічному вимірі; і низка книг рецептів Лесі Кравецької («Страви Поділля з душею», «Страви Слобожанщини з душею») та багато інших.

У цьому контексті відзначимо також збірки рецептів відомого шеф-кухаря, фудблогера та популяризатора національних страв Євгена Клопотенка, і зокрема його «Зваблення їжею з українським акцентом» (Київ, 2020) – авторські рецепти, створені під впливом занурення в історію української кухні. Він є одним із головних ініціаторів «битви за борщ», обстоюючи автентичність цієї страви на міжнародній арені і виступаючи проти гастрономічної експансії РФ, яка серед численних шедеврів літератури, музики, образотворчого мистецтва, намагалася присвоїти і борщ, видаючи його за російську страву. Є. Клопотенко переконливо доводить, що борщ є частиною української національної ідентичності, демонструючи це приготуванням борщу за 25 рецептами з усіх областей України (про це див. документальний фільм режисера Дмитра Кочнев та продюсерки Наталії Якимович «Борщ. Секретний інгредієнт» (2020)). Завдяки просвітницько-популяризаторській діяльності кухаря і шоумена український борщ у липні 2022 р. було внесено до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

Серед вагомих наукових досліджень національної гастрономічної традиції відзначимо розвідку історика Олексія Сокирка «Кулінарна мандрівка в Гетьманщину» (Київ, 2021), де крізь призму історії кухні Гетьманщини проаналізовано історію повсякдення і ширше – українську історію XVII-XVIII ст.: зокрема, розглянуто специфіку гетьманських бенкетів, монастирської кухні (харчування монастирської братії та чернечої аристократії), особливості кулінарного мистецтва козацького бароко, стилістику споживання та «продуктовий кошик» тогочасного міщанства, культуру пиття, винокуріння та шинкування (зокрема, алкогольну карту Гетьманщини).

Не можна оминати увагою цікаве і без перебільшення гостросюжетне дослідження польського письменника та журналіста Вітольда Шабловського «Кухня терору, або як збудувати імперію ножем, ополоником і виделкою» (переклад Андрія Бондаря, Львів, 2023), присвячене гастрономічній традиції імперської кухні ХХ-ХХІ ст.: харчовим звичкам та придворним звичаям останнього царя Миколи II та його головного кухаря, що розділив долю свого монарха; звичкам кремлівської кухні та особливостям харчування Леніна і Сталіна; політиці голоду, спрямованій на винищення українського народу; гастрономічній експансії радянської влади, з якої зросло і маніпулювання загрозою голоду сучасного рашизму. У книзі викладено спогади про знакові постаті гастрономічного мистецтва Російської та Радянської імперій, наведено інтерв'ю автора з відомими кухарями кремлівської верхівки (зокрема, Віктором Беляєвим, очільником кремлівської кухні), зі свідками Голодомору, з кухарками війни в Афганістані, Чорнобиля, зроблено огляд та аналіз тогочасних меню, наведено найбільш характерні рецепти означених періодів. Окремо відзначимо оповідь про спілкування з Наталею Бабеуш, кухаркою з «Азовсталі». Кухня у Шабловського постає тим дзеркалом, у якому відбивається політика терору і розв'язання воєн царською, радянською і путінською росією, адже, на думку репортера, «[н]е змінюється також політика [р]осії, країни, яка будує свою міць ножем, ополоником, виделкою і... голодом» [3, с. 11].

А справдешньою родзинкою серед аналізованих видань є ґрунтовна наукова розвідка Ігоря Лиля, Маріанни Душар «Шляхетна кухня Галичини» (Львів: Видавництво Старого Лева, 2023). Дослідження містить багатющий матеріал з історії шляхетних родів Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть, аналіз тогочасних гастрономічних звичаїв та кулінарних вподобань, культури споживання їжі, меню з різних нагод, рецепти та рекомендації щодо приготування страв – це вагомий зріз історії та культури повсякдення, історія смаку української Атлантиди – тої віддаленої у часі, згодом нещадно винищеної радянською владою і частково невідомої сучасним поколінням українців. Гастрономічна традиція аристократичної Галичини – це, з одного боку, доказ європейськості українства, а з іншого – багатовекторне і полікультурне утворення, яке синтезувало автентичні первні української кухні з польськими, угорськими, німецькими, єврейськими, балканськими традиціями. Аналіз гостьової книги князів Любомирських та меню зі збірки львівського архіву (свят, урочистих прийомів, балів, добродійних заходів тощо) а також меню, привезених із подорожей Європою, квитанцій та візитівок з готелів і крамниць, записів витрат на продукти і зарплати слуг – все це розглядається у контексті історичних подій того часу, взаємин між місцевою аристократією та офіційним Віднем і правлячою династією, що яскраво підтверджує обстоювану авторами

тезу про нерозривність зв'язку «гастрономічної пам'яті» [2, с. 11] та історичної.

Як видається, розглянуті праці покликані заповнити лакуни у царині історії повсякдення і є свідченням рефлексії культури, оскільки осмислення гастрономічної традиції є її невід'ємною складовою, і ширше – ознакою зрілості нашої культури в цілому.

Література:

1. Казакевич Ольга. «Політична кухня» української ідентичності: гастрономічна традиція як чинник націотворення у другій половині XIX – на початку XX століття. Емінак. Науковий щоквартальник. 2019. № 3 (27). С. 85-93. URL: <https://eminak.net.ua/index.php/eminak/article/download/314/162/>

2. Лильо Ігор, Душар Маріанна. Шляхетна кухня Галичини. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 488 с.

3. Шабловський Вітольд. Кухня терору, або як збудувати імперію ножем, ополоником і виделкою / переклад Андрія Бондаря. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 376 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-27>

PECULIARITIES OF THE FORMATION OF INSTRUMENTAL COLLECTIVES IN VOLYN AT THE END OF THE 20TH AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ НА ВОЛИНІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Okhmaniuk V. F. Охманюк В. Ф.

*PhD in Art, Professor,
другим Honored Artist of Ukraine,
Honored Artist of Ukraine, PhD in Art,
Professor,
Professor at the Department of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Luts'k, Ukraine*

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

Період від 90-х років XX до початку XXI століть в Україні ознаменувався цілою низкою як позитивних, так і негативних ознак.

Вони резонують в межах досить широкого діапазону – від свідомого орієнтованого вибору незалежної держави до появи новітніх форм тоталітаризму – комерціалізації духовного життя суспільства та його морального занепаду [2, с. 246].

Приватизація, вільний ринок, свобода інформації продемонстрували цілковиту непристосованість, в першу чергу української культури та музичної зокрема до конструктивних змін. Раптове зняття державного фінансування викликало певну хаотичність в музичній галузі та спонукало до пошуку нових форм існування. Безперечно, що це досить «хворобливий» процес і він вимагає швидких організаційних дій та ціннісних переорієнтацій. В першу чергу постраждало академічне мистецтво, яке випадає в номінації масової культури і цілковитої самодостатності [3, с. 179].

Національна виконавська школа перебуває в стані стегнації, коли одноразові фінансові вливання в її подальший розвиток суттєво нічого не змінюють.

Звідси, в найкритичнішому становищі перебувають великі виконавські колективи, які працюють в державних філармоніях та інших мистецьких закладах. Насамперед це стосується периферійних областей, до яких належить Волинь. Адже, не маючи широкого вибору професійних виконавців, проблема їх збереження є сьогодні однією з найактуальніших в діяльності Волинської філармонії. Утім, в умовах ринкових відносин їй довелося, фактично, поміняти свої функції – з концертно-гастрольної організації на матеріальну базу для своїх колективів, що є визначальним для їх існування.

Академічний камерний оркестр «Кантабіле». Колектив, що зародився, як струнний квартет під орудою Ю. Максименка у 1982 році. Згодом колективом, що переріс у квінтет, а пізніше септет керували І. Гриньків. З 1993 року колектив, що вже стає камерним оркестром, очолює Товій Рівець – заслужений діяч мистецтв України (з 1997 р.). Нині народний артист України.

Сьогодні в репертуарі оркестру – музика українських композиторів. Колектив працює над творами Д. Бортнянського, М. Гайворонського, місцевого композитора В. Герасимчука. У складі оркестру 15 музикантів.

В 1997 і 1999 роках Т. Рівець став лауреатом обласної програми «Людина року» в номінації «Митець року». У 2003 році нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня.

Камерний оркестр «Кантабіле» засобами інструментальної та вокальної музики проводить естетичне виховання та духовне збагачення населення області на кращих взірцях національної та зарубіжної класики, сучасних композиторів. Колектив систематично бере участь в культурно-масових заходах міста, області, держави. Гастролював у Німеччині, Греції, Данії, Польщі. До складу колективу, окрім основної групи, також входять вокалісти: народна артистка України, лауреат

Волинської обласної літературно-мистецької премії ім. А. Кримського – З. Комарук (сопрано), І. Малашевська (лірико-колоратурне сопрано), С. Бень (баритон).

Оркестр проводить активну концертну діяльність. Найчастіше він виступає перед простою волинською аудиторією – в Палаці культури міста Луцька, на сцені Волинського академічного музично-драматичного театру, в загальноосвітніх школах, закладах вищої освіти, а також в приміщенні костелу Святих Петра і Павла. Камерний оркестр «Кантабіле» – лауреат обласної мистецької премії імені І. Стравінського [1].

Волинський струнний квартет. Створення колективу пов'язане з іменем волинського скрипаля Ігоря Гриньківа. Сподвижник-просвітитель за натурою, він у 1989 році при Волинській філармонії створює струнний квартет. Репертуар концертів складається з творів Ф. Бансарті, Й. Мислівичека, Д. Бортнянського, П. Чайковського, Ф. Бонпорті. У 1992 році квартет складається з: І. Гриньків – І скрипка, В. Черепаха – ІІ скрипка, Ю. Ковальчук – альт, Л. Дмитрук – віолончель.

У цьому складі Волинський струнний квартет проіснував біля трьох років. За цей час музикантами було підготовлено декілька програм, які включали в себе визнані перлини квартетної музики. Це твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, О. Бородіна, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського та ін.

Певною віхою у творчому доробку квартету стало виконання оригінального твору Й. Гайдна «Сім останніх слів Христа». Існують дві редакції твору – з текстом та без тексту. Квартет виконував перший варіант твору, де текст під божественний музику Й. Гайдна одухотворено прочитала заслужена артистка України Лариса Мікоян. Це було перше виконання «Семи останніх слів Христа» не лише на Волині, а і в Україні [5, с. 151].

Згодом Волинський струнний квартет стає самостійним творчим колективом, існуючи за рахунок спонсорів, яких знаходять у містах Ковелі й Луцьку.

У 1995 році продюсером струнного квартету стає директор центру-студії «Олекса» Олексій Онишко. Відбулася деяка ротація в колективі і третій склад квартету виглядає так: І. Гриньків – І скрипка, І. Сметанін – ІІ скрипка, В. Стицюк – альт, Л. Дмитрук – віолончель. Професійний рівень колективу значно зростає. Вони стають дипломантами Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1996 р.) [4].

З нагоди п'ятої річниці створення колективу квартет представляє волинському слухачеві нову концертну програму, яка складається з творів О. Респігі, М. Равеля, К. Дебюссі, П. Чайковського, І. Стравінського, М. Скорика. В 1998 році Волинський струнний квартет стає лауреатом обласної мистецької премії імені Ігоря Стравінського. Та через фінансові негаразди й низку об'єктивних причин у 1999 році колектив розпадається.

Отже, у цей час Волині бракує професійних музикантів, тому певні прогалини в музичному виконавстві відшкодовуються за рахунок гастролюючих митців. Але державна філармонія не може задовільнити музичні потреби своїх земляків. Інколи, ця справа вирішувалася за рахунок окремих приватних фірм, які вели активну меценатську діяльність.

Література:

1. Алексеєва С. С. Лауреатом обласної мистецької премії імені Ігоря Стравінського за 1997 рік став камерний оркестр «Кантабіле». Віче. 2.07.1998.
2. Бортніков В. І., Надольний Й. Е., Денисюк В. Т. Волинь на зламі століть: історія краю (1989-2000 рр.). Луцьк: Редакційно-видавничий відділ «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки, 2001. 694 с.
3. Волинь за роки незалежності: Статистичний збірник: ювілене видання: статті, таблиці, схеми, діаграми. Упорядник Мотиль М. І. Луцьк: Надстир'я, 2001. 408 с.
4. Гуменюк Н. А музика вічна. Віче. 1.06.2000.
5. Сумаркова В. Народне струнно-смічкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції. Київське музикознавство. Зб. Статей. Випуск 6, 2001. 395с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-28>

THE DEPTH OF MEMORY OF FOLK ART

ГЛИБИНА ПАМ'ЯТІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Piso S. Ya. Пісьо С. Я.

*Senior Lecturer at the Department
of Construction and Architecture
Lviv National University
of Nature Management
Lviv, Ukraine*

*старший викладач кафедри
будівництва та архітектури
Львівський національний університет
природокористування
м. Львів, Україна*

Походження бойків є однією з найбільших загадок історії українства, про яких хорватська дослідниця Н. Каліч писала, що на бойків було витрачено більше чорнил, аніж їх було самих. Загадка виявилась настільки важкою, що тепер вже мало хто переводить на неї чорнила. Антрополог Хведір Вовк, сучасник Івана Франка, довів подібність антропологічних рис бойків не

лише до полтавчан, але й до південних слов'ян Сербів і Хорватів, а також аргументував велику спільність з останніми бойків та лемків в обрядах і віруваннях, хоча цілком можливо, що бойки – це також рештки асимільованих хорватами кельтів-воїнів [1, с. 1].

З давніх часів славиться Бойківщина своїми мистецькими традиціями. Збережені на Бойківщині твори народного малярства XVI–XVIII ст. належать до комплексу унікальних пам'яток української загальнонаціональної художньої культури. Традиційне декоративне мистецтво Бойківщини: вишивка, різьба по дереву, декорування одягу, розпис писанок – мають свій самобутній характер. А архітектура посідає чільне місце в культурній діяльності місцевого населення та принесла йому загальне визнання. І це цілком природно, адже на Бойківщині споконвіку був ліс – чудовий будівельний матеріал. Народні майстри будували хати з галереями, водяні млини, церкви, дзвіниці, які ми зараз вважаємо шедеврами народного зодчества. Впродовж століть вироблявся неповторний бойківський стиль, в якому відобразилися кмітливність, спостережливість, естетичні смаки та уподобання будівничих. Використання деревини сприяло розвитку її художньої обробки та технології. Давні будівлі вражають своїм виглядом, вдалим дотриманням пропорцій, завжди доречним декоративним оздобленням, доцільністю і раціональністю. Кращі зразки архітектури витримали випробування часом та стали пам'ятками культури – свідчать про високу майстерність, художній смак їх творців.

Ще видатний польський етнограф І. Коперницький, відвідавши в 1889 році Українські Карпати, зокрема Бойківщину, відзначив велику мистецьку цінність місцевих житлових будівель: «Мені вдалось ближче і докладніше пізнати тільки їм властиве замилування в оздобленні будівель. Маю багато цікавих рисунків дверей луковатих, оздоблених з великою видумкою», – писав вчений. Цю неповторність і оригінальність, зразкову гармонію пропорцій і тісний зв'язок з природою та давніми традиціями українського народу підтвердили пізніші вже сучасні дослідники Г. Н. Логвин, П. Г. Юрченко, В. П. Самойлович, П. І. Макушенко, С. А. Таранушенко [2, с. 1].

На стінах бойківських хат добре виділяються завжди маленькі вікна. У будівлях XVIII та XIX ст. обв'язки вікон робили з масивних брусів, у пази яких закріплювали стесані по краях вінці зрубу. Частина верхнього та нижнього вінців, які підтримують зовні обв'язку, оздоблювали східчастою різьбою. Галереї мали невисокі (з трьох-чотирьох брусів) зрубні огорожі, які на верхньому і нижньому вінці оздоблювалися декоративною різьбою, найчастіше у вигляді кривої лінії. В огорожі галерейки ставили масивні арки – портали, звужені і заокруглені догори, прикрашені декоративною різьбою. Ці арки були опорою для прогону та

підкреслювали вхід до будинку. Заокруглені завершення аркових порталів та одвірків були зумовлені характером матеріалу. Бічні одвірки з'єднувались по кривій лінії з верхніми. Це досяглося за допомогою вирізних дощок (підкосів), які прибивали дерев'яними кілочками. На фасаді вони завжди виступали, створюючи своєрідний орнамент. Декоративна різьба в оздобленні стримана, нею прикрашали ті архітектурні деталі, які потрібно було виділити, підкреслити і майстрам надзвичайно влучно вдавалося поєднати ці різьблені прикраси з усією архітектурою. Найчастіше художньою різьбою прикрашали верхні частини одвірків, портали галерей. Оздоблювали різьбою також завершення кронштейнів, стовпів, сволоки. Здебільшого різьбою прикрашали ті деталі, які можна було розглянути на відповідній відстані. Дрібну різьбу використовували рідко. У декоративній різьбі найчастіше використовувалися відомі у слов'ян різновиди розет – круги, які перетиналися концентричними колами, півколами лініями або заповнювалися шестипелюстниками. Одне або кілька концентричних кіл з різноманітними заповненнями зображали сонце, яке було символом життя. Інша назва Громовик або Громове колесо – давній шестипелюстковий символ, вписаний в колесо, народний оберіг слов'ян, символ Перуна – бога грому і блискавки, граду, небесного вогню і дощу. Також деколи являє собою восьмипелюсткову розетку, яка є одним із різновидів індоєвропейських солярних знаків та збереглася до наших днів завдяки археологічним та етнографічним знахідкам. В римлян та кельтів мала назву – Колесо Юпітера. Символізує небесні стихії: Небо, Сонце, Вогонь, Грім, Блискавку, Дощ. Також є припущення, що цей знак міг позначати кульову блискавку, в езотеричних колах його називали – «Квітка Життя». Вважали, що цей символ лежить в основі сакральної геометрії. У народі і бойки в тому числі називають його просто – «ружа», тобто роза, розетка [3, с. 1]. Три або два концентричні півкола в нижній частині одвірків доповнювалися в деяких зображеннях загадковою кривулькою, що дуже нагадує роги бика. Трапляються в дощатих огорожах галерей оздоблення у вигляді зигзагів і трикутників, з'єднаних між собою, або й відокремлених. Трикутники (трактуються як знаки родючості) розміщені по всій поверхні кількома рядами. Поширені й рослинні орнаменти у вигляді складних барокових вазонів або окремих гілок. Своєрідним оздобленням одвірків вхідних дверей, сволоків були і написи, у яких зазначали дату побудови, прізвище майстра. Ці написи засвідчують повагу народу до грамоти, писання, а також до історичної обґрунтованості.

Зразком художнього оздоблення в архітектурі є хата 1910 року з села Тухолька Сколівського району Львівської області, що експонується у Львівському музеї народної архітектури та побуту, майстром якої був

Іван Волошин. На особливу увагу в цій споруді заслуговують галерейки, що розташовані з фасадного і тильного боків. На них можна ввійти через аркові портали з широкими одвірками, які багато оздоблені площинною різьбою з традиційними орнаментальними мотивами. У художньому оздобленні хати помітна єдність у їх використанні. Ключем до розгадки може служити давнє уявлення про поділ Всесвіту на три яруси: небо, землю та потойбічний світ. Верхній ярус – розети, що повторюються в оздобленні всіх зовнішніх одвірків і аркового порталу, стовпів галереї. Середній ярус представлений рослинним орнаментом, виноградною лозою на стовпах галереї. Потойбічний світ відмежовується трьома зубчастими лініями, що повторюються на одвірках аркового порталу. У чіткому поділі різьби на яруси, в розташуванні окремих композицій, в обов'язковій наявності одних і тих же сюжетів і мотивів втілювалося уявлення селян про світ, його будову, добрі та злі сили [4, с. 47; с. 124].

Народне мистецтво вкотре демонструє неймовірну глибину пам'яті застосовуючи давні, сакральні та загадкові символи в народних орнаментах майстрами-різьбярами, надзвичайно влучно поєднуючи ці різьблені прикраси з усією архітектурою.

Література:

1. Бойки. URL: <http://carpathian-heritage.org.ua/ua/boiky>
2. Які ми бойки? Туристичний портал Рожнятівського району: URL: <http://rozhniativ.if.ua/bojkivschyna-dlya-turystiv/yaki-my-bojky-2/>
3. Громовик – символ Перуна, культовий оберіг слов'ян. Інформаційно-аналітичний, культурно-просвітницький портал: URL: <https://spadok.org.ua/narodni-symvoly/gromovyk-symvol-peruna-kultovyyu-oberig-slov-yan>
4. Данилюк А.Г. Давня архітектура українського села Етнографічний нарис. К.: Техніка, 2008. 256 с.; іл.

MURAL ART AS A PART OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE OF THE CREATIVE INDUSTRIES: A REGIONAL APPROACH

МУРАЛ-АРТ ЯК СКЛАДНИК МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД

Pletsan Kh. V. **Плецан Х. В.**

PhD in Public Administration,

Associate Professor,

Associate Professor

Research Institute of Kyiv National

University of Culture and Arts

Kyiv, Ukraine

кандидат наук з державного

управління, доцент,

доцент

Навчально-науковий інститут

Київського національного

університету культури і мистецтв

м. Київ, Україна

Культура є важливою складовою українського суспільства, а креативні індустрії забезпечують створення та популяризацію культурних продуктів. Нині, крізь час і виклики новацій, важливою складовою креативних індустрій є поєднання минулого і сучасності у міжкультурному діалозі. Мурал-арт, як одна з форм мистецтва, може бути важливим інструментом для розвитку креативних індустрій України. Так, мурал-арт відображає культуру, історію, традиції, культурні й природні багатства за допомогою креативних інструментів створюючи унікальність середовища міста, відрізняючись особливою стилістикою, деталізацією та майстерністю виконання.

У загальному значенні, мурал-арт розуміємо як вид мистецтва, що з'явився у ХХ столітті, основною ідеєю якого є створення великих розмірів малюнків на відкритих поверхнях міста (мости, будівлі, стіни тощо) [1]. Саме тому, мурал-арт має великий потенціал для створення культурно-креативного простору міста, що сприяє виразу творчості, індивідуальності та самовираження художників, цим самим формують бренд міста. Водночас створює культурну ідентичність, відображає історію, популяризує українські традиції та звичаї, формує національну свідомість та забезпечує розвиток культурного туризму.

У дослідженні акцентуємо на аналізі різновидів мурал-артів концепту п'яти туристично-креативних міст-магнітів. А саме українських міст, що приєднались до Мережі креативних міст ЮНЕСКО. Зокрема, місто Львів (2015 р.) і Одеса (2019 р.) в категорії «Література» та Харків (2021 р.) в категорії «Музика». Водночас міст-столиць: Києва як столиці України, Львова як культурної столиці України та Тернополя як молодіжної столиці України (2020 р.). Вибір саме такого регіонального аспекту

для дослідження забезпечить розкриття культурологічного підходу до створення мурал-артів у середовищі креативних індустрій.

У сьогочасному культуротворчому процесі активізується культурологічний підхід до створення муралів, що відображають історію, культуру й традиції місцевості, вивчення культурної спадщини місцевих громад, враховують специфіку місцевої культури та її взаємодії зі світовою культурою, відповідають духовним і естетичним цінностям місцевої культури, формують національну ідентичність, гордість та сприяють впровадженню нових ідей і підходів у культурно-креативний простір. Серед основних креативних інструментів щодо створення мурал-артів у культурно-креативному просторі виокремимо такі, як: вибір місця (врахувати локацію, де буде розміщено мурал-арт відповідно до архітектурних та технічних характеристик), вибір теми й дизайну мурал-арту, матеріалів, інструментів, техніки (графіті, фреска, мозаїка, стікер-арт, трафарети тощо) [6; 7], використання культурних символів та залучення громади до створення культурно-креативного простору, що відображає культурну спадщину, історію місцевої громади та створює нові можливості для розвитку культурного туризму відкриваючи нові ринки для культурно-креативних продуктів і послуг.

Мурал-арт як складова культурно-креативного розвитку міста Київ репрезентується через низку цікавих робіт, які привертають увагу місцевих жителів і гостей міста. Серед прикладів успішної реалізації мурал-артів Києва виокремимо такі, як: ініціатива «Мураха» з 2013 р. (роботи відомих українських та іноземних художників), ініціатива «Mural Social Club» з 2016 р. (роботи відомих художників з усього світу), «Відродження» (2014 р., робота французького художника Julien MaLLand і українського художника Олексія Кислова), «Сергій Нігоян» (2014 р., робота португальського художника Алешандре Фарту), «Сонце встає над Дніпром» (2014 р., робота Едуардо Кобра), «Час змін» (2014 р., робота Володимира Манжоса), «Михайло Грушевський» (2015 р., робота харківської компанії Kailas-V), «Леся Українка» (2015 р., робота австралійського художника Гвідо ван Хелтона), «Павло Скоропадський» (2015 р., робота команди Kailas-V), «Воля» (2016 р., робота італійського художника «2501»), «Знай» (робота Сергія Макося), «Київський пейзаж» (2019 р., робота Миколи Знака), серія робіт британського художника Бенксі (2022-2023 рр. в Києві, Ірпені і Бородянці), «Клич роду» (2022 р., робота Юлії Абрамової, Яни Власнеко-Бернадської, Віталія Зоріного), «Пес Патрон» (2022 р., робота Віталія Гідевана і Олени Нойна), «Азов» (2023 р., робота колективу Mural Market), та чимало інших цікавих робіт [2; 4; 10]. Загалом, виняткові мурал-арти є важливою складовою культурно-креативного Києва, що не тільки додає краси та індивідуальності, але і створює нові можливості, надихає на творчість і високу мистецьку якість, є важливим інструментом візуального маркетингу, сприяє створенню нових ідей та проєктів у креативних

індустріях. Водночас є символами української культури й історії, та сприяють формуванню і розвитку національної свідомості.

Одеса як місто з багатою культурною спадщиною, історією, традиціями і культурою, де мурал-арти мають значний потенціал, є елементом візуальної культури та розвитку культурно-креативних послуг і продуктів. Талановиті художники створили чимало креативних і цікавих муралів. Виокремимо декілька із них, а саме: «Три діаманти» (2016 р., робота Сергія Макаренка), «Диво-чашка» (2016 р., робота Артема Литвиненка), «Сонячна весна» (2018 р., робота Дмитра Савченка), «Триптих» з трьох частин «Театр», «Інтернет-портал» та «Дизайн» (2018 р., роботи Сашка Герика), «Південне море» (2019 р., робота Михайла Рєви) та інші дивовижні роботи [4; 7; 9]. Підкреслимо, що мурал-арти є важливою складовою культурно-креативного простору Одеси, що перш за все сприяє збереженню культурної спадщини, розвитку митців, формуванню бренду міста, а також дозволяють місту виразити свої ідеї та стиль. Роботи художників розташовані на будівлях, стінах, мостах та інших поверхнях, надаючи Одесі яскравого, колоритного та унікального вигляду.

Місто Львів як креативне місто, що входить до креативних міст ЮНЕСКО (з 2015 р.), і як культурна столиця України за рішенням Державної служби туризму і курортів України та Громадською радою з питань туризму і курортів Міністерства культури і туризму України (з 2009 р.) відоме багатою культурною спадщиною, архітектурою та історією. За останні роки місто стало також відомим і завдяки своїм муралам. Зазначимо, що історія львівських муралів розпочалась з 2013 року, а саме під час реалізації проекту «Ревіталізація». Талановиті митці на стінах будівель створили дивовижні мурал-арти, що надають своєрідності, унікальності, креативності і яскравості місту. Серед робіт виокремимо такі, як: «Віденська кав'ярня», «Світанок» (роботи Олександра Британського), «Місто мрій» (2016 р., робота Олександра Гловацького), «Свобода» (2015 р., робота художників Kickit Art Studio), «Дерево життя» (2017 р., робота Андрія Соколова), «Тарас Шевченко» (2021 р., Андрій Буняк), «Дорога додому» (2022 р., Дмитро Вовк), «Героїчне кохання» (2023 р., паризький художник Крістіан Гемі) та інші роботи [3; 4; 9], що відомі своїми яскравими та фантастичними композиціями, які містять елементи традиційної української культури, відрізняються особливою деталізацією та майстерністю. Цікавий досвід групи художників під назвою «Zoom», що створюють яскраві та незвичні мурали на стінах будинків, в основі яких місія – відродити забутий життєвий простір та внести свіжість у культурно-креативне середовище міста. До прикладу, робота на вулиці Куліша, де зображено відомого українського поета Тараса Шевченка у сучасному стилі. Разом усі митці створюють чудовий ансамбль муралів на вулицях Львова, який привертає увагу жителів міста, туристів з України та різних країн світу.

Харків як унікальне місто, де мурал-арт розквітає на вулицях є не тільки креативним містом, що входить до креативних міст ЮНЕСКО (з 2021 р.), але й столицею стріт-арту. На стінах будинків розміщено чимало робіт відомих художників, що додають краси і неповторності культурно-креативному простору міста. Зокрема, виокремимо роботи художників як з України, так і з-за кордону: Олександра Бритського – біг дівчини в космосі, Романа Мілецького автора декількох цікавих муралів, Сергія Радкевича автор серії яскравих графіті по всьому місту, «Український національний танець» (2015 р., робота Ентоніо Мендеса), «Харківський метрополітен» (2016 р., робота Миколи Знайденка), космонавт, який розглядає планету з космосу (2017 р., робота Михайла Колодки), «Козак Мамай» (2019, робота Олександра Корбана), а також робота бразильської художниці Еріки Агнеціо – жінка, яка підтримує планету у своїх руках (2017 р.), робота художника з Литви Ernest Zacharevic – місто Харків у вигляді гігантської машини, яка рухається в майбутнє (2018 р.) та чимало інших креативних робіт [1; 4; 8]. Кожен мурал має свою історію та особливості, але провідна місія полягає у збагаченні культурної спадщини міста.

Тернопіль як молодіжна столиця України (2020 р.) має свою історію муралів. Серед відомих робіт в яких використовуються національні символи, народні мотиви та елементи вишивки доречно виокремити таких художників, як Андрій Куликов (витончена, філософська робота – зображення жінки, обрамленої квітами й рослинами), Юрій Макогон («Дівчина з букетом», «Чумацький шлях», «Безпека, мир, любов»), Тетяна Крамар (2014 р. «Герої Майдану»), художники мистецького проекту «Just Art» (2014 р., «Казкове місто»; 2016 р., «Стіна щасливих людей»), художники проекту «АрТерВізія» (2015-2016 рр. «Андрій Шептицький»), Наталія Фугель (2017 р., «Тернопільський замок»), Андрій Буняк (2017 р., «Знайди свою планету»), Юрій Красницький (2018 р., «Мандрівка у космос»), Тарас Курчаба і Дмитро Фігурак (2022 р., «Азовсталь»), Тарас Курчаба і учні експериментального освітнього закладу (2022 р., «Мурал єднання») та інші [5; 7]. Усі талановиті роботи є частиною бренду міста, зберігають і збагачують культурну спадщину, створюють неповторний культурно-креативний простір Тернополя, а також сприяє вираженню культурних та соціальних проблем українського народу.

Підсумовуючи, вважаємо доречним підкреслити, що мурал-арт є важливою складовою культурно-креативного простору, що сприяє розвитку міської культури та можливості самовираження митців; забезпечує інтеграцію художників у місцеву спільноту та розкривати соціальні реалії, може слугувати інструментом вирішення конфліктів та зміцнення соціального діалогу, підвищення свідомості про соціальні проблеми та події; реалізує розвиток креативного і творчого потенціалу; сприяє формуванню ідентичності та національній свідомості, як відкрите

мистецтво має потенціал стати формою протесту та громадської дискусії; забезпечує розвиток культурного туризму та формування культурного бренду, відтворення, збереження історії й культурних традицій місцевих спільнот для можливості залучення інвестицій та популяризації. А культурологічний підхід полягає у використанні елементів національної культури та історії, традицій і особливостей міста, щоб передати естетичний та етичний образ кожного міста і країни загалом. Отже, мурал-арт є складовою міжкультурного діалогу креативних індустрій, драйвером культурно-креативного простору та важливим інструментом збереження і відтворення української культурної спадщини.

Все буде Україна!

Література:

1. Бітаєва Г. Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму. *Щорічний науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 2022. (18 (1)), 79-86.

2. Головач В. Приголомшливі київські мурали, про які варто знати. *Ти-Київ. Голос твого міста*. (5 січня 2023). URL: <https://tykyiv.com/city/shcho-treba-znati-pro-kiyivski-murali/> (дата звернення 10.02.2023).

3. Климюк І. Стріт-арт у Львові. *Львів відкритий для світу*. URL: <https://lviv.travel/ua/news/strit-art-u-lyvovi> (дата звернення 10.02.2023).

4. Мостенець В. Мурал-арт в Україні. *Gallery101: офіційний сайт*. URL: <https://gallery101.com.ua/mural-art/> (дата звернення 10.02.2023).

5. Мурали як меседж Тернополя. *Ternopil: офіційний сайт*. URL: <https://ternopil-future.com.ua/uk/eternal-muraly-yak-mesedzh-ternopolya> (дата звернення 10.02.2023).

6. Правдохін В. В. Мурали як засіб переформатування міського простору. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі : колективна монографія*. За заг. ред. д-ра іст. н. В. В. Карпова. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. 128-146.

7. Присяжнюк А. Візуальне мистецтво на вулицях українських міст. *Na chasi: офіційний сайт*. URL: <https://nachasi.com/city/2018/12/10/muraly-story/>

8. Столиця українського стріт-арту: гід муралами Харкова. URL: <https://www.uber.com/uk-UA/blog/kharkiv-street-art-gid/> (дата звернення 10.02.2023).

9. ТОП найкращих муралів України. Інфографіка. *УКРІНФОРМ: офіційний сайт*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/3126745-top-najkrasih-muraliv-ukraini-infografika.html (дата звернення 10.02.2023).

10. Ярликова О. Навігатор по муралах: Київ. Рубрика. URL: <https://rubryka.com/photo/navigator-po-muralam-kyiv/>

11. UNESCO: Creative Cities Network [https://en.unesco.org/creative all for Applications 2019 cities/sites/creativecities/files/2019-uccnApplication call_application_guide_en_1.pdf](https://en.unesco.org/creative%20all%20for%20Applications%202019%20cities/sites/creativecities/files/2019-uccnApplication%20call_application_guide_en_1.pdf)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-30>

THE ART OF MEMORY AS THE BASIS OF THE NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY OF UKRAINIANS

МИСТЕЦТВО ПАМ'ЯТІ ЯК ОСНОВА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Polishchuk A. M. Поліщук А. М.

*PhD Student at the Department
of Theology and Religious Studies
Mykhailo Dragomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

*аспірантка кафедри богослов'я
та релігієзнавства
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Зміцнення національно-культурної ідентичності українців, яка виступає запорукою духовного зросту нашої нації, напряду залежить від збереження історичної пам'яті. Мистецтво пам'ятати – це рушійна сила, яка виступає індикатором виключно позитивних змін щодо зростання національної самосвідомості, єдності дії, солідарності та патріотизму. Ключовим пазлом в цьому процесі виступає зміцнення української державності. Цим, власне, пояснюється важливість та актуальність порушеної проблематики. Особливо гостро це відчувається зараз, в умовах повномасштабної війни росії проти України, коли ведеться запекле винищення української ідентичності.

Усвідомлюючи над-важливість відновлення та збереження історичної пам'яті, Україна в цьому сегменті реалізує державну політику, яка покладена на Український інститут національної пам'яті (далі – УІНП). Відповідно до Положення про УІНП, який є центральним органом виконавчої влади, його основними завданнями є:

1. «реалізація державної політики у сфері відновлення та збереження національної пам'яті Українського народу;

2. подання Міністрові культури та інформаційної політики пропозицій щодо формування державної політики у сфері відновлення та збереження національної пам'яті Українського народу та національної свідомості громадян з урахуванням багатонаціонального складу населення та регіональних відмінностей України» [див.: 5].

Державною архівною установою, що належить до сфери управління УІНП є Галузевий державний архів Українського інституту національної пам'яті (далі ГДА УІНП). Відповідно до пункту 6 Положення про ГДА УІНП «до складу документів ГДА УІНП (далі – профільні документи) входять носії архівної інформації репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917-1991 років, носії архівної інформації іноземних спецслужб, структур та діячів українського визвольного руху, документи з різними носіями інформації, що були створені, отримані або перебувають в УІНП» [див.: 4].

Важливою платформою в цьому контексті виступає Центр досліджень визвольного руху (далі – ЦДВР) як «незалежна наукова громадська організація, що вивчає різноманітні аспекти українського визвольного руху в ХХ столітті, політику національної пам'яті та процеси подолання наслідків тоталітарного минулого в країнах колишнього СРСР, Центральної та Східної Європи» [див.: 7]. До його складу входить Електронний архів українського визвольного руху, у відкритому доступі якого станом на сьогодні опубліковано 33319 тисяч документів з історії українського визвольного руху у ХХ ст. [див.: 2].

Варто зазначити, що відзначення пам'ятних дат закріплено на державному рівні. Відповідно до календаря офіційних свят, розміщеному на офіційному вебпорталі парламенту України, станом на 2023 рік в Україні всього нараховується 16 пам'ятних дат. [див.: 3]. Серед них – лише одна дата, що входить до категорії державних свят і встановлена Верховною Радою України як офіційний вихідний – 8 травня. Мова йде про перейменованій День пам'яті та примирення, який відповідно до нового законопроекту від 29 травня 2023 р. «Верховна Рада встановила Днем пам'яті та перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 років» [див.: 1] Варто зауважити, що під час дії воєнного стану, в Україні відмінені всі офіційні святкові та неробочі дні.

До нормативної бази щодо пам'ятних дат, які відзначаються у 2023 р. на державному рівні, належить Постанова Верховної Ради України «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2022-2023 роках» [див.: 6].

Таким чином, можна зробити висновок, що реалізація державної політики в сфері відновлення та збереження національної пам'яті є пріоритетним джерелом зміцнення національно-культурної ідентичності українців, а відтак української державності та національної безпеки в цілому.

Література:

1. Верховна Рада встановила 8 травня Днем пам'яті та перемоги над нацизмом у Другій світовій війні та офіційним вихідним 2023. URL: <https://cutt.ly/RweVJkTt>.
2. Електронний архів Українського визвольного руху URL: <https://avr.org.ua/>.

3. Календар офіційних свят в Україні (2023 р.) 2023. URL: <https://cutt.ly/nweCOBGX>.

4. Положення про галузевий державний архів Українського інституту національної пам'яті 2019. URL: <https://cutt.ly/JweBoHhK>.

5. Положення про Український інститут національної пам'яті 2020. URL: <https://cutt.ly/uweVoE15>.

6. Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2022-2023 роках 2021. URL: <https://cutt.ly/qweC5ttr>.

7. Про Центр досліджень визвольного руху URL: <https://cdvr.org.ua/about/>.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-31>

VENICE BIENNALE ARCHITETTURA – 2023: PROBLEMATICS OF THE UKRAINIAN PAVILION

ВЕНЕЦІЙСЬКА BIENNALE ARCHITETTURA – 2023: ПРОБЛЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОГО ПАВІЛЬЙОНУ

Fedoniuk S. D. Федонюк С. Д.

*Postgraduate Student at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Постановка проблеми. Венеційська бієнале – найгучніша подія у царині світового сучасного мистецтва. Biennale Architettura – міжнародна виставка архітектури, що теж проходить щодва роки у Венеції. У рамках заходу країни-учасниці облаштовують національні павільйони, репрезентуючи свою архітектурну візію. Головною метою виставки є продемонструвати архітектурні рішення, що дають відповіді на сучасні культурні, технологічні і соціальні виклики. Цьогоріч Україна бере участь у Biennale Architettura після майже десятирічної перерви, на що було кілька причин, проте вони майже не висвітлювались у медіа, головню через актуальніші питання у вітчизняних соціокультурних процесах (війна, Ковід-19, обмаль фінансування).

Мета дослідження. Здійснити аналіз способів медіарепрезентації українського митця та куратора сучасного мистецтва, зокрема, митця-архітектора, у контексті Венеційської бієнале, на прикладі участі України у Венеційській Biennale Architettura-2023.

Результати дослідження. На Biennale Architettura-2023 89 учасників представляють 62 країни. 18 травня 2023 року офіційно відкрився Український павільйон. Участь нашої держави у Бієнале Архітектури, що триватиме з 20 травня по 26 листопада 2023 року, забезпечує Міністерство розвитку громад, територій та інфраструктури України [1]. Підготовка до події та її проблематика широко висвітлювалась у медіа з коментарями як самих митців, так і кураторів бієнале, відповідальних держслужбовців. Зокрема, на думку Олександра Курбакова, міністр розвитку громад, територій та інфраструктури, бієнале – нагода показати, що, попри війну, є орієнтири на творення архітектури оновленої України [4]. В основу ідеї українського павільйону закладено принципи безбар'єрності, екологічності та енергоощадності.

Під час пресконференції у Венеції український архітектурний проєкт представили заступник міністра розвитку громад, територій та інфраструктури Сергій Деркач, комісар національного павільйону Мар'яна Олесків (голова Державного агентства розвитку туризму), куратори Олексій Петров, Ірина Мірошникова й Борис Філоненко [3]. Україна відкрила на бієнале не лише павільйон, а й інсталяцію, ідея якої заснована на історико-культурній спадщині, земляних укріпленнях Х-го століття, Змієвих валах, розташованих неподалік Києва. Саме Змієві вали у перші дні повномасштабного російського вторгнення сповільнили просування російських танків до столиці. Протягом усього часу роботи бієнале у просторі інсталяції відбуватимуться публічні зустрічі, де вітчизняні культурні діячі поділяться власними історіями й досвідом, здобутим у подіях війни з РФ. Усього у репрезентації української архітектурної візії візьмуть участь понад тридцять архітекторок та архітекторів, а також представників інших мистецьких дисциплін.

Назва українського павільйону «Before the Future» є своєрідною відповіддю на цьогорічну тему бієнале – «The Laboratory of the Future» («Лабораторія майбутнього»), що досліджує деколонізацію та декарбонізацію (процес переходу до низьковуглецевої економіки). Адже українці сьогодні живуть із концептом «нове життя після перемоги», щодня роблячи внесок у творення образу мирного майбутнього. Воююча Україна стала державою, яка трансформує і транслує для світу футуристичні образи.

Українська програма представлена у двох локаціях: в Арсеналі – це приміщення з низькою стелею, що нагадує укриття, бомбосховище. У Джардіні – це відкритий простір з акцентом на відносинах із землею. Війна знову повернула українців до тісних зв'язків із землею, котра годує, укриває, захищає та об'єднує. Куратори підкреслюють, життя в умовах постійної загрози з відкритого неба змусило сприймати простір, в першу чергу, як здатний забезпечити людині захист. Лише у безпечному просторі можна ділитися історіями, вчитися, кохатися, народжувати дітей та нові мистецькі ідеї. Отже, через десятиліття

відсутності Україна повернулася на біенале з двома інсталяціями, які в максимально м'який спосіб нагадують про те, що в центрі Європи дев'ятий рік поспіль триває війна. Попри серйозний сенс обох інсталяцій, куратори висловили надію, що відвідувачі приходитимуть сюди відпочити, а діти бігатимуть і гратимуться на траві земляних насипів, що нагадують Змієві вали. Під час пресконференції куратор Борис Філоненко сказав, що ці місця, укріплення – локації, де можна побути у тиші, розслабитись. Але це і свого роду нагадування про те, що десь, хтось боїться за своє життя» [2].

Висновок. Участь України у Biennale Architettura-2023 необхідна з кількох причин: по-перше, важливо тримати питання війни на міжнародному порядку денному, нагадуючи світові про вторгнення РФ на територію України. По-друге, це можливість залучити до післявоєнного відновлення держави відомих архітекторів з усього світу, здійснити спробу знайти ефективні архітектурні рішення для відбудови знищеної інфраструктури та культурної спадщини. По-третє, це можливість представити знакових українських митців-архітекторів на найгучнішому міжнародному майданчику, розповісти про їх ідеї за допомогою медіа. Адже саме архітектори одні з перших серед митців зіткнулися після перемоги чи не з найголовнішим викликом – де і як жити в Україні. Саме від них залежатиме наскільки осучасненими, інклюзивними стануть українські міста в майбутньому.

Література:

1. Міністерство розвитку громад, територій та інфраструктури України. «Biennale Architettura 2023: відбулося офіційне відкриття Українського павільйону» URL : <https://www.kmu.gov.ua/news/biennale-architettura-2023-vidbulosia-ofitsiine-vidkryttia-ukrainskoho-pavilyonu> Дата публікації: 18.05.2023 (Дата звернення: 18.05.2023).

2. COLLEEN BARRY. THE ASSOCIATED PRESS. Venice Architectural Biennale gives overdue voice to long-silenced Africa URL : <https://apnews.com/article/venice-biennale-architecture-africa-inclusion-lesley-lokko-4a36c9e67d3e8e6e9c45cfc25e795fb4> Дата публікації: 20.05.2023. (Дата звернення: 21.05.2023).

3. Пасічник Каріна. «Україна вперше за майже десять років представить власний павільйон на архітектурній Біенале у Венеції» URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/ukrajina-predstavit-vlasniy-pavilyon-na-biennale-architettura-2023-shcho-pro-ce-vidomo-50320284.html> Дата публікації: 26.04. 2023. (Дата звернення: 27.04.2023).

4. Після 10-річної перерви: Український павільйон офіційно відкрили на венеційській Biennale Architettura 2023 <https://espresso.tv/pislya-10-richnoi-perervi-ukrainskiy-pavilyon-ofitsiyno-vidkrili-na-venetsiyskiy-biennale-architettura-2023> Дата публікації: 19.05.2023. (Дата звернення: 20.05.2023).

ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-32>

THE IMAGE OF THE KOZAK MAMAI IN THE PLOT DEPICTIONS OF THE ANCIENT AND MODERN UKRAINIAN FOLK CITY

ОБРАЗ КОЗАКА МАМАЯ В СЮЖЕТНИХ ЗОБРАЖЕННЯХ СТАРОДАВНЬОГО ТА СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Balbus T. A. **Балбус Т. А.**

*Honored Master of Folk
Art of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of Art Disciplines and Methods
of Their Education
Kremenets Taras Shevchenko Regional
Academy of Humanities and Pedagogy*

*заслужений майстер народної
творчості України,
доцент кафедри мистецьких
дисциплін та методик їх навчання
Кременецька обласна гуманітарно-
педагогічна академія
імені Тараса Шевченка*

Humeniuk B. O. **Гуменюк Б. О.**

*Lecturer of Fine Arts at the Cyclic
Commission of Labor Training
and Technologies and Fine Arts
Professional College of Kremenets Taras
Shevchenko Regional Academy
of Humanities and Pedagogy
Kremenets, Ternopil region, Ukraine*

*викладач образотворчого мистецтва
циклової комісії трудового навчання
та технологій і образотворчого
мистецтва
Фаховий коледж Кременецької
обласної гуманітарно-педагогічної
академії імені Тараса Шевченка
м. Кременець, Тернопільська область,
Україна*

Особливо актуальним в період нашої боротьби з окупантами є образ народного героя, захисника України. У всі історичні часи український народ відстоював свою волю і незалежність, створював свої образи народних героїв. Досить поширеним у другій половині XVIII ст. та у XIX столітті був образ народного героя – Козака Мамаєва, який втілював у собі захисника і оповісника народного життя. Здавна дослідники шукають шляхи висвітлення проблем стародавнього та сучасного українського народного мистецтва, зокрема народної станкової картини.

«Світоглядні та естетичні засади українського наївізму живляться особливим етноментальним ґрунтом, генетичним зв'язком з народною орнаментальною культурою, а від фольклору (в тому числі образотворчого) успадковуються синкретизм і колективність мислення, варіативність і канонічність, спадкоємність передачі традицій. Тому одним з аспектів, що заслуговує на увагу, є роль так званої «народної картини» – цікавого та оригінального за змістом і формою українського художнього феномена» – зазначає С. М. Власенко [5].

Одним з аспектів, що заслуговує на увагу, є роль так званої «народної картини» – цікавого та оригінального за змістом і формою українського художнього феномена.

Зауважимо, що жанр народної картини, яку зараховують до образотворчого фольклору, до «народного примітиву» (О. Найден, Т. Пошивайло), є одним з найрозповсюдженіших на території України, і набув своєї переінтерпретації не тільки в мистецтві професійних художників (О. Саєнко, Г. Міщенко, О. Потапенко), а й «наївних» митців ХХ – поч. ХХІ століття (А. Рак, П. Райко, Г. Шабатура). Варто зазначити, що народна картина була розповсюдженою і в інших країнах. Зокрема, російський лубок, хорватська народна картина (ікона) на склі, розписи через сюжетну тематику – особливості форм та кольорів утілюють народну естетику, але історично подібних картин до унікальних українських Мамаїв за традиційно-канонічними сюжетом, композицією та іконографією в європейському фольклорі не існувало. Композиція народної картини «Козак Мамай», дослідженню якої присвячено найбільше робіт, на думку дослідників П. Білецького, О. Найдена, Т. Пошивайло склалася ще в докозацьку добу, а прообрази «мамаїв» сягають «доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції йдуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми» [5, с. 32].

Відомо, що зародження українського народного живопису відноситься до тих часів, коли почала формуватися українська народність. Ще у рукописних книгах XIV–XVI ст. вже є чимало кольорових заставок, ініціалів, кінцівок з мотивами, що зустрічаються у пізніших українських народних вишивках і в керамічному або різьбленому орнаменті.

Зауважимо те, що значно більше дійшло до нас творів народного живопису – народних станкових картин та різноманітних декоративних розписів, що датуються другою половиною XVIII ст. Як свідчить К. Широцький у своєму дослідженні «Декоративное убранство украинского дома», центральне місце і в настінних розписах, і в станкових олійних картинах належало в цей час зображенню народного героя «Козака Мамаю». У Київському музеї українського мистецтва

зберігається один із настінних розписів, де «Козака Мамаю» зображено з кобзою в руках. Ми бачимо під фігурою римований текст: «Сидить козак в кобзу грає, що замислить, то все має».

Можна відмітити, що в окремих станкових картинах поданий тільки сам Мамай, в інших він зображений поруч з конем на тлі нескладного краєвиду (у більшості випадків це зображення дерева, до якого прив'язано коня). Також трапляються і більш складні композиції, де поруч з Мамаєм зображено то польського пана, то шинкаря, подекуди в картину введено жанрову сцену. Зокрема, в одній з них під музику Мамаю танцює запорожець із шляхтянкою, в іншій – танцюють три запорожці, тут же два козаки, що тягають один одного за чуприни. Варто зазначити, що які б різні не були сюжети картин, їх об'єднує спільність композиційних прийомів і засобів передачі змісту. Зауважимо, що незалежно від складності сюжету та від того, скільки персонажів зображено на картині, їх загальна композиція завжди фронтальна, так само фронтально подається і кожна окрема постать. При цьому моделювання форм незначне, звідси враження певної площинності. Звернемо увагу, що за колоритом ці картини дуже стримані: у більш давніх творах переважає темна червоно-коричнева гама, в пізніших – загальний тон світліший та й гама трохи багатша головним чином за рахунок додавання сіро-синіх і зелених кольорів [16, с.7].

Образ Мамаю в усіх картинах відзначається певною статичністю, в той час як персонажі жанрових сцен подані в русі. Ми зустрічаємося з подібним явищем і в українському народному іконопису: основна канонізована постать в композиції змінюється з часом повільніше, ніж персонажі, які увійшли в композицію пізніше.

Більшість картин з зображенням козака Мамаю супроводжуються віршованими текстами. Зауважимо, що всі вони є варіантами старого тексту, походження якого пов'язується з вертепною народною драмою.

Розвивався сюжет картин про «Козака Мамаю» одночасно у двох планах – героїчному і гумористичному або сатиричному; причому постать самого Мамаю залишалася незмінно монументальною, а елементи гумору чи сатири вносилися в зображення інших персонажів: шляхтича, шинкаря чи лихваря.

Відомо, що класове розшарування селянства і швидке зубожіння основної його маси за капіталізму не сприяло дальшому розвитку станкової народної картини, а поява на ринку дешевих друкованих лубочних картинок довершила її занепад. Зауважимо, що й сама народна картина стає предметом торгу, тепер майстер робив її не за натхненням, а на замовлення чи на ринок і тому був змушений догоджати смакам покупців. Народна картина у традиційному своєму вигляді на кінець XIX ст. майже не зустрічається.

Варто відмітити, що старі традиції не були остаточно втрачені. Народна картина вже за радянського часу відродилася в новій формі, в новому трактуванні. Зберігся до нашого часу і в інших видах народного мистецтва традиційний сюжет «Козака Мамай».

Відмітимо, що в наш час майстри народного мистецтва у своїй творчості звертаються до першоджерел народної образотворчості, занурюються у витоки давніх етнічних традицій. Сповнені високого духу патріотизму і любові до своєї Батьківщини, вони по-своєму переосмислюють історичні події, тисячолітній досвід і культурні надбання славних пращурів, по-новому інтерпретують народні звичаї та обряди, лірично оспівують красу рідної природи [5, с. 5].

Традиційне народне мистецтво завжди достойно представляло Україну в світі. Вже більше десятка років поспіль Національна спілка майстрів народного мистецтва України проводить Всеукраїнські виставки-конкурси народного мистецтва під назвою «Кращий твір року», на які представляються твори народних майстрів зі всіх регіонів України, зокрема сюжетні зображення в різних техніках виконання.

На Всеукраїнській виставці-конкурсі народного мистецтва «Кращий твір року 2010» були представлені сюжетні зображення в різних техніках виконання таких авторів: Вакуленко Олександр (с. Подвірки Харківської обл.) – «Червоний дуб», Дігтяр Наталія (м. Полтава) – «Козак Мамай», Наконечний Віктор (с. Клембівка Вінницької обл.) – «Козак Мамай», Шинкаренко Ольга (м.Київ) – «Гей кобзо моя, дружино моя», Пушкарьов Андрій (м. Дніпропетровськ) – «Заграй козак поки спокійно», Ганжа Степан (м. Київ) – килим «Гей, у лузі червона калина ...».

У статті відмічено художні особливості та головні мотиви народних картин побутового жанру, серед яких найпоширенішим був «Козак Мамай». Проаналізовано їх композиційні схеми та колористичне вирішення.

Як ми бачимо, ці традиції українського народного мистецтва відроджують і розвивають народні майстри і професійні художники сьогодення. В даному напрямку дослідження можна продовжувати пошуки характерних особливостей станкового народного живопису різних регіонів України, конкретизуючи більш детально один чи кілька видів.

Література:

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Народне мистецтво – невід’ємна складова частина матеріально-духовної, художньої культури. Декоративно-прикладне мистецтво : навч. посіб. Львів : 1993. 272 с.

2. Археологія та стародавня історія України. Київ. Вид.-во Либідь. 1992. 374 с.

3. Білецький П.О. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львівського університету, 1960. 32 с.
4. Власенко С. М. Традиції народної картини в сучасному українському «наївному» мистецтві. – Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т.Г. Шевченка. С. 32.
5. Народне мистецтво. Краший твір року 2010: альбом. Київ. 2010. 94 с.
6. Народне мистецтво. Краший твір року 2011: альбом. Київ. 2011. 92 с.
7. Музей українського народного декоративного мистецтва : альбом / авт. А.Ф.Вялець, Л.С.Білоус; фото М.К.Андреева. Київ : Мистецтво, 2009. 352 с.
8. Пошивайло (Марченко) Т. Особливості світогляду українських народних малярів. *Традиційне й особистісне в мистецтві*. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / відп. ред. М. Селівачов. Київ, УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 367–374.
9. Прядко В.М. Звітна доповідь на II з'їзді Національної спілки майстрів народного мистецтва України 27 жовтня 2000 р. *Народне мистецтво*. 2000. № 3–4. С. 2–7.
10. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалека і зблизька. *Українське мистецтво*. 2003. № 1. С. 54–55.
11. Савицька Л. Народне мистецтво і художня культура України на початку ХХ століття. *Традиційне й особистісне в мистецтві*. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / відп. ред. М. Селівачов. Київ, УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 375–380.
12. Селівачов М.Р. До специфіки українського народного мистецтва. *Народне мистецтво*. 1997. №2. 47 с.
13. Селівачов М.Р. Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*. 1999. № 3–4. 35 с.
14. Смолій Ю. Сучасне народне мистецтво України: народність без берегів. *Українське мистецтво*. 2003. № 1. С.65–67.
15. Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. / відп. ред. М. Селівачов. Київ, УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. 423 с.
16. Українське народне мистецтво. Живопис: альбом / авт. Б. С. Бутник-Сіверський, В. І. Заболотний. Київ : Мистецтво. 1967. 224 с., іл.

**FORMATION OF GRAPHIC ART IMAGE IN DRAWING LESSONS
DURING SUMMER OUTDOOR PRACTICE**

**ФОРМУВАННЯ ГРАФІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ
НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ РИСУНКУ ПІД ЧАС ЛІТНЬОЇ
ПЛЕНЕРНОЇ ПРАКТИКИ**

Berlach O. P. Берlach О. П.

*Candidate of Architecture,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Однією із найважливіших завдань сучасної мистецької освіти, а саме образотворчого мистецтва є підвищення професійного рівня підготовки фахівців, які викладають дисципліни естетичного циклу. Адже фаховий спеціаліст вирішує в навчальному закладі ряд специфічних завдань пов'язаних з естетичними можливостями мистецтва, забезпечуючи тим самим направлене формування у студентів творчих здібностей, які в кінцевому рахунку виступають обов'язковою умовою успішного оволодіння будь якою видовою діяльністю. У зв'язку з цим, постає питання підготовки такого фахівця, який не тільки мав би знання з теорії та історії мистецтва, не тільки володів уміннями та навичками реалістичного зображення, але і глибоко розумів суть творчості, ясно уявляв собі процес формування художнього образу, який виступає специфічною формою відображення об'єктивної дійсності в мистецтві, результатом спеціальних образотворчих знань, умінь і навичок, всієї творчої діяльності художника.

Великі можливості для підготовки творчого художника, художника-педагога відкриває заняття з рисунка під час проведення літньої практики. Рисунок є основою образотворчого мистецтва та ведучою дисципліною в процесі підготовки майбутнього спеціаліста та має невичерпні можливості для розвитку творчих здібностей, для формування естетичного смаку.

Термін «рисунок» має багато визначень. Художники епохи Відродження рисунок розглядали як основу будь-якого зображення і основу всієї професійної підготовки. Мікеланджело писав: «Рисунок,

який інакше називають мистецтвом начерку, є найвища точка і живопису, і скульптури, і архітектури; рисунок – джерело і корінь будь-якої науки» [3, с. 16].

В наш час рисунок розглядається як процес пізнання, активного вивчення природи та процес образного відображення реальної дійсності. Вивчення навчально-теоретичних понять які стосуються рисунка, не зможуть забезпечити підвищення рівня професійної підготовки.

Не менш важливе місце в професійній підготовці фахівця займає знання техніки рисунка, яка виявляється в умінні практичного втілення графічного художнього образу. Звідси очевидна необхідність систематичного і ціленаправленого розвитку на цій основі зорового сприйняття, образного мислення, просторової уяви, які створюють таким чином основу формування творчих здібностей.

Навчити можна тільки тому, чим володієш сам. Тому не маючи твердих знань з теорії художнього образу, не володіючи практичними засобами його графічного втілення, неможливо передати іншим художньо-образні основи зображення. Відповідно, на заняттях з рисунка необхідно опанувати не тільки професійні уміння і навички реалістичного зображення, але й пізнавати принципи створення художнього образу, який виявляється в самій простій графічній вправі чи академічній постановці.

Особливого значення для формування у студентів графічного образу є проходження літньої навчальної практики (плєнерної). Адже літня навчально-творча практика є органічним продовженням академічного процесу в плані засвоєння основ рисунка, живопису та композиції. Головною метою роботи на плєнері є набуття нових професійних навичок шляхом безпосереднього вивчення й відображення довкілля – краєвидів, архітектурних об'єктів, людей, виробничих процесів та ін. [2, с. 4].

Оскільки літня практика є продовженням академічного навчання, то на виконання її завдань відведена значна кількість годин. Заняття проводяться під керівництвом викладачів і являють собою органічне продовження програми, розрахованої на весь навчальний рік. Важливим творчим завданням із рисунку підчас практики є ведення альбому зарисовок, начерків, короткочасних рисунків. На виконання програмних завдань відводиться певна кількість годин в один і той же час щоденно і за однакової погоди. Такий режим роботи зумовлений головним чином тим, що в різні години світлового дня освітлення зображуваного об'єкта неоднакове. Виконання завдань на плєнері потребують особливої зосередженості, адже протягом року робота велась в умовах майстерні при штучному освітленні природи і паперу. Погода як правило мінлива і це необхідно враховувати при організації роботи студентів. Перед студентами ставиться ряд завдань:

- виконати композиційні пошукові начерки об'єкта з різних сторін;
- самостійно обрати формат паперу, матеріали для створення графічного образу;
- за начерками обрати місце для виконання роботи протягом тривалого часу [4, с. 12].

Під час композиційного вирішення завдання важливо формувати в студентів вміння відшукати рисунок в розмірі великими легкими тоновими плямами або лінійно-конструктивною побудовою. Тональне вирішення рисунка не менш важливе на пленері, оскільки сонячне проміння різноманітно висвітлює тіні. Щоб вловити сонце, треба уважно опрацювати світлотінь, враховуючи плановість.

Матеріалами для виконання рисунка під час літньої навчальної практики може слугувати сангіна, графітний олівець, пастель, соус, вугілля, крейда, тонований папір. Це збагатить палітру рисунка, сприятиме вирішенню творчих завдань, вихованню художнього смаку. Необхідним обов'язком викладача після виконання кожного завдання є організація обговорення та оцінка виконаних робіт.

Неможливо перерахувати приклади і можливості поєднання «чим» і на «чому», з «яким» задумом і «ким» виконаний рисунок, бо саме в цьому відкриваються необмежені можливості розуму, що думає, серця, що хвилюється, душі, що творить [4, с. 154].

Отже, кожний художник відкриває свої авторські техніки, свої матеріали і неповторні вирішення для досягнення поставленої мети створення графічного художнього образу, бо в цьому і виявляється його майстерність.

Література:

1. Берлач О.П., Чихурський А.С. Рисунок і живопис в умовах пленерної практики. *Методичні рекомендації для здобувачів першого бакалаврського рівня художньо-педагогічних спеціальностей*. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2017. – 28 с.
2. Берлач О., Вахрамєєва Г. Рисунок і живопис в умовах пленерної практики. *Методичні рекомендації для здобувачів першого бакалаврського рівня художньо-педагогічних спеціальностей*. Видання друге, доповнене. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2022. – 28 с.
3. Берлач О.П. Графічні техніки в образотворчому мистецтві: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2022. – 103 с.
4. Крижанівський В.В. Рисунок під час літньої практики. навчальний посібник. К.: «ФТФ». – 2006. – 198 с.
5. Ятченко Ю.М. Рисунок на літній навчально-творчій практиці, I курс – АОМА, каф. рисунка. Рукопис. – К., 1988. – 5 с.

THE USE OF THE MARIA PRIMACHENKO'S STYLES IN THE CREATIVITY OF CONTEMPORARY ARTISTS

ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИКИ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ

Kaleniuk O. M. **Каленюк О. М.**

*Candidate of Pedagogic Sciences,
Associate Professor
at the Department of Fine Arts,
Head of the Department of Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Унікальні твори майстрів, маючи у своїй основі риси національної орнаментики та знаковості – є джерелом української ментальності і їх наслідування у творах сучасних художників є важливим завданням у збереженні та популяризації мистецької української спадщини.

Народна українська художниця Марія Примаченко прославилася своєю неповторною стилістикою зооморфних декоративних зображень. Зооморфізм як прийом в образотворчому мистецтві полягає в передачі людських якостей тваринам або у перетворенні тваринного образу в образ людини.

Олюднюючи своїх персонажів, художниця змушувала глядачів шукати в них себе, прислухатися до своїх почуттів. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого за своєю емоційною силою образу. Вступає у дію магія справжнього мистецтва: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть у нас на очах.

Роботи художниці відзначалися спрощеною трактовкою площинних рішень, яскравими кольорами та вираженою експресією. М. Примаченко, додаючи несподіваних характеристик своїм образам використовує декоративні елементи, які присутні у народному настінному розписі Полтавщини. Часто у своїй творчості Марії Примаченко подає зображення кінцівок, крил, рибних лусок та інших деталей живих істот як декоративні елементи.

Її звірі виразні та пластичні – великі зуби, широко розтулені щелепи, висолоплені язички, на кінці яких може бути жало у вигляді мініатюрної квіточки, хвости, де замість китички з'являється риб'яча морда, – художниця не боїться монстрів своєї уяви [1, с. 4].

Птахів вона створює казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди звірі й птахи в Марії добрі, симпатичні, сонячні [1, с. 5].

Художниця вважає, що творчого акценту можуть дати дрібні деталі, вони будуть виглядати цілісними тільки в контексті загального образу. Різні техніки нанесення декоративних елементів надають її картинам особливого колориту та глибини.

Створюючи свої картини художниця опиралася на українську народну культуру. Вражає здатність самої художниці бачити глибше за перший план, дізнаватися та розуміти життя тварин зображаючи тваринний світ як єдиний зі світом людини, знайомим та незрозумілим водночас.

Українські художники дуже вразливі до творів Приймаченко у намаганні наслідувати її стилістику і передати у творах ту особливу енергетику, яка закладена у її образах. Наслідував стиль художниці її син, учень і творчий спадкоємець, не художник за освітою, Федір Примаченко. Він більш раціонально підходив до трактування образів, з меншою імпровізацією та ліричністю ніж його мати.

Олена Панчук з Хмельницького шила іграшки за мотивами образів з картин української народної художниці Марії Примаченко. Звірі, зображені у своєрідній авторській техніці «наївного мистецтва», перетворюються в м'які вироби. Оксана Цюпа з Києва, лялькарка, яка виконує брошки у формі звірів за мотивами образів Марії Примаченко, які розраховані на близьке споглядання виразних фактур та дрібних деталей. Також у творчості художника Івана Семесюка є сюжети та образи у стилі Марії Примаченко, які постають у недвозначних позах. Митець не приховує, що з певним скептицизмом відноситься до її химерних звірів. Дизайнерка Олена Пікуль (бренд 91LAB) кілька місяців тому презентувала колекцію трикотажу, присвячену творчості Марії Примаченко. Частина прибутку від продажу цієї капсульної колекції було передано на будівництво арт-резиденції та музейного комплексу художниці в її рідному селі Болотня.

Неодноразово, своєрідна творчість Марії Примаченко надихала студентів спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Волинського національного університету імені Лесі Українки під час виконання кваліфікаційних та академічних робіт. Зокрема, було виконано ряд творів у техніці текстильного колажу, графіки та скульптури з сіна.

Ще 1937 року на Всесвітній виставці в Парижі її твори одержали золоту медаль, а згодом ними милувалися мільйони відвідувачів виставок у Києві й Москві, Монреалі і Лісабоні, Варшаві та Софії. Не можна не звернути увагу й на захоплені відгуки про художницю, які залишили найпомітніші представники вітчизняної творчої еліти – Галина Кальченко, Тетяна Яблонська, Павло Тичина, Микола Бажан, Сергій Параджанов [2, с. 11].

Однозначно, мова іде про стиль художниці, тобто сукупність характерних ознак властивих її творчості, які можна перенести на іншу художню структуру, зберігаючи ці ознаки. Сучасні художники використовуючи стилістику Марії Примаченко, надають особливу увагу деталям та орнаменту, переносять особливу кольорову гаму, лінійну пластику форм, контрастні поєднання, працюючи з різноманітними матеріалами та техніками, такими як кераміка, текстиль, метал та інші. Це дає можливість передати наступним поколінням красу народного мистецтва в її єдності з сучасністю.

Стилістика Марії Примаченко слугує оригінальним інтерпретаціям народної творчості та збагачує сучасний мистецький доробок. Відтворюючи її образи художники вносять у сучасне мистецтво дух української народної творчості і зберігають його світлий зразок на майбутнє.

Література:

1. Берlach O., Лесик-Бондарук O. O. Мистецька оригінальність і художньо-сміслова багатогранність дивовижних звірів Марії Приймаченко як унікальне явище українського живопису та світового мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, Вип. 1, 2021. С. 3-9.

2. O. Попович. Феномен соціокультурної адаптації в національній духовній традиції. Вісник Житомирського державного університету. 2012. Вип. 64. С. 7-12.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-35>

UKRAINIAN SYMBOLS IN CARVINGS

УКРАЇНСЬКА СИМВОЛІКА У ВИТИНАНКАХ

Lisyutina E. G. **Лісютіна Є. Г.**

*1st year Master's Student at the Art
and Graphic Faculty
South Ukrainian Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky
Odesa, Ukraine*

*студентка I курсу магістратури
художньо-графічного факультету
Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського
м. Одеса, Україна*

Протягом останнього десятиліття в Україні зростає зацікавленість автентичними видами народного декоративно-прикладного мистецтва, зокрема витинанкою як доступним, привабливим і яскравим зразком народної творчості.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати розвиток техніки витинанки, визначити характерну символіку української витинанки.

Вагомий внесок у дослідження мистецтва витинанки зробили такі фахівці як М. Станкевич, М. Селівачов, Р. Захарчук-Чугай, О. В. Тихонюк, Г. Нарбут, В. Корнієнко, С. Танадайчук, Я. Коваль, Ю. Грабовський, О. Федорук, Є. Шевченко та ін.

Вперше термін «витинанка» зафіксований в українській мистецтвознавчій літературі в 1913 році, назва «витинанка» походить від слова «витинати» – «ретельно вирізати»

Витинанка має багату історію та споконвічні традиції, тому посідає особливе місце в українській культурі. Сама техніка її створення полягає у створенні сюжетних та орнаментальних прикрас шляхом вирізання ножицями, ножем з паперу композицій та зображень. До витинанок належать тільки паперові вироби, що було встановлено, зокрема, на Першій Міжнародній виставці витинанок, яка мала назву «Витинанки світу» та проходила в 1991 р. у Литві [1, 58].

Витинанки мають свої характерні риси, професор М. Е. Станкевич до основних ознак української витинанки відносить такі: ритм, різні види симетрії, стилізація і декоративність зображення, переважання національних орнаментальних мотивів [2, 9].

О. В. Харченко говорить про те, що неправильно називати витинанкою все те, що вирізано з паперу, оскільки вільний орнамент, не пов'язаний з народною традицією, який не спирається на народну символіку, жанрові сцени витяті в реалістичній манері не є витинанками, а належать до художньої вирізки.

Після винаходу паперу Цай Лунем в 105 р. н.е. у Китаї з'являються перші аналоги традиційних українських витинанок. Свого розквіту мистецтво вирізування з паперу досягло за часів династій Мін (1368-1644) та Цин (1644-1912). Паперові візерунки мали символічне значення, наприклад лотос із рибою символізували збільшення багатства, а гранат вказували на побажання процвітання та родючості [3].

Маленькі шматочки білого паперу з ажурно витятими краями – «кустодії», які використовувались писарями як підкладки під воскові та сургучеві печатки в середині XVI століття нагадують традиційні витинанки та служать їх прототипом [4, 371].

Мистецтво витинанки знайшло свій розвиток на території України в прикрасах сільських будинків в середині XIX століття. Витинанки розглядалися як важливе доповнення до хатнього оздоблення і становили з ним певну стильову декоративну єдність.

Кожен вид народного декоративно-ужиткового мистецтва, в тому числі витинанка, несе в собі глибокий зміст, особливо багато інформації

зашифровано в орнаментах. Через те, що витинанка виникла після інших видів декоративно-ужиткового мистецтва, орнаментальні мотиви народних витинанок склалися під впливом інших видів народної декоративної творчості, як-от вишивка, ткацтво, килимарство та розпис.

За тематичною спрямованістю витинанки можна поділити на п'ять груп. До першої групи відносяться мотиви, утворені з геометричних елементів і фігур, до другої – рослинні форми. Третя група містить в собі зображення тварин і птахів. До четвертої групи слід віднести мотиви з людськими постатями. А до п'ятої групи належать мотиви предметного світу – від звичайних побутових речей до архітектурних споруд. Найчастіше орнаменти витинанок створювались з поєднання мотивів різних груп, які упродовж віків безперервно змінювалися, набуваючи нових форм і значень.

Прикладом такої трансформації є значення традиційних ромбоподібних й розеткових мотивів. В мисливській епосі палеоліту ці мотиви символізували «уявлення про міць, силу і достаток», в землеробських племенах енеоліту ромбоподібні мотиви символізували родючість, а розеткові – концентричні кола, коло з хрестом всередині, спіраль – відображали сонце.

Оскільки витинанка найменш залежна від обмежень у техніці виконання, вона найбільш повно і глибоко розкриває сакральну сферу орнаментики. Розвиваються два основні напрями орнаментики це: геометризація елементів та їх натуральне відтворення.

Орнамент будується на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих зооморфних і рослинних мотивів.

Найпоширенішим мотивом в орнаментиці є фітоморфний, він є більш емоційним і чуттєвим, ніж геометричний. Рослинні зображення стали головним символом для української ментальності, оскільки сповнені філософських узагальнень, а квітка – найулюбленіший символ серед рослинних, який символізує перехід від насіння до плоду. Квітка найчастіше має вигляд розетки з шести або восьми пелюстками. Наприклад, троянду та мальву представлять як рожу – восьмипелюсткову квітку. На Стародавньому Сході рожа була символом квітки богині, а у римлян – символ Венери. Мотив Дерева також часто відтворюється у витинанках, є втіленням мудрості та віссю всесвіту з фантастичними життєвими елементами, з квітами та плодами [5].

Зі словника української народної орнаментики М. Селівачова, створеного за народно назовницьким принципом ми дізнаємось назви орнаментів, які були відсутні в словниках до цього. Зокрема: арвочка – стилізована п'ятипелюсткова квітка, бісквітка – мотив з двох рядів листків, спрямованих у протилежні боки, вивідець – хвиляста лінія, між вигинами якої розміщуються інші елементи, кичері – мотив зі спіральню-

гачковими елементами лейстра – візерунок з фітоморфними елементами, сливочки – мотиви з видовжених округлих елементів, терносливи – мотиви з квадратних і прямокутних елементів різної конфігурації, фіялочка – квіти з пелюстками неправильної форми, цибушки – вузькі поперечні смужки, яблука – квітковий мотив стрічкової композиції [6].

У кожному регіоні витинанки набули специфічних рис у трактуванні матеріалу, форми, силуету, симетрії, ритму, пропорцій, що додає творам ще вищої художньої майстерності.

Для подільських витинанок характерна обмеженість кольорового паперу, зате наявна велика різноманітність орнаментальних мотивів, як приклад, маленькі зірочки, кружальця, розлогі дерева з птахами та фігурами людей. Подільські витинанки подібні до вишивок й килимів цієї місцевості. Мотиви народних витинанок Прикарпаття переважно – це ажурні «хрестики», «сонечка», рідше зображення тварин і птахів. Витинанки Подніпров'я розкривають різнобарвні квіткові композиції – галузки, букети, вазони, що асоціюються з настінними хатніми розписами. У витинанках Дніпровщини береться за прототип петриківський розпис. А витинанки західних областей дрібно орнаментовані, як і писанки та рушники [7, 48].

Українська народна орнаментика – це яскрава грань українського мистецтва, яка слугує літописом візуальної культури, зокрема орнаментики. У витинанках втілені найвищі ідеали національного мислення, які спонукають нас до усвідомлення самоцільності Великої української культури.

Розвиток витинанок на сучасному етапі характеризується розширенням практичного застосування орнаментів витинанок у різних галузях творчості, формуванням особливого типу виставкових творів у техніці витинання та розширенням сюжетно-тематичних композицій.

Література:

1. Шевченко Є.І., Корнієнко В.І. Українська витинанка. Альбом-каталог. Київ: Народні джерела, 2013. 112 с.
2. Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ: Наукова думка, 1986. 122 с.
3. Ng Wan Lin. A Look Into The History Of Chinese Paper Cutting. Culturally experiences. URL: <https://www.culturally.co/blog/a-look-into-the-history-of-chinese-paper-cutting> (дата звернення: 18.05.2023).
4. Ковальов О.Є. З історії розвитку мистецтва витинанки. *Сівєрщина в історії України*: 36. наук. пр. 2018. Вип. 11. С. 369-373.
5. Антонович Д. В. Український орнамент. Українська культура: лекції за ред. Д. В. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

6. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: АНТ, 2005. 400 с.

7. Бровко І. Д., Корнієнко А. В. Витинанки різних країн світу. *Мистецтво та освіта*. 2020. № 1 (95). С. 46–51.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-36>

USE OF ETHNIC SYMBOLS IN STUDENT ART PROJECTS

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ СИМВОЛІВ У СТУДЕНТСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ

Menderetska N. V. **Мендеретька Н. В.**

<i>Master of Arts,</i>	<i>магістр,</i>
<i>Assistant at the Department of Fine</i>	<i>асистент кафедри образотворчого</i>
<i>and Decorative Arts and Artwork</i>	<i>і декоративно-прикладного</i>
<i>Restoration</i>	<i>мистецтва та реставрації творів</i>
<i>Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko</i>	<i>мистецтва</i>
<i>National University</i>	<i>Кам'янець-Подільський національний</i>
<i>Kamianets-Podilskyi,</i>	<i>університет імені Івана Огієнка</i>
<i>Khmelnyskyi region, Ukraine</i>	<i>Кам'янець-Подільський,</i>
	<i>Хмельницька область, Україна</i>

Відродження українських традицій та сучасне переосмислення й трактування етнічних мотивів, їх інтеграція у мистецький простір сьогодення – стали життєвою необхідністю під час повномасштабного вторгнення російських окупантів в Україну! Як ніколи митці відчули необхідність ототожнення своєї творчості як у цілому, так й окремих її видів, творів, проєктів з Батьківщиною, етносом, а отже й народним мистецтвом.

Цікавим є те, що загальні тенденції відображаються як у творчості професійних сучасних художників так і у творчості студентів – художників і педагогів. Майже всі арт-проєкти останніх часів прямо або опосередковано стосуються тематики «українського мистецтва» і «українського в мистецтві».

Українське народне декоративне мистецтво – важлива складова частина, всеохоплююче духовно-мистецьке явище національної культури, яке художньо-естетично формує матеріальне, предметно-просторове середовище створене людиною. Це мистецтво виготовлення, прикрашання численних виробів релігійного, побутового, релігійного призначення – для одягу, інтер'єрів житлових, громадських будівель, храмів, придорожніх, надмогильних хрестів і святкових подій, обрядів,

театральних вистав, фестивалів тощо. До нього належить численна різновидність виготовлених вручну виробів із природних м'яких (конопляних, лляних, вовняних ниток – тканин одягових, інтер'єрних: полотен, килимів, вибіюк; вишивок, мережив) і твердих (дерева, каменя, кістки, рогу, бурштину, глини, металу, лози, скла, бісеру; писанки, меблі, посуд, забавки тощо) матеріалів. Вони розкривають невечірпне багатство творчих сил народу, вершини його мистецького хисту в галузі пластичності, формотворення, орнаментальної, живописної, графічної культури [2, с. 8].

Педагогічна наука визнає велике виховне значення народного мистецтва, яке зацікавлює дітей, сприяє розвитку естетичних захоплень і суджень. Вивчення творів народного декоративного мистецтва пробуджує у дітей перші яскраві образні уявлення про Батьківщину й мистецтво, сприяє вихованню патріотичних почуттів, заохочує до світу прекрасного, творчості. Народне декоративне мистецтво сприяє формуванню образного мислення, ініціативи та самостійності, образотворчих здібностей [3, с. 5].

Так, образ ляльки-мотанки використовується у картинах (випускниця кафедри ОДПМ та РТМ 2016 року Іванна Нечипорук), в текстильному мистецтві, вишивці та виготовленні народних керамічних виробів. У цих видах мистецтва ляльки-мотанки можуть використовуватись як самостійний мотив або композиції з іншими символами та елементами [4].

Один із проектів, який відбувся за участі студентів нашої кафедри, та в якому присутній та пануючий образ ляльки-мотанки – це фотопроект, який став частиною великого крос-мистецького проекту «Сродні». Проект відбувся за участі мисткині-колекціонерки Наталі Свиридюк, яка надала вбрання, візажиста Варвари Акулової, яка перетворила дівчат-моделей за допомогою макіяжу на мотанок-захисниць. В ролі моделей були студенти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва. Фото в образі ляльки-мотанки було також успішно використано під час створення афіши до культурно-освітнього проекту кафедри ОДПМ та РТМ «Українцями ми народилися». Фотографами проекту були: Віктор Попіль і Роман Уваров – талановиті та самобутні фотохудожники.

24 серпня до Дня Незалежності України та до 300-річчя від дня народження Григорія Сковороди в Галереї мистецтв Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника відбулося відкриття колективної виставки творчого доробку учасників крос-мистецького проекту «Сродні».

В експозиції митці представили: художню фотографію, живопис, графіку, гравюри у техніці суха голка, мецо-тинто, офорти, вузлові ляльки, витинанки, вишивку соломкою та квілт, художню кераміку, традиційні дівочі вінки та колекцію автентичного текстилю [1].

Усі види народного декоративного мистецтва, його окремі підвиди, типи, типологічні групи є результатом і духовної, матеріальної і

практичної діяльності людей у містах та селах України. Вони виражають духовну сутність мистецтва, самопізнання, самоствердження, національну приналежність його творчих виробів, досвід формування і прикрашання життєвого середовища образним мисленням і художньо-практичною діяльністю у гармонійній єдності з природним оточенням та середовищем [2, с. 9]. Саме тому вони і слугують невичерпним джерелом для натхнення та творчої інтерпретації у студентських роботах та мистецьких проєктах 2022-2023 років.

Література:

1. Відкриття колективної виставки крос-мистецького проєкту «Сродні». URL: <https://meridian.kpnu.edu.ua/2022/08/25/vidkryttia-kolektyvnoi-vystavky-uchasnykiv-kros-mystetskooho-proiektu-srodni/>
2. Захарчук-Чугай Р.В. Українське народне декоративне мистецтво: навчальний посібник. К: Знання, 2012. 342 с.
3. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис. Навчальний посібник. К: Знання-Прес, 2006. 228 с.
4. Новини Хмельницький – Як українська лялька-мотанка допомагає ЗСУ та переселенцям URL: <https://suspilne.media/288011-ak-ukrainska-lalka-motanka-dopomagaе-zsu-ta-pereselencam/>
5. Пічкур М.О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 270 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-37>

KREMENETS AS A CENTER OF OF POLISH AVANT-GARDE ART IN THE 1930S 20TH CENTURY

КРЕМЕНЕЦЬ ЯК ОСЕРЕДОК ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Panfilova O. G. Панфілова О. Г.

*PhD in Arts, кандидат мистецтвознавства,
Associate Professor at the Department доцент кафедри образотворчого
of Fine Arts мистецтва*

*Lesya Ukrainka Volyn Волинський національний університет
National University імені Лесі Українки
Lutsk, Ukraine м. Луцьк, Україна*

Ще з XIX століття Кременець, що на Волині, поступово стає популярним місцем пленерів. Особливо знаковими для розвитку мистецтва краю стають 30-ті роки ХХ століття, коли сюди починають

з'їжджались десятки митців з усіх куточків України та Польщі. З часом група краківських художників обрала Кременець місцем постійних пленерів. Молоді митці були пов'язані із французьким мистецтвом і називали себе колористами. Вони належали до різних мистецьких груп, але їх об'єднували спільні художні проекти та ідеї, які вони втілювали в тому числі й у Кременці. Ян Цибіс, найвідоміший митець руху, наголошував, що найважливішими для живописного твору є кольори, їхня взаємодія та інтенсивність, а тема картини – справа абсолютно другорядна. На його думку, твір мистецтва існує не для того, щоби бути документальною подобою дійсності [1]. Творчість колористів стала знаковою для образотворчого мистецтва Польщі середини ХХ століття. Серед пленерних робіт колористів міжвоєнного періоду ХХ століття є значна частина полотен, створених на теренах Кременеччини.

Роль Кременця в якості краківської пленерної школи практично не згадують в літературі, хоча його значення залишається беззаперечним. У польському мистецтві пленери лягли в основу творчості капістів (школа польського колоризму, започаткована в Парижі на початку ХХ ст., т. з. «Комітет Паризький», КП, капісти). «Осягнення нових завдань відбулося в напрямі глибшого осмислення нових мотивів, засвоєння нових образних засад. Це, зрештою, великою мірою відображало загальну картину українсько-польських мистецьких взаємин, що мали доволі довгу історію», – пише мистецтвознавець Олександр Федорук [6, с. 67-68].

Винятково мальовниче розташування Кременця, дерев'яна архітектура ХІХ століття середмістя, ансамбль Єзуїтського колегіума, панорамні пейзажі створювали не лише творчу атмосферу, але й уможлилювали приємне перебування і відпочинок. У 30-х роках ХХ століття художники буквально заповнили Кременець. У 1935 році група краківських художників, більшість з яких називали себе колористами, постановила обрати Кременець постійним місцем пленерів, як варшавські художники свого часу обрала Казимир-над-Віслою [2, с. 270]. У цей час в польськомовних джерелах Кременець фігурує як Волинський Барбізон [4, с. 134]. Місто настільки заворожувало своєю красою і зручністю для проведення художніх акцій, що чимало митців погодились залишитись тут на постійне проживання, зокрема С. Щепанський, Е. Крха, Я. Цибіс, Г. Заремб'янка, С. Осостович, Є. Васильковський, С. Схейбаль тощо. Саме тут вони знайшли невичерпне джерело для своєї творчості, крім того польськомовний потужний навчальний заклад – Кременецький лицей із єдиними у тогочасній Польщі курсами для вчителів образотворчого мистецтва, забезпечував роботою [3, с. 112]. Кременецька Канікулярна художня студія згуртувала навколо себе чимало знакових художників, випускників провідних польських мистецьких академій: Краківської,

Варшавської, Вроцлавської. Практично кожен із них залишив помітний слід в історії польського малярства, серед них Я. Цибіс, Е. Крха, Л. Ормезовський, С. Щепанський, Г. Цибіс, В. Стапінський, Г. Вольф, К. Рутковський, Ч. Жепінський, Штудніцький, Тодорович, А. Гержабек, Майхрзак, Є. Васильковський, Г. Зарембянка, С. Схейбаль, Є. Сенкевич, М. Внук та І. Карпінська [4, с. 134].

З-поміж викладачів студій та заїжджих митців начисленішу групу становили художники-колористи. Усі вони захоплювались французьким імпресіонізмом та новаторським постімпресіонізмом і вважали основним завданням живопису висвітлення творчих ідей за допомогою елементів колористики. Митці прагнули до художнього співпереживання природи через пластичну «гру» кольорів на полотні і дбали про збагачення колірного живопису засобами самого живопису [5, с. 29]. Для митців цього напрямку колір був найважливішим і найсуттєвішим елементом твору. Саме колір визначав усе: настрій картини, її послання і її розуміння, всю її суть. Капісти насправді не дуже цікавилися формою та змістом. Їхньою метою було творення «чистого» малярства, позбавленого баласту, тобто не обтяженого спадковими хворобами мистецтва – літературним змістом чи історико-патріотичним контекстом. Суттю їх творів було зображення дійсності виключно за допомогою кольору. Світло, простір, форму, явища капісти виражали розмаїттям барв. Для створення ефекту світла, вони використовували теплі кольори, для тіней обирали холодні. Вони принципово ігнорували чорний пігмент, намагаючись досягти абсолютної гармонійної гри кольорів на площині [1].

Результатом перебування у місті цілої плеяди художників міжвоєнного часу є так звані «кременецькі пейзажі». У довоєнний період без краєвидів цього міста не можна було уявити жодної значної виставки. У наш час частина творів із кременецьких пленерів знаходиться в музеях Кракова, Варшави, Вроцлава, Любліна, Кременця та приватних збірках. Чимало із них можна зустріти на аукціонах. Мистецька збірка живопису міжвоєнного періоду ХХ століття у фондах Кременецького краєзнавчого музею повною мірою передає дух і віяння епохи колористів. У колекції представлені різні за жанрами та технічним виконанням роботи, які й зараз дають можливість глядачеві доторкнутись до тонких граней польського авангарду.

Отже, можемо констатувати, що кременецька пленерна школа була середовищем становлення польського авангарду, котрий розквітнув у 50-х роках ХХ століття, місцем експериментів, нових пошуків та активної виставкової діяльності. Місто назавжди увійшло в історію мистецтва як осередок пленерного живопису польських колористів, стало їх місцем натхнення та творчих починань.

Література:

1. Возняк-Ковалік Г. ABC польської культури: Ц як Цибіс Ян. URL: <https://monitorwolynski.com/uk/news/2361-2051> (дата звернення: 18.05. 2023).
2. Cybis J. Notatki malarski. Dzienniki 1954-1966. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. 450 s.
3. Панфілова О. Кременець у творчості польських художників-колористів. *Мистецтвознавство: Зб. наук. пр.* Львів, 2007. Ч. 2. С. 109-118.
4. Sheybal S. Szkoła plenerowa w Krzemieńcu. *Głos plastyków.* 1938. № 6. S. 134.
5. Федорук О. К. В колі традицій і авангарду (польський живопис повоєнних років). Київ: Абрис, 1995. 232 с.
6. Федорук О. Краківська академія мистецтв і україніка. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ : НАОМА, 2010. Вип. 17. С. 60–68.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-38>

NATIONAL ETHNIC MOTIVES IN THE CREATIVITY OF GRAPHIC ARTISTS OF XX CENTURY – BEGINNING OF THE XXI CENTURIES

НАЦІОНАЛЬНІ ЕТНІЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ ХХ СТОЛІТТЯ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Tarasiuk I. I. Тарасюк І. І.

<i>Candidate of Architecture,</i>	<i>кандидат архітектури, доцент,</i>
<i>Associate Professor,</i>	<i>доцент кафедри образотворчого</i>
<i>Associate Professor at Art Department</i>	<i>мистецтва</i>
<i>Lesya Ukrainka Volyn</i>	<i>Волинський національний університет</i>
<i>National University</i>	<i>імені Лесі Українки</i>
<i>Lutsk, Ukraine</i>	<i>м. Луцьк, Україна</i>

Національна традиція та культура України мають значний вплив на творчість українських художників-графіків. Відображення народних мотивів та елементів у їхніх творах є свідченням тісного зв'язку художників з українською національною спадщиною.

Один з провідних напрямів в українській графіці – це український авангард, що пов'язує мотиви українських народних обрядів і традицій

зі стилістичними рішеннями сучасної мистецької форми. Творчість таких митців, як Катерина Білокур, Олександр Мурашко, Оксана Павленко, Анатолій Крушельницький може слугувати прикладом такого поєднання [2, с. 173].

Також українські графіки неодноразово зверталися до народних обрядів та побуту із засобами графічного зображення, відтворюючи у своїх роботах елементи національної культури – історичні події, народне вбрання, обрядові предмети, танці тощо

Усі перелічені засоби графічних вираження дозволяють художникам-графікам відтворити у своїх творах національні мотиви, увінчані особливим художнім стилем і виразністю, що створює неповторну атмосферу та духовну спорідненість з народною культурою України. Прикладами таких митців можуть бути Олександр Бабак, Орест Скоп, Юрій Ярмоленко, Володимира Луцика та інші [1, с. 203].

У 50–60-х роках ХХ століття, коли на художній сцені процвітали модернізм та авангардизм, українські художники повернулися до національних традицій. Це проявлялось у постійній етнічній символіці, яка в основному відображалась в орнаментіці писанкового розпису.

У 80-х роках українське графічне мистецтво переживало розвиток та модернізацію. Починається активне використання друкарських технологій, які дозволять значно скоротити час створення листівок, плакатів та інших виробів масової графічної продукції.

Українські етнічні мотиви є взірцем духовності, неповторними зразками української культури, а також невід’ємною частиною знакових елементів сучасного графічного мистецтва.

Деякі з українських художників-графіків початку ХХІ століття, які використовують у своїх творах народні мотиви, а саме, Олександр Шевченко – використовує мотиви українських народних казок та легенд у своїй графіці. Сергій Коломійцев – створює серії графічних робіт, в яких використовує елементи української традиційної архітектури та народних прикрас. Андрій Данилко – в своїх графічних творах використовує мотиви українських символів та народних забав. Іван Маркович – створює композиції з використанням традиційних українських та карпатських мотивів. Тетяна Погрібна – використовує у своїй графіці мотиви української народної вишивки та народних іграшок. Ці художники творять в різних стилях та жанрах, але всі вони мають спільну рису – використання народних мотивів та традицій у своїх творах.

У творчості українських художників-графіків ХХ – ХХІ століття найбільш помітними є наступні національні риси, які відображені в таких мотивах:

1. Увага до української історії й культури. Багато художників використовують у своїх роботах мотиви традиційних українських виробів, одягу, будівель, а також історичні події та легенди.

2. Стилiзація та символіка. Багато графіків використовують геометричні фігури, символіку національних елементів та кольорів, щоб надати своїм роботам українського характеру,

3. Природні мотиви. Українські графіки знаходять натхнення в природі, використовуючи образи дерев, трав і квітів, що часто символізують різноманітні явища та емоції, передаючи велич і красу України, її неповторне барвисте панорамне обличчя.

4. Козацька тематика – зображення козаків у жупані, з булавою в руках передають героїчність і безстрашність українського народу.

5. Сакральні мотиви – ікони, церковні предмети та інші подібні вироби передають дух і релігійну віру нашого народу.

Ці мотиви допомагають зберегти національний колорит та передати історичне значення України та її культурних традицій в усьому світі через графічні твори.

Більшість українських графіків є майстрами своєї справи, володіючи техніками від традиційного граверського мистецтва до сучасних цифрових ілюстрацій. Вони демонструють різноманітність стилів, технік і тематик, що відображає багатство української культури та різноманітність художніх традицій.

Українське графічне мистецтво XX – початку XXI століть, багате на етнічні мотиви створюючи унікальні ідентифікатори українства в сучасному світі дозволяє репрезентувати Україну як державу, яка має глибоке коріння і спадщину.

Література:

1. Бурковська Л. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві: пошуки нового втілення християнських символів і сюжетів. *Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації: монографія*. Київ. 2019. 240 с.

2. Гоцалюк А. Етнодизайн у декоративно-прикладному мистецтві кінця XX – початку XXI століття. *Українознавство*. 2020. Вип. 1. С. 169–179.

THE EVOLUTION OF THE ETHNIC DIRECTION IN THE INTERIOR AND THE FORMATION OF ITS ELEMENTS

ЕВОЛЮЦІЯ ЕТНІЧНОГО НАПРЯМУ В ІНТЕР'ЄРІ ТА ФОРМУВАННЯ ЙОГО ЕЛЕМЕНТІВ

Khristenko Ya. V. **Христенко Я. В.**

*5th year Student
at the Faculty of Architecture* *студентка V курсу
архітектурного факультету*

Pylypchuk O. D. **Пилипчук О. Д.**

*PhD of Technical Sciences,
Associate Professor
at the Department of Design* *кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну*

Shaparenko O. M. **Шапаренко О. М.**

*Senior Lecturer
at the Design Department
Kyiv National University of Construction
and Architecture
Kyiv, Ukraine* *старший викладач кафедри дизайну
Київський національний університет
будівництва і архітектури
м. Київ, Україна*

Етніка – це напрямок в мистецтві та дизайні, в якому яскраво виражені традиції регіонів, народів. В повсякденному житті ми часто можемо побачити вираження традиційних мотивів які репрезентуються візерунками, знаками, формами, деталями. Наприклад в прикрасах, в декорі, в картинах, іконописі та навіть у мистецтві нанесення «тату» та «мехенді» (розпис хною) [1].

Якщо казати про сучасне українське мистецтво, то використання етнічних мотивів є актуальним у наш час, адже в мультикультурному світі вона набуває особливого значення. Що стосується інтер'єрів, в наш час є досить актуальним та популярним використання етнічних елементи в оздобленні приміщень. Наприклад, якщо взяти марроканський чи індійський напрямок, слід пам'ятати що за основу в кожному випадку беруться яскраві елементи, які відповідають етнічним особливостям кожного напрямку, наприклад кольором чи формою [2]. Дизайн інтер'єру в Індії набув свого статусу, перетворившись із простого архітектурного аксесуара оздоблення та меблювання на повноцінне поєднання цілісного, дизайнерського, соціального та культурного коріння, яке закладає основу та основу для комфортного функціонування людини. Також, слід зауважити, що в цих інтер'єрах робиться великий акцент на

духовність. Відомо, що Індія (північна), славиться тим, що робляє дуже якісні різьблені меблі ручної роботи, з червоного дерева, саалу, тикку, чорного дерева та шишаму, і такі вироби також не проходять повз духовні мотиви, їх часто можна зустріти у різьбленнях символів чи знаків [3]. З часом техніка виготовлення елементів інтер'єру змінюється і в наші дні все рідше можна зустріти вироби, які робляться виключно ручною роботою, замість цього є машини, які з повною точністю можуть розробити багато однакових елементів.

Якщо порівнювати з українським етнічним стилем, то можна побачити зовсім інші риси формоутворень, кольорову гаму. Наприклад, якщо порівнювати індійську колористичну гаму з українською, то в інтер'єрах, там переважають такі кольори як: золоті, рожеві, помаранчеві, жовті кольори, тоді як в українському етностилі переважають такі відтінки як: білий, червоний, синій, коричневий. Говорячи про оздоблення інтер'єрів, і українському етностилі присутня своя «родзинка». Незалежно від стилістики, добре оформлені інтер'єри відрізняються майстерним поєднанням матеріалів, текстур і візерунків.

Фольклорні мотиви в дизайні інтер'єру надають кожному дому оригінальності і дають можливість створити особливу автентичність за допомогою яскравих традиційних кольорів і різноманітних візерунків. Багато українських брендів та інді-мейкерів охоче долучаються до фолк-моди та пропонують цікаві предмети інтер'єру для дому та офісу. Одним із типових традиційних предметів українського побуту є дерев'яні скрині. Раніше майстри створювали вигадливі конструкції з різноманітним різьбленням, інкрустацією та розписом. «Скриня» протягом століть була одним із найкрасивіших традиційних предметів інтер'єру в українській оселі. В порівнянні з сучасним аналогом старовинної скриньки раніше їх виготовляли здебільшого із дубу, клену або липи. За конструкцією вона нагадувала великий прямокутний ящик із кришкою, яка обов'язково зачинялася під замок. Досить часто в давні часи можна було зустріти скриню, яка мала функцію не лише зберігання речей, але й навіть скрині по формі і розміру, що використовувалися як ліжка або стіл (Див. рис. 1, 2) [4].



**Рис. 1. Скриня, яка використовувалася як стіл.
Фото від «Етнохата» [4]**



**Рис. 2. Скриня в традиційних розписах.
Фото від «Destinations» [5]**

На рис. 1 представлено приклад «скриньки», які ще в давні часи були в кожній українській хатині. Такі скриньки можуть служили в тогочасних інтер'єрах як невелика прикроватьна тумба, в якій можна зберігати різноманітні речі [5]. Щодо кольорової гами таких скриньок і розписів, можна сказати, що розписи найчастіше наносилися в основному червоним кольором, але в різних відтінках [6]. Також в історичних знахідках були виявлені скрині, які в той час розроблялися на територіях Слобідської Сумщини, носили вони назву «Мальованих» скринь, які мали цікавіший і важчий орнамент, такі скрині оформлювалися тодішніми майстрами-столярами. Часто окрім надзвичайно красивого розпису їх додатково декорували ще кованими елементами. Звісно ціни на такі скрині були вище, і могли їх собі дозволити лише заможні люди [7]. Рисунок 2 демонструє варіант вже сучасної скриньки, яка використовується в основному для того, щоби прикрасити приміщення, передати, так би мовити атмосферу тодішніх приміщень. На сьогоднішній день функцію такі сучасні скрині не часто несуть, бо збереження речей і всіляких дрібниць перейняли шафи та тумби, які є більш зручними у використанні.

В результаті аналізу було розглянуто еволюцію етнічного напрямку в інтер'єрі та виявлено основні принципи формування, які складаються з оформлення приміщень в етнічних мотивах, декорування та їх елементів. Отже, можна сказати що проведене дослідження дозволило розглянути особливості техніки виконання та використання елементів інтер'єру, які спрямовані на створення сучасних українських інтер'єрів. Отримані результати можуть бути застосовані для сучасного проектування житлового простору та внесення етнічних українських рис з метою збереження та розвитку національної культури.

Література:

1. Етнічний стиль в інтер'єрі. Стіли інтер'єру [дата звернення: 15.05.2023]. URL: <https://sites.google.com/site/stiliintereru/home/regionalni-stili>
2. Інтер'єр в етно-стилі: ідеї та основні елементи. What. URL: <https://what.com.ua/interier-v-etno-stili-idei-ta-2/> [Дата звернення: 15.05.2023].
3. Мехра Ш. Ремесла Індії. URL: <https://www.adotrip.com/ru/blog/most-exquisite-handicrafts-of-india-that-are-worth-a-possession> [Дата звернення: 15.05.2023].
4. Культура, традиції. Українська скриня: особливості виробництва та побутове значення. Етнохата. URL: <https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/ukrajinska-skrinja-osoblivosti-virobnitstva-ta-pobutove-znachennja/> [Дата звернення: 15.05.2023].
5. Original Interior Design Items with Ukrainian Folk Motifs. Destinations. URL: <https://destinations.ua/real-estate/original-interior-design-items-with-ukrainian-folk-motifs> [Дата звернення: 15.05.2023].
6. Pylypchuk O., Krivenko O., Polubok A., Zapryvoda A., Zapryvoda V. (2021). Ecological Innovations of Materials in Art Objects to Create a Comfortable Human Environment. Proceedings of the 2021 2nd International Conference on Modern Education Management, Innovation and Entrepreneurship and Social Science (MEMIESS 2021), Jul. 2th-4th, 2021 in Xi'an, China. Atlantis Press SARL, Part of Springer Nature, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Vol. 568, pp. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210728.001>.
7. Пилипчук О.Д., Полубок А.П. Корень О.В. (2021). Відображення духовних вірувань Трипільської культури у сучасній українській орнаментиці. International scientific and practical conference Cultural studies and art: European development direction: conference proceedings, July 16–17, 2021. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021, pp. 117–120. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-30>.

STREET ART DURING THE WAR IN UKRAINE

СТРИТ-АРТ ПІД ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Shelomanova Yu. M. Шеломанова Ю. М.

*Assistant at the Department of Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Мистецтво стріт-арту своїм корінням сягає часів давніх цивілізацій. До прикладу прикрашені малюнками стіни храмів у Месопотамії, вуличних вітарів у Помпеях, стіни замку Чеськи-Крумлов датованого 1240 року відкривають нам цікаві зразки вуличного стінопису. Стріт-арт набув популярності у II пол. XX століття (спочатку у 70-х роках – у США, у 80-х роках – у європейських країнах, після розпаду СРСР – у 90-х – у країнах пострадянського простору) [1]. [3, с. 7] І хоча на сьогоднішній день, ще існує деяка плутанина у термінології важливість цієї сфери сучасного мистецтва є незаперечною. Мистецтво ніби виходить на вулицю до глядача, де планує зустрітися з ним «з ненацька» несучи певний меседж. Творчість художників-муралістів, що перетворюють сіру стіну у витвір мистецтва набирає обертів і цінності, як за кордоном так і в Україні. Українське вуличне мистецтво мало швидко еволюцію: від хаотичних розписів парканів і дивних графіті в 90-х до грандіозних філософських муралів сьогодення. Важливо, щоб до розвитку муралів був застосований саме мистецький підхід, який в свою чергу формує позитивний артідж України. Міжнародна популярність стріт-арту, який є основою міжнародних фестивалів та культурного обміну, ще раз нагадує про те, що в наш час мистецтво – один із найвпливовіших варіантів дипломатії через образотворення.

Під час війни патріотичний мурал зайняв свою вагому нішу в урбаністичному стінописі. Мужність, стійкість, незламність нашої нації у час повномасштабної війни надихає на створення патріотичних муралів, які додають нам сили продовжувати боротьбу. Крім українських митців, свої роботи в Україні вже презентували всесвітньовідомі художники, як-от Бенксі, Крістіан Гемі, TvBoу та інші.

Посеред найбільш популярних муралів, які з'явилися в Україні під час війни є наступні:

– Мурал «Привиди Києва» авторства Андрія Ковтуна на вулиці Межигірській у Києві.

– «Свята Джавеліна» вулиця Авіаконструктора Антонова в Києві. Створена вона за ескізом канадського журналіста українського походження Крістіана Бориса.

– «Воїн зшиває прапор України» – цей мурал художника Олександра Корбана тепер прикрашає район Києва Оболонь. На ньому зображено руки військового, які зшивають прапор, що символізує країну. Мурал був створений у дні визволення Ірпеня та Бучі.

– «Пес Патрон», Київ автор український художник та мураліст Віталій Гідеван

– «Красавица» терпіти не буде» – мурал на вулиці Соборній автор, рівненський художник Костянтин Качановський.

Одним із культурних проєктів на підтримку України є The Wall. Його реалізували агенція Port та Український інститут за підтримки МЗС [2]. [4] У межах якого в п'яти містах: Відні, Берліні, Марселі, Брюсселі та Найробі – створили монументальні роботи, присвячені Україні. Водночас мурали як реакція на війну з'являються стихійно з ініціативи самих митців по всьому світу – у Німеччині, Франції, Литві, Чехії, Грузії, Сполучених Штатах.

Приклади муралів на підтримку України за кордоном:

– Вільнюс, Литва Мурал на знак солідарності з Україною прикрасив стіну військової академії. Автор, Лінас Казюлоніс використав для його створення світліну документального фотографа, який зафіксував зворушливий момент прощання українського військового із коханою.

– «Півень із Бородянки» як символ незламності українського духу прикрашає місто Санкт-Галлен у східній частині Швейцарії. Знаково, що на муралі є напис українською: «Ні війні».

– Мурал у столиці Чехії. Празі, на якому зображена маленька дівчинка, яка разом із своїми іграшками ховається під українським прапором.

– Лондон, Великобританія. художник WOSKerski створив яскравий мурал із дівчиною в шапці кольорів українського прапора.

– Лісабон, Португалія зображення із світлини з Оленою Курило, вихователькою дитячого садочка з міста Чугуїв. Її поранене обличчя стало обличчям війни в Україні, оскільки провідні ЗМІ надрукували її портрет на перших шпальтах вже 25 лютого.

– Кардіфф, Велика Британія автор зобразив око людини, яка бачить вибухи у Києві. Потужна робота отримала велику популярність і поширення в мережі, тому митець вирішив випустити її у друкованому форматі й направити весь прибуток від продажу на допомогу українцям.

– Мурал *Grow in Freedom* у Брюсселі, створений українськими художницями сестрами Фельдман і бельгійською ілюстраторкою Терезою Здралевич

Неможливо оминати той факт, що урбаністичні стінописи поєднують із сучасними комп'ютерними технологіями. Так наприклад відсканувавши QR-код на екрані свого телефону можна побачити, як оживає зображення, або ж з'являється віртуальний мурал. Під час війни на зруйнованій стіні іранським дроном історичного будинку по вулиці Жилинській в Києві з'явилося віртуальне зображення [3], [6]. А ще використовуючи QR-код, який розміщують поруч муралу художники шляхом збору коштів допомагають ЗСУ.

Література:

1. Онкович А., Онкович Г. Вуличне мистецтво : медіаосвітній аспект / Від медіаграмотності до медіакультури : стратегії, проблеми, перспективи : *тези доп. Міжнар. наук.–практ. Інтернет-конф., м. Миколаїв, 27 квітня 2016 р.* – Миколаїв : ОППО, 2016. – С. 69–71.

2. Прищепкін Є. Київські мурали. *Kyiv murals*. Путівник. Київ: Варто, 2017. С 220

3. Васюріна А. О., Клімова А. Стріт-арт як соціально-естетичний феномен урбанізованого простору. *Світогляд-Філософія-Релігія. СУМИ ДВНЗ «УАБС НБУ»* 2018. Вип. 13. С. 26-31.

4. Маселко В. Муралі як реакція на війну з'являються в Україні та за кордоном. Як це впливає на міський простір. *Громадський простір*. <https://www.the-village.com.ua/village/city/public-space/337689-murali-yak-reaktsiya-na-viynu-z-yavlyayutsya-v-ukrayini-ta-za-kordonom-yak-tse-vplivae-na-miskiy-prostir>

5. Мостинець В. Мурал-арт в Україні. <https://gallery101.com.ua/mural-art/>

6. Віртуальний мурал з'явився на стінах зруйнованого росіянами будинку. ТСН. 13.12.22. <https://tsn.ua/video/video-novini/virtualniy-mural-z-yavivsya-na-stinah-zruynovanogo-rosiyanami-budinku.html>

СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-41>

THE LINGERING ECHO OF SOVIET ART IN TODAY'S SOCIO-CRITICAL ART

ЗАТЯЖНИЙ ВІДГОМІН SOVIET ART У СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ

Honcharenko K. S. **Гончаренко К. С.**

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Philosophy
Educational and Scientific Institute
of Philosophy and Educational Policy
of Mykhailo Dragomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

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

Повсякчас, соціально-критичне мистецтво виступало тією рушійною силою культури, яка здатна привернути увагу суспільства до проблем, які очевидно чи приховано в ньому є. Звісно, варто згадати й про те, що чимало критиків досить скептично ставляться до так званої «перетворювальної» функції соціально-критичного мистецтва і зводять її до нуля. Залишимо «експертам» з'ясувати всі тонкощі цього суперечливого моменту, єдине, що зазначимо, у соціально-критичного мистецтва не можливо відібрати функцію дзеркального відображення та висвічування гостро соціальних проблем. Соціально-критичне мистецтво не позбавлене того, аби викликати певний суспільний резонанс. Щодо останнього, то цього йому не бракує, оскільки воно надто незручне. На відміну від комфортної естетики будь-яких інших мистецьких практик, сюжети, манера подачі, інструментар соціально-критичного посила більше загострює увагу на етичному. Митців даного спрямування, щонайменше цікавить «соціальна пластика», вони прагнуть долати розриви в соціальній тканині, а ця процедура як відомо не буває безболісною. Хоча й дану функцію воно досить часто ігнорує,

заціклюючись на певному явищі, часовому тлі чи привабливих пасажах потенційного матеріалу.

Отже, повернемося до предмету нашої рефлексивної розвідки, а саме до соціально-критичного мистецтва в українському просторі та його надмірного тяжіння до так званого *soviet art*-у. Щодо останнього, то воно не несе жодних негативних конотативних смислів, особливо в якості ілюстраційного матеріалу до віддзеркалення певної епохи/історичного періоду (хоча в контексті сьогодення й не *comme il faut*). Згадаймо хоча б окремі виставки, до прикладу, «Свроремонт» художників з групи Р.Е.П., що презентувати проєкт ще в 2010 році. Така собі демонстрація людини, яка сама себе інтегрує в нові умови після падіння радянського устрою та яка насправді далеко від нього не відходить, якими б зовнішніми виразниками не намагалася себе «оєвропеїти». Або фотопроекти Бориса Михайлова: PinchukArtCentre 2019 р., виставка «Заборонене зображення». Кожна робота цієї виставки вкладалася в один узагальнений портрет певного прошарку радянського соціуму, який із усередненого *homo soveticus* зійшли до маргінального стану. «Використовуючи стратегію шокінгу, художник заганяє глядача у незручне становище перегляду неприємних кадрів, які є нічим іншим, як колективним портретом пострадянського суспільства. В проєкті немає критики, скоріше унаочнення себе як частини великого колективного тіла, що шукає себе у новій системі координат, попри нерозуміння, якою ця система загалом є» [3]. Проєкт «Голоси любові» Арсена Савадова, 2019 р, арт-простір М17. Даний проєкт, можливо в чомусь і ніс певні відголоски критики радянського часу, однак гротескність, а ще більше сентиментальність створювали ефект радше такої собі романтизованої ностіглійності за втраченим. До речі, як перша виставка, так і друга набули значного резонансу та палкого обговорення навіть в далеко поза мистецьких колах.

Перелік таких проєктів можна продовжувати. Це і ряд виставок в мистецькій галереї The Naked Room, це і Кмитівський музей сучасного мистецтва, що перекваліфікувався в музей «радянського мистецтва» тощо. Головне, що можна помітити: за останні роки є тяжіння до надмірної уваги та зацікавленості радянською епохою. Що в свою чергу, інколи навіть не несе якогось критичного посилу, а місцями навіть романтизує її. Прикладом цьому може бути нещодавно нашуміла кінострічка Антоніо Лукіча «Люксембург, Люксембург». Хоча й попередня робота не позбавлена любові до радянського ужиткового естетизму («Мої думки тихі»), останній фільм репрезентує всю палітру буття «маленької людини» в маленькому провінційному місті років зо двадцять тому. Звісно, цим містом могло бути не лише Лубни, а будь-яке індустріальне, зависнувшє в попередній епосі, по типу – Славутича. За картинкою спортивних костюмів, «кухонних» перемовин та типових

автівок втрачається навіть головна проблема, яку підіймає кінострічка. Власне, звідси й недорозуміння, які повсюдно можна почути від глядача-обивателя: «так фільм про нерозуміння між поколіннями чи відмінність з-поміж кровних братів?». Подібну калейдоскопічність сюжету та втрату головного посилу можна побачити й у фільмі Олексія Тараненка «Я працюю на цвинтарі». Тема рекету, питання хто буде наступним «утримувачем» цвинтаря, з'ясування питань «по поняттям» надто спотворює духовну, а ще більше соціально-критичну складову, яка міститься в кінострічці.

Можливо ця проблема є характерною для всіх пострадянських країн, які несуть на собі відбиток тієї травми та все ніяк не можуть її подолати. Бо інакше, не придаючи уваги забарвленню та не акцентуючись на бажанні передати епоху, відійшовши від ностальгії за втраченими демонами, можна робити дійсно якісний продукт, який матиме хоча б долю того критичного, чим наділене мистецтво. Якщо вже йдеться про кінематограф, то згадаймо хоча б фільм Раду Жуде «Шалене кіно для дорослих» («Babardeală cu bucluc sau porno balamuc»), який на Берлінському кінофестивалі 2021 року кінокритики назвали «екстремальним, політичним» та провокативним. Хоча найбільш провокативне в цій кінострічці – це назва. А щодо сюжету, то він розгортається наче потайки, намагаючись сховатися за сірістю непоказної картинки, яка все ж не притлумила основний посил режисера та не позбавила глядача незручних думок.

Соціально-критичне мистецтво не буває безпечним, хоча й не дає миттєвого вирішення проблем. Ховати їх за вертикальними смислами чи узагальненнями йому не притаманно: воно увиразнює, воно чітко окреслює проблему і дає точний висновок. Власне тому, немає сенсу претендувати на соціальну критику і при цьому ховати сюжет за калейдоскопом ностальгійно-сентиментальних масвжиткових тригерів. Один з класиків гостросоціального кінематографу – режисер Кен Лоуч, якимось казав, що дійсно соціально-критичні практики, це не ридання за знедоленими, не розвага для сентиментальних душ і навіть не сенсаційне викриття: соціально-критичний жест – людська історія в контексті певної ситуації та чітко промовлені висновки щодо неї. Режисер, який знімає подібне кіно, має список занедбаних, але виліковних хвороб і, підхопивши лікарський саквояж з доступними йому інструментами, йде лікувати.

Література:

1. Йоганнес Ш. Мовчання говорить. Теперішнє залишається, тільки час минає. Зміцнювати мир, осмислюючи минуле. Пер.з нім. Ольги Плевако. К.: Дух і Літера, 2016. С. 5.

2. Рябчук А. Євроремонт радянської душі. Р.Є.П. Революційний Експериментальний Простір. The Green Box. 2015. С. 200.

3. Від реакції до думки. Частина I.: Реактивні твори доби незалежності. Дослідницької платформи PinchukArtCentre. Електронний ресурс. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-1/>

4. Rusakov S. The Ukrainian dimension of mass culture: Philosophy and culture studies analysis. *Studia Warmińskie*. 2017. Т. 54. №. 54. С. 117–129.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-42>

SACRED ART OF THE TERNOPIL REGION OF THE 21ST CENTURY

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Datsiuk N. M. **Дацюк Н. М.**

*Graduate Student at the Department
of Design and Theory of Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
Assistant at the Department of Fine Arts,
Design and Methods of their Training
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine*

*аспірант кафедри дизайну
і теорії мистецтва
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна,
асистент кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну
та методики їх навчання
Тернопільський національний
педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Сакральне мистецтво завжди впливало на духовний розвиток вірян, відіграло важливу роль у сприйнятті людьми релігії, віри у їхньому повсякденному житті. Живопис, як один з видів образотворчого мистецтва, що відображає та втілює реальні, та вигадані образи оточуючого світу, є ключовим сегментом впливу на формування світогляду та естетичний розвиток людини.

Наприкінці початку ХХІ століття актуальним було питання пошуку напрямків, які б пов'язували традицію з духовними та естетичними орієнтирами. Після спорудження нових храмів, каплиць відбувався пошук митців, які б могли задовільнити сучасні потреби і вподобання суспільства.

Громади Тернопільської області й усього західного регіону України ментально тяжіють до традиційного канонічного сакрального мистецтва, проте щораз частіше зустрічається сміливе застосування новітніх ідей у церковному монументальному живописі.

Перед науковцями виникає потреба пошуку, дослідження та аналізу творчості митців, які активно працюють над втіленням новітніх художніх образів в оздобленні сучасного просторового храмового середовища. Такий новаторський підхід зустрічаємо у творчості Ігоря Івановича Зілінка, який народився 27 травня 1953 року в м. Тернополі. Закінчив Львівське училище прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша (1968 – 1972), Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (у 1978 – 1983). Учителі з фаху – В. Овчинников, А. Попов. Працює у стилі графіки, кераміки, скульптури, монументального та станкового живопису. Член Спілки художників України (1992) та мистецького гурту «Хоругва». Викладає у тернопільській художній школі. Активно працює у галузі сакрального мистецтва, особливо іконопису. Також написав ікони для церков Тернопільщини, інших областей України, окремих храмів Польщі та США [3, с. 130 – 132].

Наприкінці 1980-х – напочатку 1990-х І. Зілінко звернувся до християнської тематики, почав займатися сакральним мистецтвом. Наслідуючи, та продовжуючи творчість модерних українських майстрів сакрального мистецтва – Михайла Бойчука, Петра Холодного, Модеста Сосенка та сучасних – Миколи Бідняка і Єжи Новосельського у співавторстві з Михайлом Николайчуком розписував храми [2, с. 67].

Таким чином, розписуючи церкви у с. Петриків, с. Пронятин, с. Купчинці що на Тернопільщині та ін., для Ігоря Зілінка – це був творчий пошук свого стилю в сучасній іконографічній традиції, перші спроби через зразки реалістичних тенденцій в українському малярстві XVII століття, наблизитись до східної традиції та інтерпретувати її у сучасну модерністську іконографію у сакральному мистецтві. Він сприйняв канонічність мови мистецтва ікони, однак цей зв'язок з традицією відкрив перед художником шлях створення нового образу.

Цікавою розробкою в оздобленні просторового середовища храму, де було застосовано нові мистецькі прийоми та засоби є церква Святої Софії Премудрості Божої УГКЦ (2009 р.) у місті Тернополі. Для оздоблення церкви парох о. д-р. Віталій Козак запросив відомого уже майстра сакрального живопису Ігоря Івановича Зілінка, який на той час виробив свій власний іконографічний стиль. Тут ідеться про поповнення утверджених схем оздоблення храмів новими іконографічними знахідками – фігури святих завищені, мають неприродній зріст – в цьому проявляється ідея невидимого небесного світу, тому фігури святих не мають реалістичного зображення. Автор погодився на розписи іконостасу церкви і проявив усю

новизну композиційних пошуків, оригінальність авторського вирішення іконографічних полотен. Але, незважаючи на нововведення, митець коректно вписався у рамки традиційного церковного іконопису, не порушуючи усталених канонів [4, с. 145].

Іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої нагадує візантійський, однорядний, відмінний від пізніших слов'янських багатоярусних іконостасів. Він має на меті акцентувати увагу на особі Христа та Богородиці, що відображені в намісних іконах, та на події Благовіщення, зображеній на царських вратах. На дияконських дверях представлений Архістратиг Михаїл – уособлення ангельського служіння, та архідиякон-первомученик Степан.

В іконостасі оминається зайва декоративність, що могла б розпорозити увагу прихожан. Орнаменти строгі та геометричні. Єдиним декором іконостасу є барельєфний архітрав, на якому розміщене Розп'яття з Пристоячими, що вінчає іконостас. Наскрізне декоративне різьблення, тісно пов'язане з вирішенням іконостасної стіни як своєрідного синтезу архітектури, живопису й різьби – важливого компонента оформлення інтер'єру культових споруд. Цей ансамбль є сучасним, лаконічним, без надмірного оздоблення, спрямованим на християнина XXI століття подивитися на віру очима Церкви першого тисячоліття [4, с. 146].

Окрім іконостасу, головною темою мистецького облаштування храму є композиція Моління з Чином, що представлена в особах вибраних святих, зображених на пілонах у наві храму. Вона уособлює Церкву, що молиться перед Христом. У цій молитві живі з'єднуються зі святими, земні з небесними, воплочуючи ідею спільності. По обидві сторони іконостасу містяться дві храмові ікони Святої Софії Премудрості Божої [1, с. 2].

Іконографічна колористика творів Ігоря Зілінка у церкві Святої Софії Премудрості заслуговує особливої уваги. Тут у розписах художник бере за основу «Древню Візантію» та трансформує її у сучасний український іконопис. Характерною для митця є використання ніжного колориту у фігуративних зображеннях в поєднанні з насиченими кольорами від холодних синіх через зеленкаві та ніжно жовті до гарячих червоних кольорів. Митцю вдалося втримати у цілості інтер'єр храму і досягти гармонії архітектурного середовища та декоративного наповнення. Можна відзначити новизну композиційних пошуків, оригінальність авторського вирішення іконографічних полотен [4, с. 147].

Отже, досліджуючи творчий доробок Ігоря Зілінка, та простежуючи процес розвитку його розписів від реалістичних тенденцій українського сакрального малярства XVII століття до експериментів з стилізацією фігур у пошуках більшої духовності, можна сказати, що митець виробив власну іконографію, засновану на традиціях українського мистецтва,

зберігши народну основу національного живопису, сформував новий погляд на сакральне мистецтво.

Література:

1. о. д-р Віталій Козак Іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої у Тернополі. Тернопіль, 2013. 10 с.
2. Зілінко Р. Шлях до ікони. Літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис «Літературний Тернопіль» №3, 2010. С. 70–74.
3. Мистці Тернопільщини. Ч. 1. Образотворче мистецтво : бібліогр. покажч. / Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. В. Миськів ; авт. вступ. ст. І. Дуда ; ред. Г. Жовтко ; керівник проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. С. 130–132.
4. Дацюк Н. Традиція та модернізм у сакральному мистецтві Ігоря Зілінка. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль. 2019. Вип. 2(41). С. 140–148.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-43>

THE SOCIAL AND TRANSFORMATIVE POTENTIAL OF CRITICAL ART AND ITS IMPLEMENTATION IN THE PRESENT

СОЦІАЛЬНО-ПЕРЕТВОРЮВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЯ В СЬОГОДЕННІ

Ponomarenko V. O. Пономаренко В. О.

<i>1st year Student</i>	<i>студентка I курсу</i>
<i>Institute of Philosophy and Educational Policy of Mykhailo Dragomanov</i>	<i>Інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова</i>
<i>Ukrainian State University</i>	<i>м. Київ, Україна</i>

Питання сучасного мистецтва, особливо в його концептуальному або ж соціально-критичному прояві, досить гостро сприймається суспільством, як мінімум вже завдяки тому, що дуже часто виступає подразником. Хоча будь-яка новизна, повсякчас викликає будь то позитивну реакцію або ж навпаки – негативну: в будь-якому випадку

відклик буде завжди, бо й саме по собі критичне мистецтво спрямовується на привертання уваги, певного розголосу та поширення в маси. Так відбувається не лише з мистецтвом. Місія ж критичного мистецтва – запам'ятатись більшості та викликати реакційність, а от як це буде оцінено – справа інша.

Певне слід спочатку визначити, що собою являє сучасне мистецтво, яку роль відіграє, і чи дійсно має силу аби впливати. Сучасне мистецтво в має досить широке поле, що охоплює різні форми і вирази в новітньому світі. Особливістю такого мистецтва є його експериментальний характер, постійна еволюція та розмаїття. До основних рис сучасного мистецтва, до прикладу можна віднести різноманітність форм. Сучасне мистецтво використовує різні форми виразу, включаючи живопис, скульптуру, фотографію, відео, інсталяцію, перформанс, цифрове мистецтво та інші. Митець може експериментувати з новими матеріалами, технологіями та незвичними способами виразності. Цікавим є те, що його можна не тільки побачити, а й доторкнутись до нього, відчуті фізично, доєднуючи до сприйняття твору всі органи чуття. Зараз такі практики в мистецтві набирають більшого попиту ніж класичні. Іншою рисою є повсюдна інноваційність. Сучасне мистецтво постійно шукає нові шляхи виразності та інтерпретації. Воно стимулює відкриття нових ідей, підходів і концепцій, виходячи за межі традиційних норм і стереотипів. В цьому і перевага сучасного мистецтва – висвітлювати красу через те, де здавалось би її не може бути. Той же таки концептуальний підхід є не менш характерним для сучасного мистецтва. Багато сучасних митців акцентують увагу на ідеї, концепціях та позначаються філософським підґрунтям. Їх творчість часто пов'язана з висловленням соціальних, політичних, культурних або екологічних проблем. Це й логічно, бо через мистецтво можна більш м'яко підійти до проблеми, безпечно її висвітлити і дати зрозуміти суспільству, що все це робиться виключно з добрих намірів, і як показує практика – це працює.

Окремої уваги потребує інтерактивність і участь глядача. Деякі форми сучасного мистецтва запрошують глядача до активної участі та взаємодії з твором. Це може бути у формі інсталяцій, де глядач може взаємодіяти з об'єктами, або перформансів, де він стає частиною вистави. Гадаємо саме в такий спосіб суспільству цікавіше сприймати витвори, бо самі долучаються до створення чогось нового і глобального. Ну і нікуди не відходить від мистецьких практик рефлексія щодо сучасного світу. Мистецтво в цьому плані допомагає людям краще зрозуміти як свій внутрішній стан так і навколишній, та їх взаємодію один з одним. З філософської точки зору сучасне мистецтво спрямоване на пошук нових сенсів саме через людське світосприйняття. Митець демонструє відображення свого світу, як саме він вбачає та відчуває його

прояви. Занурюючись в свої думки, людина– творець прагне до чогось прекрасного, і готова висвітлювати свої душевні переживання й для суспільства, призиваючи занурюватись і його.

Але ж чи спроможне сучасне мистецтво впливати? Бо більшості воно й досі залишається чимось далеким і незрозумілим. Важко викликати довіру в суспільства через, здавалось би, такі прості речі, бо відразу з'являються сумніви: «А чи правильно я розумію красу, чи можливо мене обманюють, що це витвір мистецтва?» Або ж інші питання, які виринають, коли людина зіштовхується з незручністю соціально-критичного мистецтва, яке покликане для того аби вказати людям на наявність гострої очевидної проблеми.

Вибудовування власної інтерпретації мистецького твору щільно пов'язане з окресленням контексту, необхідного для розуміння певного художнього твору. Важливість контексту є родовою ознакою сучасного мистецтва, адже його практики запрограмовані на взаємодію із контекстом, і часто межа між власне твором та його контекстом є абсолютно неочевидною, через що і довіра суспільства значно зменшується. Для того, щоб критик/глядач міг проблематизувати цю межу, йому необхідно бути зануреним у контекст. Це занурення відбувається і через споглядання артпрактик, і через читання текстів про них (усвідомлюючи, що подекуди текст та інтерпретація можуть виступати невід'ємною частиною твору), але також і через розуміння ширшої «позахудожньої» реальності, до якої (усвідомлено чи ні) апелює художник. Відповідно людина, яка знається на контексті, якій не байдужа, до прикладу, певна соціальна/політична/економічна ситуація вона буде бачити в тій чи іншій мистецькій акції певні змісти та викривальні смисли.

Якщо розглядати сучасне мистецтво як певну систему соціально-художніх досліджень суспільства та його проблем, то можна помітити, що сучасне мистецтво та його критика – це дві схожі практики, на території яких можна обговорювати, що не так із наявним станом речей. А отже, хороший критик ніколи не буде просто натренованим споживачем мистецтва. Навпаки, він буде виробником – нової мови, нових смислів, нових важливих запитань, тому й вплив на суспільство зростає в такому випадку. Бо якщо є критика, то є і пропозиції а це в якійсь мірі його продовження.

Тож підсумувавши можна зробити висновок, що сучасне мистецтво таки впливає на суспільство, і робить це дуже вдало, іноді навіть непомітно. Але й поганого в цьому нічого немає, якщо правильно вміти все аналізувати і користуватись критичним мисленням, навпаки це дуже корисно, бо завдяки мистецтву можна розширити рамки свого споглядання на світ речей, які раніше були щільно обмеженими. Можна побачити ряд проблем на які так довго всі закривали очі чи й повернутися до питань очевидних, але дуже

незручних та болісних. Творчо і епатажно підходити до проблем зараз є поширеною практикою і будь-яка критика сприймається позитивно, бо викликає реакцію і надає темі ще більшого зросту. Але на нашу думку, як показує досвід, зловживати цим все-таки не варто.

Література:

1. Drucker, Johanna. *The Century on Artists' Books/* New York, 2nd edn, 2004/ P. 335–356/
2. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, IL, 1994. P. 95–116.
3. Shabout, Nada/ *Presenting Iraqi visual culture*, in Nada Shabout, ed. *Contemporary Iraqi Book Art* Denton, TX, 2007. P. 17.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-44>

BASICS OF SYNTHESIS OF ART OF UKRAINE IN 2022–2023

ОСНОВИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ У 2022–2023 РОКАХ

Prokopovych T. A. Прокопович Т. А.

*Candidate of Psychological Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Fine Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

В останні кілька років, а особливо в час військової агресії росії, в Україні відбулися радикальні трансформації мистецтва та культурної суб'єктності. Питання про місце та подальший розвиток мистецтва в сучасному українському суспільстві стало доволі вагомим, так як, саме мистецтво, стає все більш актуальним у нових соціально-економічних та геополітичних умовах. Різноманітні глобальні проблеми в суспільстві стали висвітлюватись крізь призму мистецтва, тому ця проблематика взаємин потребує системного вивчення та дослідження соціально-критичного мистецтва його інноваційного розвитку в Україні.

Найпомітніші риси досліджень у галузі сучасного мистецтва явно чи неявно залежать від розуміння домену мистецтва як континуум, у якому відбуваються незаплановані події, реалізуються непередбачені художні

поєднання та перетворення. Мистецтво формується як мова, через яку відбувається звернення до суспільства, заклики, протести. Українське мистецтво 2022-2023 років розкриває тему війни через поєднання різних технік і стилів, багатьох складних форм, у яких переплітаються ідентичності живопису, графіки, скульптури та перформансу. У цій метаморфозі проявляється особлива систематизація сучасного мистецтва, вивчення якого розкриває як історичне підґрунтя так і сучасні реалії.

У 2022-2023 роках, в українському мистецтві, поряд із традиційними напрямками популярними в Європі, виникає напрям військової тематики. Митці відтворюють її як складний життєвий художній образ, що розкриває з одного боку, всі цінності української нації, людяності, та розвиненого суспільства, а з іншого боку – жахи війни [1].

Не зважаючи на війну, Україна продовжує побудувати нову сучасну культуру. Нові різноманітні напрямки в образотворчому мистецтві стають не тимчасовим епізодом, а інформаційним зверненням до європейського суспільства. Таке мистецьке звернення не потребує знання мови, традицій, вміння читати, чи якихось інших потреб або ж художніх вподобань. Народження нової художньої системи постає як явище мистецького заклику який проникає в підсвідомість людини створюючи відгосок та емоційну реакцію на події війни.

Розкриття подій, що відбуваються в Україні, сприйняття та переживання художника, сублімація на полотні постає щоразу в різних формах: абстрактний експресіонізм, графіті, сюрреалізм, поп-арт, мистецтво інсталяції, перформанс, та інше. Відгосок відбувається не лише в українських художників, а і митців інших європейських країн [3].

В останні десятиліття 21 ст., у житті самого мистецтва панувало різноманіття стилів та напрямків, розпуста і депресія у сюжетах, митці ніби відчували нестачу об'єднання соціальних та естетичних ідеалів. Натомість першочергово мав актуальність епатаж, та відверті комерційні інтереси. Наразі ж виникло не приховане іноді несвідоме, прагнення розкриття тематики війни, ідеалізація цілісності світогляду і творчості.

Сучасні українські митці черпають натхнення в «гострих соціальних подіях» трагедіях, тяжіють до відродження класичної чи національної, культурної самобутності, тоді як Європейське мистецтво 21 століття базувалося на багатьох інших джерелах. На думку деяких сучасних мистецтвознавців, мистецтво 21 століття почалося і наразі формується на основі пародіюванням на всі попередні епохи і викидається в самоповторах і копіюванні [2]. В мистецтві це породжує відчуття нестійкості, відсутності естетичних цінностей, пов'язаних з розкриттям ідеї розвитку суспільства і віри в можливість його швидкого і довільного перетворення, в тому числі за допомогою засобів мистецтва. В певному

прошарку суспільства мистецтво почало сприйматись як таке, що деградує.

Варто зазначити, що існує спільне і водночас суттєві відмінності в культурно-історичних обставинах 20 ст і сучасних роках. Сто років тому, в Європі, був сплеск творчості напередодні революційних глобальних змін, передчуття початку якоїсь невідомої « нової ери ». Наразі в Україні, підчас російської агресії є сплеск відродження ідентичності і культури. В той час і зараз мали великий вплив різні фактори на формування курсу мистецтва. Це стосується надзвичайного підйому « цивілізаційних технологій », створення і розвиток нових способів масової комунікації, таких як радіо, кіно, телебачення, багатоколірний друк, супутниковий і зв'язок, світові бази наукових і мистецьких даних, інтернет, штучний інтелект та інші колись невідомі засоби комунікації. Все це дозволяє швидко висвітлювати раніше закриті культурні сфери, події, заходи в єдиний світовий мистецький інформаційний простір.

На зміну культурі минулого століття в 21 столітті приходять візуальна культура, яка оперує переважно візуальними образами і транслятором якої може бути будь який митець, який створює мистецькій твір і розкриває його в мистецькому просторі інтернету. Цей напрямок, характеризується явищами нестабільності, що цінує не самі форми, а їх динамізм і мінливість та емоційний відгук.

Наразі ж в Україні особливе місце в мистецтві стали займати естетичні принципи, коли головним є привертання уваги до певної проблематики. Це можна знайти в творчому здобутку художників сучасності, які свій задум розкривають через найнеймовірніший монтаж експериментів мистецтва та антимистецтва, змішуючи все з усім. Митцям важливо винайти якийсь оригінальний спосіб чи хоча б просту техніку форми, щоб використовуючи її, завоювати увагу на світовому арт-ринку, такий синтез інновацій в сучасному мистецтві впливає на формування нових світоглядних позицій.

Література:

1. Лисун Т., Балашова О. Про мистецтво війни в Україні. URL: <https://mitem.ua/pro-mystetstvo-vijny-v-ukraini/> (дата звернення: 03.05.2023).

2. Протас М., Лоссовський Є. Аспекти сучасної культурно-мистецької практики у просторі міждисциплінарних природничо-наукових досліджень. *Сучасне мистецтво*. Вип. 1. Київ, 2004. С. 97-116.

3. Формула британця. Яке послання українцям зашифрував Бенксі у графіті в Києві та Бородянці. URL: <https://focus.ua/uk/culture/537713-sem-graffiti-benksi-v-ukraine-kakoe-poslanie-zashifroval-hudozhnik> (дата звернення: 03.05.2023).

**THE INFLUENCE OF YOUTH SUBCULTURES ON MODERN ART
(ON THE EXAMPLE OF PUNK SUBCULTURE)**

**ВПЛИВ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР НА СУЧАСНЕ
МИСТЕЦТВО (НА ПРИКЛАДІ ПАНК-СУБКУЛЬТУРИ)**

Stoliarchuk N. M. Столярчук Н. М.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies*

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології*

Zasadko A. V. Засадко А. В.

*3rd year Student at the Faculty
of Culture and Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Сучасна культура характеризується «вибухом субкультур» (за словами Тофлера А. [6]), які, «спираються на загальний для цілісності культурний код і разом з тим вступають в діалог з ним. Цей діалог може набирати форм «оновлення культури» або «відновлення традиції», «розвитку» або «руйнування», пошуку в «великій» культурі обґрунтування породжених новою добою норм та цінностей або протиставлення їй своїх власних духовно-ціннісних пріоритетів [3, с. 289].

Субкультура стала популярним об'єктом філософсько-культурологічної, соціологічної і психологічної рефлексії приблизно з середини ХХ століття. Про суть субкультур йдеться у працях Т. Адорно, Г. Маркузе, Е. Тоффлера, Ж. Бодрійяра, Е. Фромма, М. Гайдеггера, К. Ясперса, серед українських дослідників значну увагу субкультурам приділили у своїх наукових доробках Н. Корпач, М. Шимановський, О. Сінькевич, В. Соколова. У розвідках цих вчених йдеться зокрема і про вплив субкультур на домінуючу культуру, політику, суспільну свідомість. На нашу думку варто конкретизувати, уточнити зміни в сучасній художній культурі, які відбулися під впливом молодіжних субкультур. Особливу увагу звернемо на субкультуру панків, бо саме вона є однією з найрадикальніших у своєму протесті проти застарілих стереотипів, соціокультурних догм та умовностей, які гальмували суспільний і культурно-мистецький поступ.

Панк-субкультура виникла в середині 1970-х як реакція на панівні культурні та соціальні норми того часу. На появу цієї субкультури вплинули різні чинники: політичні, соціальні та економічні потрясіння 1960-х років, етос DIY, поширення андеграундної музики, раннього рок-н-ролу, гаражного року та глем-року.

У Сполучених Штатах панк-субкультура почала формуватися в Нью-Йорку, в центрі міста навколо CBGB – музичного клубу, який приймав нові панк-гурти, такі як «Ramones», «Blondie» і «Television». Ці гурти відрізнялися своєю швидкою, агресивною та нескладною музикою, яка відкидала віртуозність і професійність мейнстрімового року.

У Великій Британії субкультура панк виникла в умовах економічної та соціальної кризи середини 1970-х років. Такі гурти, як «Sex Pistols», «Clash» і «Damned», поєднували панк-музику з провокаційними та конфронтаційними текстами, які критикували британський уряд, монархію та мейнстрімні ЗМІ. Панк-мода цієї епохи також характеризувалася рваним одягом, шкіряними куртками та нерівним волоссям.

У міру того, як панк-субкультура розвивалася протягом кінця 1970-х і початку 1980-х років, вона урізноманітнювалася та ускладнювалась, включаючи різні стилі, звучання та ідеї. У Сполучених Штатах панк-субкультура розділилася на різні регіональні сцени, такі як хардкор-панк, який характеризувався більш швидкою та агресивнішою музикою, і пост-панк, який включав елементи арт-року, фанку та електронної музики.

У Сполученому Королівстві панк-субкультура також урізноманітнювалася, з такими групами, як «Buzzcocks», «Siouxsie and the Banshees» і «Joy Division», які поєднували різні звуки та естетику. Панк-мода цієї епохи також стала більш різноманітною, з появою готів, «Нової хвилі» та інших субкультур.

Протягом 1980-х і 1990-х років панк-субкультура продовжувала розвиватися та впливати на різні жанри та сцени. У Сполучених Штатах панк вплинув на появу альтернативного року, гранжу та інді-року, тоді як у Великій Британії він вплинув на появу брит-попу та інді-сцени. Панк також поширився в інших частинах світу, включаючи Австралію, Японію та Латинську Америку, де він набув власного місцевого значення та виразів.

Однією з ключових тем панк-культури є критика основного суспільства та його інститутів. Панк часто асоціюється з відмовою від капіталізму, споживацтва та політичного істеблішменту. Ця критика виражається через музику, тексти пісень та візуальне мистецтво, пов'язане з панком, яке часто містить теми відчуження, гніву та бунту. Наприклад, такі панк-гурти, як «The Clash», «the Sex Pistols» і «Dead Kennedys», писали пісні, у яких критикували уряд, поліцію та ЗМІ, а також виступали за радикальні соціальні та політичні зміни.

Ще один важливий аспект панк-культури – це етос «зроби сам». Панк відкидав ідею, що тільки кваліфіковані професіонали можуть створювати музику, мистецтво чи моду, і натомість заохочував своїх учасників створювати власну культуру. Цей підхід «зроби сам» знайшов відображення в тому, як панк-гурти часто записували власну музику, виготовляли власні товари та організовували власні шоу. Цей дух також поширювався на панк-моду, яка часто передбачала перепрофілювання повсякденних речей на унікальні та креативні вбрання.

Субкультура панку також мала сильне почуття спільності та солідарності. Незважаючи на відмову від основної культури, панк створив власні соціальні мережі, які дозволяли учасникам спілкуватися з однодумцями та ділитися своїми ідеями та досвідом. Це відчуття спільності відображалося в тому, як панк-гурти часто співпрацювали між собою, а також у тому, як шанувальники панку створювали власні клуби та організації.

Окрім свого культурного та соціального значення, панк-субкультура також мала тривалий вплив на популярну культуру та суспільну свідомість. Багато цінностей та ідей, пов'язаних з панком, як-от: індивідуалізм, антиавторитаризм і месидж «зроби сам», стали згодом частиною домінуючої культури. Панк-музика також вплинула на багато інших жанрів, таких як альтернативний рок, гранж та інді-рок, і надихнула незліченну кількість музикантів у всьому світі.

Сучасне мистецтво включає в себе різні напрями, від традиційного живопису та скульптури до інсталяцій та відеомистецтва. У багатьох видах сучасного мистецтва можна побачити елементи панк-культури, наприклад, використання графіки та графічного дизайну з метою висловлення соціальних і політичних протестів, а також використання мистецтва як інструменту активізації громадської думки та протидії системі, що нас оточує. У світі сучасного мистецтва можна побачити також панк-художників, які використовують знаки та символіку панк-культури у своїй творчості. У цьому випадку панк-культуру можна вважати важливою частиною культурного та історичного надбання, що відіграло і продовжує грати важливу роль у розвитку мистецтва та культури.

Сьогодні панк-субкультура продовжує впливати та надихати нові покоління музикантів, художників та активістів. Її спадщина опору, креативності та культури DIY справила тривалий вплив на популярну культуру та соціальні рухи у всьому світі.

Література:

1. Маєрчик М. Чи є культура у субкультурі. *Дзеркало Тижня*. 2005. № 10 (538) 19, 25.03.

2. Онищук с. Субкультура київських панків. *Етнічна історія народів Європи*. 2012. Вип. 37. С. 99-103.
3. Сінькевич О. Б. Молодіжні субкультури як «культури самоідентифікації» в сучасну добу. *Гілея: науковий вісник*. 2014. Вип. 84. С. 289-293.
4. Jones, C. (2017). *Punk and Post-Punk Subcultures: Do It Yourself*. Routledge. 2017.
5. Thompson, D. *Punk Productions: Unfinished Business*. SNI Press. 2008
6. Toffler Alvin. *Future Shock*. Published by *Random House*, NY, 1970.

МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-46>

JAZZ IN THE ERA OF SOCIAL NETWORKS

ДЖАЗ В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Archibasova V. V. **Арчибасова В. В.**

*1st year Master's Student at the Faculty
of Culture and Arts*

*Scientific supervisor: **Panasiuk S. L.***

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Musical Art*

*Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

*студентка I курсу магістратури
факультету культури та мистецтв
Науковий керівник: **Панасюк С. Л.***

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного
мистецтва*

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

Досліджено розвиток музичного мистецтва у сучасному технологічному прогресивному просторі та вплив технологій на джаз як один із музичних підрозділів творчого світу.

XXI століття – століття бурхливого розвитку суспільства та стрімкого розвитку сучасних технологій. Усе це сприяє значним змінам у різних сферах життя суспільства: освіта, медицина, сфера обслуговування – абсолютно все переживає значні трансформації. Окрім цього, значні видозміни переживають ще й культура та мистецтво як одні з найбільш важливих сфер суспільства та видів суспільної діяльності. Мистецтво постійно розвивається, набуваючи різних нових форм, переживаючи нові епохи та змінюючись від впливом усе нових напрямків. Разом з тим, у наш час постійно вдосконалюються і ті види мистецтва, які були відомі людству здавна, і ті, які наразі з'явилися відносно недавно. Так, одним із таких видів мистецтва є саме музичне, яке відоме людству з давніх давен, однак сьогодні, в епоху сучасних технологій та соціальних мереж, воно переживає кардинальні зміни, що відображаються на різних його жанрах. З одного боку сучасна епоха позитивно впливає на розвиток музичного мистецтва, а з іншого вона сприяє виникненню стрімких нових викликів, з якими музичному мистецтву та його важливим напрямкам необхідно боротись. Одним із таких напрямків музичного мистецтва є джаз, який є

відносно молодим, однак у епоху соціальних мереж навіть він вимушений переживати значні зміни.

До питань розвитку джазу зверталась низка дослідників, зокрема: В. Романко, М. Булда, О. Хишко, С. Беспала та інші. Проте сучасний стан джазового мистецтва та його розвиток під впливом соціальних мереж дослідниками не розглядається у повній мірі, що спонукає детальніше вивчити це питання.

Стрімкий розвиток технологій створює чимало можливостей як і для виконавців, так і для слухачів. Завдяки сучасним технологіям розвиваються нові технології звукозапису, що поступово стають все більш якісними. Окрім цього, розвиваються технології поширення музичних творів, оскільки твори записуються у цифровому форматі та поширюються у мережі Інтернет, наприклад, за допомогою спеціальних музичних платформ – Spotify, Apple Music, YouTube тощо. Завдяки соціальним мережам відбувається процес медіатизації культури. Таким чином, на думку дослідників, соціальні мережі виступають у якості платформи соціокомунікативних арт-практик, які присутні у межах масової культури, та дають можливість її елементам мати місце у різних сферах суспільного життя [1]. Як наслідок розвивається медіакультура. Дослідники зазначають, що соціальні мережі сприяють кращому поширенню витворів мистецтва, дають можливість реалізуватись, а також позитивно впливають на вдосконалення культури суспільства. Соціальні мережі, сучасні технології – невід’ємна складова розвитку сучасного мистецтва [1, 2].

Особливо важливим напрямком музичного мистецтва протягом останнього століття є джаз. Його батьківщиною вважають Сполучені Штати Америки. Даний вид музичного мистецтва тісно пов’язаний із афро-американським фольклором, а також із афро-американським населенням США, завдяки чому спочатку зародився блюз, а потім на межі XIX та XX – джаз. В цілому, джаз є оркестровим вираження блюзу, при цьому особливо важливу роль відіграє саме духовий оркестр [3]. З часом джаз поширювався поза межами Сполучених Штатів Америки та з суто афро-американської оркестрової музики перетворився на важливий напрямок музичного мистецтва XX століття, з яким і асоціюється довоєнна доба. Джазові пісні лунали і у Сполучених Штатах, і у Західній Європі, і у інших частинах світу. Їх записували на пластинках, проводили концерти. Наразі він перетворився на важливий напрямок музичного як популярного, так і академічного мистецтва, що розвивається і у наш час [4].

Можна сказати, що епоха соціальних мереж викликає значні зміни у стані та розвитку джазу. Розуміючи природу та особливості соціальних мереж, як важливим платформ для здійснення комунікацій, стає

зрозуміло, що на даний момент соціальні мережі у першу чергу впливають на зміни, пов'язані з поширенням творів, а також на зміни, пов'язані з комунікацією з поціновувачами. Спершу розглянемо те, яким чином соціальні мережі змінюють процес поширення витворів джазового мистецтва. Загалом, як зазначають дослідники, на сьогоднішній день розвиток джазу тісно пов'язаний із процесом медіатизації, тобто джазові пісні не лише виконуються вживу або записуються на дискові накопичувачі, але й поширюється у соціальних мережах у вигляді файлів різного формату. Не дивлячись на те, що більшість віддає перевагу саме живому виконанню джазових пісень, все ж в епоху соціальних мереж медіатизація та поширення джазових пісень у вигляді файлів є необхідністю. Це дає можливість розвиватись та поширювати власні витвори і відомим джазовим виконавцям, а також і просуватись маловідомим музикантам. Соціальні мережі дають чимало можливостей для просування виконавців, тож для цього їм не потрібно організовувати концерти та виступи у закладах, або ж заключати договори з звукозаписними компаніями – достатньо створити власну спільноту у будь-якій з існуючих соціальних мереж, знайти власну аудиторію та завантажити файл з звукозаписом [5].

Окрім цього, завдяки соціальним мережам створюється чимало можливостей для комунікації виконавців із поціновувачами джазового мистецтва. Завдяки цьому сьогодні, особливо за умов війни та Ковіду, виконавцям не потрібно організовувати виступи, аби поширювати свої витвори мистецтва серед поціновувачів та отримати від них схвальні відгуки щодо їхньої творчості. Також саме у соціальних мережах виконавці можуть отримати зворотній зв'язок із якомога більшою кількістю слухачів, навіть з найбільш віддалених куточків нашої планети. Тому виконавці, які проживають в Україні, можуть поширювати свою творчість і серед слухачів у Сполучених Штатах Америки [5].

Разом з тим, усе це позитивно впливає не лише на поширення джазових музичних композицій та на комунікацію з поціновувачами, але й на просування джазову в цілому. На жаль, сьогодні джаз не є настільки поширеним, як десятки років тому: його поступово витісняють інші напрямки музичного мистецтва. Виступи джазових виконавців не є дуже масовими, тому для кращого розвитку джазу у наш час соціальні мережі є справжнім ковтком свіжого повітря. Джаз має важливе просвітницьке та виховне значення, оскільки джаз – це дійсно якісна музика, створена у чудовому легкому ритмі. Музика, що надихає, музика, що змушує рухатись та розвиватись. Саме соціальні мережі дають можливість розвивати джаз, дають можливість позитивно впливати на рівень культури суспільства та прищеплювати навіть у дітей любов до «хорошої» та правильної музики. Окрім цього, саме завдяки соціальним

мережам існує можливість доторкнутись до справді вінтажних джазових пісень, які більше ніде не буде можливості почути. При цьому зробити це може будь-хто охочий, наприклад, за допомогою платформи YouTube, де можна і почути раритетні пісні, і навіть побачити на власні очі виступи виконавців сторічної давнини [6].

Отже, на сьогоднішній день в епоху соціальних мереж мистецтво переживає значні зміни. Однак здебільшого дані зміни є саме позитивними, оскільки завдяки соціальним мережам відбувається так звана медіатизація культури, що позитивно відображається на стані мистецтва, зокрема – музичного, а також і на стані такого важливого його напрямку, як джаз. Загалом, соціальні мережі стають для джазу справжнім ковтком свіжого повітря, а також надають йому «друге життя». Так, завдяки соціальним мережам існує можливість краще поширювати джазові пісні, здійснювати комунікацію із слухачами, в цілому розвивати джаз, а також покращувати рівень культури суспільства. Таким чином, соціальні мережі у наш час є особливо важливими у контексті розвитку мистецтва, а також джазу, як його невід’ємної складової.

Література:

1. Ривліна В. М. Соціальні мережі як інструмент медіатизації культури. «Молодий вчений», Випуск № 12 (39), 2016. – С. 193-198
2. Череповська Н. І. Про експериментальну модель програми спеціального медіа-освітнього курсу для старшокласників «Медіа-культура» URL: http://leader.ciit.zp.ua/files/menu_r2/media/prog_medial.doc
3. Коляда І. А., Конончук Ю. В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. «Молодий вчений», Випуск № 12 (40), 2016. – С. 259-269
4. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. 2016. – С. 429-437
5. Reynolds, Dean S., «Jazz and Recording in the Digital Age: Technology, New Media, and Performance in New York and Online» (2017). *CUNY Academic Works* URL: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2404
6. Бойко Т. Використання джазової музики на уроках музичного мистецтва в школі URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11058/1/5Boyko.pdf>

**THE PHENOMENON OF MUSIC IN THE CONTEXT OF MODERN
CULTURAL STUDIES AND PHILOSOPHICAL THOUGHT**

**ФЕНОМЕН МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ТА ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ**

Bazilchuk I. I. **Базильчук І. І.**

*Graduate Student at the Department
of Instrumental Performance
and Orchestral Conducting*

*аспірантка кафедри
інструментального виконавства
та оркестрового диригування*

Bukhanyevych V. V. **Буханєвич В. В.**

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Instrumental Performance
and Orchestral Conducting
Mykhailo Dragomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментального
виконавства та оркестрового
диригування
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Якщо ми спробуємо своїми словами пояснити, що таке музика – ми швидко виявимо, що це не так просто. Виявляється – це одне із складних філософських питань, яке люди намагаються вирішити вже тривалий час. В наш час багато наук вивчають феномен музики: фізика – акустичні закономірності музики, психологія – її вплив на підсвідомі переживання людини, культурологія – вплив музики на соціум, філософія – розглядає музику як спосіб розуміння світу. Музика – це щось цілісне, новий симбіоз єдності. Музика збрала всі досвіди проживання, емоцій, почуттів, логічних та інтуїтивних проявів людини. З одного боку – це суворя логіка, поєднання звуків, гармонійна взаємодія, яка відома з давніх часів. З іншого – ірраціональний порив, почуття та емоції, які привносять через цю ірраціональність необхідну різноманітність. Цілісність, яку здатна створити музика, особливо важлива сьогодні у сучасному світі розрізненості знань, поділу людей як у соціумі, так і в особистісній природі. Музика збирає нас самих у єдине ціле, поєднуючи наші протилежності, дає почуття наповненості та гармонії, здатність розуміння світу.

Науковою розробкою даної проблематики займалися вітчизняні та зарубіжні дослідники, а саме: музику як модель світобудови розглядає Л. Тарапата, розуміння музики та музичного твору висвітлювали в своїх

праця М. Budd, G. Currie D. Davies, A. Kania, J. Levinson, П. Хамель, Т. Чередниченко та ін... Актуальність нашого дослідження зумовлена теоретичними міркуваннями, пов'язаними з визначенням механізмів впливу властивостей музики, як феномену буття людини та всесвіту на формування та існування особистості.

У давнину люди поділяли музику, на ту, що звучить (проявлену) і музику метафізичну. Під метафізичною розумівся універсальний абстрактний простір музики як принцип творіння, універсальні основи світоустрою, тип мислення. Саме звернення до метафізичного начала музики сьогодні має велике змістовне значення, оскільки воно виявляє сутність музики. Можна виділити раціональний піфагорійський (чисті числові співвідношення між звуками) та емпіричний аристоксеніанський (безпосереднє сприйняття – найважливіша передумова подальшого (раціонального) дослідження музики) підходи до музичної теорії.

Музика у піфагорійській традиції має космічне значення: через числа музика пов'язується із гармонією сфер. Піфагор вважав, що все живе, вібує, все проявлене звучить. Вібрація – первинний прояв смислу. Відповідно до теорії Піфагора планети, обертаючись, відтворюють різні звуки, що різняться залежно від швидкості обертання та віддалення від Землі. Так він вважав, що Сатурн (найдалша планета) – має найнижче, а Місяць (найближча) – найвище звучання з відомих на той час планет [1]. Сучасні дослідження виявили, що Сонячна система, є дуже складною коливальною системою і має резонансну структуру як результат тривалої еволюції. Якщо перетворити довжину хвилі планет Сонячної системи, розраховані астрофізиками на звукові, можна отримати звучання різних небесних тіл. Такі відносини планет звучать досить гармонійно та злагоджено, як і описував Піфагор у своєму вченні про «гармонію сфер».

Таким чином, основою багатовікових уявлень про природу та функції музики є ідея про взаємозв'язок музики та космосу. Л.Тарапата зазначає, що «констатація відносин аналогії між музикою та всесвітом відбувається в умовах двох пізнавальних парадигм. Підґрунтям першої пізнавальної парадигми є погляд на музику як на конститутивний елемент світобудови. Впевненість у споконвічній «музичності» світу детермінує уявлення людини про власну музику як про безпосередню об'єктивацію (Схід) або міметичне відтворення (Захід) універсальної світової гармонії. Згідно цієї парадигми людина уподібнює саму себе встановленій мірі космосу. Друга пізнавальна парадигма формується з усвідомленням музики як творчості. Згідно цієї парадигми людина переносить на всесвіт пропорції свого внутрішнього світу, своєї душі» [2].

В обох парадигмах процес семантизації макро– та мікросмосу об'єднують смислову енергію в єдину органічну систему, що репрезентує картину світу як цілісності. Зміна пізнавальних парадигм в культурі

Заходу обумовлена деструкцією традиційних зв'язків музики з онтологічними та аксіологічними структурами світового порядку. Руйнація традиційних музично-космологічних кореляцій детермінована теоретичним обґрунтуванням в Новий час автономної природи художньої творчості та остаточним зникненням музики з конструкції всесвіту.

Проблематика філософії музики привертає до себе увагу сучасних науковців. Багато науковців зазначають тривожний сучасний інтелектуальний стан мистецтва (С. Лангер, Л. Тарапата, У. Еко та ін.), говорять про необхідність використовувати музику як дієвий засіб оптимізації психосоматичного стану людини, гармонізації соціуму та позитивної комунікації людини і природи.

На думку Л.Тарапатої, діахронічний аналіз ролі музики в процесі семантизації (набуття нового значення) світу дозволяє констатувати дегенерацію музично-космологічної традиції від масштабності концептуальних форм, численності adeptів та довготривалості буття в культурі до обмеженості індивідуальним світобаченням, короткочасності та неузгодженості з магістральними напрямками смислотворчих процесів. Врівноважена констатація «тут і тепер» існуючої гармонії світу трансформується у захоплення мрією про світ-гармонію на тлі світу-конгломерату, який обумовлює дисгармонічність своїх елементів не благополуччя та страждання людини [2].

На думку А. Канія, музика – це «будь-яка подія, навмисно створена або організована для прослуховування, яка або має деякі базові музичні риси, такі як звуковисотність або ритм, або сприймається з метою подібні риси виявити» [3]. Музика є мистецтвом, що має зміст, проте на відміну від театральної драми суто інструментальна музика не має очевидного семантичного змісту. Це негайно призводить до питання, чому ми знаходимо музику настільки цінною. Центральною для роздумів багатьох філософів на ці теми є очевидна здатність музики виражати емоції, залишаючись у певному розумінні абстрактним мистецтвом.

А. Канія розділяє тих, хто займається музичною онтологією, на реалістів, які «стверджують існування музичних творів, та антиреалістів, які заперечують їхнє існування. Реалізм популярніший, ніж антиреалізм, проте існує безліч конфліктуючих реалістичних точок зору. Ідеалісти вважають, що музичні твори є ментальними сутностями» [3]. Коллінгвуд і Сартр, відповідно, вважають музичні (та інші) твори уявними об'єктами та переживаннями. Формулювання в термінах сучасної аналітичної філософії – типів і токенів є деяким компромісом між цими двома позиціями: «універсалія оголошується «типом», причому ідеальним типом, а її конкретні втілення називаються «токени», і вони мають уже не ідеальний, а найчастіше матеріальний спосіб існування. Таким чином,

правими виявляються і реалісти, і номіналісти, кожен щодо свого типу існування» [3].

Виділяється проблема музичного твору як ідеального типу та суперечки платоніків та номіналістів. Відповідно до платонічної концепції, типи (музичні твори) існують поза простором і часом. Номіналісти і фікціоналісти, чий погляд можна поєднати, з деякими спрощеннями, вважають, що говорити про музичний твір «сам по собі» некоректно, оскільки такої сутності як такої немає, але існують виконання, інтерпретації, варіації.

Питанням музичного сенсу опікується феноменологія музики. Відповідно до базових феноменологічних установок, зміст конститується суб'єктом. Слухання музики є активним процесом, у якому суб'єкт із первинних «гілетичних даних» (потік звуків) створює якусь ідею того, що він чує. Складність розуміння великих музичних творів вимагає активної участі пізнавальних здібностей людини. Розуміння музики – це її переживання як яскравого естетичного досвіду. Естетичний досвід суб'єкт отримує у стані особливої налаштованості, схильності, «розімкнутості». Тоді музика може стати екзистенційним переживанням, хоч би як інтерпретувати її зміст – як позамузичний, як емоційний чи як чисто внутрішньо-музичний.

Чинниками, що обмежують розуміння можна назвати такі:

- якість музики, оскільки немає загально визначених критеріїв прекрасної або пересічної музики;
- культурна різниця у стилях музики (слід зазначити, що культурні та субкультурні кордони не є абсолютно непроникними);
- бекграунд слухача (культурні звички, і рівень музичної освіти, і спосіб, яким слухач стикається з музикою – по радіо, на концертах, у записах, – і власна музична індивідуальність суб'єкта).

Отже, у свідомості сучасної людини музика, як і раніше, є відображенням картини світу і людини в ньому, гармонійним еквівалентом космологічної філософії, математики, астрономії, астрофізики. Вказані тенденції вимагають пошуку засад нового світорозуміння, переосмислення умов діалогу між людиною і світом, корекції системи прагнень, що допоможе звернути з шляху самознищення на шлях духовного самовдосконалення. У контексті сучасної культури доцільно рекомендувати музику як дієвий засіб оптимізації психосоматичного стану людини, гармонізації соціуму та позитивної комунікації людини і природи.

Література:

1. Перегуда Є.В., Коцюбанська О.О., Бурда І.О. Історія світової культури: навчальний посібник. Київ, 2015. 144 с.

2. Тарапата Л. Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04; Харківський держ. ун-т. Харків, 1998. 18 с. URL: <https://cheloveknauka.com/v/460783/a?#?page=1>

3. Kania, Andrew (2008). The philosophy of music. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

DOI<https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-48>

THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON THE PERCEPTION AND UNDERSTANDING OF MUSIC ART AMONG YOUNG SCHOOLCHILDREN

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА СПРИЙНЯТТЯ ТА РОЗУМІННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

Barko M. Yu. Барко М. Ю.

*Postgraduate Student at the Department
of Pedagogy and Psychology
of Primary Education
Oleksandr Dovzhenko Hlukhiv National
Pedagogical University
Hlukhiv, Sumy region, Ukraine*

*аспірант кафедри педагогіки
і психології початкової освіти
Глухівський національний
педагогічний університет
імені Олександра Довженка
м. Глухів, Сумська область, Україна*

Соціальні мережі мають значний вплив на розвиток молодших школярів. Особливо на молодших школярів, які знаходяться у віці, коли вони найбільш вразливі до зовнішніх впливів і формування світогляду. Соціальні мережі – це онлайн-сервіси, які надають можливість користувачам створювати, ділитися та обмінюватися різноманітними віртуальними вмістом, таким як текстові повідомлення, фотографії, відео та інші медіа-файли. Найбільш популярними соціальними мережами є Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, TikTok та інші. У зв'язку з тим, що соціальні мережі стали невідмінною частиною нашого життя, особливо для молодих людей, вони мають великий вплив на сприйняття та розуміння різних аспектів культури, включаючи музичне мистецтво. Діти від самого раннього віку починають використовувати соціальні мережі та отримують значну кількість інформації про музику з цих джерел.

Молодші школярі можуть знайти відповіді на свої питання та здобувати нові знання з використанням соціальних мереж. Наприклад, вони можуть

дізнатися більше про різні жанри музики, виконавців та інструменти. Також вони можуть впливати на соціальний розвиток молодших школярів, допомагаючи їм розвивати соціальні навички, такі як співпраця, спілкування та ділові відносини. Соціальні мережі мають великий вплив на емоційний розвиток молодших школярів. Вони можуть допомогти у підтримці та стимулюванні позитивних емоцій, але також можуть викликати стрес, тривогу та депресію, можуть впливати на формування цінностей молодших школярів, оскільки вони надають доступ до різних інформаційних джерел. Учні можуть взаємодіяти та вирішувати проблеми на будь-якому куточку світу, використовуючи різноманітні форми комунікації, такі як опитування, голосування, форуми, коментарі, підписки, персональні повідомлення та інші. Такий зв'язок між учнями відбувається в режимі реального часу або асинхронно. Крім того, вони можуть обмінюватися цікавими та корисними посиланнями на інші ресурси [1, с. 36]. Також необхідно пам'ятати що багато з цієї інформації може бути суперечливою, необ'єктивною та несприятливо впливати на формування правильних цінностей та поведінки молодших школярів. Соціальні мережі можуть бути використані як навчальний інструмент для молодших школярів, але важливо контролювати їх використання, щоб забезпечити відповідний контент та безпеку.

Також важливо враховувати вплив соціальних мереж на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами, оскільки соціальні мережі можуть бути важливим джерелом інформації та впливу на сприйняття музики дітьми. В цілому, вивчення музичного мистецтва має позитивний вплив на розвиток дитячого мислення та інтелектуальної активності. Великий педагог В. О. Сухомлинський пише: «Емоційність природи, властива морально і естетично вихованій людині, виражається в тому, що серце стає сприйнятливим до доброго слова, повчання, поради, напуття. Якщо ви хочете, щоб слово вчило жити, щоб ваші вихованці прагнули до добра, – виховуйте тонкість, емоційну чуйність юного серця. Серед численних засобів впливу на юне серце важливе місце належить музиці» [2, с. 670]. Вплив соціальних мереж на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами може бути різним та відрізнятися в залежності від контенту, який вони споживають, та їхнього ставлення до музики. Однак, дослідження показують, що соціальні мережі можуть мати як позитивний, так і негативний вплив на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами. Позитивні аспекти включають збільшення доступності музики та можливість отримати інформацію про музичні твори, виконавців та їхню історію. Соціальні мережі можуть бути також використані як засіб для спілкування та обміну інформацією про музичні враження та переживання між дітьми та їхніми друзями. Крім того, соціальні мережі

можуть допомогти молодшим школярам розширити свої музичні інтереси та попередні знання.

Аспекти музичного мистецтва, які можуть впливати на розвиток дитячого мислення та інтелектуальної активності, включають:

- розвиток когнітивних навичок: вивчення музики вимагає сприйняття та аналізу аудіо та візуальної інформації, що сприяє розвитку когнітивних навичок, таких як спостережливість, увага, концентрація та пам'ять.

- розвиток емоційного інтелекту: музика може викликати різні емоції та настрої, тому вивчення музики може сприяти розвитку емоційного інтелекту дітей, який є важливим аспектом соціальної адаптації та міжособистісних взаємодій.

- розвиток мовленнєвих навичок: музика має свою власну мову, що включає в себе звукові та ритмічні структури, що можуть сприяти розвитку мовленнєвих навичок дітей.

- сприяння соціальному розвитку: музика є важливим аспектом культури та може сприяти розвитку соціальних навичок дітей, таких як співпраця, взаємодія та емпатія.

Однак, соціальні мережі також можуть мати негативний вплив на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами. Наприклад, занадто багато часу, витраченого на перегляд відео та слухання музики на соціальних мережах, може відволікти від активної уваги та концентрації на музиці та її елементах. Крім того, використання соціальних мереж може привести до того, що молодші школярі будуть споживати музику більш пасивно та без критичного погляду на неї. Крім того, соціальні мережі можуть збільшувати доступність різноманітної музики для молодших школярів. На соціальних мережах діти можуть дізнатися про нові виконавців та жанри, які раніше їм не були доступні. Це може сприяти розвитку їхнього музичного смаку та вихованню культурного рівня.

З іншого боку, соціальні мережі можуть мати й негативний вплив на сприйняття музичного мистецтва. Наприклад, діти можуть стати залежними від музики, яка є популярною на соціальних мережах, і не розвивати свій власний музичний смак. Крім того, на соціальних мережах можуть поширюватися недостовірні відгуки про виконавців та їхню творчість, що може вплинути на сприйняття музики дітьми.

Отже, вплив соціальних мереж на сприйняття та розуміння музичного мистецтва молодшими школярами є досить складним та містить як позитивні, так і негативні аспекти. Для батьків та вчителів важливо контролювати користування соціальними мережами дітьми та сприяти розвитку їхнього музичного смаку та культурного рівня.

Література:

1. Яцишин А.В., Коваленко В.В. Використання електронних соціальних мереж для роботи з дітьми та молоддю з особливими освітніми потребами. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. Київ, 2015. № 8. С. 32–38.
2. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : в 5 т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 2: Сто порад учителів. 670 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-49>

СYBER ART IN DIGITAL CULTURE

КІБЕРМИСТЕЦТВО В ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ

Воуко Р. О.

4th year Student

*Educational and Scientific Institute
of Philosophy and Educational Policy
of Mykhailo Dragomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

Бойко Р. О.

студентка IV курсу

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

Цифрову культуру можна пов'язати з діями людини, та технікою які мають вплив на культуру та цифровізацію в цілому. На сьогоднішній день розвитку суспільства можна помітити новий рівень інформатизації. Інформаційно-комунікаційні технології діють на формування інформаційної культури в двох напрямках: як механізм входження в культуру інформаційного суспільства, основа розвитку культури інформаційного суспільства[5]. Цифровий вимір також змінився за останні декілька років, це відзначилося на способах розповсюдження, споживання, та сприйняття мистецтва. Інтернет, та соціальні медіа стали майданчиками для поширення мистецьких творів, взаємодії між художниками та аудиторією, а також змінили звичайність сприйняття та споживання мистецтва.

Цифрові художники прийняли кібермистецтво як спосіб експериментувати з комп'ютером, та досліджувати можливості, які він відкриває. Такі твори мистецтва створювалися за програмами, написаними самими художниками, які на початку були дещо обмежені. Персональні комп'ютери, та програмне забезпечення для малювання

дали людям можливість створювати твори мистецтва в віртуальному вигляді. Це звичайно вплинуло на багато аматорських віртуальні твори мистецтва, але це також дало художникам легший доступ до більш сучасних технологій [1, с. 47].

Кібермистецтво в культурі виконує важливу роль у творчому вираженні, комунікації, та взаємодії віртуальним середовищем. Це форма мистецтва, що використовує цифрові технології, комп'ютерне програмування, віртуальну реальність, доповнену реальність, та інші інноваційні засоби для створення творів. Кібермистецтво дає художникам можливість експериментувати з новими формами виражень, перетворювати віртуальний простір на полотно для своїх творчих проявів. Воно може включати в себе графіку, анімацію, відео, звукові композиції, інтерактивність та багато іншого. Кібермистецтво є засобом висловлювання соціальних, політичних, та культурних ідей. Завдяки широкому доступу до цифрових технологій та Інтернету, кібермистецтво стало більш доступним, та глобальним явищем. Віртуальні галереї, онлайн-платформи, та соціальні мережі дозволяють художникам показати свою роботу широкій аудиторії без обмеження географії, чи фізичного простору.

У культурологічному дискурсі кібермистецтво стає важливим засобом спілкування, вираження творчості, та розуміння сучасних технологій. Кібермистецтво на сьогоднішній день впливає на культурний ландшафт, сприяє інноваціям і створює нові можливості для художників та глядачів у віртуальному просторі [4]. Наприклад, кібермистецтво в Україні активно розвивається і набуває все більшої популярності. За останні роки збільшення кількості, та різноманітності проектів, пов'язаних з цифровим мистецтвом, та технологічними інноваціями. Українські художники, та творці активно потребують інформаційні технології, візуальні ефекти, віртуальну реальність, та інші цифрові інструменти для створення своїх творів. Вони експериментують зі сполученим мистецтвом, технологіями та інтерактивністю, що створює унікальні та захоплюючі досліди для глядачів.

Україна також має своїх талановитих кібермитців таких як Власа Белова, Вартан Маркар'ян, Роман Мінін, Нікіта Кадан, Олена Голуб, Степан Рябенко які активно досліджують та розвивають цю галузь. Вони створюють високотехнологічні та змістовні проекти, беруть участь у виставках та фестивалях кібермистецтва як в Україні, так і за її межами. Розвиток кібермистецтва в Україні сприяє формуванню нових мистецьких течій, взаємодії з міжнародною спільнотою та визнанню творчих досягнень у цій сфері [2].

Українські мистецькі фестивалі, та виставки, надають платформу для презентації, та обговорення цифрового мистецтва. Ці події залучають як місцевих, так і міжнародних художників, дослідників та експертів,

сприяючи обміну ідеями, співпрацю та розвиток цифрового мистецтва в Україні. Крім того, українські художники активно використовують соціальні мережі, та онлайн-платформи для презентації своїх робіт та взаємодії з аудиторією. Це дозволяє їм привертати більше уваги до своїх творінь, спілкуватися з колегами та прихильниками мистецтва, а також розширювати свою глобальну аудиторію [3, с. 123].

Цифрова культура суттєво вплинула на мистецтво, та сучасну культуру в цілому. Введення цифрових технологій в мистецтво створило нові можливості творчого вираження, експериментації, та взаємодії з глядачем. Цифрові технології надають художникам нові інструменти для створення інтерактивних, та мультимедійних творів, використання віртуальної реальності, аргментованої реальності, та інших форм цифрового виміру. Це дозволило створювати інтерактивні іммерсивні враження, залучати глядачів у процес творення та експериментувати з новими формами сприйняття мистецтва.

Таким чином, розвиток технологій суттєво перетворив сучасну культуру, розширивши можливості мистецтва, сприяючи його дигіталізації та створюючи нові форми взаємодії між художниками та аудиторією. Цифровий вимір став невід'ємною складовою сучасного мистецтва та культурного ландшафту.

Література:

1. Бичков В.В. Віртуальна реальність у просторі естетичного досвіду. *Питання філософії*. 2006. № 11. С. 47-59.
2. Медіа-Мистецтво. Київ. 2023. URL: <https://www.wik.uk-ua.nina.az/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D1%96%D0%B0-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE.html>
3. Мірошникова О. Життя українського мистецтва у межах віртуального простору. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 1. С. 123-125.
4. Стратонова Н. Кіберкультура: антропологія Інтернету. *Наукові записки університету «Острозька академія»*. Серія: Філософія. 2014. № 16. С. 90–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2014_16_19.
5. Русаков С. С., Інструменти цифрової культури: культурологічний погляд на інновації в освітній галузі. *Наукові записки НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. Випуск 33 (46), 2015 С. 130-136.

INFLUENCE OF SOCIAL NETWORKS ON ART

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА МИСТЕЦТВО

Horlova O. V. Горлова О. В.

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department
of World Literature
Horlivka Institute for Foreign Languages
of Donbas State Pedagogical University
Dnipro, Ukraine*

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри світової літератури
Горлівський інститут іноземних мов
Донбаського державного
педагогічного університету
м. Дніпро, Україна*

In the era of global digitalization, the usual processes of dialogue between works of art and design with the viewer are being transformed. The channels of this dialogue are expanding beyond exhibitions and galleries, art and design museums, and auctions. The very methods by which platforms representing traditional and contemporary art, design and digital art interact with viewers, connoisseurs, and buyers of art are becoming increasingly interactive.

Today, the viewer through the Internet acquires not only additional conveniences in obtaining an expanded range of information about art, but also the opportunity to form individual settings and preferences in their gadgets. The viewer has a real opportunity to influence the selection of works in the exhibition space of modern exhibitions and museums, relegating the opinions of the professional art community to the background.

The current art market puts forward completely different requirements for determining the place and role of works of art in the modern sociocultural environment. Galleries, museums and exhibitions, in order to be fashionable and popular, use various means of attracting viewers to their platforms, tools for promoting their own museum brands, increasing loyalty from target audiences of viewers and buyers. Information drives and manipulation techniques to increase viewer activity can be very diverse. Sometimes they come from a business background that has nothing to do with art at all. A sociocultural communicative approach to the art market ensures its financial macro-perspective, forms the stability of consumer activity, determines a new orientation of the communicative environment, where the center of attention shifts from art to the viewer. Manipulating the audience's attention, artificially creating activity, enticing the viewer with the illusion of their own importance, museum platforms «obtain» loyalty and trust in deceptive ways, attract the viewer into the mirror room of narcissism.

The modern viewer is not always ready to develop and perceive art as an opportunity for spiritual growth and enrichment of the inner world. Not all people have a subtle understanding of art as a tool for self-development. Only some people can fully experience and appreciate the spiritually transformative power of art, the uplifting power of works. But this minority is the core of real audience attention. For these people, the availability of spiritual growth and development through visits to museums and galleries is a sign of an era that is slipping away and replaced by a mess of art forgeries that do nothing for the soul.

On the contrary, the desire to «become famous» against the background of current art expressions, the desire to be fashionable and to strengthen a personal brand through the neighborhood with the «big» is characteristic of many people. Being at the epicenter of events, wanting to be heard, the viewer succumbs to the temptation and supports the game played with him by modern exhibition sites, which constitute art and what is reduced to the rank of art for the purpose of trivial profit. Unexpectedly, the average viewer feels his ability to influence the evaluation of works of art. It can afford to determine the value of artistic expression directly or through its ambassadors, representatives, and leaders. It also publicizes the power of speaking about the significance and value of art for the present moment and for the future. And most importantly, belief in the relevance of one's own judgments.

When evaluating works, when forming public opinion, when influencing demand, the following come to the fore: popular expertise, evaluations of public opinion leaders, statements of millionaire bloggers. People without a minimum art education create a rating of works of art, design, and other visual expressions with the help of «likes», «dislikes», signatures, blogs, «reposts» and other active actions and manifestations of attention. The quantitative factor of the reaction to an informational art drive or artistic publication erases the significance of the qualitative expert assessment of a professional art critic.

The impact of global digital transformation on the field of art is confirmed by numerous research results. The online art market has been found to increase significantly every year (by 75% from 2015 to 2022), with more than 71% of collectors having purchased artwork online [3, p. 229]. Appraisal, criticism, and discussion of art are moving from professional publications and other specialized media to social media platforms.

Instagram has the highest level of audience activity and engagement among other social networks. It was determined that 48% of buyers of works of art use it for their purpose [2, p. 35]. Museum communication has also been largely rethought today: the relationship between museums and the public is changing towards interactive forms of communication. Social networks are increasingly being used directly to promote art, individual works, authors, as well as museum brands and other art platforms.

In 2015, the Frye Museum of Art in Seattle hosted an exhibition «Social Medium» [4] indicative of this research. Numerous Internet users acted as curators. The museum posted all works from its own collection on the Internet for two weeks. Facebook, Pinterest, Tumblr, Instagram served as visual interactive platforms. Subscribers voted for works they liked and commented on them. As a result, more than 17,000 votes were received from 4,500 «exhibition curators» around the world. The works that received more «likes» became part of the exposition presented in the real museum space. While most art museums display their collections in traditional ways, inviting professional experts and curators, Seattle's Frye Museum rethought the value of classic works by artists of the 19th and 20th centuries through a popular vote and exhibited them in the exhibition space according to the preferences of social network users.

Another similar exhibition, «Click» was held at the Brooklyn Museum [1]. Works for the exhibition were also selected by users of social networks using online voting. In such a situation, the Brooklyn Museum fully delegated the right to select the works included in the exposition to its Internet audience. At most, an «Open call» action was held, in which artists were invited to create work on a theme set by the audience. After the works were completed by the artists, social media users made their final choice by voting for the works, which were subsequently exhibited in the actual exhibition space of the museum.

Quantitative indicators of audience activity on social network platforms have today acquired the status of a new legal form of «influence assessment». This evaluation is capable, through the transformation of public opinion, to actualize and clarify our knowledge about the studied objects and subjects. The experience of digital measurements has gained legitimacy [5, c. 270].

In recent decades, social networks have entered the life of society and play an increasingly prominent role in it. It is clear that the influence of social networks on art cannot be neglected. New technologies open up new horizons for artists. Therefore, the desire of artists to use social networks as a tool in their art practice is obvious, which makes it possible to reach a new level of interaction with the viewer.

References:

1. Click! A Crowd-Curated Exhibition. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/2008> (дата звернення: 19.04.2023).
2. Hiscox. Hiscox Online Art Trade Report. Hiscox: Hamilton, Bermuda, 2017. 35 p.
3. McAndrew C. The Art Market 2018 An Art Basel & UBS Report / UBS: Zurich, Switzerland, 2018. 229 p.
4. Social Medium Frye. Frye Museum. URL: <https://fryemuseum.org/exhibition/5631/> (дата звернення: 11.05.2023).

5. Viale T. From «mad men» to «math men»: The rise of expertise in digital measurement and the shaping of online consumer freedom. Thierry Viale, Yves Gendron, Roy Suddaby. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*. 2017. Vol. 30. No. 2. P. 270-305.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-51>

GORKA HERMOSA IS A REPRESENTATIVE OF THE ACCORDION SCHOOL IN SPAIN

ГОРКА ЕРМОСА – ПРЕДСТАВНИК АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ ІСПАНІЇ

Kucheruk V. F.	Кучерук В. Ф.
<i>Associate Professor,</i>	<i>доцент,</i>
<i>Associate Professor at the Music</i>	<i>доцент кафедри музичного</i>
<i>Art Department</i>	<i>мистецтва</i>
<i>Lesya Ukrainka Volyn</i>	<i>Волинський національний університет</i>
<i>National University</i>	<i>імені Лесі Українки</i>
<i>Lutsk, Ukraine</i>	<i>м. Луцьк, Україна</i>

Акордеон/кнопакордеон (баян), надалі акордеон, є одним з наймолодших музичних інструментів, що виник у ХІХ столітті та пройшов шлях значного техніко-тембрового вдосконалення і розвитку педагогічно-виконавських шкіл по всьому світі. На початку ХХ століття активно використовується не лише як сольний інструмент, а й у складі джазових оркестрів США та країн Європи. Набувши популярності у виконавців і слухачів, на нього почали звертати увагу і професійні композитори, поповнивши виконавський репертуар оригінальними творами.

В одній з найстаріших музичних країн Європи – Іспанії поряд з таким популярним інструментом, як гітара, отримує свій розвиток і акордеонне мистецтво. Відомими виконавцями в різні часи є Конрад Сето (Хосе Конрад Сето Мартінес – Josep Conrad Seto Martinez), Куко Перес (Cusco Perez), Енріке Пайсал Реґо (Enrique Paisal Rego), Кепа Джункера Урраза (Кера Junkera Urraza), Горка Ермоса (Gorka Hermosa) [1, с. 214].

Горка Ермоса (Gorka Hermosa Sanchez, 29.04.1976) – іспанський композитор баскського походження, акордеоніст (кнопакордеоніст), педагог. Початкову освіту отримав у Хав'єри Рамоса. Згодом вдосконалював своє виконавство в Тьєррі Пайє та Фрідріха Ліпса. З відзнакою закінчив консерваторію Віторії по класу акордеона [4].

Грає довгий час у різноманітних музичних стилях як фламенко, фадо, фолк, поп-рок, джаз й ін. в різних інструментальних групах з багатьма відомими іспанськими виконавцями. Має низку перемог у фахових і виконавських конкурсах: конкурс молодих виконавців *Juventudes Musicales de Espana* (1998) [7]; І премія конкурсу композиторів (*PIF Castelfidardo*, Італія, 2020) за твір «*Dwarves' Tales*» («Казки гномів») [6]; премія *CIA IMC-Unesco* Міжнародної конфедерації акордеоністів (2013, 2014); перемоги на міжнародному конкурсі *Confederation Mondiale de l'Accordeon International* (2014, 2016, 2017) [7]. У 2019 році в його честь відкрита *Accademia di Musica Hermosa* (Сицилія) та за версією американського журналу *Accordion Stars* Горка Ермоса є одним з десяти найкращих акордеоністів світу [4].

Працюючи викладачем консерваторії «*Jesus de Monasterio*» у місті Сантандер, Ермоса займається науковою, методичною та публіцистичною діяльністю, веде активну роботу по створенню акордеонного репертуару. Він є автором книг «*El repertorio para acordeon*» (опис написаних творів для акордеона в Іспанії), «*Oposiciones para Acordeonistas*» (посібник у двох томах), «*El acordeon en Cantabria*» (історія акордеону іспанського регіону Кантабрії), «*The accordion in the 19th century (Акордеон у 19 столітті)*» (опис творів 19 століття для беззвичкових інструментів та опис самих інструментів). З опублікованих дев'яти компакт-дисків останній (11 творів) цікавий тим, що охоплює роботи різних стилів: імпресіонізм («*Герніка 26.04.1937*» створена у 17-річному віці за картиною П. Пікассо), сучасний («*Fragilissimo*»), мінімалістичний («*Alabei*», «*Northern Lights*»), нетональний («*Goya: Capricho 43*», «*Oda*», «*Pater Noster*»), народний («*Расо*», «*Anantango* та «*Saude Artica*»). «Варіації на тему Лібертанго», присвячені сторіччю Астора П'яццолли, є кульмінаційним твором цього альбому [5].

Стиль іспанського композитора-акордеоніста тримає баланс між популярною музикою Іспанії, джазом, класичною музикою. Велика частина його творів аранжована для різних інструментальних ансамблів. Ермоса експериментує з різноманітними поєднаннями музичних інструментів: акордеон – шарманка, акордеон – гітара фламенко, акордеон – клавесин, акордеон – бас-кларнет, акордеон – ударні та ін. Твори іспанського акордеоніста виконуються у багатьох європейських країнах, США, Бразилії, Південній Кореї, Китаї, а також в Іспанії, а саме Кантабрії та на *Radio 3* [4].

У 2022 р. митець працює у складі онлайн-журі II-го міжнародного конкурсу акордеонних композицій *Futian* (Китай) та *Trohee* СМА (Швейцарія) [2]. Того ж року Всесвітня конфедерація акордеоністів (СМА) організувала міжнародний конкурс імені *Gorka Hermosa* у Тяньцзіні

(Північний Китай), в якому два українських виконавці зайняли перші місця – Василь Бендас (2-га премія) та Тимофій Ілюхін (3-я премія) [3].

У березні 2023 р. на французькому телеканалі FRANCE INFO TV прозвучав твір «Герніка 26.04.1937» у виконанні українсько-французького баяніста Богдана Нестеренка на фоні репортажів про трагічні події в Україні, в зв'язку з кривавою військовою агресією російської федерації [3]. 13 квітня 2023 р. цей твір прозвучав вперше у Дніпропетровській академії музики на концерті-відкритті Всеукраїнського форуму баяністів та акордеоністів «Dnipro Asso Performance».

В кінці квітня 2023 р. Горка Ермоса закінчив свій останній твір, на цей час, для акордеона соло «Meditatio. Meditation on the irrationality of human barbarism» (Медитація. Роздуми про ірраціональність людського варварства) на замовлення Гільдії акордеоністів та вчителів Грейсона Мейзфілда, прем'єра якого має відбутися в Чикаго. Ось думка автора: «Це медитація на ірраціональність людського варварства (наскільки серйозні ми іноді стаємо...). Я думаю, це найзріліший твір, який я коли-небудь писав, глибокий, відчутний і чутливий одночасно» [3].

29 квітня 2023 р. Горці Ермосі виповнилося 47 років. Святкування відбулося грандіозним концертом «Flamenco Etxea» в театрі Gayarre (Памплоні) з гуртом La Pamplonesa та хором Baraçain.

Література:

1. Кучерук В. Фахова майстерність. Спеціальний клас (акордеон/баян) : хрестоматія з обов'язкової ОК «Фахова майстерність. Спеціальний клас». – Одеса : Олді+, 2023. 226 с.

2. Julia Roiz Menendez. La musica de Gorka Hermosa recorre el mundo. *El Cultural Cantabro* : site. URL : <https://elculturalcantabro.es/la-musica-de-gorka-hermosa-recorre-el-mundo/> [Cited 2023, 4 May].

3. Gorka Hermosa Sánchez. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/gorka.h.sanchez/> [Cited 2023, 4 May].

4. Gorka Hermosa. *Wikipédia La encyclopedia libre* : site. URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Gorka_Hermosa#Biograf%C3%ADa [Cited 2023, 1 May].

5. Gorka Hermosa presenta 'Fragilissimo'. *Melomanodigital* : site. URL: <https://www.melomanodigital.com/gorka-hermosa-presenta-fragilismo/> [Cited 2023, 2 May].

6. El acordeonista Gorka Hermosa gana el concurso de Castelfidardo. *SCHERZO. Revista de musika clasica* : site. URL : <https://scherzo.es/el-acordeonista-gorka-hermosa-gana-el-concurso-de-castelfidardo/> [Cited 2023, 1 May].

7. El acordeonista Gorka Hermosa actuará el martes en el Palacio de la mano de la Asociación Amigos del FIS. *20minutos. Cantabria* : site. URL : <https://www.20minutos.es/noticia/4048684/0/el-acordeonista-gorka-hermosa-actuara-el-martes-en-el-palacio-de-la-mano-de-la-asociacion-amigos-del-fis/> [Cited 2023, 3 May].

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-52>

THE INFLUENCE OF SOCIAL NETWORKS ON THE ACTIVITIES OF CONTEMPORARY INDIE BANDS

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНИХ ІНДІ-ГУРТІВ

Mironov A. O. Міронов А. О.

*PhD Student at the Faculty of Philology
Zaporizhzhia National University
Zaporizhzhia, Ukraine*

*аспірант філологічного факультету
Запорізький національний університет
м. Запоріжжя, Україна*

Ще за часів античності виникало питання збереження і розповсюдження знань, яке було б надійним та ефективним, а думки, схожі на ідею віртуального світу, існували задовго до появи інтернету. Сьогодні соціальні мережі надають безліч можливостей для користувачів. Вони можуть розглядатися не лише як засіб комунікації та нескінченне інформаційне поле, а й як важливий соціальний і культурний феномен. Ця нова віртуальна форма буття здійснює значний вплив на соціум і культуру, здатна підвищити креативні можливості індивіда. Кожна людина прагне самовираження, тому навіть створення власного акаунту в соціальних мережах, його оформлення та ведення за власним смаком вже є певною сходинкою на цьому шляху. Але кожен користувач соціальних мереж може бути не лише об'єктом (споживачем контенту, відвідувачем сторінок), а і суб'єктом (власником акаунту, блогу, групи, каналу тощо).

Соціальні мережі також відіграють значну роль у просуванні того чи іншого творчого продукту, адже у сучасному світі все потребує реклами через перенасиченість різноманітними пропозиціями. Постійно зростає кількість усілякої музичної продукції, і технології, що стрімко розвиваються, активно цьому сприяють. У зв'язку з цим для споживачів ускладнюється вибір – меломанам, поціновувачам музичного мистецтва інколи важко зорієнтуватися під час вибору музики, яка відповідатиме їхнім запитам.

Вже впродовж тривалого часу засновники музичних проєктів сподіваються віднайти свою потенційну аудиторію в соціальних мережах, і, завдяки потужним засобам соціальних мереж, їм це вдається. Закономірно, що мережа інтернет стала ефективною платформою для таких незалежних художників, як представники напряму інді. У інді-гуртах (назва походить від англійського слова «independent») завжди панував дух незалежності. Хоча інді-музика з'явилася ще близько півстоліття тому, саме зараз, з розвитком інтернету та вільного спілкування у соціальних мережах, вплив звукозаписуючих компаній зменшився, що дало сильний поштовх до розвитку та популяризації самостійних інді-артистів.

Завдяки соціальним мережам вони діляться аудіо- й відео-контентом з прихильниками, а також спілкуються з ними, отримуючи важливу підтримку, що спонукає до подальших творчих пошуків і звершень. Таким чином, митці можуть стежити за слухацькою рецепцією, вести інтерактивне спілкування із слухачами та критиками та реагувати чи не реагувати на відгуки й вимоги. Також соціальні мережі дозволяють синхронно знайомитися із творчістю інших гуртів та виконавців, визначати свої творчі пріоритети, зразки та традиції, у рідчизні яких формується та розвивається власна творчість. Музиканти можуть також легко оцінювати рівень популярності та затребуваності власних творів, вибудовувати їх рейтинг.

Цікавим прикладом використання соціальних мереж для реалізації своїх творчих завдань є український інді-гурт «Один в каное». Вони мають численні перегляди, велику базу прихильників, їхні незалежні альбоми активно підтримуються фанатами, вони номінуються на різні нагороди, ажіотажу навколо їхньої творчості достатньо для проведення успішних концертів. Але при цьому вони не пов'язані жодним контрактами із продюсерськими центрами.» За вісім років ми настільки навчилися працювати самі на себе і відповідати за себе, що потреби в людині, яка б диктувала нам шлях, немає. Музично і творчо ми самі розуміємо, в якому напрямку маємо рухатись» [1].

Мережеве буття стало єдиним засобом просування їх творчості, яка знайшла відгук досить великої аудиторії слухачів. Зокрема, станом на травень 2023 року, їх youtube-канал має 160 тисяч підписників [2], сторінка в Instagram має 34,2 тисячі читачів [3], а сторінка у Facebook – 35 тисяч читачів [4]. Пісня «У мене немає дому» має 18 млн переглядів у Youtube [5], «Човен» – 11 млн [6].

Таким чином, соціальні мережі дають можливість розповсюджувати свої твори, збільшуючи кількість слухачів, прихильників та фанатів, не залежачи при цьому ні від кого. Вони дозволяють звільнитися від продюсерського тиску і тим самим загострити почуття та відчуття свободи творчості та діяльності, бути дійсно незалежними. Завдяки інтернет-середовищу сучасне мистецтво вдало проєктується на суб'єкта, і таким чином відбувається інтеракція. Можна передбачити, що майбутнє музичної індустрії буде й надалі тісно пов'язане з соціальними

мережами, адже інтернет-маркетинг дуже вдало сприяє просуванню музичних брендів.

Література:

1. Один в каное: вміння знаходити компроміси і дивитись водному напрямку – секрет існування нашого гурту. URL: <http://rialviv.com/articles/odin-v-kanoe-vminnya-znahoditi-kompromisi-i-divivits-v-odnomu-napryamku-sekret-isnuvannya-nashogo-gurtu.html> (дата звернення: 20.05.2023)
2. Один в каное – YouTube. URL: [youtube.com/channel/UCVHOIMtc4e0rrQIJvjnRmg](https://www.youtube.com/channel/UCVHOIMtc4e0rrQIJvjnRmg) (дата звернення: 20.05.2023)
3. Один в каное – Instagram. URL: [instagram.com/odynvkanoe](https://www.instagram.com/odynvkanoe) (дата звернення: 20.05.2023)
4. Один в каное – Facebook. URL: [facebook.com/odynvkanoe](https://www.facebook.com/odynvkanoe) (дата звернення: 20.05.2023)
5. Один в каное – У мене немає дому | Odyn v kanoe – I havenohome – YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=gw2nclcoFNE](https://www.youtube.com/watch?v=gw2nclcoFNE) (дата звернення: 20.05.2023)
6. Один в каное – Човен – YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=IUdbxJXVuiq](https://www.youtube.com/watch?v=IUdbxJXVuiq) (дата звернення: 20.05.2023)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-53>

PHOTOGRAPHY AND SOCIAL MEDIA: VECTORS OF INTERACTION IN MODERN CULTURE

СВІТЛИНА ТА СОЦІАЛЬНІ МЕДІА: ВЕКТОРИ ВЗАЄМОДІЇ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Moskvych O. D. **Москвич О. Д.**

*Candidate of Philosophical Sciences,
Senior Lecturer at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

В сучасній культурі все більшого значення набувають соціальні медіа, перевагою яких є інтерактивність і максимальне залучення користувачів до створення контенту. Світлина, наділена надзвичайними потенціями щодо трансформації, масового поширення, образної репрезентації світу і фіксації досвіду людини, вплинула на формування

соціальних медіа і стала пріоритетним складником візуального контенту. Незважаючи на стрімке зростання ролі соціальних медіа в культурі і велику кількість досліджень, на сучасному етапі досі відсутній чіткий понятійний апарат, а також тривають дискусії з приводу характеристик і можливостей соціальних медіа.

На нашу думку, необхідно звернутися до етимології поняття «медіа». Термін «медіа» (від латинського «*media*», «*medium*» – засіб, посередник) одним із перших почав використовувати канадський культуролог М. Маклюен для визначення різних засобів комунікації. М. Маклюен включає в цю сферу все, що створює «зовнішнє розширення людини», тобто, всі матеріальні засоби, які використовуються для представлення і передачі смислів. Світлина, на його думку, постає одним із рушійних поштовхів до трансформації форм комунікації суспільства, окрім того, з винаходом і поширенням світлина образ людини перетворюється на товар, який можна тиражувати і продавати [7; 9]. Німецький теоретик В. Флюссер пропонує вважати медіа особливими феноменальними структурами, в яких функціонує культурний код, а критерієм цінності визначає динамічність комунікативного процесу. В. Флюссер звертається до світлина як особливого об'єкту, який стоїть на межі старих і нових медіа, виходить із перетворення одних медіа в інші та стає засобом побудови медіадискурсу [7; 8]. На основі систематизації існуючих підходів українськими дослідниками запропоновано під «новими медіа» розуміти «інтерактивну медіапродукцію, яка розповсюджується через мережу інтернет та здатна водночас виконувати роль мас-медіа і засобу соціальної комунікації» [4]. Концепцію другого покоління веб-сервісів, які орієнтовані на потреби соціальної взаємодії користувачів (Web 2.0), представив Т.О'Райлі у 2004 році. «Головна особливість Web 2.0 – це «домінування користувачького контенту на протигагу пасивній участі користувачів в першому поколінні інтернет-простору» [4]. Теоретики розпочали активно використовувати термін «соціальні медіа», яким, згідно дослідження З. Григорової, можна визначити «сукупність інтернет-сервісів і платформ, які надають користувачам можливість комунікації, споживання, створення й розповсюдження контенту» [2, с.95-96].

В соціальних взаємодіях через наративні розповіді про себе і візуальне пред'явлення себе відкривається людське Я, яке видиме для інших. Візуальною репрезентацією особистості користувача соціальних мереж (громадського діяча, політика, митця, вченого тощо) найчастіше є світлина. Соціальні медіа вимагають знання фотографічних законів репрезентації не лише від професійних моделей і фотографів, а й від усіх учасників комунікації. Однак не всі критично аналізують інформацію і не завжди усвідомлюють, що світлина певної особи знайомить людей

не з нею самою і навіть не з враженнями інших від її вигляду. Насправді фотографії показують, якою людиною була перед камерою в певний момент свого буття і головне – як вона буде представлена іншим у невизначеному майбутньому розгляданні [7]. Окрім того, в сучасному медіапросторі все частіше з'являються так звані «фейкові фото», які сфальсифіковані графічними редакторами. Даний аспект взаємодії висвітлює мистецький проєкт «Голівуд-Троещина», реалізований українським художником М. Алексеєнком [5]. Мета арт-проєкту – показати вплив соціальних медіа на людину і необхідність критичного осмислення інформації.

У соціальних мережах свого апогею досягло нарцисичне функціонування світлина, підтвердженням є зростаюча популярність феномену «селфі» в сучасній культурі. Українські музеї щороку долучаються до Всесвітнього дня селфі та пропонують відвідувачам зробити власне фото з експонатами і поширити в соціальних мережах. Такі акції покликані ознайомити широку аудиторію користувачів із діяльністю музеїв, зацікавити і запросити відвідати експозиції. Варто також вказати на деперсоналізацію людських відносин зі світом, яку зумовлює світлина в соціальних медіа. Адже у формі відносно нескладної технологічної діяльності фотографія швидко стає звичкою і пропонує кожному пасивну участь у житті інших людей, сприяючи відчуженню від власного життя. В аксіологічному аспекті фотографія утверджує вуаеристичні (С. Зонтаг) відносини людини зі світом і власним Я, які нівелюють значення подій, урівнюючи їх чисельними візуальними образами. [3, с. 90].

Як потужний засіб поширення візуальної інформації в соціальних мережах світлина привертає увагу, розставляє акценти, надає етичні та естетичні зразки й орієнтири. Соціальні медіа стали одним із пріоритетних каналів розповсюдження і продажу мистецьких творів. Згідно досліджень «Artsy Gallery Insights 2021 Report» соціальні мережі зайняли третє місце за успішністю продажу мистецьких творів (серед яких світлина) для галерей [6]. Такі тенденції пов'язані з карантинними обмеженнями, які вплинули на культурний сегмент ринку і активізували онлайн-майданчики для комунікації, репрезентації, продажу.

Загострюється ще одна сторона взаємодії соціальних медіа і світлина в сучасній культурі – цензура щодо творів мистецтва, зокрема фотографії. «Корпорації соціальних мереж стали культурними контролерами з безпрецедентною владою визначати, які твори мистецтва можуть вільно циркулювати, а які – заборонені або витіснені на цифрові маргінеси» [1], – розповідають ініціатори проєкту «Не видаляй мистецтво» і вимагають залучити митців і фахівців до модерації контенту.

Вважаємо, що роль соціальних медіа надалі зростатиме в культурі і мистецтві, а світлина залишиться домінуючим формоутворюючим складником візуального контенту. Тому необхідним є розвиток критичного мислення та особистої візуальної медіакультури користувачів для створення якісного контенту та його інтерпретації, а також вирішення проблеми цензурування мистецьких творів.

Література:

1. Горлач П. «Не видаляй мистецтво»: художники закликають соціальні мережі не цензурувати мистецтво. URL: <https://suspilne.media/405248-ne-vidalaj-mistectvo-hudozniki-zaklikaut-socialni-merezi-ne-cenzuruvati-mistectvo/> (дата звернення – 18.05.2023)
2. Григорова З. В. Нові медіа, соціальні медіа, соціальні мережі – ієрархія інформаційного простору. Технологія і техніка друкарства: збірник наукових праць. 2017. № 3. С. 93–100.
3. Зонтаг С. Про фотографію. К. : Основи, 2002. 189 с.
4. Каплуненко В. О., Бондаренко С. В. Основні підходи до визначення поняття соціальні медіа (огляд зарубіжних та вітчизняних досліджень). URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/9274/9218> (дата звернення – 18.05.2023)
5. Містифікація, що приголомшила Голівуд і Троещину. URL: https://zn.ua/ukr/ART/mistifikaciya-scho-prigolomshila-golivud-i-troyeschinu-267365_.html (дата звернення – 18.05.2023)
6. Морі Є. Соціальні мережі стали третім за успішністю способом продажу творів мистецтва – дослідження. URL: <https://suspilne.media/98000-socialni-merezi-stali-tretim-za-uspisnistu-sposobom-prodazu-tvoriv-mistectva-doslidzenna/> (дата звернення – 18.05.2023)
7. Москвич О. Д. Феномен фотографії в контексті медіакультури: монографія. Луцьк : ВежаДрук, 2021. 196 с.
8. Flusser Vilém Towards a Philosophy of Photography. 1984. 176 p. URL: http://imagineallthepeople.info/Flusser_TowardsAPhilosophy_of_Photography.pdf (дата звернення – 18.05.2023)
9. McLuhan Marshall Understanding Media: The extensions of man. URL: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення – 18.05.2023)

**EXPANDING THE ACCESSIBILITY OF ART AND INCREASING
THE AUDIENCE OF ARTISTS THROUGH SOCIAL MEDIA**

**ОПТИМІЗАЦІЯ ДОСТУПНОСТІ МИСТЕЦТВА
ТА ЗБІЛЬШЕННЯ АУДИТОРІЇ МИТЦІВ
ЗА ДОПОМОГОЮ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА**

Pylypchuk O. D. **Пилипчук О. Д.**

*PhD of Technical Sciences,
Associate Professor
at the Department of Design* *кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну*

Yevdokymenko A. S. **Євдокименко А. С.**

*Student of the 1st year of the Master's
degree at the Faculty of Architecture
Kyiv National University of Construction
and Architecture
Kyiv, Ukraine* *студентка I курсу магістратури
архітектурного факультету
Київський національний університет
будівництва і архітектури
м. Київ, Україна*

Постановка проблеми. У сучасну цифрову епоху соціальні медіа стали потужним інструментом для митців, який дозволяє їм демонструвати свою творчість та спілкуватися з глобальною аудиторією. Вони революціонізували доступність мистецтва, зруйнувавши географічні бар'єри та дозволивши художникам достукатися до людей, які, можливо, не мали б можливості долучитися до мистецтва в інший спосіб. Крім того, соціальні медіа створили платформу для митців, де вони можуть будувати спільноту, ділитися своїм творчим процесом і створювати власний бренд. Використання сучасних напрямів образотворчого мистецтва у різних творчих напрямках, таких як кіно, графічний дизайн, відеоігри, анімація та багато інших, має значний практичний досвід та застосування. Але з появою цифрових технологій та інтернету, що призвів до бурхливого зростання візуальних медіа, виникла потреба у популяризації та просуванні сучасних напрямів образотворчого мистецтва на широку аудиторію [1]. Тому, на сьогодні все більш стає актуальним питання, відносно потенціалу соціальних мереж, а саме оптимізація доступності мистецтва та збільшення аудиторії для митців та розглянути виклики які цьому перешкоджають.

Результати та обговорення. Традиційно доступ до мистецтва часто обмежувався фізичними галереями, музеями та культурними установами. Однак соціальні медіа зруйнували ці бар'єри, зробивши мистецтво доступним для всіх, хто має доступ до інтернету. Художники тепер можуть демонструвати свої роботи на таких платформах, як Instagram, Twitter і TikTok, охоплюючи глобальну аудиторію без посередників. Така демократизація доступу дозволила молодим митцям стати помітними,

налагодити зв'язок з ентузіастами мистецтва та створити віддану аудиторію [2]. Платформи соціальних мереж також розширили розмаїття мистецтва, доступного для споживання. Митці з різним досвідом, культурою та регіонами тепер можуть ділитися своїми унікальними поглядами, кидаючи виклик традиційним уявленням про мистецтво та розширюючи мистецький дискурс. Така інклюзивність сприяє культурному обміну, пропагує розмаїття мистецького самовираження та надає можливості недостатньо представленим митцям здобути визнання [3].

Платформи соціальних мереж створили віртуальну спільноту, де митці можуть спілкуватися, співпрацювати та підтримувати один одного. Митці можуть налагоджувати зв'язки, ділитися досвідом та обмінюватися ідеями, розвиваючи почуття товарищескості та взаємного зростання. Мистецькі онлайн-спільноти надають простір для зворотного зв'язку, критики та наставництва, що дає можливість митцям вдосконалювати свої навички та розширювати мистецькі горизонти [4]. Крім того, соціальні медіа дозволяють здійснювати пряму взаємодію між митцями та їхньою аудиторією. Завдяки коментарям, повідомленням і прямим трансляціям митці можуть спілкуватися зі своїми підписниками, отримувати зворотній зв'язок і встановлювати значущі зв'язки. Цей прямиий зв'язок «гуманізує» мистецький процес, створюючи глибше відчуття вдячності та взаєморозуміння між митцем та його аудиторією [5]. Соціальні медіа-платформи надають художникам динамічну платформу для демонстрації своїх робіт та експериментів з різними форматами. Митці можуть ділитися зображеннями, відео, хронометражем та закулісними моментами свого творчого процесу. Таке багатовимірне представлення мистецтва посилює досвід глядача і сприяє глибшому зв'язку з твором мистецтва [6]. Соціальні медіа-платформи пропонують інноваційні способи представлення мистецтва, такі як віртуальні виставки, кураторські стрічки та тематичні хештеги. Ці можливості дозволяють художникам керувати своєю онлайн-присутністю, розповідати переконливі візуальні наративи та занурювати аудиторію у свою мистецьку мандрівку. Використовуючи творчі можливості соціальних мереж, художники можуть вийти за рамки обмежень фізичних виставок і дослідити нові шляхи для самовираження [7].

Соціальні медіа не лише розширили аудиторію для митців, але й створили можливості для монетизації та сталої кар'єри. Митці можуть використовувати свою онлайн-присутність для продажу робіт безпосередньо колекціонерам, співпраці з брендами та участі в онлайн-маркетплейсах. Платформи соціальних мереж стали віртуальними ринками, де художники можуть демонструвати своє портфоліо, домовлятися про комісійні та зарекомендувати себе як професіоналів [8]. Крім того, соціальні медіа дозволяють художникам будувати свій особистий бренд і залучати спонсорів. Завдяки потужній онлайн-присутності художники можуть взаємодіяти з інфлюенсерами, мистецькими виданнями та галереями, що веде до колаборацій та виставкових можливостей. Така цифрова видимість не лише приносить дохід, але й підвищує довіру до художника та його видимість в арт-індустрії [9].

Висновки. Соціальні медіа значно розширили доступність мистецтва та збільшили аудиторію для митців. Подолання цифрового розриву та забезпечення рівного доступу до технологій і навичок цифрової грамотності є важливими для створення більш інклюзивної мистецької екосистеми. Алгоритми та видимість контенту повинні надавати пріоритет розмаїттю та забезпечувати видимість молодим митцям. Захист автентичності та прав інтелектуальної власності захистить творчість митців і сприятиме поширенню етичних практик. Залучення аудиторії серед величезного контенту в соціальних мережах вимагає інноваційних підходів і заохочення користувачів присвячувати час оцінюванню мистецтва. Досягнення балансу між комерціалізацією та художньою цілісністю має вирішальне значення для митців, щоб «монетизувати» свою роботу, зберігаючи при цьому своє бачення. Вирішуючи ці проблеми спільно, соціальні медіа можуть продовжувати розширювати доступ до мистецтва та з'єднувати митців з глобальною аудиторією, сприяючи формуванню яскравої та різноманітної мистецької спільноти.

Література:

1. Пилипчук О.Д., Кривенко О.В. Використання сучасних напрямків образотворчого мистецтва у проектно-дизайнерській практиці як засобів організації естетичного предметно-просторового середовища. Містобудування та територіальне планування. Київ: КНУБА, 2020. Вип. № 75. С. 317–327. DOI: <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2020.75.317-327>.
2. Garber E. Social Justice and Art Education. (2004). *University of Illinois Press*. Vol. 30, No. 2, pp. 4-22.
3. Skippington P. Conviction, Connection, Creativity and Courage: A New Model for Creative Community Development. 2016. ANU Press, pp. 215-252
4. Delacruz E. M. (2009). Art Education Aims in the Age of New Media: Moving Toward Global Civil Society. *National Art Education Association*. Vol. 62, No. 5, pp. 13-18.
5. Stack M., Kelly D. M. (2006). Popular Media, Education, and Resistance. *Canadian Society for the Study of Education*. Vol. 29, No. 1, pp. 5-26. DOI: <https://doi.org/10.2307/20054144>
6. Russell R. L., Hutzler K. (2007). Promoting Social and Emotional Learning through Service-Learning Art Projects. *National Art Education Association*. Vol. 60, No. 3, pp. 6-11.
7. Syvertsen T., Enli G., Mjos O. J., Moe H. (2014). TWO Media Use. The Media Welfare State: Nordic Media in the Digital Era. Michigan: *University of Michigan Press, Digitalculturebooks*, p 156. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swsg.5>
8. Zelizer V. A. (2000). Monetization and Social Life. *Stichting Ethnofoor*. Vol. 13, No. 2, pp. 5-15.
9. Dages H. (2022). Commercial, cultural, and entertainment social media. Atlantic Council. Atlantic Council, Том, January 2022, pp. 6-11.

**THE COMBINATION OF SOCIO-CULTURAL CAPITAL
IN A SINGLE PARADIGM OF NATIONALITY**

**ПОЄДНАННЯ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ
В ЄДИНІЙ ПАРАДИГМІ НАРОДНОСТІ**

Riabinin O. V. Рябінін О. В.

*Assistant-trainee
at the Violin Department* *асистент-стажист кафедри скрипки*

Rukomoinikova O. O. Рукомойнікова О. О.

*Creative Graduate Student
at the Violin Department
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
Kyiv, Ukraine* *творчий аспірант кафедри камерного
ансамблю
Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Riabinina N. O. Рябініна Н. О.

*PhD Student at the Department
of Economics, Entrepreneurship
and Economic Security
State Tax Universit
Irpri, Kyiv region, Ukraine* *аспірантка кафедри економіки,
підприємництва та економічної
безпеки
Університет податкової служби
України
м. Ірпінь, Київська область, Україна*

Сьогодення диктує нам розширення можливостей вивчення суспільства і роль людини в цьому суспільстві, розвиваючи наукові міждисциплінарні концепції в усіх областях наукового простору. Ми спостерігаємо поєднання культури і соціології, психології і економіки. Актуальною темою сучасності є поєднання розуміння і впровадження культури в соціалізацію суспільства, висвітлюючи соціально-культурні прагнення. На кінці минулого століття виділення чотирьох базових видів капіталів соціологом П. Бурд'є: економічного (товар, гроші), культурного (освіта, культура), соціального (соціальні мережі, відносини, приналежність) символічного (авторитет, престиж, визнання, репутація), в зв'язку з розвитком, дослідженнями та поширенням наукових теорій список доповнився особистим, політичним, інформаційним, людським, цифровим, реальним (фізичним) та іншими капіталами. Всі нові види капіталів перетинаються один з одним, маючи можливість взаємної конвертації, впливаючи на результативність: економіко-фінансовий політичний капітал (обсяг грошей на вплив електорального ресурсу політика), інформаційний політичний капітал (вплив СМІ на погляди виборців), символічний культурний капітал (авторитет майстрів мистецтва), особистий економічний капітал (чарівність та особливі якості при підписанні контракту), тощо. Одним із

цікавих напрямлень сучасної науки є міждисциплінарна концепція соціального капіталу, яка безпосередньо ставить конкретні питання буття, благополуччя, щастя та розвитку суспільства, беручи за основу соціальні мережі, спілкування та взаємини, спираючись на довіру і повагу. На сьогоднішній день соціальний капітал направляє свої принципи на новий напрямок розуміння стратегії суспільства: найактуальнішим напрямком сьогодення постає особистість. Ми вважаємо, що «соціальний капітал – це сучасне суспільне благо, користь товарищкості, яке розвивається та створюється людиною для досягнення та прагнення власних пріоритетів, при соціальній взаємодії суспільства між собою, включаючи добру солідарність між людьми чи групами, полягаючи на спільні соціальні структури» [1]. Соціальний капітал поділяють на дві вагомні класифікації: мережі та соціальні структури, основою є довіра та норми, які в свою чергу поділяють на типи: структурний, когнітивний та реляційний. Усі класифікації, типи, підтипи та виміри соціального капіталу пов'язані та посилюють один одного і несуть функцію взаємозаміни та перетинання.

Поєднання соціального і культурного капіталу дає можливість правильного сприяння народної культури і пам'яті при взаємодії, співпраці, спілкуванні, використовуючи новітні технології та інноваційні засоби зв'язку. Вивчення та аналіз самої людини, її поведінки при вирішенні питань, багатокторність знань, компетентність та глибокий інтелект, взаємовідносини та зв'язки, які впливають на подальший розвиток, свідомість та повага до історії, культурна складова та емоційна стійкість стають основним драйвером сучасності. Учасники процесу, починаючи з особистості до батьків, вчителя, друга чи наставника, виступають у ролі партнерів, на основі довіри та поваги у вирішенні спільних цілей, які спрямовані на підвищення рівня життя, збереження пам'яті, розвиток народної ідентичності та національної гордості і процвітання майбутніх поколінь. І не останню роль грає культура, народність, українська музика. Соціально-культурний капітал, це щось більше, ніж прості людські перемовини чи стосунки, це низька факторів, які долучають, перетинаючись між собою, довіру, соціальні норми та ідентичність, єдиною групою структурною приналежністю, що об'єднує з музикою, культурою.

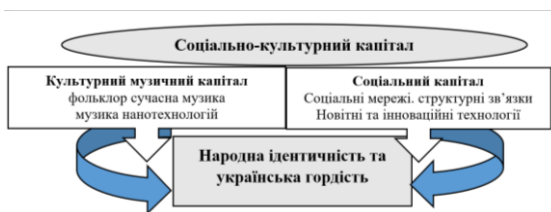


Рис. 1. Соціально-культурний капітал. Джерело: створено автором



В складний час нашої країни тема народної музики прониклива і актуальна. Фольклорна тема займає особисту роль та значення в камерно-інструментальній музиці, стаючи, в більшості, началом основи розвитку, збагачуючи кольорово-темброву палітру, ускладнюючи мелос, виділяючись особливим колоритом стає рідним і зрозумілим. Риси національного стилю послідовно зберігалися та відточувалися, які характерні тільки для народної музики, які і в області ладу та ритму домінує стереотипність. Ладова організація народної музики пов'язана з ритмічністю: поза ритмічної структури лад не виявляється. Складні взаємостосунки ритмічних та ладових стійких та нестійких звуків знаходяться в основі музичного інтонування як процесу і можуть бути розшифровані тільки в контексті стилістично конкретного мелодичного становлення. Кожна музична культура має свої стилістичні нормативні лади. Лад визначається не тільки по звукоряду, але і супідрядності ступенів, окремих для кожного ладу. Лад, через ритмічно-синтаксичний контекст, виявляється консистенцією музичної структури твору, і тим самим залежить не тільки від ритму, але і від багатоголосся (якщо воно є) а також тембру та манери виконання, в свою чергу виявляючи динаміку ладу. Значення ритму в народній музиці (фольклор) настільки велике, що помічається тенденція абсолютизувати його, висуваючи ритмо-формули в якості основи творчості. Величезну роль грають короткі ритмо-формули, затверджені як простим повтором (обрядові та танцювальні мелодії) так і складною поліритмією різного складу. Ритмічні форми багатогранні, осмислюються вони тільки в зв'язку з жанрово– та стилістично-конкретними явищами». [2].

Висновок. Поєднання вивченого та зрозумілого народного музичного мистецтва та сучасної багатовекторної теорії соціального капіталу (соціальні мережі та мережевий зв'язок), на нашу думку, розкриває можливості розуміння сучасним поколінням давнину і історію.

Література:

1. Рябініна Н.О. Конвергенція соціального капіталу економічного розвитку України та державних органів на шляху європейської інтеграції. Науковий вісник УжНУ. Серія. Міжнародні відносини та світове господарство. Випуск 44. Стр. 69-77. <https://doi.org/10.32782/2413-9971/2022-44-11>.

2. Рукомойнікова О. Рябінін О. Українська ідентичність народного коріння як конвергенція музичного простору XX-XXI століття. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, Number 3. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021, 204 pages. стр. 144-153. BJJSS_3_2021_новий_сайт.pdf

**MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF MUSICAL
THEATER (BASED ON THE WORKS OF ODESSA AUTHORS
AT THE TURN OF THE XX – XXI CENTURY)**

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ОДЕСЬКИХ АВТОРІВ МЕЖІ
XX – XXI СТОЛІТЬ)**

Tatarnikova A. A. Татарнікова А. А.

Doctor of Art History, Associate Professor at the Department of Art History and Humanities *доктор мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та гуманітарних наук*

Rudoy D. Yu. Рудий Д. Ю.

Postgraduate Student at the Department of Art History and Humanities International Humanitarian University Odesa, Ukraine *аспірант кафедри мистецтвознавства та гуманітарних наук Міжнародний гуманітарний університет м. Одеса, Україна*

Актуальність теми дослідження. Розвиток музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зумовлений впливом науково-технічних, соціальних та естетичних аспектів, призвели до появи в музиці нових напрямків, стилів та жанрів, що відображає різноманітність та культурно-мистецькі настанови сучасного суспільства. Поряд з академічною музикою та фольклором формувалися та динамічно розвивалися такі напрямки як джаз і рок або жанри «мюзикл» та «рок-опера», які отримали у композиторському та музикознавчому середовищі визначення – «третій шар»[2, с. 31].

Синтетична природа *мюзиклу* та *рок-опери*, що об'єднали в собі музичну мову класичної музики та естради, жанрову основу опери та оперети, театральну та музичну драматургії – залишаються провідними жанрами, в яких єдність показників музики, драматургії та розваги є запорукою популярності у масовій аудиторії.

Визначаючи основні шляхи розвитку музичного театру на сучасному етапі та відштовхуючись від синтетичної природи вищезазначених музично-театральних жанрів, відзначимо появу нового театального формату – *сучасне шоу*. Враховуючи, що ХХІ століття – століття нових технологій, при якому сучасний культурний простір приймає і включає

весь технологічний потенціал, а сучасний глядач знаходиться в мультиплатформному полі, ряд вітчизняних і зарубіжних авторів відзначають, що театр сьогодні існує в новій реальності, при якій сучасний музичний театр багато в чому трансформується у шоу – новий вид сценічного мистецтва, що дивує публіку видовищністю. Свого часу, визнаний майстер мюзиклу та рок-опери Є. Л. Веббер, вважав, що «мюзикл – це шоу, в якому переважна роль музики, як виразного засобу, поєднується з яскравою та цікавою драматургією»[1, с. 23]. Драматургія, на яку вказує композитор, а також сценічна зрелищність та ефектність, склали ключову художньо-естетичну ідею сучасних музичних шоу, в яких все театральне набуває для людини XXI століття інших смислів.

Створення у наш час нових творів зарубіжних та вітчизняних авторів, чисельність постановок та їх популярність зайвий раз підтверджують, що в умовах сучасної соціокультурної ситуації мюзикл, рок-опера та похідні від них жанри не тільки не вичерпали потенційні можливості як синтетичні поліжанрові твори, але, безумовно, мають величезні перспективи свого розвитку, що визначає *актуальність заявленої теми*.

Мета дослідження полягає у виявленні основних тенденцій розвитку та способів існування вітчизняного музично-театрального мистецтва другої половини XX – початку XXI століть (на прикладі творів сучасних українських, зокрема, одеських композиторів).

Предметом дослідження стали провідні жанри «третього пласта» – мюзикл, рок-опера, що відобразили процеси трансформації у музичному театрі другої половини XX – початку XXI століть.

Матеріалом послужили твори Є. Л. Веббера «Привид опери», «Ісус Христос Суперзірка», які стали класикою вищезгаданих жанрів; мюзикл «Вій» та рок-опера «Дівчина та смерть» Євгена Лапейка; рок-опера «Лісова пісня» Леоніда Волоха.

Методологічною основою для цього дослідження виявилися такі підходи: міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших галузей пізнання – соціології, мистецтвознавства, культурології та ін; історично-культурологічний та інтонаційно-стилістичний підходи, що дозволяють виявити смислову та жанрово-стилістичну специфіку розвитку сучасної музично-театральної культури зазначеного періоду. Визначальними стали методи описового та порівняльного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає:

– у накопиченні та систематизації теоретичного матеріалу щодо реалізації постановок мюзиклів, рок-опер, музичних шоу-уявлень останніх років на провідних театральних майданчиках Одеси, спираючись на особистий практичний досвід автора дослідження у якості виконавця та режисера-постановника;

– вперше у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві розглядається феномен «легкожанрового» музичного театру у творчості одеських композиторів (Є. Лапейка, Л. Волоха) з впливом на них сучасних шоу-технологій.

Слід зазначити, що сучасна театральна практика останнього десятиліття демонструє життєздатність та новий виток популярності означених жанрів в українському соціокультурному просторі, але поза увагою залишається детальніший аналіз даних творів, відсутня інформація про авторів, що, безумовно, становить *перспективу подальшого дослідження*.

Література:

1. Адорно, Т. В. (1974). Соціологія музики. Вилучено з: URL: <http://glierinstitute.org/ukr/studymaterials/4/adorno.pdf>. (Дата звернення: 20.02.2020).

2. Федорова І. Ф. *WORLD MUSIC*: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 235 с.

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-57>

TEACHING ART AT THE LESSONS OF SPANISH AND PORTUGUESE WITH HELP OF ELECTRONIC RESOURCES

НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВА НА УРОКАХ ІСПАНСЬКОЇ ТА ПОРТУГАЛЬСЬКОЇ МОВ ЗА ДОПОМОГОЮ ЕЛЕКТРОННИХ РЕСУРСІВ

Bobchynets L. I. **Бобчинець Л. І.**

<i>Candidate of Philological Sciences (PhD), Associate Professor at the Department of Romance and Modern Greek Philology and Translation Kyiv National Linguistic University Kyiv, Ukraine</i>	<i>кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської і новогрецької філології та перекладу Київський національний лінгвістичний університет м. Київ, Україна</i>
--	--

Знайомство з іноземними мовами включає не тільки вивчення граматики, лексики, навчання усного й писемного спілкування, а й знайомство з культурною спадщиною країн, мови яких вивчаються, у тому числі з творами мистецтва і видатними митцями. Зазвичай, студенти перш за все знайомляться з літературними творами та видатними письменниками під час вивчення іноземних мов. Однак багатомірність мистецтва представлена живописом, архітектурою, музикою, танцями, кіно, театром, народними ремеслами тощо. Кожна країна, мова якої вивчається, має неповторні жанри мистецтва, варті глибшого ознайомлення та вивчення. Так, вивчаючи іспанську мову, не можна оминати в музиці таких жанрів як фламенко, танго, пасодобль, румба та багато інших іспанських і латиноамериканських танців. У вивченні португальської мови важливо ознайомити студентів з фаду, самбою, капоейрою. Свідченням про значимість фламенко в іспанській культурі є те, що в університетах з'явилися магістерські програми, присвячені фламенко, наприклад, магістр фламенко в Університеті Кадіса, Королівство Іспанія, таким чином поглиблюючи й вдосконалюючи знання про цей вид мистецтва.

Мета нашого дослідження – окреслити перспективи використання електронних ресурсів для ознайомлення з мистецтвом Іспанії та Португалії, особливої уваги надаючи віртуальним турам музеями для формування естетичних смаків студентів.

Видатні співаки, танцюристи, композитори, поети, письменники, художники, скульптори створили неповторні шедеври мистецтва, які, завдяки розвитку інформаційних технологій, стали доступнішими для вивчення. Завдяки можливості відвідувати віртуально міста, можна ознайомитися з архітектурними пам'ятниками, здійснити віртуальні тури до музеїв мистецтва, подивитися концерт, фільм тощо. Діджиталізація мистецтва сприяє більш широкому й доступному ознайомленню з творами письменників, митців, музикантів та інших представників творчих професій.

Для ознайомлення студентів з музикою та співаками країн, мова яких вивчається, можна скористатися пошуком пісень на youtube.com, у тому числі поспівати разом караоке, вивчити нову лексику, яка зустрічається у піснях, закріпити граматичні конструкції, а головне, познайомитися з мистецькою спадщиною. Слухання і читання поезії вголос допомагає у вдосконаленні вимови і знайомить з іноземною літературою.

При вивченні тем «Кіно», «Театр», «Музика», «Живопис» Іспанії та Португалії, слід звернути особливу увагу на такі своєрідні іспанські феномени як фламенко, сарсуела та португальські – фаду, азулежу, користуючись електронними засобами пошуку необхідної інформації для наочності, адже наочні опори, як зорові, так і звукові, сприяють більш ефективному засвоєнню навчального матеріалу.

Особливим видом мовленнєвого мистецтва, на нашу думку, є свистіння на Канарських островах, яке є своєрідним кодом спілкування. Інформацію про це можна знайти за допомогою електронних ресурсів.

При вивченні теми «Мистецтво» на уроках іспанської та португальської мов студенти можуть відвідати віртуально відомі музеї, наприклад, музей Прадо в Мадриді (<https://www.museodelprado.es/visitas-virtuales>), музеї фламенко (<https://www.wanderer.es/viaje-virtual-a-los-museos-flamencos/>), музей Галуста Гюльбекяна в Лісабоні (<https://gulbenkian.pt/museu/visita-virtual/>), Національний музей порцеляни азулежу (Museu nacional do Azulejo: <https://museoazulejo.org/visita-virtual/>). Віртуально можна відвідати архітектурні пам'ятники, наприклад, Королівський Замок у Севільї (Real Alcázar de Sevilla (<https://www.alcazarsevilla.org/conoce-el-real-alcazar-desde-casa/>), відому Мечеть Кордови (Mezquita de Córdoba: https://www.culturalheritageonline.com/location-4525_The-Mosque-of-Cordoba---Virtual-Tour-360-%C2%B0.php), замок у місті Сінтра (Palacio da Pena: <https://www.parquesdesintra.pt/en/learn-at-home/digital-experiences/360%C2%BA-visit-to-the-national-palace-of-sintra/>), Театр-музей

Сальвадора Далі у Фігерасі (<https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/visita-virtual/>), Будинок-музей співачки фаду Амалії Родрігеш (Casa-museo Fundação Amália Rodrigues: <https://www.cmjornal.pt/cm-interativo/graficos-interativos/amalia-revisitada>).

Пошук відео та фото з визначними пам'ятниками архітектури та інформацією про історію створення цих пам'яток, їх культурну цінність, сприяє мотивації більш глибокого розуміння і поцінування мистецтва. Наприклад, на сайті музею фаду Фундації Амалії Родрігеш можна знайти інформацію про історію фаду (<https://www.museudofado.pt/historia-do-fado>). Поєднання традиційних форм викладання з віртуальними надасть змогу швидко розширити знання та кругозір студентів.

За допомогою віртуальних турів до музеїв можна забезпечити естетичне виховання студентів та розвинути естетичні смаки. Т. Кафадар вивчав естетичний вплив віртуальних турів на студентів та виявив, що такі екскурсії сприяють розвитку відчуттів гармонії, рівноваги, елегантності, таємничості, серйозності, щастя, задоволення, трагедії, поцінування, поваги, уважності до деталей, сприйняття простору, тощо [1, с. 1687]. С. М. Зарроук також наголошує на важливості віртуальних турів музеями меблів для студентів деревообробної промисловості для формування естетичних цінностей та понять технічних характеристик європейських меблів [2, с. 183].

Враховуючи комунікативний підхід у вивченні іноземних мов та стимулювання самостійного пошуку інформації, студентам можна запропонувати підготовку презентацій, круглі столи, дискусії, творчі вечори, що сприятиме ознайомленню з творчістю і мистецтвом іноземними мовами.

Цікавою формою роботи є організація творчих зустрічей з видатними представниками мистецтва, наприклад, письменниками, перекладачами тощо, у тому числі й проведення онлайн зустрічей, що дозволяє зв'язатися з творчими особистостями, незважаючи на відстань. Можливість поспілкуватися з представниками творчої еліти надихає студентів до творчих підходів у власному житті, до прийняття творчих рішень.

Творчі завдання та конкурси, такі як складання віршів, переклад віршів та пісень, також поглиблюють знання іноземних мов і залучають студентів до мистецтва, до активної позиції у розвитку нових напрямів у мистецтві та популяризації вже існуючих. Творчі завдання сприяють всебічному розвитку особистості, здатної приймати оригінальні та креативні рішення. Адже, життя коротке, мистецтво вічне. Вивчення приказок, прислів'їв та крилатих висловів, присвячених мистецтву, також є ефективним засобом навчання, спрямованим на усвідомлення значущості мистецтва в нашому житті.

Віртуальні тури музеями Іспанії та Португалії мають не тільки ознайомлювальний культурологічний, а й виховний характер, оскільки сприяють формуванню естетичних смаків студентів.

Література:

1. Kafadar T. Virtual museum experiences of preservice social studies teachers in the process of forming aesthetic values: Pera museum example. *International Online Journal of Education and Teaching*. 2022. Vol. 9, No 4. P. 1679–1694.

2. Zarrouk S. M. Suggestion Model to use the virtual museum tours in the development of technical knowledge and aesthetic values for students /teachers of the Wood Industries Division at the Faculty of Education and its impact on the cognitive motivation and educational. *International Journal of research in Educational Sciences*. 2018. Vol. 1. No 4. P. 183–260.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-58>

DIGITIZATION OF 3D-OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE: KEY POINTS

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ 3D-ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: КЛЮЧОВІ МОМЕНТИ

Vorozheikin Ye. P.

*Ph.D. in Philosophy,
Assistant Professor at the Philosophical
Anthropology, Philosophy of Culture
and Culture Studies Department
Mykhailo Drahomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

Ворожейкін Є. П.

*кандидат філософських наук,
асистент кафедри філософської
антропології, філософії культури
та культурології
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Розвиток та доступність цифрових технологій привів до того, що практика діджиталізації культурної спадщини як засіб її збереження та популяризації стала сьогодні дуже популярною у всьому світі. Діджиталізація надає значні можливості, але також є складним процесом, який має свою специфіку та вимоги. У цій роботі будуть розглянути деякі особливості діджиталізації 3D-об'єктів культурної спадщини.

Створення цифрового представлення аналогового об'єкта має різні переваги: його легше поширювати, отримувати доступ до нього, аналізувати та обробляти, ніж оригінал. Наваррет каже, що тому діджиталізація культурної спадщини підвищила міжнародну обізнаність про спадщину різних культур та сприяла поширенню та доступу до неї [4]. Важливим моментом є те, що діджиталізація культурної спадщини відкриває новий потенціал для дослідження з використанням передових обчислювальних методів, щоб показати різні аспекти оригінального вмісту.

Арнольд вказує, що хоча цифрові версії артефактів можуть бути спокусливими, потрібно пам'ятати про те, що вони не є самим артефактами. Цифрові копії обмежені тим, що було знято під час процесу діджиталізації, тобто вони є репрезентацією певних релевантних характеристик артефакту [1, р. 127]. Цей аспект стає особливо важливим у контексті діджиталізації 3D-об'єктів. 3D-модель сама по собі не дуже описова, тому її потрібно збагатити даними. Збагачення даних – це практика покращення, уточнення, оцінки та зв'язування вихідних даних. Традиційні підходи до діджиталізації охоплюють не тільки створення цифрових копій, а й анотування зображень чи роботу зі створення метаданих. 3D-анотації використовуються для семантичного збагачення фігур, додаючи більше знань до 3D-моделі. Ці анотації є асоціаціями між вибраними частинами тривимірної форми та деякими даними, що її описують [2]. На жаль, часто анотація та робота з метаданими зводяться до мінімальної кількості інформації, що зменшує потенціал використання цифрових копій. Саме тому діджиталізація культурної спадщини повинна здійснюватися не тільки технічними робітниками, а й спеціалістами у сфері культури, мистецтва та історії. Їх професійні знання та оцінка надасть інформаційний об'єм цифровим копіям 3D-об'єктів.

Інший проблема пов'язана з діджиталізацією 3D-об'єктів є сумісність. Деякі формати файлів можуть бути застарілими через обмеження на їх використання (закритий доступ та спеціальний формат) [3]. Найкращий варіант представлення 3D об'єктів у цифрових форматах, які є популярними та доступними. Це надасть можливість взаємодії з іншими культурними інституціями. Так само, існує значна кількість різних стандартів метаданих у сфері опису об'єктів культурної спадщини, тому їх вибір впливає на сумісність з іншими даними та повторне використання в інших проектах. Фелічетті та Лоренціні кажуть, що «CIDOC-CRM» є найвпливовішою концептуальною референтною моделлю, яка описує відносини та концепції, що використовуються в контексті діджиталізації культурної спадщини [3]. Для повторного використання важливим є супроводження файлів ліцензіями, які визначали можливості повторного використання.

Ще однією важливою проблемою є зберігання метаданих. Якщо дані відокремити від файлу 3D-моделі, їх можна легко втратити [3]. Крім того, якщо оператор архівації пропустить деякі важливі особливості об'єкту, ця помилка може стати фатальною в майбутньому. Тому цьому моменту повинна приділятися значна увага.

Отже, діджиталізації 3D-об'єктів культурної спадщини є складним та багатоаспектним процесом. 3D-моделі є цифровими копіями, які презентують лише частину релевантної інформації про оригінали. Тому вони повинні збагачуватися анотаціями та метаданими зроблені спеціалістами у сфері культурі, мистецтва та історії. Ще важливим є вибір формату для 3D-моделі та метаданих, а також їх збереження у цілості. Тільки врахування всіх цих принципів надасть змогу використовувати весь потенціал та можливості, який пропонують цифрові технологія для збереження та популяризації культурної спадщини.

Література:

1. Arnold D. Digital Artefacts: Possibilities and Purpose. *The Virtual Representation of the Past*. 2017. P. 160–170. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315551753-13>
2. Digitization and Preservation of Cultural Heritage Products / A. Belhi et al. *Product Lifecycle Management and the Industry of the Future* / ed. by J. Ríos et al. Cham, 2017. P. 241-253.
3. Felicetti A., Lorenzini M. Metadata and Tools for Integration and Preservation of Cultural Heritage 3D Information. *Geoinformatics FCE CTU*. 2011. Vol. 6. P. 118–124. URL: <https://doi.org/10.14311/gi.6.16> (date of access: 19.05.2023).
4. Navarrete T. Chapter 12: Digital cultural heritage. *Methodologies of Law and Economics*. 2017. P. 1–17. URL: <https://doi.org/10.4337/9781782540489.0001> (date of access: 19.05.2023).

THE PECULIARITIES OF DIGITIZATION OF ART COLLECTIONS IN THE CONTEXT OF MODERN MEDIA CULTURE

ОСОБЛИВОСТІ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ КОЛЕКЦІЙ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Golovei V. Yu. Головей В. Ю.

*Doctor of Philosophical Sciences,
Professor,
Professor at the Department
of Cultural Studies*

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри культурології*

Lloyd-Mayer O. V. Ллойд-Майер О. В.

*PhD Student at the Department
of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Сучасний етап розвитку медіакультури вирізняється стрімким розвитком цифрових технологій. Потужними темпами віртуалізуються культурні процеси, у тому числі процеси художнього виробництва і презентації мистецтва. Художні музеї і галереї активно оцифровують свої колекції, презентуючи цифрові зображення мистецьких творів у віртуальних галереях або на власних вебсайтах. Поняття «цифровізація» (digitalization) вживається в різних контекстах. Переважно йдеться про перетворення тексту, зображень або звуку в електронно-цифрову форму, яку можна обробити і презентувати за допомогою комп'ютера. У контексті нашої розвідки йдеться про оцифровування творів мистецтва із музейно-галерейних колекцій, метою якого є збереження їх цифрових зображень на електронних носіях та віртуальна медіа-презентація у відкритому доступі. Ця діяльність є складовою реалізації важливого принципу сучасної культурної політики – забезпечення вільного доступу до культурних надбань, зокрема, й до витворів мистецтва.

Загальнодержавні проекти з діджиталізації музейних колекцій найраніше були започатковані у Франції та Великобританії в 2004-2006 роках [1]. На сьогодні переважна частина таких проектів має міжнародний характер. Як приклад, Europeana – одна з найбільших європейських цифрових платформ, що успішно функціонує з 2008 року. На початку 2023 року веб-сайт Europeana забезпечує відкритий доступ

до майже 57 млн. оцифрованих культурних об'єктів (творів образотворчого мистецтва, відео– та звукозаписів, книг тощо) з понад 4000 європейських культурних інституцій [2]. Відповідно до стратегії розвитку цієї потужної інтернет-платформи на 2020-2025 роки її функціонування має сприяти реалізації важливого завдання – оцифрувати всю культурну спадщину Європи до 2025 року за рахунок державного фінансування країн ЄС і зробити її доступною не тільки для європейської, але й усієї світової спільноти [3]. Також показовим є успішний досвід реалізації проєкту GoogleArtProject (віднедавна – Google Arts & Culture) із створення інтернет-платформи, що надає безкоштовний доступ до оцифрованих зображень творів мистецтва з високою роздільною здатністю [4].

Якщо великі художні музеї Європи, Америки або ж індустриальних країн Сходу оцифровують і виставляють у вільний доступ сотні тисяч зображень, то в Україні обмежені фінансові й організаційно-технічні можливості дозволяють музеям у кращому випадку оцифрувати і презентувати по декілька сотень зображень. Так, із понад 40 тисяч творів, які зберігаються у Національному художньому музеї України оцифровано близько одного відсотка. Спеціалісти відзначають значне відставання в темпах і якості діджиталізації музейно-галерейних колекцій в Україні через брак фінансування і відповідних спеціалістів, а також вітчизняних програмних продуктів [5].

Водночас упродовж останніх років є достатньо прикладів успішної реалізації проєктів з оцифрування музейних колекцій. Активно займався цією діяльністю «Спеціалізований центр БАЛП», що здійснює широкий спектр науково-практичних робіт у галузі інформаційно-комунікаційних технологій у науковому і культурному секторах, зокрема в сфері оцифрування культурного надбання і цифрової інтеграції ресурсів. Цією організацією були започатковані ініціатива «Україніка в Європеані» та серія інформаційно-навчальних заходів, таких як «Оцифроване надбання: збереження, доступ, репрезентація», «Оцифроване надбання: консолідація, інтеграція, креативність» та ін. [6].

В силу недостатнього державного фінансування музеї активно шукають міжнародної грантової підтримки. Прикладом такої діяльності є Відкритий онлайн-архів «Art(co)archive» – спільний проєкт громадської організації «Центр розвитку», яка працює на базі Музею сучасного мистецтва Одеси, Харківської художньої галереї та Національного художнього музею України, реалізований за грантової підтримки міжнародної програми співробітництва «Culture Bridges», яка надала координаторам проєкту фінансову й технічну допомогу в оцифруванні художніх колекцій та створенні веб-сайту для їх

презентації. Оцифровано понад 500 зображень та опубліковано понад 200 творів та архівних документів [7].

Ця діяльність суттєво прискорилося в період пандемії, під впливом якої художні музеї і галереї опинилися у складній ситуації, що мало різнопланові наслідки. З одного боку, за умов недостатньої державної підтримки виставково-галерейна діяльність в Україні вступила в період довготривалої рецесії. З другого, кризова ситуація стимулювала оцифрування художніх колекцій і впровадження інноваційних форм інтерактивної віртуальної взаємодії з публікою із використанням новітніх інтернет-платформ, у тому числі музейних сайтів, соціальних мереж та месенджерів (докладніше ця проблематика була проаналізована в нашій статті «Українські художні музеї та галереї в часи пандемії: новий досвід культурного менеджменту» [8]).

Працівники як державних, так і приватних музеїв і галерей добре усвідомлюють важливість і перспективні можливості цієї діяльності. На думку Віктора Корсака, фундатора і промоутера Музею сучасного українського мистецтва Корсаків в Луцьку, можливості застосування цифрових технологій безмежні. У музеї сучасного мистецтва представлено більше ніж 100 картин у доповненій реальності (AR). В. Корсак упевнений, що завдяки технології AR музей отримує високі показники відвідуваності: дітей та молодь приваблює інтерактивність, а дорослих – новий спосіб отримати мистецький досвід [9].

З початком війни українські художні музеї змушені були перемістити художні твори у надійні сховища, або ж евакуювати їх. Наявність оцифрованих зображень найбільш цінних артефактів із музейних колекцій дозволяє музеям і художнім галереям підтримувати віртуальну комунікацію із численними поціновувачами мистецтва. Тому співробітники музейних інституцій навіть у важких сучасних умовах знаходять час для продовження цієї роботи. Так, керівник наукового відділу Одеського художнього музею Кирило Ліпатов наголошує, що «важливим завданням є зацифрування архівів, колекцій та унікальних наукових матеріалів, щоб уберегти їх від знищення, як уже, на жаль, сталося з кількома українськими музеями. Зараз це питання виживання для всіх музеїв країни» [10].

У підсумку зазначимо, що оцифрування художніх колекцій створює нові можливості для модернізації виставково-галерейної діяльності, передусім уможливаючи дистанційне експонування художніх творів, залучення публіки до інтерактивної онлайн-комунікації із використанням сучасних аудіовізуальних технологій доповненої реальності. (Re)презентація творів мистецтва у вигляді цифрових зображень змінює наше розуміння мистецтва, розширює уявлення і перцептивний досвід, розмиваючи традиційні межі між художником та

аудиторією, копією і оригіналом тощо. Можна зробити припущення, що тенденція діджиталізації, онлайн експонування і дистанційного продажу мистецьких творів надалі буде поглиблюватися, але водночас зростатиме й потреба в «живому» безпосередньому спілкуванні із творами мистецтва, цінність якого в часи війни відчувається гостріше й усвідомлюється глибше.

Література:

1. Unlocking Potential: Where Next for Open Cultural Data in Museums? URL: <https://museum-id.com/unlocking-potential-next-open-cultural-data-museums-mia-ridge/> (дата звернення: 14.04. 2023).
2. We share and promote European cultural heritage URL: <https://www.europeana.eu/en/about-us> (дата звернення: 08.05. 2023).
3. The Europeana Strategy 2020-2025. URL: <https://pro.europeana.eu/page/strategy-2020-2025-summary> (дата звернення: 16.05. 2023).
4. Новий спосіб переживання мистецтва та культури. Google Arts & Culture. URL: <https://about.artsandculture.google.com/experience/> (дата звернення: 08. 05. 2022).
5. Інноваційні проекти на межі мистецтва і технологій (а приклади музеїв та художніх галерей) https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2021/Cif.pdf (дата звернення 18.05. 2023).
6. Стратегії і переваги вільного поширення цифрових музейних колекцій. Музейний простір. URL: <http://prostir.museum.ua/post/42551> (дата звернення 18.04. 2023).
7. «Art(co)archive». Дігіталізація культурної спадщини. URL: http://culturebridges.eu/success_stories/artcoarchive (дата звернення 15.05.2023).
8. Головей В.Ю., Столярчук Н.М. Українські художні музеї та галереї в часи пандемії: новий досвід культурного менеджменту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 168–174.
9. Корсак В. Чому музеї ідуть на «пенсію»? *День*. 2022. 13 груд.
10. Як Одеський художній музей готувався до війни. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/museum-at-wartime/326411-odessa-museum> (Дата звернення 06.02.2023).

FORMATION OF DIGITAL COMPETENCE OF HIGH SCHOOL STUDENTS USING ART IN COMPUTER SCIENCE CLASSES

ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ НА УРОКАХ ІНФОРМАТИКИ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

Hrushko R. S. **Грушко Р. С.**

*Graduate Student at the Department
of Computer Science
and Teaching Methods
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine*

*аспірант кафедри інформатики
та методики її навчання
Тернопільський національний
педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Сучасний світ все більше вимагає від людей знання комп'ютерних технологій, адже це стає необхідністю в різних сферах життя. І, безумовно, не обійтися без цих знань і в освіті. На сьогоднішній день інформатика – це один з найважливіших предметів у шкільній програмі, який повинен готувати учнів до майбутньої роботи в цифровому світі.

Однак, не всі учні здатні легко освоїти комп'ютерні технології. Деякі діти відчувають труднощі з оволодінням новими знаннями в галузі інформатики. І тут можна знайти вихід – використовувати засоби мистецтва для формування цифрової компетентності старшокласників [3, с. 201].

Європейська культурна спадщина, доступна на Europeana – <https://www.europeana.eu/en>, може стати джерелом великої кількості цікавих завдань та проектів для уроків інформатики. Ці матеріали допоможуть підвищити інтерес учнів до предмету та допоможуть їм легше засвоювати складні технології.

Інтерактивні веб-сайти, аудіо та відео матеріали з мистецтва, які містяться на Europeana, можуть допомогти викладачам зробити уроки більш цікавими та зрозумілими для учнів. Наприклад, учитель інформатики може запропонувати учням зробити проект про певний художній період, використовуючи мультимедійні матеріали з Europeana.

Europeana – це цифрова бібліотека, архів та музей, що містить більше 60 мільйонів об'єктів культурної спадщини з більш ніж 4000 колекцій у всій Європі. Цей ресурс надає доступ до величезної кількості цифрових зображень, звукових записів, відео, тексти та інших видів контенту, що стосуються культури, мистецтва, науки та історії.

Огляд ресурсів Europeana:

Об'єкти культурної спадщини: Europeana містить багато різноманітних об'єктів культурної спадщини, включаючи різноманітні картини, малюнки, фотографії, книги та документи.

Відкрите API: Europeana надає відкрите API для розробників та дослідників, які можуть використовувати цей ресурс для своїх досліджень та розробок.

Відкритий контент: Europeana забезпечує доступ до відкритого контенту, який можна використовувати та поширювати безкоштовно за умови зазначення джерела.

Мультимовність: Europeana пропонує контент у багатьох мовах, включаючи англійську, французьку, німецьку, італійську та інші європейські мови.

Віртуальні виставки: Europeana створює віртуальні виставки, що дають змогу побачити та дізнатися більше про конкретні об'єкти культурної спадщини та їх історію.

Освітні ресурси: Europeana надає безкоштовні освітні ресурси, що допомагають вчителям та учням збагачувати свої знання та розуміння культурної спадщини.

Доступність: Всі ресурси, які знаходяться на сайті, можна використовувати безкоштовно та без обмежень у навчальних та наукових цілях. Крім того, матеріали представлені в різних форматах, таких як тексти, зображення, аудіо та відео, що дозволяє використовувати їх у різних контекстах та на різних етапах навчального процесу.

До того ж, Europeana пропонує різноманітні інструменти для роботи з матеріалами, такі як пошук, фільтрація, сортування та зберігання. Ці інструменти допомагають знайти потрібні ресурси та ефективно з ними працювати.

Загалом, Europeana – це цінний ресурс для викладачів та учнів, який дозволяє підвищити якість та цікавість навчального процесу та поглибити знання з різних галузей знань.

Europeana містить безліч різноманітних матеріалів, які можуть бути використані на уроках інформатики. Ось декілька прикладів, які можна використовувати на уроках:

Створення цифрового альбому мистецтва: Учні можуть вивчити основи роботи з графікою та дизайном, використовуючи безкоштовні програми для обробки фотографій, такі як GIMP або Photoshop. Матеріали Europeana можуть стати джерелом натхнення для створення своїх власних творінь. Вони можуть створювати власні мистецькі проекти, використовуючи техніки та інструменти, які навчилися використовувати на уроках інформатики.

Розробка гри: Учні можуть розробити комп'ютерну гру, використовуючи матеріали Europeana для створення візуальних ефектів

та аудіофоніки. Учні можуть вивчити основи програмування та графіки, використовуючи різні безкоштовні програми, такі як Scratch або Construct.

Аналіз художніх творів: Учні можуть вивчити основи візуального аналізу художніх творів, використовуючи зображення та інші матеріали з Europeana. Вони можуть вивчити, які елементи та принципи використовуються в мистецтві, і як їх можна відобразити в цифровому середовищі.

Розробка аудіо та відео матеріалів: Учні можуть використовувати зображення, аудіо та відео матеріали з Europeana для створення своїх власних цифрових презентацій. Вони можуть вивчити, які програми використовуються для обробки звуку та відео та як створити візуальні ефекти. Вони можуть вивчити різні техніки монтажу та редагування відео, а також змішування звуку з відео.

Вивчення історії мистецтва: Europeana містить велику кількість репродукцій картин з усього світу. На уроках інформатики, старшокласники можуть вивчити історію мистецтва, аналізуючи та порівнюючи картини з різних епох та країн.

Цифрові карти та геодані для вивчення географії – Europeana містить багато матеріалів, пов'язаних з географією. На уроках інформатики, старшокласники можуть вивчити географічні дані та створювати цифрові карти, використовуючи різні інструменти та програми.

Книги та документи для вивчення історії – Europeana містить велику кількість книг та документів, пов'язаних з історією різних країн. На уроках інформатики, старшокласники можуть вивчити історію та аналізувати різні періоди.

У нашому світі, де цифрові технології стають все більш необхідними, важливо не просто вміти користуватися комп'ютерами та програмним забезпеченням, але й мати цифрову компетентність. Вона передбачає розуміння технологій та їх використання для вирішення різних завдань та проблем. [1, с. 62]

Одним з ефективних способів формування цифрової компетентності учнів є використання мистецтва на уроках інформатики. Europeana – це цінний ресурс, який дозволяє підвищити якість та цікавість навчального процесу та поглибити знання з різних галузей знань.

Його багаті колекції зображень, аудіо– та відеофайлів, тексти та інші матеріали можуть стати відмінним інструментом для роботи з учнями. Вони допоможуть не тільки зрозуміти технічні аспекти роботи з комп'ютером, але й розвивати творчі та креативні здібності, аналітичні та критичні мислення, а також поглибити знання з різних предметів [2, с. 17].

Таким чином, використання ресурсів Europeana на уроках інформатики може стати важливим кроком у формуванні цифрової

компетентності учнів та підвищенні якості та ефективності навчального процесу в цілому.

Література:

1. Bain, Yvonne and Gray, Donald (2018) The Professional Development of Teacher Educators in Scotland: researcherly dispositions and tensions. *Scottish Educational Review* 50 (2), 54-72
2. Бушина І. Урок інформатики на сучасному етапі. Сучасна школа України. Сер. Шкільний світ. 2013. № 11. с. 16-20.
3. Регейло І. Ю. Міжпредметні зв'язки у навчанні інформатики і синергізм педагогічних впливів. *Інформаційні технології в освіті*. 2013. № 15. С. 198-203.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-61>

DIGITAL TECHNOLOGIES AS A MEANS OF UNIFYING THE ARTISTIC COMMUNITY IN THE FIELD OF MUSICAL ART ON THE EXAMPLE OF ACTIVITY DEPARTMENT OF MUSIC-THEORETICAL DISCIPLINES AND INSTRUMENTAL TRAINING OF DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ СПІЛЬНОТИ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ДДПУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Dydyk R. I. Дидик Р. І.

*Postgraduate Student at the Department
of Vocal and Choral, Choreographic
and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State
Pedagogical University
Drohobych, Lviv region, Ukraine*

*аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва
Дрогобицький державний
педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Львівська область,
Україна*

У сучасному світі, цифрові технології постають головними пріоритетами розвитку суспільства та відіграють чи не найважливішу

роль у його формуванні. Вагомим поштовхом для такого стрімкого закріплення діджиталізації, як основи передачі інформації користувачу, стали ряд причин, серед яких – потреба у швидкому розповсюдженні даних, їх постійне оновлення та доступність будь-якій людині, яка потребує негайної інформації. Говорячи про причини, варто відзначити що основним важелем, який вплинув на цифрові технології в Україні та світі, стали період пандемії COVID-19 та повномасштабне вторгнення росії на територію України.

Освітньо-наукові заклади – основний фундамент формування успішного, високоосвіченого та конкурентно-спроможного суспільства, чи не найбільше з усіх, проявили повноту дії цифрових технологій, як засобу збереження повноцінності навчального процесу, й можливості уніфікувати цілі та завдання, які постали за для збереження якості отриманих знань, вмінь та навичок.

Торкнулись зміни і мистецької спільноти, вплинувши на процес апробації творчо-наукових здобутків у позитивному й негативному світлі. Такі тенденції змінили основний принцип сприйняття мистецтва, обмежили його поступовим сприйняттям у гаджетах, але натомість – дали можливість розширити горизонти впливу та вийти на новий рівень актуалізації мистецтва в цілому.

Дрогобич – центр культури і мистецтва, а відтак, за словами академіка Миколи Давидова «Мекка академічного народно-інструментального мистецтва України» [1]. За допомогою цифрових технологій – активно увійшов до сфери міст України та світу, в якому систематично проводяться мистецькі заходи, серед яких: конкурси, конференції, майстер-класи, презентації, концерти, форуми національного та світового рівня, які у своїй основі стають об'єднуючим фактором, котрий дає зрозуміти рівень спорідненості із світовою мистецько-науковою спільнотою.

Прикладом такої діяльності та популяризації української культури та науки постає Кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (завідувач – доцент Андрій Душний) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка спільно з Центром післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки (директор – доцент Світлана Гірняк). З ініціативи Андрія Івановича, неодноразово, інституція ставала майданчиком для проведення низки імпрез¹ [2; 7], які ставали ключем до співпраці

¹ Курси підвищення кваліфікації із міжнародною участю спеціальності «Музичне мистецтво» (30 травня – 10 червня 2022; 28 листопада – 9 грудня 2022; 27 квітня – 11 травня 2023). *Серед лекторів*, представники **України** (А. Душний, В. Дутчак, Г. Карась, М. Черепанин, А. Сташевський, В. Федоришин, О. Зав'ялова, Я. Олексів,

українських музикантів з мистецькою спільнотою світу, можливості перейти досвід через засоби цифровізації та інформатизації.

Основним майданчиком для проведення відео конференцій у сфері мистецтва стала платформа ZOOM, проста для опанування людьми різної вікової категорії, котра надає можливість одночасно виконувати ряд функцій (демонстрація презентації, відео-контенту, «живе» он-лайн-спілкування через розмовну та концертну діяльність, тощо) для унаочненої демонстрації певного матеріалу щодо праксеології його використання.

Саме такі функції, дозволили провести кафедри ряд імпрез: Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (1-2 грудня 2022) [5] та міжнародний «Perpetuum mobile» (5-8 травня 2023) [14]; міжнародні науково-практичні конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (2 грудня 2022) [3] та «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (31 травня 2022 [12]; 28 квітня 2023 [13]); «Мистецький форум Дрогобиччини» (30 березня 2023 [4; 7; 8]). Ключові елементи наступні – прослуховування конкурсантів через відео-записи конкурсних виступів та їх завантаження на відеохостинг YouTube; зустріч, привітання і спілкування членів журі та учасників конкурсів й конференцій на платформі ZOOM; одночасна зустріч представників різних країн та куточків України з метою окреслення нових пріоритетів у сфері музичного мистецтва та культури.

Кожен захід вимагає від кафедри командної роботи, і залучення різного роду техніки (звукової, цифрової, комп'ютерної, тощо), яка б надавала безперервний і безперервний потік інформації, що доноситься до слухачів та учасників. Водночас, найбільша складність у зосередженості – над фактором комунікації та передачі контенту, де кожен учасник має отримати її в повній мірі у різних частинах світу.

М. Которович, І. Рябов, А. Стрілець, І. Саєнко, Н. Сторонська, В. Салій, В. Шафета, О. Бобечко, О. Німилович, У. Молчко, О. Дмитрієва, Р. Дидик, Р. Стахнів, Н. Любінець, А. Марценюк, В. Вірясова, О. Боднарчук, Н. Федина, П. Гільченко, Р. Пунейко, М. Самсонов, В. Мосейчук, В. Грицун, В. Дмитренко, Г. Орищенко, О. Вільгуцька, А. Єрмоєнко, Ю. та В. Найди, В. Клименко, С. Передрій, А. Яцків, Б. Ховзун, А. Бойчук, А. Колесник, М. Малахова, М. Мельниченко та ін.), **Словаччини** (М. Стреначікова, І. Влах, Є. Мішковічова), **Франції** (Ф. Дешамп), **Угорщини** (М. Вігула), **Литви** (Е. Габніс, Є. Березіна, Г. Бальчунас), **Латвії** (С. Качанс, Г. Беляєв), **Польщі** (Є. Мадравські, Я. Круль, А. Слазак), **Чехії** (Д. Козел), **Казахстану** (А. Борангулова), **Іспанії** (Г. Хермоса), **Італії** (В. Зубицький, Р. Руджеро), **Норвегії** (В. Бендас), **Австралії** (Тетяна Маркс), **Великої Британії** (Р. Бодел), **США** (М. Лаганяк), **Китаю** (Гао Дун, Чжан Мяо, Ван Чжен'юй). Серед співорганізаторів – Факультет музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бістриці (Словаччина), Confederation Mondiale de l'Accordeon (Франція).

Говорячи про підготовку до конкурсів чи конференцій, варто відзначити, що окрім гарної та якісної картинки, яку ми бачимо як результат діяння учасника (цифрова комунікація, підключення до Інтернету та його швидкість, мобільність, гаджеталізація, тощо), стоїть масштабна праця над мистецьким витвором. Шлях від створення до результату займає великий проміжок часу, і ряд цифрових технік, якими повинен володіти претендент на звання учасника конкурсу, конференції, форуму.

Час цифрових технологій найбільш сприятливий для мистецької спільноти, надаючи найбільш сприятливі умови для творчості. Тут варто відзначити студентів-лауреатів кафедри, які в різні періоди ставали переможцями різноманітних конкурсів та фестивалів України та зарубіжжя у період найбільшого цифрового піднесення: Роман Дидик [20], Вікторія Мазурик [21], Микола Головчак [22; 19], Роман Стахнів [10; 11], Віталій Салій [16], Лідія Сеньків [6; 9; 17], Валентина Перловська, Ольга Білінська, Юлія Осмачко, Андрій Сердюк, Ростислав Зварич, Аліса Драгомирецька, Размік Багдасаріан, Тарас Панасяк [17] та Микола Строган [18] та ін. Процес запису відео-виступу, його опрацювання, трансформація та оцифрування, якісне завантаження на YouTube – основа майбутнього результату помножені на систематичне вдосконалення виконавської майстерності та його концертне виконання з усіма найтоншими емоційно-образними відтвореннями через відеозапис або відео-трансляцію в он-лайн-форматі.

Звертаючись до творчого надбання викладачів кафедри, нашу увагу привертає останнє творче надбання кандидатів наук, доцентів кафедри Володимира Салія та Наталії Сторонської – нотна збірка «PIANO ROOM» [15]. Авторські твори для фортепіано, упорядковані за допомогою цифрових засобів – QR-кодів, переходячи за якими можна миттєво почути звучання кожного твору у виконанні авторів на каналі YouTube, що робить цей збірник унікальним та насиченим інтерактивом. Принцип побудови збірки – від простого до концертного репертуару із певною програмністю та спектром розвитку технічно-образного мислення через характер кожної композиції, яка може виконуватись як окремих твір або компонуватись у сюїтний цикл.

Таким чином, у сфері музичного мистецтва, на прикладі кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Франкового Університету у Дрогобичі, з успіхом реалізуються та апробуються інновації через спектр діджиталізації. Перед нами вибудовується новий період творчого піднесення, креативного підходу та цифрової трансформації, який сприяє активізації музичного мистецтва на новому рівні сприйняття, аналізу, відтворення та переосмислення в контексті світової цифрової інформатизації.

Література:

1. Давидов М. Мекка народно-інструментального мистецтва. *Українська музична газета*. 2011. Липень-вересень. № 3 (81).
2. Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу спільно з Центром післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки провели курси підвищення кваліфікації зі спеціальності «Музичне мистецтво». Upl: <https://dspu.edu.ua/news/zakinchylys-kursy-pidvyshhennya-kvalifikaciyi-zi-specialnosti-muzychne-mystectvo-na-kafedri-narodnykh-muzychnykh-instrumentiv-ta-vokalu/>
3. Душний А. Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть». URL: https://dspu.edu.ua/news/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-narodno-instrumentalne-mystectvo-na-zlami-xx-xxi-stolit/?fbclid=IwAR3jbnUvTyncIP7g8iNw4dqiufrIsPpBSswt952fW3_VrU1Fy-jpUAyyu8
4. Душний А. Перший мистецький форум Дрогобиччини. URL: <https://dspu.edu.ua/news/pershij-mysteckyj-forum-drogobychchynu/>
5. Душний А. Підсумки XV Всеукраїнського Відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття». URL: <https://dspu.edu.ua/news/pidsumky-xv-vseukrayinskogo-vidkrytogo-konkursu-bayanistiv-akordeonistiv-vizerunki-prykarpattya/?fbclid=IwAR1mYOKGAKXhuX1ueRalg4vZKnrNmpBHJSsS21MAPFWwBZBd28MTD1079E>
6. Київський колорит: Гала-концерт XI Міжнародного двотурового учнівського та студентського конкурсу музичного мистецтва «КИЇВСЬКИЙ КОЛОРИТ» 2023 рік м. Київ. URL: <https://sites.google.com/view/colorutkuyv/%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82>
7. Мистецький форум Дрогобиччини (30 березня 2023): Відкриття форуму. UPL: <https://www.youtube.com/watch?v=mGhrLxFigPM&t=6s>
8. Мистецький форум із міжнародною участю кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки. URL: <https://dspu.edu.ua/news/mysteckyj-forum-iz-mizhnarodnoyu-uchastyu-kafedry-muzychno-teoretychnykh-dyscyplin-ta-instrumentalnoyi-pidgotovky/?fbclid=IwAR3xGIJ9EMzd23D7tEGEWdLFRW7DaPRys1cLVZkPTErgD1NiSc9qqsWUZFM>
9. Про твір Gorka Hermosa «Ka Mate» та його виконавські особливості розповідала студентка магістратури Лідія Сеньків. URL: <https://www.facebook.com/100001699114946/videos/948013253199975/>
10. Роман Стахнів. Upl: <https://www.youtube.com/@romanstakhniv>

11. Стахнів Р. Мав нагоду сьогодні виступати та доповідати на курсах підвищення кваліфікації. Upl: <https://fb.watch/kGh3MMAayZ/>
12. Улич Г. В інституті музичного мистецтва провели VII Міжнародну науково-практичну конференцію. URL: <https://dspu.edu.ua/news/v-instytuti-muzychnogo-mystectva-provely-vii-mizhnarodnu-naukovo-praktychnu-konferenciyu/>
13. Чорний Ю. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика». URL: <https://dspu.edu.ua/news/viii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-muzychne-mystectvo-xxi-stolittya-istoriya-teoriya-praktyka/>
14. «PERPETUUM MOBILE» (Drohobych, 2023): ГРАН-ПРИ XIV міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wCNUSFuUWHQ>
15. «PIANO ROOM»: репертуарний збірник для фортепіано. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-aV3qUM4QYAawFhEoZ0d2oSZcQNjqiO9>
16. British College of Accordion. Category F: Senior Traditional/Variete. 2023. URL: http://accordions.com/bca/2023_Cat_F%20_Senior_Solo_Variety.html
17. British College of Accordion. Category K 1: Adults. 2023. URL: http://accordions.com/bca/2023_Cat_K1_Adults.html
18. British College of Accordion. Category L: Senior Ensemble. 2023. URL: http://accordions.com/bca/2023_Cat_L_Ensemble_Senior.html
19. British College of Accordion. Category K: Adults. 2021. URL: http://accordions.com/bca/Results_K_Adults.html
20. British College of Accordion. Category L: Senior Ensemble. 2022. URL: http://accordions.com/bca/Results_L_Ensemble_Senior_2022.html
21. Trophée Mondiale de l'Accordeon. International Open Trophy: lot 18 to 35 (Variete / Jazz / World Music). 2022. URL: http://www.cma-accordions.com/chromatic_CMA2022/results_IOT10.php
22. Trophée Mondiale de l'Accordeon. International Open Trophy: lot 18 & over Classic. 2020. Upl: http://www.cma-accordions.com/chromatic_TM2020/pages/results_IOT11.html

**DIGITIZATION IN THE CONTEXT
OF MODERN UKRAINIAN ART**

**ДИДЖИТАЛІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Dubovyk N. A. **Дубовик Н. А.**

*Candidate of Political Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Documentation and Information* *кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри документознавства
та інформаційної діяльності*

Yermolenko O. R. **Єрмоленко О. Р.**

*1st year Master's Student
State University of Information and
Communication Technologies
Kyiv, Ukraine* *студент I курсу магістратури
Державний університет
інформаційно-комунікаційних
технологій
м. Київ, Україна*

За останнє десятиліття відбулася швидка та захоплююча еволюція цифрового мистецтва, більш вживано, як digital art, що охопило весь світ. Глобальний вплив диджиталізації став невід’ємним компонентом у всіх галузях, породжуючи комплексне впровадження цифрових технологій і відкриваючи повну їх трансформацію. Вплив диджиталізації на сучасне мистецтво неможливо переоцінити, оскільки це породило низку інноваційних тенденцій та інструментів, які переважно вкорінені в цифровій сфері.

Цифрове мистецтво, VR/AR – мистецтво віртуальної реальності/доповненої реальності, нет-арт, інтерактивне та імерсивне мистецтво, 3D-мистецтво, AI мистецтво (штучний інтелект) – це лише частина величезного простору творчих пропозицій диджиталізації. Ці прогресивні мистецькі жанри втілюють передовий підхід, поєднаний з почуттями сучасного суспільства, що постійно розвивається, як в Україні, так і за її межами..

У XXI столітті процес диджиталізації є невід’ємною частиною сучасного розвитку. Численні музеї по всьому світу почали оцифрування власних колекцій, що наразі дає можливість усім бажаючим вирушити у віртуальні 3D-тури експонатами. Незважаючи на десятки тисяч кілометрів між глядачем і установою, тепер можна ближче познайомитися з шедеврами, не виходячи з дому. Оцифрування знищило

бар'єри фізичних обмежень, надавши прихильникам мистецтва свободу насолоджуватися творами, навіть не перебуваючи фізично в музеї.

Водночас, оцифрування стало підґрунтям розширення можливостей для митців, які за різних обставин залишилися непоміченими у межах «традиційного» мистецького ринку чи досягти належного рівня визнання. Для них відкрилися нові шляхи демонстрації та популяризації свого мистецтва, а саме використання широкого поля Інтернет та платформ соціальних мереж. Такі канали, як Instagram, Pinterest, NFT-платформи, стали справжнім плацдармом для талановитих людей, надаючи можливість ознайомлювати широкі маси з власними творами і відповідно, знайти поціновувачів та прихильників.

Перед початком війни українські музеї та архіви зберігали близько шістнадцяти мільйонів одиниць національних витворів мистецтва, багато з яких ніколи не були виставлені на широкий загал. Оцифрування – саме те, що могло б вирішити проблему доступності та збереження тої чи іншої культурної спадщини, як у межах України, так і за її межами. На жаль, за словами Наталії Заболотної, президента Фондації «Гуманітарний розвиток України», наразі оцифровано лише мізерні 5% культурних цінностей. Н. Заболотна передбачає майбутнє, де принаймні половина культурної спадщини буде наділена цифровим еквівалентом. Це матиме не лише великий потенціал, а й засіб монетизації для України вцілому. Водночас, діджиталізація прокладає шлях до створення національного реєстру пам'яток культури. Завдяки вільному доступу до інформації про мистецькі пам'ятки Україна стає більш цікавою, як для внутрішнього, так і для міжнародного культурного туризму [4].

Отже, трансформаційна сила діджиталізації виходить далеко за межі світу мистецтва. Вона стає каталізатором збереження культури, економічного зростання, збагачення освіти та популяризації багатой мистецької спадщини України в світі.

У сфері сучасних інструментів, які сприяють розвитку культури та мистецтва, слід згадати появу хмарних технологій. Це те досягнення, що має просувати культурну спадщину вперед. Яскравою ілюстрацією таких цифрових можливостей є спільний проєкт Google Україна та Міністерства культури України «Автентична Україна», як приклад збереження культурної та історичної спадщини цифровими засобами.

Сьогодні діджитал-арт вирізняється як інноваційний жанр, який народився в результаті спільної взаємодії художників, музикантів і комп'ютерних віртуозів. Цифровий живопис відмінний від традиційних методів візуалізації. Художники використовують потужність комп'ютерів і графічних редакторів, які імітують штрихи та техніку пензлів і олівців з усіма можливостями сучасних технологій. Особливість цифрового живопису полягає в тому, що він нетотожний комп'ютерному

моделюванню. Натомість художники безпосередньо використовують спеціалізовані комп'ютерні програми, використовуючи різні техніки малювання в цифровій сфері. Ці програми точно відтворюють зображення, використовуючи ефекти фарби та пензлів, які імітують традиційні техніки малювання, такі як олія, пастель, акрил та вугілля [6].

Таким чином, поява хмарних технологій та зростання цифрового мистецтва сигналізують про захоплюючу еру для культурних й мистецьких досліджень. Ці інноваційні інструменти змінюють межі творчості, надаючи можливості як митцям, так і культурним установам, розширювати межі самовираження та сприяти співпраці, яка виходить за межі географічних обмежень.

Україна є свідком трансформаційної сили діджитал мистецтва, оскільки роботи, зосереджені навколо теми війни, пронизують світову свідомість. Ці твори водночас знаходять своє місце в музеях та друкуються як листівки, банери під час мітингів на підтримку України.

Цифрові технології проклали шлях для еволюції комп'ютерного мистецтва, цифрової фотографії, цифрового відео, експериментальної скульптури та багатьох інших художніх практик. Цифрове мистецтво, як найбільш інклюзивна та експансивна система, процвітає в глобальному контексті. Взаємодіючи з традиційними формами, жанрами та засобами, з'являються гібридні твори, які поєднують, як віртуальні, так і матеріальні елементи. Цифрова сфера дозволяє первинно трансформувати художні образи, а матеріальна фіксація в просторі та часі забезпечує їх відчутну присутність. Визнаючи, що жодна комп'ютерна мистецька програма не може самостійно створити художній образ, а традиційним технікам живопису може бракувати гнучкості та точності цифрового середовища, саме гармонійне поєднання цих інструментів у творчому процесі художника дає можливість зростати та займати вищі сходинки. Використовуючи як традиційні, так і цифрові інструменти для візуального мистецтва, митці оптимізують творчий процес у створенні високоякісних творів мистецтва, які є несподіваними, оригінальними та об'єктивно цінними [1].

Поява доступних засобів виробництва цифрового мистецтва значно збільшило коло митців-аматорів, породивши новий етап взаємодії суспільства з художнім надбанням минулого. Водночас ця зміна призвела до відчутної ерозії монополії, яку традиційно займали професійні художники.

Сучасне цифрове мистецтво, яке охоплює різні форми, як-от відео-арт, кібер-арт, мережеве мистецтво тощо, виділяється не лише завдяки технічному виконанню на цифрових платформах, а насамперед, воно надає митцям можливість створювати мистецтво, що резонує за допомогою цих цифрових інструментів.

Таким чином, враховуючи сьогоденну українську реальність, де численні музейні будівлі були зруйновані та незліченна кількість творів мистецтва знаходиться зараз під загрозою, збереження нашої культурної спадщини вимагає комплексного підходу. Диджиталізація та оцифрування колекцій по всій Україні має відбутися для збереження нашої культурної спадщини.

Література:

1. Бабенко М. Д. Вплив нових медіа на сучасне мистецтво. Випускова робота (медіа-проект). Вінниця, 2021. С. 4-14. URL: <https://jarch.donnu.edu.ua/article/view/10586>

2. Оцифрування культурної спадщини та цифрові мистецькі проекти: до питання діджиталізації в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2018–2019 рр.). Вип. 12/5. Київ, 2019. 20 с. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/Digital19.pdf

3. Пічкур М. О., Сотська Г. І., Демченко І. І., Король А. М., Гордаш А. М. Митець інформаційного покоління: економічна і цифрова парадигма образотворчої підготовки у вищій школі. Інформаційні технології і засоби навчання. Київ: «Інститут інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України», 2020. Т. 79. № 5. С. 296–312. URL: <https://dspace.udru.edu.ua/handle/123456789/14391>

4. Скакун І. Культура в смартфоні: чому потрібна діджиталізація українського національного надбання. Київ, 2019. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2019/11/6/238811/> (дата звернення 10.05.2023).

5. Храмова-Баранова О. Л., Галенко А. В. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій, їх вплив на мистецтво і дизайн України. *Гуманітарний вісник. Серія : Історичні науки*. Черкаси, 2017. Число 27, Вип. 11. С.82-87. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1937/1/11.pdf>

6. Цаценко Є. Диджиталізація та онлайн-ринок мистецтва: що таке NFT. *Часопис »Простір»*. 2019. URL: <https://www.prostranstvo.media/uk/>

RECORDING WORKS OF UKRAINIAN DIASPORA ARTISTS: HISTORY AND MODERNITY

ЗВУКОЗАПИСНА ТВОРЧІСТЬ МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Dutchak V. H. **Дутчак В. Г.**

*Doctor of Arts, Professor,
Head of the Music Ukrainistics and Folk
Instrumental Art Department
Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

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

Процеси актуалізації досліджень творчості митців української діаспори є неможливими без джерельної бази, що охоплює безпосередньо доступ до їх спадщини – музичної, образотворчої, декоративно-ужиткової тощо. З позиції музичної – це звукозаписи творчих напрацювань – аудіо– чи відео-записи (студійні альбоми, концерти, імпровізації та ін.). Ці звукозаписи складають своєрідний каталог творчості митців (солістів, колективів, диригентів) – дискографію (фр. *disque* – диск, платівка та грец. *grapho* – пишу), що вміщує як опис змісту й оформлення платівок, плівок, дисків тощо, так і інформацію про можливості доступу до ресурсу (розміщення у вільному чи обмеженому доступі в інтернеті – веб-сайти, блоги чи комплексні музичні портали).

Звукозаписи митців української діаспори можна умовно розділити за декількома напрямками – фольклорний, академічний, естрадно-популярний з проміжними формами, що синтезують певні елементи кожного з них. Представники української еміграції початку ХХ ст. найперше продукували звукозаписи етнографічно-фольклорного характеру. І. Клименко зауважує: «<...> традиційно налаштований соціум слов'янських іммігрантів зустрівся зі світом технічних новинок та вільного ринку, керованого живим попитом. Попит такого соціуму сприяв етнічним звукозаписам: вони продукувались поряд з «артистичними», але були більш привабливими для значного прошарку покупців» [4, с. 281]. Стосовно звукозаписів академічного професійного спрямування, то ситуацію початку ХХ ст. дуже виразно окреслив С. Максимюк: «<...> енергія та інтелектуальна сила еміграції

згоряла в той час переважно в напрямі її громадсько-політичних зобов'язань і потреб, насамперед, для внутрішньої організації та для освідомлення зовнішнього світу про дійсні прагнення українського народу. Культурна діяльність і надбання, спеціально такі як грамофонні записи, були тільки принагідним явищем, в більшості результатом намагань поодиноких мистців чи груп» [6, с. 81]. Попри те, напрацювання митців у сфері звукозапису починають поступово ставати важливою формою збереження виконавських здобутків, можливістю комунікації з аудиторією у всьому світі, а також з метою використання в медіа (найперше, на радіо).

Вже з другої половини ХХ ст., особливо після третьої еміграційної хвилі, митці-музиканти фіксують свій доробок, акцентуючи увагу не лише на виконавсько-інтерпретаційних аспектах звукозапису, але й на національно-ідентифікаційних та ідеологічно-політичних, записуючи твори заборонених та репресованих в Радянській Україні композиторів, пісні патріотичного спрямування, періодів визвольних змагань (пісні козаччини, січових стрільців, воїнів УПА), музичну шевченкіану, франкіану та ін., духовну літургійну та паралітургійну музику. Ці звукозаписи активно популяризуються на радіо, телебаченні, розповсюджуються шляхом тиражування.

Упродовж періоду боротьби за відновлення української державності з кінця 80-тих рр. ХХ ст., зацікавленість до творчості музичних діячів діаспори значно зростає. Одними з перших ефектів впливу таких записів стали пісні відомої співачки українського походження Квітки Цісик (США) з творами її двох україномовних альбомів – «Квітка» та «Пісні з України». Вони синтезували в собі як естрадно-популярний, так і академічний напрям, відкрили цілком новий вимір можливостей українського сценічного виконавства. Для бандурного мистецтва України знайомство із творчістю бандуриста Зіновія Штокалка (США) слугувало поштовхом для відродження як бандури харківського типу – діяльність професора В. Герасименка (Львів) як майстра бандур, так і думової епічної творчості (Т. Лазуркевич, Д. Губ'як та ін.).

Вже наприкінці 90-тих рр. актуалізується потреба в диджиталізації творчості митців (солістів та колективів) діаспори шляхом не лише переведення з аналогових носіїв у цифровий формат, але й можливості онлайн-доступу. Також паралельно, відбувається оцифрування творчості виконавців, зніміюване приватними особами або організаціями, зокрема, виконавський аудіо-спадок співака й бандуриста Володимира Луціва (Великобританія), бандуриста Зіновія Штокалка (США), співака Йосипа Гошуляка (Канада) та ін. Наприклад, бандурні традиції Тернопільщини репрезентовані реставрованими звукозаписами квартету бандуристів ансамблю «*Бурлака*» (Беларія-Ріміні, Італія, 1945–1947; Англія, 1947–1949) та концертів *Ярослава Бабуняка* в Англії (1952–1954), оригінальних

музичних творів *Зіновія Штокалка* – аудіоальбом «Відлуння століть» (2008), що вміщує понад сотню різножанрових зразків.

У 2009 р. вийшов ювілейний комплект компакт-дисків Володимира Луціва – тридискова колекція («серіал») із записами його найкращих творів. У його основу лягли записи різних років, видані на платівках і переведені в цифровий варіант (55 творів). До перезаписаних дисків В. Луціва увійшов різноматичний репертуар – «З Україною в серці», «Українські пісні й думи», «Міжнародні пісні». Тут співак і бандурист репрезентує різножанрову творчість – від народного епосу до естрадно-популярних творів, а також можливості інструмента бандури харківського типу з індивідуальною системою перемикання тональностей (англійського майстра В. Гляда), її поєднання з камерним оркестром [1, с. 301].

Комплект з 3 CD «У поклони Кобзареві» Йосипа Гошуляка (2012) репрезентує монотематичний підхід виконавця до диджиталізації власної творчості, присвячений 200-літтю від дня народження Т. Шевченка. До дисків увійшли твори композиторів М. Лисенка, В. Барвінського, М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Д. Січинського, С. Людкевича, О. Бобикевича, М. Вериківського, М. Фоменка, Ф. Глушка, А. Кос-Анатольського, записані співаком упродовж 60–80-тих рр. у співпраці з акомпаніаторами-піаністами, колективами – Капелю бандуристів ім. Т. Шевченка (США), Торонтонським симфонічним оркестром (Канада) [3, с. 376].

Оригінальний аудіо-проект «Українська мистецька пісня» репрезентує сьогодні британський оперний співак українського походження Павло Гуньках [7]. Його метою стали аудіо-записи камерно-вокальних творів українських композиторів – солоспівів Кирила Стеценка, Миколи Лисенка, Якова Степового, Дениса Січинського, Стефанії Туркевич-Лукиjanович, Станіслава Людкевича – біля 500 звукових треків, що доступні на iTunes, а також безкоштовні партитури на сторінці проекту.

Сьогодні доступність до музичної творчості митців української діаспори забезпечується активністю засновників музичних онлайн-порталів – «Українські пісні» [8], «Золотий фонд української естради» [2] та ін. Портали містять не лише власне записи в mp3 форматі, але й інформацію (узагальнену або гіперпосилання на інші джерела) про авторів творів та виконавців. Окремі сайти пропонують тексти і акордову основу для гітарного акомпанементу, також посилання на нотні тексти у доступі, midi-формати та ін. Групування та навігація сайтів дозволяє здійснювати пошук за алфавітом авторів – композиторів чи виконавців, назвою твору, жанром чи тематикою.

Багато музичних записів української діаспори окремими файлами, подкастами й радіопередачами, також сьогодні розміщені на звукових сайтах Soundcloud та iTunes, відеосайті YouTube, на сторінках у соціальних мережах, зокрема Facebook, де популяризуються інформаційні, візуальні та звукові матеріали. Загалом, цифровізація, каталогізація та систематизація музичної спадщини митців української діаспори – процес багатогранний, що потребує взаємодії дослідників різних галузей мистецтвознавства і культурології як з України, так і з діаспори, проте надзвичайно важливий з позиції збереження та популяризації української музичної спадщини у світі.

Література:

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.; іл.
2. Золотий фонд української естради. URL: <https://uaestrada.org>
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Клименко І. Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця. *Вісник Львівського ун-ту. Серія Філологія*. В. 43. Львів, 2010. С. 272–293.
5. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. К., 2010. 360 с.
6. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів; Вашингтон: Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.
7. Українська мистецька пісня. URL: <https://ukrainianartsong.art/ua/>
8. Українські пісні. URL: <https://www.pisni.org.ua/>
9. Dutchak V. Sound recording dynamics in Bandura Art of Ukrainian Diaspora in the XX – the beginning of XXI centuries. *Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph* / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevska, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. P. 17–37. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>

**INCLUSIVE DIRECTION IN THE FORMATION
OF AN INTERACTIVE EXPOSITION OF THE MODERN MUSEUM
AS A PRESENTER OF CULTURAL AND EDUCATIONAL
ACTIVITIES**

**ІНКЛЮЗИВНИЙ НАПРЯМ У ФОРМУВАННІ
ІНТЕРАКТИВНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ
ЯК ПРЕЗЕНТАТОРА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Kryvuts S. V. Кривуц С. В.

*PhD, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Environmental Design
Kharkiv State Academy
of Design and Arts
Kharkiv, Ukraine*

*доктор філософії, доцент,
доцент кафедри дизайну середовища
Харківська державна академія
дизайну і мистецтв
м. Харків, Україна*

In the context of global social changes, the inclusive development of an interactive museum exhibition is considered as the creation of a modern information center and presenter of cultural and educational activities for students with various health disabilities. In addition, recently there has been a trend when visitors of different age categories do not passively view the exposition of the museum environment, but have the opportunity to take an active part in the process of obtaining cultural and educational information; engage in personal experiments; carefully examine the fragments of artifacts in the exhibition in their chronological sequence. All these innovations allow students with disabilities to fully immerse themselves in the world of digital technologies and gain the necessary knowledge in the informal atmosphere of the museum space. In this context, the museum space helps to fulfill several socially important functions, namely: support of persons with disabilities; stability and convenience of providing cultural and educational material by means of interactive technologies; and, as a result, to achieve sustainable social development of society. Purposeful activity aimed at finding optimal means of popularizing museums and specifying the material of the cultural and educational program allows us to claim that its changes lead to the stimulation of the development of creative ideas regarding the formation of the design of an interactive educational space. Under such circumstances, the activation of museum activity from the standpoint of improving its functional, information-communicative, and cultural-aesthetic aspects should be developed in an innovative and bright design way, taking into account the latest interactive technological achievements. This inclusive direction completely changes the role of museums, the scale and form of design presentation of their information

material. In turn, the visual material of the developed design projects of the best examples of museum exhibits shows that the interactive form of providing information significantly accelerates communicative and educational processes and is presented taking into account two directions: 1) the formation of the design of the exposition in a real architectural space; 2) solution of the design of the virtual museum space with the display of multimedia 3D projections. Therefore, virtual reality (VR) began to affect the quality of the educational process, moving from the field of games to educational processes in the internal space of the museum exhibition [2].

It should be noted that multimedia educational programs developed for students of different age categories and health characteristics use visual, sound, tactile or taste effects, which allows to significantly enrich the result of the provided information. Three-dimensional dynamic images help simulate real-life scenes and create the effect of presence in the virtual world. A clear example of the use of the virtual learning process is the design of the exhibition for the Wu Kingdom Helv Relics Museum in Wuxi, China. (Fig. 1). According to the concept of the authors of the project, the virtual space has an area of 400 square meters, tells about the rise of the Kingdom of Wu. This example of the design of the museum space demonstrates the formation of a model of an aesthetic and cognitive environment for learning by means of interactive technologies, the main criteria of which are the following: 1) *the criterion of increasing the spirituality of students* (a positive result is achieved due to the generation of 2D and 3D graphics in real time and their combination with pre-made movies). To improve the multimedia presentation, both sides of the walls were completely covered with mirrors. Audiovisual support with more than 30 channels connected to various interactive tools enhances the experience of building a scripted story; 2) *criterion of interpersonal communication*: takes into account the positive impact of the collective form of education; 3) *criterion of continuity*: allows to achieve positive results in a combination of traditional and innovative means of education; 4) *the principle of integrity*: reflects the multifunctionality of the interactive scenario from the standpoint of its composition, technical and artistic means of providing informational material and determining the methods of the educational process.



Fig. 1. Wu Kingdom Helv Relics Museum in Wuxi, China. Accessed at <https://www.tamschick.com/en/projects/time-machine/>

The constant development of digital technologies makes it possible to implement active learning programs to attract different groups of students with unique needs and to instill in them a love for the process of acquiring knowledge by connecting to web cameras or mobile devices. The crucial role of virtual reality images has been studied by specialists in various fields. The result of their work is the conclusion that children with autism spectrum disorders improve their behavioral, communication and social skills best. A clear example of the above is the use of the IVL program, which offers an exceptional educational experience. In this case, students can interact with each other and, thus, improve behavioral, social and communication skills [4]. A prime example is the design of the Royal Ontario Museum's exhibit with a proposed learning theme, The Last Dinosaurs: Giants of Gondwana, which is accomplished through the use of an iPad interface provided to visitors for each installation. The use of augmented reality allows visitors to fix dinosaur skeletons and feel the animals almost alive (Fig. 2). This means of providing educational material, according to specialist research, has unique learning results: it improves the interview skills of students with autism and developmental disabilities, which is manifested in the ability to answer situational questions, manage emotional stress and the ability of students to relax [1]. The data of these studies are confirmed by scientists S. Burke et al., who emphasize that virtual reality helps to manage viewers and maintain the quality of their intensive physical therapy [3].



Fig. 2. Augmented reality of the exhibition «Final Dinosaurs: Giants from Gondwana». Royal Ontario Museum. Accessed at <http://robertmcmahon.ca/#/skinviewer/>

Therefore, the formation of the design of the exposition ensures the innovativeness and perspective of the learning process, where the main criteria are the inclusive and playful methods of implementing the author's concepts. The combined nature of presentation of the exposition material and the integrity of the compositional solutions in the design of the architectural space of museums allow to ensure the quality of educational practice for all students

without exception and to improve the cognitive and social development of students with special health conditions.

References:

1. Arter, P.; Brown, T.; Law, M.; Barna, J.; Fruehan, A.; Fidium, R. Virtual Reality: Improving Interviewing Skills in Individuals with Autism Spectrum Disorder. In Proceedings of the Society for Information Technology & Teacher Education International Conference, Association for the Advancement of Computing in Education (AACE), Washington, DC, USA, 26 March 2018; pp. 1086–1088. [Google Scholar].

2. Bryson, S. Virtual reality: A definition history—A personal essay. arXiv 2013, arXiv:1312.4322. [Google Scholar].

3. Burke, S.L.; Bresnahan, T.; Li, T.; Epnere, K.; Rizzo, A.; Partin, M.; Ahlness, R.M.; Trimmer, M. Using Virtual Interactive Training Agents (ViTA) with Adults with Autism and Other Developmental Disabilities. *J. Autism Dev. Disord.* 2018, 48, 905–912. [Google Scholar] [CrossRef].

4. Ip, H.H.; Wong, S.W.; Chan, D.F.; Byrne, J.; Li, C.; Yuan, V.S.; Lau, K.S.; Wong, J.Y. Enhance emotional and social adaptation skills for children with autism spectrum disorder: A virtual reality enabled approach. *Comput. Educ.* 2018, 117, 1–15. [Google Scholar] [CrossRef].

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-65>

DIGITIZATION AS A SOCIO-CULTURAL PROCESS

ЦИФРОВІЗАЦІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС

Rozova T. V. **Розова Т. В.**

*Doctor of Philosophical Science,
Professor,
Head of the Department of Philosophical
Anthropology, Philosophy of Culture
and Cultural Studies
Mykhailo Dragomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

*доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри філософської
антропології, філософії культури
та культурології
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Актуальність заявленої проблеми визначається тим, що на всіх рівнях життя сучасної людини, від глобальної політики до структур повсякденності та мистецтва, протягом останніх кількох десятиліть відбулися кардинальні зміни. У цій новій дійсності важливою є не тільки

поява нового культурного поля, яке радикально перетворило звичну інфраструктуру соціокультурного буття, а й вибухове зростання швидкості змін, викликаних проривним розвитком цифрових технологій. Оскільки цифрова глобалізація продовжує змінювати те, як ми спілкуємося, працюємо та споживаємо, вона також має глибокі наслідки для формування та трансформації соціокультурного процесу.

Важливо відзначити, що феномен швидкого розвитку виникає одночасно з приходом цифрових технологій, особливість яких полягає в тому, що відбувається значний вплив на технологічну, соціальну та культурну інфраструктуру, тобто на весь глобальний соціокультурний процес.

Найважливішою особливістю сучасного етапу розвитку є те, що відбувається бурхливий процес в інфокомунікаціях та когнітивних технологіях. Достатньо швидкий розвиток цифрових технологій визначає і неминучість соціальних зрушень, які проходять на наших очах і втілюються в таких поки що нових поняттях, як «цифрове суспільство», «цифрова цивілізація», «цифровий світ», «цифрова епоха», «цифровий соціокультурний процес», «цифрова революція», «цифрова культура», «цифрове мистецтво».

Вперше у науковий обіг поняття «цифровізація» ввів 1995 році Ніколас Негропonte, який працював у Массачусетському університеті [1]. Спочатку поняття не було надто поширеним та застосовувалося в технічній сфері: у радіотехніці, де були чіткі відмінності між цифровими та аналоговими сигналами. При цьому цифровий сигнал – це роздільний сигнал, що описується дискретною функцією часу. Поняття «цифровий» у технічному сенсі використовується для характеристики об'єктів, які працюють з дискретними сигналами. У цьому сенсі комп'ютерні технології – це цифрові технології, оскільки комп'ютер працює лише з цифровими сигналами. Підкреслимо, що цифрові технології обробляють цифрову інформацію, отже, є частиною інформаційних технологій.

В останні десятиліття поняття, похідні від слова «цифра», починають витісняти поняття, утворені від слова «інформація». Дедалі поширюються поняття «цифрове суспільство», «цифрова культура», «цифрові технології», «цифрова економіка», «цифровізація» [2;3].

Нині поняття «цифровізація» використовують у вузькому та у широкому смислах. У вузькому значенні під цифровізацією розуміється перетворення інформації на цифрову форму, що веде до зниження витрат, до появи нових можливостей. Про цифровізацію соціокультурного процесу в широкому розумінні можна говорити лише в тому випадку, якщо цифрова трансформація інформації відповідає наступним вимогам:

1) Охоплює виробництво, бізнес, науку, соціальну та культурну сферу, структури повсякденності.

2) Супроводжується ефективним використанням її результатів.
3) Результати цифровізації доступні користувачам перетвореної інформації.

4) Результатами цифровізації користуються не лише фахівці, а й пересічні громадяни.

5) Користувачі цифрової інформації мають навички роботи з нею [4].

Цифровізація істотно впливає не лише на мистецтво, але й на весь соціокультурний процес. У його основі лежать:

- 1) Мережеві структури.
- 2) Хмарні обчислення та обробка великих даних.
- 3) Розподілені реєстри та квантові технології.
- 4) Цифрове проектування та моделювання.
- 5) Машинне навчання та штучний інтелект.
- 6) Робототехніка та адитивні технології.

Ступінь розробленості та поширеності окремих технологій різна. Цифровізація – це тренд розвитку соціокультурного процесу, який визначає розвиток культури у суспільстві, заснований на переході до цифрового формату подання інформації. Основні технології, які активно формуються нині та розвиватимуться надалі – це технології:

- 1) Розподіленого реєстру чи блокчейн.
- 2) Штучний інтелект.
- 3) Адитивне виробництво.
- 4) Багатовимірний друк.
- 5) Технології віртуальної, доповненої та змішаної реальності.

Формуючись у сфері природничих або технічних наук і поширюючись у культурі та суспільстві, вони охоплюють соціокультурну сферу, торкаючись як гуманітарних наук, так й сфери культури. У ХХІ столітті вже зроблено спробу первинного опису когнітивних підстав побудови «цифрової» антропології. Йдеться про генезу такої сучасної філософії людини, предметом дослідження якої є стан людини в епоху стрімкого прогресу «цифрових» технологій. Неможливо оминати й «штучний інтелект» передусім у тих мовних практиках, які виконують роль середовища по відношенню до антропних перспектив «цифровізації». Обґрунтовано тезу про те, що «цифровий антропоморфізм» є результатом редукції людського буття до «програми» і полягає в імітації людської ментальної практики. З чого можна дійти до висновку про те, що гуманітарна експертиза сучасного соціокультурного процесу технологічних інновацій має спиратися на спосіб самовизначення людини у її власному людському існуванні.

Отже, сучасна людина дедалі більше інтегрується у сферу високих «цифрових» технологій. Завдяки технологічному прогресу людина вільно чи мимоволі трансформує середовище свого проживання, спосіб

свого життя та структури повсякденності. Однак, людина не завжди хоче знати, що при цьому відбувається з нею самою. Чи залишається вона колишньою, чи стає вона взагалі кимось Іншим? Здатність ставити такі питання дозволяє сформувати відносно новий філософський дискурс, який можна назвати «цифровою» антропологією. Така практико-орієнтована дослідницька платформа могла б супроводжувати людину на її шляху до нових висот технологічного прогресу, певною мірою коригуючи цей шлях.

Література:

1. Negroponte N. Being Digital. New York: Alfred A. Knopf, 1995. P 243.
2. Miller V. Understanding digital culture. Thousand Oaks: Sage, 2011. 164 p.
3. Gere Ch. Digital culture. London: Reaktion Books, 2008. 248 p.
4. Waltzer L. Digital Humanities and the «Ugly-Stepchildren» of American Higher Education / *Gold M.K. ed. Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press, 2012. P. 335–349.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-66>

SECURITY CHARACTERISTICS OF THE ORTHODOX FIELD OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF RUSSIAN MILITARY AGGRESSION

БЕЗПЕКОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРАВОСЛАВНОГО ПОЛЯ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ

Tselkovsky G. A. Целковський Г. А.

*Candidate of Philosophical Sciences,
Senior Lecturer at the Department
of Theology and Religious Studies
Educational and Scientific Institute
of Philosophy and Educational Policy
of Mykhailo Dragomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

*кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри богослов'я
та релігієзнавства
Навчально-науковий інститут
філософії та освітньої політики
Українського державного
університету імені Михайла
Драгоманова
м. Київ, Україна*

Духовна культура української культури має значну релігійну складову, яка представлена різноманітними релігійними традиціями, включаючи православні церкви як найбільшій конфесії країни.

Визначною характеристикою релігійного поля України є його багатоконфесійність, в яку входять як стародавні релігії з багатовіковою традицією сповідання народами України, так і новітні релігії, що набули великого поширення вже після повалення радянської влади.

З точки зору безпековості релігійного поля України сучасна історія показує високий міжконфесійний рівень толерантності та терпимості, з переходом до партнерства в питаннях соціальної, капеланської, державнавно-конфесійних діяльностей. З іншого боку, в останні десятиліття найбільш конфліктогенними відносинами виявилися міжправославні протистояння, що набули нових форм в результаті зовнішніх політичних подій: Євромайдану, гібридної війни 2014-2022 років, відкритої збройної агресії Російської Федерації з 24.02.2022 р., так і внутрішніх церковних подій: зміна предстоятелів Української православної церкви з центристського, лояльного Україні Митрополита Володимира (Сабодана) на більш консервативного, індиферентного до українського дискурсу Митрополита Онуфрія (Березовського), отримання Томосу про Автокефалію та утворення Православної церкви України на чолі з Митрополитом Єпіфанієм (Думенко).

З точки зору сек'юритистських інтенції сучасних держав існування двох православних церков однієї нації несе в собі загрози національній безпеці як дезінтеграційний фактор на основі ціннісного неспівпадіння певних груп населення України. В суспільстві утворився консенсус щодо православних церков на основі національних категорій – ПЦУ – проукраїнська церква, а УПЦ – промосковська церква. Якщо ПЦУ підтримує цей етнічний дискурс, тоді як УПЦ словами своїх речників заперечує не стільки етнополітичні орієнтації, а сам факт потреби подібної дихотомії, вказуючи на те, що УПЦ наполягає на дискурсі канонічності церков взагалі поза національними категоріями.

Українська влада після певної перерви незацікавленості релігійними питаннями побачила в православних процесах під час війни певні загрози та можливості. Якщо загрози від афілійованості УПЦ з Москвою та існуванням двох канонічних церков одного народу відомі навіть школярам, про можливості для влади говориться набагато рідше. Намагання заробити політичні бали серед противників УПЦ, влада провадить не стратегічні, а медійно кращі рішення. Світлина в ЗМІ Митрополита Павла (Лебеда) в кайданах важливіше за системну, виважену та науково обґрунтовану роботу з УПЦ.

Позиція науковців, що займаються розробкою об'єднаного процесу православних в Україні полягає у наступних пунктах: розірвання канонічного зв'язку УПЦ з Москвою є важливим етапом збільшення безпековості релігійного поля України, що дозволить зменшити використання релігійних структур з політичною метою; розірвання цього

зв'язку має бути вольовим, усвідомленим актом більшості ієрархів УПЦ; об'єднання православних в єдину церковну структуру є бажаним, але не ключовим фактором зростання безпековості, можливі певні мережеві відносини між православними організаціями в Україні; прийняти зміни до законодавства щодо регулювання діяльності релігійних організацій та заборону на реєстрацію релігійних організацій афілійованих з країною-агресором.

Перед державою та суспільством стоїть завдання забезпечити об'єднувачий процес православних в Україні, створивши політико-правове поле, що буде забезпечувати реалізацію прав людини на свободу совісті та віросповідання таким чином, щоб ця свобода була обмежена не в релігійному сенсі, як задоволення духовних потреб, а в політичному сенсі, як можливість бути провідником антиукраїнських, подеколи антисупільних (як в випадку з коронавірусною пандемією) інтересів.

Література:

1. Бондаренко В. Д. Єдність православних в Україні як основа консолідації української нації. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені МП Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія.* 2021. №40. С. 3–9.

2. Висновок релігієзнавчої експертизи Статуту про управління Української Православної Церкви на наявність церковно-канонічного зв'язку з Московським патріархатом. URL: <https://dcss.gov.ua/vysnovok-rehlihiieznavchoi-ekspertyzy-statutu-pro-upravlinnia-upc/>

3. Єленський В. Між релігійною свободою і національною безпекою: Документ ОБСЄ «Свобода релігії або переконань та безпека» в західному, російському та українському контекста. *Релігійна Свобода.* 2020. №. 25. С. 21-32.

4. Саган О. Н. Московський патріархат як складова нинішньої гібридної війни проти України: ідеологічний та політичний аспект діяльності. *Збірник матеріалів круглого столу-дискусії «Релігійний чинник та його використання у сучасній гібридній війні.* С. 58–65.

5. Целковський Г. А. Наративний аналіз міжправославних відносин в Україні. *Актуальні дослідження суспільних наук : матеріали ІХ Всеукр. наук. конф.* (м. Умань, 23 берез. 2023 р.). МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Черкаський нац. ун-т імені Богдана Хмельницького [та ін.] ; [Голов. ред. А. Л. Бержанірі ; р. 2023. С. 146–150.

6. Чорноморець Ю. П. Правозастосування Статуту про управління Української Православної Церкви і питання наявності церковно-канонічного зв'язку з Московським патріархатом. 2023. URL: risu.ua.

PERSPECTIVES ON DIGITAL HUMANITIES

ПЕРСПЕКТИВИ ЦИФРОВОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Chorna L. V. Чорна Л. В.

*Doctor of Philosophy Science,
Professor at the Information Activity
and Media Communications Department
Odesa Polytechnic National University
Odesa, Ukraine*

*доктор філософських наук,
професор кафедри інформаційної
діяльності та медіа-комунікацій
Національний університет
«Одеська політехніка»
м. Одеса, Україна*

У ХХІ столітті активно розвивається Digital Humanities – цифрова гуманітаристика. Перш за усе вона використовує синтез комп’ютерного інструментарію для аналізу даних та традиційну методологію гуманітарних наук. Сьогодні Digital Humanities охоплює вивчення культурної спадщини: у культурному полі мистецтва, археології, історії, літературі, мовознавстві. Великі проекти в Digital Humanities стосуються мов та їх минулого, усної історії, філософії. Можливості цифрової гуманітаристики використовуються для створення електронних каталогів бібліотек.

Як відомо, однією з проблем сучасної гуманітаристики є суттєве збільшення обсягу текстів, доступних для аналізу. Саме цю проблему й намагаються вирішити за допомогою Digital Humanities. Так, наприклад, цифрове літературознавство дозволяє не вивчати окремі твори, а досліджувати загальну картину культурного поля літератури. Істотний вплив на розвиток цифрового літературознавства справила робота італійського фахівця Френка Моретті «Distant Reading». Сучасне читання distant reading протиставляється читанню close reading, що вивчало текст на мікрорівні та аналізувало усі його аспекти. Distant reading є свого роду оглядом великої кількості виданих, але глибоко не проаналізованих літературними критиками творів. Як пише Ф. Моретті, головна проблема у вивченні великої кількості літературних текстів полягає в тому, що вони є «великим непрочитаним». Цей великий масив текстів потребує вивчення, їх аналіз дозволить побачити загальні, властиві певному періоду закономірності. Саме для вирішення поставленого завдання Ф. Моретті пропонує звернутися до інструментарію Digital Humanities. Френк Ентоні Моретті був професором комунікацій, обчислювальної техніки та технологій у Педагогічному коледжі Колумбійського університету та запрошеним

професором Школи журналістики Колумбійського університету. Він був дослідником у галузі викладання та вивчення нових медіа та використання цифрових технологій в освіті, а також співзасновником та виконавчим директором Колумбійського центру викладання та навчання у галузі нових медіа [1].

Для аналізу та інтерпретації текстів використовується програмне забезпечення, вбудоване в лінгвістичні дослідницькі корпуси та додаткові комп'ютерні програми. Digital Humanities [2] у сфері дослідження текстів вирішує такі завдання як переведення в електронний формат джерел, які пов'язані із культурною спадщиною; семантична розмітка значущих елементів тексту за допомогою спеціальних мов, наприклад, TEI – Text Encoding Initiative. Так, одним з основних методів дослідження, які застосовуються у використанні електронних каталогів бібліотек, є робота з цифровими лінгвістичними анотованими корпусами. Для вивчення спадщини окремого автора використовуються спеціальні лінгвістичні анотовані цифрові збори текстів. У такому проекті розпізнаються і позначаються слова, значення, факти, дати, цитати, зв'язки, контексти зібрання творів митців, що дозволяє отримувати контекстні та частотні характеристики будь-якого слова чи словоформи, а також можна знаходити їхню позицію в тексті. Робота із зазначеними корпусами та колекціями дозволяє застосовувати цілий набір інструментів: тезаурус, лінгвістичну розмітку, систему пошуку та цитування, метадані. Таким чином, дослідники можуть вивчати індивідуальний стиль автора, аналізувати стилістичні кліше. Але необхідно підкреслити, що комп'ютерний аналіз текстів неспроможний повною мірою замінити лінгвістичну інтерпретацію. Беззаперечною перевагою Digital Humanities в даний час є популяризація текстів через візуалізацію та створення електронних продуктів.

Не менш цікавим напрямком Digital Humanities є Digital History. Слід підкреслити, що у разі цифровізації активно розвивається історична наука. До програмного забезпечення, яким користуються історики, належать ГІС – географічні інформаційні системи. Вони включають п'ять частин: апаратні засоби (комп'ютер); програмне забезпечення; дані; виконавці; методи. Географічні інформаційні системи містять функції та інструменти, необхідні для зберігання, аналізу та візуалізації просторової інформації. Вони застосовуються в Digital History у наступних аспектах: синхронізація традиційних карток з цифровими; створення інтерактивних картографічних платформ; репрезентація історико-культурних об'єктів у сучасному міському просторі. Цифрові технології істотно розширюють можливості істориків, насамперед у галузі оцифрування історичних джерел. Створення цифрової копії джерела – це надзвичайно трудомістка справа, яка потребує істотних

витрат часу та зусиль професійно-підготовлених фахівців. Щоб підготувати цифрове джерело, фахівець у галузі Digital History, поряд зі спеціальними, цифровими методиками, повинен мати знання в галузі джерелознавства, оскільки без цього неможлива підготовка автентичних даних для комп'ютерної обробки. Останнім часом підвищується інтерес до візуалізації історичних даних, створення Баз Даних. У Digital History використовують спеціалізоване програмне забезпечення, наприклад, програму багатовимірної нечіткої класифікації для ОС Windows на основі алгоритму Fuzzy Class.

Сьогодні вже виконано низку значних цифрових проєктів. Найбільш відомі наступні колекції оцифрованих першоджерел: манускрипти Британської бібліотеки; колекція документів Альберта Ейнштейна, підготовлена Принстонським університетом; онлайн-колекція меморіального музею Голокосту США. 3D-моделювання дозволяє історикам вивчати історичні об'єкти в найдрібніших деталях, крім цього сприяють популяризації історичних об'єктів та знань про них.

Отже, на даний час фахівці в галузі цифрової історії займаються оцифруванням джерел, працюють у сфері 3D-моделювання та ГІС. Зібраний великий обсяг даних дозволяє вивчати структури повсякденності у конкретну історичну епоху.

Digital Humanities торкнулися і філософії. В даний час цифрові проєкти в галузі філософії в основному обмежуються побудовою графів та візуалізації інформації. У 2012 р. британський фахівець у галузі програмного забезпечення та інтелектуального аналізу даних (data mining) Саймон Рапер на основі Wikipedia побудував граф, який візуалізував всеосяжну мережу філософських традицій. Для його складання було використано програму для візуалізації та дослідження графів Gephi.

Колектив авторів з канадського університету Calgary підготував роботу «Зіставлення впливу філософів різних поглядів та епох». Зазначені візуалізації демонструють зв'язок та вплив видатних філософів, проте, чогось нового до філософії вони не вносять.

Отже, у Digital Humanities здійснюється багато цікавих прикладних досліджень, проте недостатньо аналітичних робіт, що дозволяють вивести цю область на новий теоретичний рівень. В даний час багато гуманітаріїв уникають використання комп'ютерних програм у своїх дослідженнях, ігноруючи існуючий інструментарій Digital Humanities. Розвиток Digital Humanities неможливий без підвищення цифрової грамотності фахівців, які працюють у сфері гуманітарних наук. Знання фахівцями-гуманітаріями мов програмування суттєво розширило б їхні можливості у Digital Humanities.

Таким чином, протягом останнього десятиліття активно розвиваються цифрові гуманітарні науки, що надає можливість працювати з великими даними, здійснювати 3D-моделювання, оцифровувати тексти. Digital Humanities дозволяють за короткий час проаналізувати значний обсяг інформації, недоступний окремому досліднику. Перевагою Digital Humanities є візуалізація джерел, популяризація гуманітарних наук та підвищення їхнього статусу.

Література:

1. Moretti, Franco. «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, 2000. URL: <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> (дата звернення: 16.05.2023).
2. Underwood Ted. «A Genealogy of Distant Reading». *Digital Humanities Quarterly*. 2017. № 11 (2). URL: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html> (дата звернення: 15.05.2023).

ІННОВАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-135>

THE MAIN INNOVATIVE NEEDS OF EDUCATION DESIGN IN UKRAINE

КЛЮЧОВІ ІННОВАЦІЙНІ ПОТРЕБИ ДИЗАЙН ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Avramenko D. K. **Авраменко Д. К.**

*Ph.D. in Art History,
Associate Professor,
Head of the Design Department
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine* *кандидат мистецтвознавства,
доцент,
завідувач кафедри дизайну
Волинський національний університет
імені Лесі Українки,
м. Луцьк, Україна*

Українська вища освіта з кожним роком стикається з новими викликами, основними з яких є загально відомі проблеми, застарілі навчальні програми, недостатні ресурси та низька якість навчання. Тому потреба в інноваціях, протягом наступного десятиліття 2020-х років уже не є необхідністю для покращення якості освіти в Україні, а скоріше засоби наближення її до європейського рівня, що матиме майбутнє в сучасному світі.

Загалом українській освіті у контексті спеціалізації дизайн для досягнення європейського рівня потрібні наступні інновації:

– оновлення навчальних програм. Важливо не просто формально переглянути освітні програми, а обов'язково врахувати у них сучасні тренди і потреб суспільства, зокрема в сфері технологій, підприємництва та міжкультурного розуміння;

– систематичний розвиток компетентностей вчителів. Потрібно забезпечити належну підготовку та постійне професійне розвиток вчителів, зокрема у сферах інноваційних методик навчання, використання сучасних технологій і оцінювання здобувачів;

– впровадження сучасних технологій у навчання передбачає систематичне використання навчальному процес інтерактивних дошок, планшетів та програмне забезпечення, що допоможе покращити процес навчання та залучити учнів до активної участі;

– стимулювання у майбутніх дизайнерів критичного мислення допоможе їм аналізувати інформацію, розв'язувати складні завдання та розвивати новаторські здібності відмінні від традиційних візуалізації образів;

– розвиток міжкультурної освіти і включення її у навчальні програми, що сприятиме розумінню та толерантності між різними культурами і сприятиме формуванню відкритого світогляду;

– посилення практичної складової передбачає забезпечення можливостей для практичного навчання, стажувань та роботи на реальних проектах, що допоможе студентам отримати необхідні навчання і навички для ринку праці.

– перехід до інноваційних методів оцінювання забезпечить більш об'єктивні та гнучкі підходи, які оцінюють не лише знання, але й навички, критичне мислення та творчість здібності здобувачів;

– налагодити і зміцнити співпраці між освітою та бізнесом. Важливо створити партнерські зв'язки з підприємствами та іншими організаціями, щоб забезпечити студентам практичний досвід, можливості стажування та працевлаштування після закінчення навчання.

– розвинути у студентів навички до навчання протягом життя та надати можливості для професійного розвитку всіх груп населення, щоб вони могли адаптуватися до швидкозмінних вимог сучасного світу.

Отже, такі інновації допоможуть забезпечити актуальні знання та навички студентів і підготувати їх до вимог сучасного світу та створити основу для успішного розвитку європейського рівня вищої освіти. Оновлення навчальних програм, використання сучасних технологій, розвиток критичного мислення та творчого підходу, практична складова і співпраця з бізнесом є ключовими напрямками інновацій.

Література:

1. Горбань, В. П. (2018). Адаптація української освіти до європейських стандартів: виклики та перспективи. Київ : Видавництво «Освіта», 2018. – 200 с.

2. Лукашук, О. (2019). Європейська інтеграція української освіти: досягнення, труднощі, перспективи. Київ: Видавництво «Університетська книга».

3. Остапович, О. (2020). Інтеграція української освіти до європейського простору: проблеми та шляхи розвитку Київ: Видавництво «Педагогічна думка».

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DESIGN
OF THE 20S OF THE 21ST CENTURY**

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ДИЗАЙНІ 20-Х РОКІВ XXI СТОЛІТТЯ

Vovk A. A. Вовк А. А.

*Assistant at the Department of Design асистент кафедри дизайну
Mykhailo Drahomanov Український державний університет
Ukrainian State University імені Михайла Драгоманова
Kyiv, Ukraine м. Київ, Україна*

Цифрова трансформація XX – XXI століття стала підґрунтям для стрімкого розвитку багатьох сфер життя, зокрема у галузі дизайну. Те, що в минулому столітті існувало як теорія, зараз використовується у повсякденному житті: мобільні телефони, квантові комп'ютери, Інтернет, AR/VR, віртуальний світ тощо.

У 2016 році Клаус Шваб, засновник та президент Всесвітнього Економічного Форуму у Давосі, оголосив про початок Четвертої промислової революції, а її розвиток спрогнозував як дуже стрімкий та непередбачуваний [3, с. 416]. Саме Штучний інтелект (ШІ) став основою Індустрії 4.0. і є головним інструментом для подальшого розвитку економіки багатьох країн [2, с. 35]. Тільки за період 2022 року людство стало свідком стрімкого розповсюдження, популярності та загальної доступності ШІ в різних сферах життя. Він швидко навчається та набуває популярності в найрізноманітніших галузях, таких як мистецтво, освіта, економіка, медицина, екологія виконуючи поставлені задачі швидше, ніж це може зробити найдосвідченіший фахівець.

Дослідженням розвитку ШІ займаються як зарубіжні так і вітчизняні дослідники. Серед них Барр А., Беббідж Ч., Норвіг П., Піжук О., Рассел С., Тьюрінг А., Швирков О.. В своїх працях вони досліджували штучний інтелект з філософської точки зору, описуючі як позитивні так і негативні наслідки розвитку даної галузі науки, а також намагались дати визначення даному терміну.

Якщо поняття «інтелект» – це складова людської психіки, яка здатна до пізнання задля ефективного рішення поставленої проблеми на основі набутого досвіду, то ШІ – це здатність комп'ютерної системи до аналізу та навчання задля аналогічної мети.

Поняття «штучного інтелекту» (Artificial Intelligence) можна знайти в працях американських науковців. Стюарт Рассел і Пітер Норвіг

«Штучний інтелект: Сучасний підхід» пояснюють цей термін як здатність комп'ютерних систем обробляти отриману інформацію, виконувати завдання, приймати рішення, а найголовніше – навчатися [1, с. 30]. Джон Маккарті трактував цей термін як галузь науки, яка займається створенням інтелектуальних машин та розробкою комп'ютерних систем, які будуть здатні виконувати завдання.

Навчання є однією з найголовніших складових штучного інтелекту. Завдяки йому ця технологія з кожним днем стрімко розвивається та покращує результат своєї роботи. ШІ вміє аналізувати великі обсяги даних, виявляти закономірності, комбінувати готові рішення, вибудовувати нові алгоритми дій. Цей процес включає нейронні мережі, глибоке навчання, алгоритми класифікації.

Штучний інтелект вже багато років у тій чи іншій мірі існує в повсякденному житті, спрощуючи життя людини. Голосові помічники, такі як Siri, Google Assistant та Amazon Alexa, автопілот в машинах, алгоритми рекомендацій в соціальних мережах, автовідповідачі в call-центрах, підбір реклами в Інтернеті, розпізнавання мови через додатки та програми – все це створено на основі штучного інтелекту. Було лише питання часу, на скільки швидко він заповнить й інші сфери нашого життя. І вже на початку 2022 року, з появою найбільшого онлайн-сервісу Midjourney, ШІ стали активно використовувати в сфері мистецтва та дизайну.

Хоч поєднання ШІ та мистецтва з'явилося відносно недавно, дослідники вже звернули свою увагу на цю тему. Серед них Джозеф Е., Ебчоглу К., Ітон С., Перлман Е., Чібалашвілі А.. Завдяки їх працям, можна проаналізувати як ШІ впливає на розвиток дизайну та чи можуть згенеровані твори вважатися мистецтвом.

Головною цінністю людини є час. Наш світ переповнений доступною інформацією, яку потрібно постійно обробляти та фільтрувати для вирішення конкретних задач за короткий проміжок часу. Нажаль, мозок людини не може працювати безперервно з великими обсягами даних, на відміну від комп'ютерної системи, яка може постійно генерувати нові ідеї. Таким чином, поява нових інструментів для дизайну на базі ШІ, такі як OpenArt, Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion, що використовують метод генерації на основі існуючих даних, прискорила виконання деяких творчих задач з найменшими часовими витратами. Зокрема генерацію нових ідей, образів, форм, кольорових рішень, композиції за допомогою ключових слів, підказок (промтів) або додаткового візуального матеріалу. Скорочення часу на виконання, а відповідно і грошових витрат, стало причиною такого стрімкого залучення штучного інтелекту в креативну індустрію та бізнес.

Застосування штучного інтелекту можна вже сьогодні має місце в дизайні одягу, інтер'єрі, архітектурі, поліграфії, ігровій індустрії, музиці тощо.

Влітку 2022 року ШІ переміг у творчому конкурсі. Це була робота Джейсона Аллена «Театр космічної опери» на конкурсі образотворчих мистецтв у США. За словами автора, робота тривала близько трьох тижнів, було безліч запитів сервісу Midjourney задля досягнення бажаного результату, який був додатково оброблений за допомогою графічних редакторів та надрукований на полотні. Проте це обурило фахівців зі сфери мистецтва. Переможця почали звинувачувати у знищенні творчих професій, заміною митців на ШІ [4]. З даного прикладу можна зробити висновок про те, що етичні та юридичні сфери, що стосуються питань пов'язаних із ШІ залишаються невизначеними і відкритими.

Своє поширення ШІ отримав і у поліграфії. Тепер друкування книжки можна повністю передати системі, від написання тексту до створення візуального ряду. Таким чином в 2023 році був створений новий випуск мистецького журналу «Дуршлаг», а українське видавництво «Ранок» надрукувало експериментальну дитячу книгу «Хочу на Марс!». Також комбінацію декількох видів ШІ застосував Аммар Репші із Сан Франциска, для створення дитячої 12-ти сторінкової книжки «Аліса та Іскорка», витративши лише два дні. Серед інших прикладів можна назвати «1 the Road», «The Inner Life of an AI: A Memoir by ChatGPT», серію збірок віршів «Aum Golly», журнал Cosmopolitan, «Видавництво Старого Лева» поетична збірка «Книжка любові і люті» та інші.

Штучний інтелект став зручним інструментом одразу в усіх видах дизайну. Тепер будь-хто, маючи комп'ютер та підключення до мережі Інтернет, може спробувати згенерувати колекцію одягу, або зробити візуалізацію архітектурних споруд на будь-яку тему. Таким чином в соціальних мережах Instagram, Tik Tок, Twitter можна було помітити відео-тренд, як люди просили штучний інтелект показати, як він бачить міста у вигляді людей, як би виглядав сучасний український одяг, або показати майбутні архітектурні споруди тощо. Окрім звичайних користувачів Інтернету, деякі бренди вже почали залучати ШІ для створення своїх колекцій та просування бренду. Серед них Levi's, H&M, український бренд Mememe.

В ігровій індустрії штучний інтелект набуває стрімкої популярності, адже в цій сфері потрібно швидко пропонувати багато ідей на одну задачу, задля швидкого та якісного продакшену. З кінця 2022 року на платформах з пошуку роботи вже можна було побачити вакансії, де потребують знання ШІ. Серед таких компаній є Program-Ace, Vostok Games.

Таким чином, популярність ШІ з кожним роком буде лише збільшуватись, а його можливості будуть тільки рости. Інтелект людини та ШІ працюють по одному алгоритму: збір інформації, обробка, прийняття рішень, дія. Як і людина, штучний інтелект отримав найцінніше вміння – навчатись. Можна було б сказати, що штучний інтелект може замінити людину в будь-якій сфері. Але при такій великій схожості процесу мислення, штучний інтелект не здатен ефективно функціонувати самостійно без взаємодії з людиною та її контролю. Генерування нових рішень відбувається на основі вже існуючих творів через доступ ШІ до однієї з найбільших платформ художників – ArtStation. Принцип створення картин ШІ схожий на всім відоме колажування зі шматочків вже існуючих робіт. Подібна синтезована робота виконана ШІ викликала велике обурення митців та спричинила у соціальних мережах всесвітній рух «No AI». Тому, з юридичної точки зору залишається багато невирішених питань. Позаяк митці неодноразово знаходили фрагменти своїх робіт в згенерованих ШІ картинках. Також для досягнення певного результату потрібен чіткий опис задачі та подальше опрацювання художником, так як ШІ не завжди може видати бажаний результат одразу, а тим паче зробити весь проєкт в одній стилістиці. Проблемними зонами ШІ залишаються руки людини, лапи тварин, надмірна деталізація та перевантаження композиції.

Сервіси ШІ ефективно підходять для швидкого пошуку нових ідей, рішень та натхнення. Потрібно не боятися нових технологій, а вчитись їх ефективно використовувати в своїй роботі. Штучний інтелект це не панацея а лише новий зручний інструмент, який потребує урегулювання законодавчої бази.

Література:

1. Russell, Stuart J.; Norvig, Peter. Artificial Intelligence: A Modern Approach (вид. 2nd). Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall 2003 – С. 30.

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

3. Шваб К. Четверта промислова революція. Формуючи четверту промислову революцію. Київ: «Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. С. 416.

4. Штучний інтелект та мистецтво: чи зможе машина позбавити роботи художників 15/09/2022 URL: <https://kyiv.gallery/statii/shtuchnyi-intelekt-ta-mystetstvo-chy-zmozhe-mashyna-pozbavyty-roboty-khudozhnykiv>
DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-69>

ETHNO-NATIONAL SPECIFICS OF TIMBRE PROPERTIES OF THE FLUTE IN THE CONTEXT OF GENDER SEMANTICS

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТЕМБРОВИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ФЛЕЙТИ В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНОЇ СЕМАНТИКИ

Havrylenko L. V. **Гавриленко Л. В.**

*Laureate at the Department of Music
History and Musical Ethnography,
Concertmaster at the Department
of Orchestral Wind
and Percussion Instruments
A.V. Nezhdanova Odesa
National Academy of Music
Odesa, Ukraine*

*здобувач кафедри історії музики
та музичної етнології,
концертмейстер кафедри
оркестрових духових
та ударних інструментів
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Проблеми виявлення гендерного аспекту на рівні категорій «фемінності» та «маскулінності» у різних сферах сучасного життя та культури набули особливої актуальності в останні десятиліття. У цьому чималу роль відіграли і процеси стирання чітко виражених кордонів, що стрімко прискорилися, між поняттями «жіноче» і «чоловіче», що відіграло таку значну роль у традиційних культурах Сходу і Заходу.

Актуальним цей аспект є і щодо музичної культури, зокрема у виконавчій сфері. Спорадично постає питання про особливості втілення змістовної сторони твору у концертній діяльності того чи іншого музиканта в контексті переважання у його виконанні маскулінного чи фемінного акценту, як у взаємозв'язку з природною гендерністю самого виконавця, так і в контексті розгляду його індивідуально-творчих підходів до проблем життя та творчості в умовах його особистісної психологічно-емоційної специфіки. У цьому плані важливим є питання відображення зв'язку національної специфіки того чи іншого виконавця, що, у свою чергу, зумовлює вибір інструменту як засобу реалізації традиційних для певної етнічної культури образів.

Оскільки ці питання, практично, не досліджені у вітчизняній науці, важливим стає реконструкція історії взаємин гендерної специфіки низки європейських етносів з характерною для них музичною композиторською та виконавською традицією, а також виявлення способів втілення принципів фемінності та маскулінності в їх музичних проєкціях в музичних текстах, створених для флейти соло та камерно-інструментальних творів для флейти та фортепіано європейських

композиторів XVIII – перших десятиліть XXI століть. Зазначені аспекти зумовлюють актуальність та наукову новизну нашого дослідження.

Велике значення при цьому мають характерні темброві особливості того чи іншого інструменту, його символічне трактування у різні періоди історії музичної культури, а також вплив зазначеної символічної суті інструменту на його форми побутування у сфері створення та виконання. Устрій та специфіка інтонаційного побутування того чи іншого інструменту формують його власний інструментальний стиль, який знаходить в різних національних музичних школах, а також у творчості кожного композитора свій неповторний вигляд. Кожен майстер обирає ті виразні, технічні, акустичні та інші засоби звукового світу інструменту, які у поєднанні з особливостями національного мислення композитора, специфікою його композиторської школи, з філософсько-психологічними та естетичними установами автора, нарешті, дозволяють створити неповторний образний світ, виражений саме цим інструментом.

Як відомо, флейті властиві різні образні амплуа – від відтворення ніжних образів весняно-літньої природи, романтичних, піднесених, тонких людських емоцій і почуттів до втілення світу зла та агресії, механістичної ворожої сили. Також у музичному мистецтві здавна вкоренилося уявлення про флейту як незмінний атрибут пасторальних сюжетів, пов'язаних з темою «людина та природа».

Особливу увагу привертає специфіка гендерного світогляду різних європейських народів. Поняття «національна специфіка» в даному випадку включає соціально-історичні умови буття країни, використання інструменту в рамках національних музичних традицій, що формувалися століттями, детермінованих соціальною історією і національним характером, і фонетичні особливості національної мови. Цікаве в цьому плані виділення французької та німецької духових шкіл щодо особливої ролі флейти в історії музичної культури вказаних народів, що можна розглядати і як явище етнонаціонального порядку. Традиційно у науковій (історичній, психологічній, мистецтвознавчій) та художній літературі акцентується особливість прояву жіночого (фемінного) початку у французькій культурі та чоловічого (маскулінного) – у німецькій.

Відомі фонетична краса і ніжність французької мови, а також переваги французької мови при грі на флейті, прямий зв'язок її фонетичних особливостей зі звукоутворенням, що розглянуто в низці робіт лінгвістів, безперечно, проявилися в особливостях побутування гендерного аспекту у французькій музиці саме «фемінного» типу (велика увага красі звучання інструменту, відома французька елегантність, вишуканість та прозорість тлумачення звукообразу флейти присутні у творчості композиторів XVIII століття – Ж. Оттетера «Луна», М. Блаве,

а також у творах відомих французьких композиторів-імпресіоністів, наприклад, у «Сірінкс» К. Дебюссі).

Найбільш яскравим проявом «маскулінного» типу музичної образності на рівні застосування характерних активних інтонаційних та ритмічних зворотів є німецька флейтова музика XVIII та першої половини XIX століть, найбільш яскраво виявлена у творчості І. С. Баха, К. Ф. Е. Баха, Г. Ф. Телемана, І. І. Кванца, І. Г. Тромлиця (XVIII ст.) та у п'єсах для флейти соло Ф. Кулау, у тому числі «Фантазія ор. 38 для флейти соло», фантазії, варіації, каприччіо, ансамблі для двох, трьох, чотирьох флейт, сонати, інтродукції та варіації для флейти та фортепіано (1 пол. XIX ст.). Вказані тенденції ми можемо дослідити і у творчості композиторів наступних століть.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-70>

CONCEPTUAL DESIGN: THE INITIAL STAGE OF PRODUCT DESIGN

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДИЗАЙН: ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ПРОЄКТУВАННЯ ПРОДУКТУ

Galchynska O. S. **Гальчинська О. С.**

*Doctor of Philosophy (PhD) in Design,
Associate Professor at the Department
of Graphic Design*

*доктор філософії (PhD) з дизайну,
доцент кафедри графічного дизайну*

Cheremskyi R. A. **Черемський Р. А.**

*1st year Master's Student
Faculty of Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
Kyiv, Ukraine*

*студент I курсу магістратури
факультету дизайну
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

Концептуальний дизайн є важливим складником дизайн-процесу проєктування продукту. Він сприяє виявленню ідей та окресленню шляхів їх реалізації. Проблема дослідження теоретичних засад концептуального дизайну перебуває в полі уваги сучасних вітчизняних (Т. Божко, А. Король, О. Костюк, Ю. Одробінський, О. Пасько, І. Рижова, О. Тригуб) та зарубіжних (М. Андреасен, К. Гансен, Ф. Кеш [3]) дослідників. Послідовно розкриваючи основні аспекти

концептуального дизайну, маємо можливість розглянути його з позиції відношень продукт/процес. Аналізуючи та використовуючи наявні практики на початковому етапі проектування продукту, отримуємо план дій для оптимізації цього процесу.

Традиційний процес дизайну складається із чотирьох етапів: ініціації, концептуального дизайну, проектування та тестування продукту [5, с. 8]. На етапі концептуального дизайну основним завданням є формування концепції, на основі якої згодом буде спроектовано дизайнерську продукцію. Для формування концепції майбутнього продукту необхідно виокремити його ключові ідеї та сформувати план їхнього візуального вираження.

За спостереженнями сучасних науковців, концепція дизайну – це основна структурована й смислова спрямованість цілей, завдань, засобів творчого проектування; концепція може здійснюватися на різних рівнях – від концепції дизайну як діяльності, що дає уявлення про особливості цього виду проектування і формулює його загальні принципи, до концепції конкретного виробу, пов'язаного з творчою позицією дизайнера в контексті діяльності і завданнями конкретної розробки [2, с. 114].

Концептуальний дизайн можна розподілити на декілька етапів: визначення проблеми, пошук інформації, створення концепції та оцінювання концепції.

Етап 1: визначення проблеми. Дизайнерові потрібно сформувати короткий опис проблеми. Визначення проблеми – це опис невирішених протиріч, озвучених на цей момент клієнтом або зауважених дизайнером. На цьому етапі проблема матиме попереднє формулювання, яке базуватиметься на первинному розумінні об'єкта дослідження. Початкові спостереження часто формують основу підходу й можуть у подальшому впливати на формування ідеї та вибір методології [1, с. 95]. Метою дизайнера на цьому етапі є усвідомлення недостатності знань про продукт чи послугу для проведення подальших досліджень.

Етап 2: пошук інформації. Процес розроблення будь-якого дизайну зумовлюють три основні чинники: потреби цільової аудиторії, вимоги бізнесу (вигода бізнесу від майбутнього продукту), технології (технічні можливості й обмеження). Отже, пошук інформації потрібно розподілити за такими напрямками: дослідження цільової аудиторії, аналіз особливостей бренду чи компанії, яка випускатиме продукт, та виявлення технологічних можливостей створення продукту.

Цільова аудиторія – це група людей, об'єднаних загальними ознаками (представники однієї статі, віку, соціального статусу), які зацікавлені у продукті. Опис цільової аудиторії містить інформацію про демографічні, географічні, поведінкові та психологічні характеристики клієнтів. На відміну від узагальненого опису груп клієнтів цільової аудиторії,

персона покупця містить детальну інформацію про звички, унікальні особливості, цілі та проблеми конкретної особи. Персона покупця – це вигаданий профіль ідеального клієнта компанії, спроектований на основі інформації про реальних клієнтів, який формується з метою представлення їх моделей поведінки, що може допомогти усвідомити їхні цінності та ставлення до продукту.

Ефективним інструментом аналізу бренду або продукту є SWOT-аналіз – засіб бізнес-планування, який дає змогу виявити внутрішні фактори (сильні та слабкі сторони) і зовнішні фактори (можливості та загрози), які можуть мати вплив на продукт. За допомогою SWOT-аналізу можна з'ясувати, як розширити можливості, активізуючи свої сильні сторони, та як уникнути загроз і усунути слабкі сторони. Рекомендовано здійснювати не лише аналіз розроблюваного продукту, а і його зіставлення з наявними на ринку аналогами, що слугуватиме первинним тестуванням продукту на конкурентоспроможність.

Дослідження технічних можливостей передбачає аналіз сфери виробництва продукції, функцій програмного забезпечення та часових затрат на її створення.

Етап 3: створення концепції. На цьому етапі дизайнер виконує два основні завдання: формулює детальний опис продукту (вербальна форма) та створює мудборди, ескізи, прототипи з низьким рівнем деталізації (візуальна форма).

До вербального опису продукту належить створення детального переліку його складників і функцій та характеристика бренду, частиною якого буде продукт. Ефективними засобами характеристики бренду є опис його стратегії, архетипу та інтонації. Стратегія бренду містить три складники: місія (причина існування бренду), візія (визначення основного напрямку руху до постійного поліпшення), цінності (принципи, важливі для компанії, які є рушійною силою бренду). Місія, візія та цінності бренду формують базу для створення й позиціонування продуктів на ринку [4 с. 65].

Архетип бренду – це універсальний образ, який складається з патернів поведінки та відомих рис, які зрозумілі кожній людині та викликають у цільовій аудиторії певне емоційне сприйняття. Розуміння архетипу бренду дає змогу ефективно побудувати стратегію комунікації з цільовою аудиторією та позиціонувати продукт на ринку. Усього розрізняють 12 архетипів бренду, розподілених за 4 групами: стратегія експертизи – невинний, шукач, мудрець; стратегія лідерства – герой, бунтар, маг; стратегія комунікації – свій хлопець, коханець, блазень; стратегія майстерності – батько, творець, імператор.

Інтонація бренду (або Tone of Voice) є засобом привертання уваги аудиторії – зацікавлення знайомими образами та словами. Ця особливість –

частина характеру бренду, яка забезпечує його впізнаваність і формує емоційний зв'язок з аудиторією. Щоб визначити, який тон комунікації підходить бренду, потрібно здійснити аналіз його рис за чотирма параметрами: веселий чи серйозний; офіційний чи повсякденний; шанобливий чи неповажний; сповнений ентузіазму чи діловий.

Завершивши опис продукту, дизайнер переходить до візуальної інтерпретації сформованої концепції. Створення мудборду (англ. Moodboard) – набору слайдів чи колажу із зображень, які відображають настрій та стилістику майбутнього продукту. Ще одна ефективна форма генерування візуальних рішень – це скетчинг, техніка швидкого створення простих малюнків і візуальних нотаток. Такі замальовки допомагають дизайнерові за короткий час відобразити на папері свої ідеї та враження. Поширеною практикою під час роботи над веб-сайтами або мобільними додатками є розроблення вайрфреймів (англ. Wireframe), схематичних зображень структури продукту.

Етап 4: Оцінювання концепції. На етапі оцінювання дизайн розглядає замовник (власник продукту), тестові користувачі, а також команда технічних фахівців, які займатимуться розробленням продукту. Отримавши оцінки, коментарі та відгуки, дизайнер повертається до попередніх етапів розроблення концепції, коригує їх та знову переходить до етапу оцінювання. За умови, що дизайн схвалений усіма зацікавленими сторонами, відбувається перехід до створення остаточної версії продукту.

Проведений аналіз основних етапів концептуального дизайну та встановлено, що основна перевага концептуального дизайну полягає в уточненні характеристик розроблюваного продукту. Урахування наведеного переліку етапів концептуального дизайну та завдань процесу проектування продукту може сприяти оптимізації роботи дизайнера; ретельно врахувати точку зору споживача та замовника, полегшуючи досягнення бажаних результатів. На цьому етапі варто використовувати різноманітні творчі підходи для пошуку ідей та дослідження можливостей їхнього візуального вираження.

Література:

1. Одробінський Ю., Тригуб О. Вплив українського концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2017. Вип. 17. С. 93–99.
2. Рижова І. С. Наукові основи дизайну. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2015. Вип. 62. С. 109–122.
3. Andreasen, M. M., Hansen, C. T., & Cash, P. Conceptual Design. Interpretations, Mindset and Models. Springer, 2015. 394 p.

4. Cady, S., Wheeler, J., DeWolf, J., & Brodke, M. Mission, vision, and values: What do they say? *Organization Development Journal*. 2011. 29 (1). P. 63–78.

5. Yuan H, Xing K, Hsu H-Y. Concept Justification of Future 3DPVS and Novel Approach towards its Conceptual Development: *Designs*. 2018. №2 (3). 23 p. URL: <https://doi.org/10.3390/designs2030023> (date of access: 29.03.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-71>

CAN ARTIFICIAL INTELLIGENCE CLAIM TO BE THE AUTHOR OF A WORK OF ART?

ЧИ МОЖЕ ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ПРЕТЕНДУВАТИ НА РОЛЬ АВТОРА МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ?

Hluskova S. O. Глушкова С. О.

First-year Student студентка I курсу
at the Faculty of Philosophy філософського факультету
Mykhailo Drahomanov Ukrainian Український державний університет
State University імені Михайла Драгоманова
Kyiv, Ukraine м. Київ, Україна

Наше сьогодні надто швидкими кроками рухається до використання штучного інтелекту. Будь-яка зі сфер, вже випробувала на собі моделі генерування текстів, дизайн-проектів, математичних програм etc. Не оминув штучний інтелект і сферу мистецтва. Якщо ми візьмемо за точку відліку визначення мистецтва, як: образ осмислення дійсності, процес або підсумок виразу внутрішнього або зовнішнього (по відношенню до творця) світу в художньому образі; спрямована таким чином, що відображає інтерес не тільки самого автора, а й інших. То, виходячи з механізму використання штучного інтелекту як арт-генератора, ми можемо зазначити, що він не є автором як таким. Але тоді яким чином розглядати та оцінювати ті роботи, які «створюються» штучним інтелектом та претендують на роль та статус мистецьких робіт?

Ми розглядаємо мистецтво через призму виразу внутрішнього або зовнішнього світу, – підкреслимо, *по відношенню до творця*, – в художньому образі. І так як штучний інтелект є імітацією людських когнітивних здібностей: не спроможний до усвідомлення себе самого, своїх емоцій, і всього «людського», а лише здатен на вторинну переробку

вже існуючих робіт котрі є в доступі, а не винаходити унікальні концептуальні ідеї – то ми не можемо вважати ШІ повноцінним автором та митцем.

Програми штучного інтелекту навчаються на мільярдах зображень з Інтернету. MidJourney, DALL-E та Stable Diffusion не роблять відмінностей при зборі даних. Зображення, що використовуються для навчання цих моделей, включають твори художників і твори, захищені авторським правом. Критики стверджують, що етичне порушення у тому, що це було зроблено без згоди чи відома цих художників. У цій критиці є деяка обґрунтованість, і це може бути обставина, за якої технологія просто випереджає нашу здатність використовувати її з етичної точки зору.

Однією з проблем є те, що алгоритми програми, як AI Generations ґрунтуються на роботах конкретного художника, а це можна розцінювати як шкоду репутації через підробку, шахрайство або крадіжку особистих даних. Коли подібні моделі вчать на зображенні вашого виробу мистецтва, вони зберігають цю інформацію та працюють надалі з цими даними. А всі наступні покоління зображень включають контент захищений авторським правом, котрий був зібраний без дозволу власника авторських прав. Таким чином, будучи неспроможним до творення, штучний інтелект займається, таким собі, плагіатом та імітацією на творчість, а цим підриває статус самого мистецтва та митця, як окремого автора.

Разом із цим постає ще одне питання, а саме етичний зріз використання штучного інтелекту як повноцінної виконавчої сторони та постачальника контенту конкретному замовнику, та, власне, питання авторських прав на ці роботи. Капіталістична система завжди буде віддавати перевагу більш швидкому та дешевшому товару котрий спрямований на задоволення потенційного глядача, а не спрямовувати свої сили та ресурси на якість та унікальність, що може викликати страх втрати робочих місць через експлуатацію та монополізацію низки даних. І це підтверджує тезу про те, що ринок мистецтва, не лише такий самий бізнес як і будь-який інший, але й ринок надто низькоякісної продукції, така собі китайська підробка на світові бренди.

Кому все ж таки належать авторські права на, такого роду, цифровий контент. Власникам компаній? Художникам, чиї роботи були задіяні для тієї чи іншої картини? Авторські права завжди належать автору. А так як ШІ не може бути повноцінним автором і митцем, як було зазначено раніше, то ніхто із запропонованих кандидатів не є їх повноцінним власником.

Чи може подальша механізація та утилітаризація нашого світу повністю прибрати митців з ринку праці та призвести до споживання виключно

«штучно створеного контенту»? На нашу думку – ні. Зменшити попит «справжніх» митців на користь швидкості та дешевизни – так. Але наразі штучний інтелект, не на такому рівні розвитку щоб робити це етично та запропонувати людству, так би мовити, новий вид мистецтва та нове поняття авторства. Бо значна його частина це не тільки ідея та результат, але й сам процес. Це невід’ємна складова людського ества – виражати себе. У «штучного» мистецтва немає цінності як такої. Воно утилітарне, воно швидке та програє у вмінні якісної комунікації з замовником та бажанням людей придбати щось автентичне, унікальне і зроблене саме людською рукою. В тебе набагато більше шансів продати картину, котру художник виготовляв пів життя і несе за собою культурну цінність, спадщину, аніж виведену арт-генератором картину без сенсів та ідей. Бо людина купляє не продукт – а історію та подачу.

На мистецтво дійсно можна споглядати з багатогранної перспективи його застосування, та ролі як такої. Нинішній виток у вигляді AI-art, в якомусь сенсі, не міг не виникнути під впливом всеосяжної роботизації та диджиталізації, бо людина завжди переосмислює вже раніше їй знайомі поняття, а тим паче у розвиваючому кібер-сучасному просторі.

Трагедія сучасного мистецтва заключається в тому, що вже нічого не викликає дивування. Поява ШІ у вигляді митця є результатом перетворення мистецтва в текучий стан та її реологією.

Підсумовуючи тему: чи може штучний інтелект претендувати на роль автора мистецького твору, мушу зазначити, що наразі – ні. Ще невіршині етичні питання не можуть дати повноважень вважати AI повноцінним митцем. Але дивлячись на сьогоднішні запити рядового споживача, все до цього йде. Сучасне мистецтво містить у собі інформацію про події; створює художні перформанси, тимчасові виставки котрі демонструють ефемерність існуючого нині порядку речей і правил, керуючих сучасної соціальною поведінкою.

В еру розвитку цифровізації неможливо уникнути чогось нового та незнайомого. Людські вироби мистецтва завжди будуть на порядок ціннішими. А для подальшого розвитку ШІ у цій сфері варто на міжнародному рівні запровадити та оговорити всі етичні аспекти котрі постають у делікатному та такому дискусійному питанні. Розвиток нового розуміння мистецтва та авторства у вигляді розвитку штучного інтелекту підштовхує на рефлексію, переосмислення ролі людині та додає ще більше екзистенційних питань кожному з нас.

Література:

1. Paul C. Digital Art / 3rd ed. New York: Thames & Hudson, 2015. 272 p.
2. Thacker E., Galloway A. The Exploit: A Theory of Networks. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 4.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ITS IMPACT ON THE LABOR MARKET

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РИНОК ПРАЦІ

Derman L. M. **Дерман Л. М.**

*Ph.D., Associate Professor,
Head of the Department of Design* *кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну*

Tkach H. L. **Ткач Г. Л.**

*Lecturer at the Department of Design
Mykhailo Drahomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine* *викладач кафедри дизайну
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

У 2021 році консультант зі стратегії й технологій Бернард Марр виокремив окремі тренди найближчого майбутнього. Це дистанційна робота, дані як актив (для кращого розуміння клієнтів, вдосконалення процесу ухвалення рішень тощо), інновації у бізнес-моделях (компанії здатні швидко реагувати на зміни), віртуальні інтерфейси (технологій доповненої, віртуальної та змішаної реальності які презентують, продають товари й послуги), соціальне залучення (співпраця з інфлюенсерами та посилення роботи у соціальних мережах), децентралізовані фінанси (краудфандинг, технології блокчейну тощо), сталий розвиток (впровадження принципів сталого розвитку, зменшення викидів вуглецю та використання води), від глобального до локального (локалізація виробництв й продажів, що йде на користь екології).

Міжнародна консалтингова компанія McKinsey & Company, що спеціалізується на вирішенні питань, пов'язаних зі стратегічним управлінням, пише про те, що 20-25% працівників у країнах з розвиненою економікою можуть працювати вдома без втрати продуктивності від трьох до п'яти днів на тиждень.

Сфера послуг та електронної комерції щороку набирає все більшої популярності. Разом із тим компанії все частіше збільшують інвестиції в автоматизацію та ШІ, що дозволяє зменшити щільність працівників, покращити якість товарів та послуг, задовольнити зростання попиту та відповідати сучасному темпу життя. Перехід до цифрових технологій може сприяти не тільки зникненню одних, а також появі нових професій. Так у Китаї тільки за перше півріччя 2020 року у сфері електронної торгівлі, кількість вакансій зросла на понад 5,1 млн.

Популяризація віртуального світу як такого, створення там торгових, освітніх площадок сприяє підвищенню доходів компаній. Проте переважна більшість брендів не шукають вигоди тільки у монетизації від своїх послуг. У пріоритеті на даному етапі комунікативна маркетингова стратегія, що пов'язана з присутністю компанії у метавсесвіті. Особливо це важливо для підтримки зв'язку з представниками покоління Z та альфа.

Метавсесвіт та віртуальний світ у цілому можна розглядати у контексті інклюзії. А саме, люди, що мають медичні відхилення, наприклад, відносяться до маломобільних груп населення, можуть працювати у даній сфері без дискомфорту для себе. У даній сфері вбачається можливість їх самореалізації як фахівців у різних сферах: освіти, торгівлі, мистецтва тощо.

Бізнес аналітики говорять про те, що формується новий тип економіки –гіг-економіка. Її суть полягає у переході від робочих місць з постійною зайнятістю в одного роботодавця до тимчасових проєктів в різних компаніях, що ґрунтуються на короткострокових контрактах або неформальних домовленостях.

Дослідження говорять про те, що 75% компаній у наступні 5 років планують автоматизувати свій бізнес та впровадити штучний інтелект у роботу. Цифровізація та штучний інтелект змінить ринок праці. Багато професій зазнають трансформації або зникнуть, натомість з'являться нові. Деяким людям доведеться перекваліфікуватися, змінити фах.

Аналітики стверджують, що боятися ШІ не варто, ним потрібно користуватися як інструментом. Насправді, експерти говорять про те, що по справжньому ринку праці загрожує вповільнення економічного зростання, дефіцит пропорції та інфляція.

Через збільшення конкуренції може виникнути кадрова криза. Це може бути пов'язано як із наслідками війни (російсько-української), що вже сьогодні відчувається на території України, так і конкуренцією, що пов'язана з вимогами до кваліфікації працівників, які стрімко зростають під впливом цифровізації та технологій штучного інтелекту. Компанії змагатимуться за створення найкращих умов для праці та залучення нових співробітників [2].

Під впливом цифровізації збільшується загроза кібератак. Таким чином ринок потребуватиме фахівців із кібербезпеки, аналітики великих даних та технологій управління.

За даними McKinsey Global Institute, до 2030 року на ринку праці буде затребувано 8–9% професій, яких раніше не існувало. Для прикладу: фахівець з видалення цифрових даних, керівник автоматизації, експерт у сфері штучного інтелекту й робототехніки, консультант із цифрових валют, юрист з інтернет-права, фахівець з гейміфікації, стратег способу життя, фахівець із переробки космічного сміття, менеджер або дизайнер

із проектування розумних домівок, координатор співпраці людини й машини, треш-інженер, або дизайнер сміття, розробник подорожей у доповненій реальності, менеджер дронів.

Запровадження цифрових технологій та ШІ призводить до скорочення залучення людини до типових, рутинних задач. Одночасно це спровокує попит на професії креативної індустрії та інноваційну діяльність. Це відкриває нові горизонти для реалізації людського капіталу.

Людина має перевагу над штучним інтелектом, завдяки здатності до емпатії, до можливості генерувати інноваційні рішення. ШІ може слугувати тим інструментом, що допоможе реалізувати творчий потенціал. Соціальна робота це та сфера, де людина може реалізуватися та мати переваги над ШІ, позаяк передбачає використання саме людських якостей, які сучасні технології не здатні відтворити. Тобто, задля того, щоби не втратити свої позиції на ринку праці, компанії мають створювати сприятливі умови для розвитку креативного потенціалу та можливості навчатися протягом життя.

Література:

1. Дерман, Л. М. (2022). Нові соціальні медіа в дизайні: соціокультурні та комунікативні аспекти. Культурологічний альманах, (1), 14–16. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.1.4>

2. Дерман Л.М. (2020) Глобалізація і діджиталізація та їх вплив на світові fashion-ринки у XXI ст. Гілея: науковий вісник, 157 (№ 6-9). Ч. 2., С. 35-38.

3. McKinsey helps strengthen Generation, a nonprofit placing people in jobs worldwide. URL: <https://www.mckinsey.com/about-us/new-at-mckinsey-blog/mckinsey-helps-strengthen-generation-a-nonprofit-placing-people-in-jobs-worldwide>

4. Метавесвіт змінить e-commerce. Що потрібно знати бізнесу, щоб устигнути на цей потяг. URL: <https://forbes.ua/innovations/metavsesvit-zminit-e-commerce-shcho-potribno-znati-biznesu-shchob-vstignuti-na-tsey-potyag-18102022-9117>

5. П'ятнадцять професій майбутнього та якими їх бачить штучний інтелект. URL: <https://osvitanova.com.ua/posts/5838-15-profesii-maibutnoho-ta-iaakymy-ikh-bachyt-shtuchnyi-intelekt>

6. Ринок праці в Україні: 2022 – 2023: стан, тенденції та перспективи. URL: https://fru.ua/images/doc/2023/ebrd_survey_20_04_23.pdf

7. Ринок праці у 2035: яку обирати професію і які потрібні будуть soft skills. URL: <https://osvitanova.com.ua/posts/5830-rynok-pratsi-u-2035-iaaku-obyraty-profesiiu-i-iaaki-potribni-budut-soft-skills>

8. Штучний інтелект скоро ліквідує 26 мільйонів робочих місць: компанії вже запустили процес. URL: https://24tv.ua/business/skilki-lyudey-vtratyat-robotu-cherez-shtuchniy-intelekt_n2308277

9. Що таке штучний інтелект та чим він загрожує людям. URL: <https://blog.liga.net/user/amarynenko/article/50465>

10. Які професії не замінить штучний інтелект. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-fut-65525038>

11. Lilia Derman¹, Bohdan Skovronskyi², Serhii Rusakov³ Fashion industry in Ukraine: development and prospects. Baltic Journal of Economic Studies. Riga, Latvia : «Baltija Publishing». 2023. Volume 9 Number 2. C. 118-128. DOI: <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2023-9-2-118-128>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-73>

THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON CONTEMPORARY ARCHITECTURE: NEW APPROACHES AND OPPORTUNITIES

ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА СУЧАСНУ АРХІТЕКТУРУ: НОВІ ПІДХОДИ ТА МОЖЛИВОСТІ

George M. A. W. **Джордж М. Е. В.**

*1st year Master's Student
Educational and Scientific Institute
of Philosophy and Educational Policy
of Mykhailo Drahomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

*студент 1 курсу магістратури
Навчально-наукового інституту
філософії та освітньої політики
Українського державного
університету імені
Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Технології ніколи не стоять на місці, особливо в наш час, коли ми майже кожного дня отримуємо повідомлення про нові відкриття. Проникаючи у різні сфери людської діяльності, кожна з цих технологій стає масовою і є незамінною частиною нашого життя. Взяти хоч би для прикладу мобільні телефони, які раніше були розкішною призначені лише для ділових людей, зараз це стало необхідністю і практично неможливо зустріти людину, яка не мала б смартфону сьогодні. Такі шалені темпи розвитку у сфері техніки просто не могли не вплинути на технологічні засади та – як результат – на художньо-естетичні характеристики творів різних видів мистецтва, насамперед, такого

залежного від інженерно-технічних новацій виду як архітектура. Безперечно, застосування нових сучасних технологій дозволило архітекторам радикально розширити свої можливості, те, про що ми вчора лише мріяли, сьогодні здобчі уже втілюють у життя.

Прогрес не стоїть на місці, і тепер комп'ютерні технології намагаються підкорити те, що не можна описати алгоритмами. То ж варто з'ясувати, чи можна вважати створене комп'ютерними технологіями мистецтвом? Чи настане колись той день, коли штучний інтелект загрожує відібрати у людини те, що здавалося б, відібрати не можна? Варто дослідити, чи може комп'ютер позмагатися з «великими» і викреслити значимість людини у створенні творів мистецтва! Штучний інтелект, кардинально змінює характер не тільки «традиційних» технічних професій, а й проникає в художній простір, впливаючи на творчі процеси, і навіть з'явився феномен, який отримав назву «Обчислювальна творчість/ механічна творчість».

З давніх часів потреба людини творити є базовою для зростання особистості та її прогресу. В першу чергу, людина творить для себе. І найчастіше митець може без слів занурити споглядача в свій світ емоційного стану. Це самовираження, яке чіпляє і змушує співпереживати. І тут виникає резонне питання, а чи потребує штучний інтелект самовираження? Що рухає ним при створенні тієї чи іншої форми або у виборі кольору?

Але, якщо відійти від філософської частини питання, і розглянути більш предметно, то починати, звичайно, варто з того, як можна визначити мистецтво і які критерії його оцінки. Світ сучасного мистецтва сповнений абсолютно різноманітними художниками, архітекторами, скульпторами і перформансистами. Свобода самовираження зараз не обмежена ні канонами, ні, найчастіше, моральними і етичними принципами. Будь-хто може стати художником і нести в світ щось своє. Наскільки це буде оцінено і прийнято суспільством, питання інше. У цьому плані у штучного інтелекту немає вибору і увагу, як професіоналів, так і звичайних людей, йому забезпечене. Як старанний учень він продовжує поглинати інформацію і вдосконалюватися. Світ штучного інтелекту обмежений лише тією інформацією і речами, які створила людина. На даний момент він не може створити щось абсолютно нове. Проте, як вправний ремісник, він вміє аналізувати та творити свою власну версію вже існуючого, відлучену від емоційної складової та чуттєвості.

Штучний інтелект вже почав грати дуже важливу роль у творчій діяльності, такій як музика, образотворче мистецтво, до прикладу «Midjourney» або «DALL-E 2» . Без використання цифрової обробки і комп'ютерних ефектів неможливо собі уявити ні сучасний кінематограф, ні

музику. «Комп'ютер» в наші дні в прямому сенсі став і полотном, і пензлем, і музичним інструментом. Певно, наступним етапом у розвитку цифрового мистецтва стане використання «комп'ютера» вже не тільки як інструмент реалізації ідей людини, а в якості самостійної творчої сутності.

Можна з впевненістю сказати, що штучний інтелект відкриває нові горизонти і творчі виклики в архітектурі. Безумовно, розрив між ШІ та людиною скорочується. Проте, мабуть, найближчим часом він не буде повністю подолано, оскільки саме людина налаштовує модель, підбирає навчальні приклади і використовує технології для творчості.

Ідея про те, що машини можуть бути архітекторами, або можуть навіть замінити архітекторів, як вони вже замінили деякі професії, виглядає поки що занадто сміливо.

В кінці варто сказати, що ми ще занадто мало знаємо про роботу і вплив новітніх технологій на сферу архітектури. Дана тема потребує більшого дослідження з точки зору відносної новизни, та постійного розвитку технологій в архітектурній сфері.

Література:

1. Chibalashvili A. Artificial intelligence in artistic practices. *Contemporary Art*. 2021. № 17. С. 41–50. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425> (дата звернення: 10.05.2023).
2. Liu B. Arguments for the Rise of Artificial Intelligence Art: Does AI Art Have Creativity, Motivation, Self-awareness and Emotion?. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2023. Avance en línea. С. 1–11. URL: <https://doi.org/10.5209/ariss.83808> (дата звернення: 13.05.2023).
3. Rusakov S.S., Vorozheikin Y.P. Art fairs in the context of virtualization // Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2022. – P. 189-209. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-10>(дата звернення: 12.05.2023).

**CREATIVITY OF TETIANA EFTYMOVSKA
IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT
OF GRAPHIC DESIGN IN IVANO-FRANKIVSK**

**ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ЄФТИМОВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ**

Diakiv M. V. Дяків М. В.

*Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department
of Fine and Decorative
and Applied Arts and Restoration
Scientific Research Institute of Arts
of Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації
Навчально-науковий інститут
мистецтв Прикарпатського
національного університету
імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Динаміка світових тенденцій цифровізації мистецтва у всіх напрямках помітно змінила розвиток дизайну, і зокрема графічного дизайну. Історичні аспекти формування нової образної системи виникли від засобів комп'ютерної техніки, яка стала основним інструментом в руках митців. Якщо друга половина ХХ століття – це перший період розвитку пасивної комп'ютерної графіки (виконавець не міг керувати формуванням зображення), то вже на початку ХХІ ст. ілюстративна графіка дозволила художникам використовувати комп'ютер як інструмент для створення зображень. Дослідник комп'ютерної графіки Мацевко В.Г. виділяє основні прикладами систем, з якими працює сучасний дизайнер, а саме Illustrator, Corel Draw, Photoshop, Painter, 3DStudio MAX, Bryce 3D, Poser, PowerPoint, Hyper Method, Director, Free Hand, Premiere тощо [3, с. 23]. Наведені графічні редактори растрової та векторної комп'ютерної графіки з успіхом опановують івано-франківські дизайнери.

З початку 2000 років в Івано-Франківську виникають дизайнерські студії та фірми, що займаються розробкою продукції для поліграфії та реклами. Цьому сприяють низка факторів – освітні заклади міста випускають професійних дизайнерів, збільшується кількість замовників на продукцію графічного дизайну, поширюється екорух зі збереження сировини для виробництва паперу і тому цифрове зображення пріоритетно займає лідируючу позицію та презентується у соціальних мережах та інтернетресурсах. Сучасна людина є першим користувачем

продукції графічного дизайну, завдяки мобільним телефонам, планшетах і різноманітним персональним пристроям. Концепція цифрового зображення втілена у дизайні оформлення інтерфейсу, програмного забезпечення та сайтів.

Різнманітність цифрового зображення в наш час вражає динамікою появи все нових варіантів художніх образів. Цей процес розпочинався ще 20 років тому зі спроб талановитих митців втілити свої перші ідеї у новітньому виді мистецтва, що активно заповнив соціокультурний простір міста Івано-Франківська. На вилицях все частіше стали з'являтися яскраві, подекуди навіть занадто провокаційні реклами, стало модним замовляти цифрові ілюстрації до обкладинок сучасної літератури і навіть з'явився дизайн фото листівок. Мистецтво графічного дизайну стало необхідною умовою розвитку сучасного суспільства.

В дослідженні варто згадати про творчість Єфтимовської Тетяни Дмитрівни – івано-франківського графічного дизайнера та фотографа, яка родом селища Більшівці Галицького р-ну Івано-Франківської області (1974 р.н.). Зі спогадів дизайнерки дізнаємось, що захоплення мистецтвом виникло, коли вона отримала в подарунок від батька у 10 років фотоапарат.

Хоча мисткиня і не навчалась по спеціальності дизайн (Прикарпатському університеті ім. В. Стефаника, філологічний факультет, спеціальність «українська мова і література та німецька мова»), проте природжене відчуття композиції та колориту допомогли у її професійній діяльності дизайнера.

Працюючи в редакції газети «Нова влада», обласної газети «Тижневик Галичини» та видавництві «Лілея-НВ» Єфтимовська Тетяна здобула додаткові навички у роботі з оформлення друкованої продукції і тому з лютого 2007 року повністю перейшла на роботу у власній з чоловіком студії mAvik (www.mavik.com.ua) та займається дизайном поліграфії і розробкою веб-сайтів.

Єфтимовська Тетяна є автором візитних карток, логотипів, етикеток, календарів, ілюстрацій обкладинок книг, листівок, графічного оформлення сайтів. Особливої уваги заслуговують логотипи, що «є не тільки результатом образного, семіотичного рішення проектанта, але і складним з'єднанням ідеї з її матеріальним втіленням» [2, с. 74]. Логотипи авторки мають дві складові – це текст (назва) та візуальна фігура, що підтримує змістовне наповнення знаку. Ще й досі читачі журналу «Слово» мають змогу споглядати логотип за однойменною назвою цього видання спроектований Єфтимовською Тетяною. Концепція знаку закладена у смислового поєднанні назви та символу Бога (хрест), що добре передає напрям видання. Світлі літери назви на червоному тлі фігуративно виділені та формують повздовжню

композицію, в центі якої в літері «о» введено знак «хрест». Якщо розглянути інші логотипи авторки то знаходимо не менш цікаві рішення, наприклад логотип для Лілії Литвиненко (логотип музично-мистецької студії) являє собою різновид лінгвістичного логотипу, «що формується зі слів, літер, цифр чи з їх комбінацій» [1, с. 162]. В композиції цього логотипу окрім характерного прописного шрифту використано рослинний знак-символ (стилізовану лілію) в першій літері, форма якої нагадує також музичний інструмент (арфу). Хвилясті, дугоподібні з напливами лінії логотипу відповідають мистецькому означенню діяльності власниці. Графічна манера подачі лаконічно увиразнює шрифтову назву та концентрує увагу на найважливішій інформації цього зображення.

Графічні образи інших логотипів Єфтимовської Тетяни не менш цікаві. Відштовхуючись від тематичної назви, дизайнерка розпрацьовує графічні символи – трансформує зміст в модель реально існуючого об'єкта. Зокрема, так виконані логотипи для салону-ательє «Тавіта-успіх» (назва означена в символі лані) та для паломницького інформаційного порталу «Паломник» (назва означена у фігурці чоловіка-паломника). Усвідомлення теми веде до гармонійної та логічної візуалізації образного знаку, що передає основні смислові поняття та в стилій формі розповідає про власника та його професійну діяльність.

Мистецька харизма авторки виявляється в створених нею обкладинках до книг – ілюстрація охоплює все змістовне наповнення тексту та покликана додатково зацікавити читача книгою. При цьому використовує два підходи – в першому створює образ за допомогою фото колажу, а в другому малює в графічному редакторі малюнок. З доробку Єфтимовською Тетяною знаємо такі її ілюстративні обкладинки, як «Von A bis Z», «Батурин», «Провінційне пекло», «Тільки Ісус», «Тримай мене, ковзанко» та інші. Дизайнер влучно подає асоціативні малюнки, що емоційно спрямовані на підсилення основних ідей літературних творів. Відчутна композиційна динаміка деяких ілюстрацій доповнена цікавими шрифтовими назвами та авторськими елементами.

Втілює авторські задуми в розробці етикеток, листівок, календарів, пропонуючи нестандартні художні рішення власного світобачення. Звертаючись до різноманітних тем індивідуалізує власну концепцію творчого ставлення до композиційного рішення.

Будучи однією з перших хто розвивав графічний дизайн у Івано-Франківську з початку 2000-х років, Єфтимовській Тетяні вдалось створити та реалізувати чимало вдалих проєктів пов'язаних не тільки з практикою в графічному дизайні, а й долучитись до теоретичного осмислення проблем цієї галузі сучасного мистецтва. Авторка долучилась у 2002 році до участі в Міжнародній конференції

християнських засобів масової інформації з доповіддю на тему газетної верстки, а у 2013 році презентувала свої роботи на персональній виставці фото та графічного дизайну у виставковій залі «Арт на мур» фортечної галереї «Бастіон» у Івано-Франківську [4]. В продовження виставки було організовано семінар на тему графічного дизайну, головною метою якого стало живе спілкування з глядачем та обмін досвідом.

Висновки. У мистецькому просторі міста Івано-Франківськ початку ХХІ ст. розпочались процеси активізації та розвитку дизайнерських практик, зокрема одним з найзатребуваніших став графічний дизайн, адже область його застосування – це різноманітна поліграфічна продукція. Професійно працює в галузі графічного дизайну Єфтимовська Тетяна, що долучилась до чималої кількості проєктів реалізованих в межах не тільки нашого міста, а й України в цілому. Твори авторки вирізняються креативними композиційними рішеннями, що до розвитку ідейної образності завдяки шрифтовому та графічному зображенню. Використаний нею аналітичний підхід в розробці прикметних знаків-символів є ще однією прикметною ознакою в роботі над логотипами, етикетками, обкладинками для книг.

Література:

1. Бистрякова В. Н., Оипчук М. В., Осадча А. М. Логотип у рекламі. Європейські перспективи. №1, 2017. С. 160 – 166.
2. Гніденко М. С., Колесніков В. В. Дизайн логопату як основи фірмового стилю. Вісник КНУТД. Серія «Технічні науки». № 1 (82), 2015. № 1 (82). С. 73–78.
3. Мацевко В. Г. Комп'ютерна графіка: Навчальний посібник. Чернівці: Рута, 2009. 343 с.
4. Тетяна Єфтимовська. Графічний дизайн – як одяг для думок. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://gk-press.if.ua/x8712/&ved=2ahUKewjqkeGTm8D-AhWYyhv0HHQMFDTsQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw0Knh3HEoIP7km5idVXzAIL>

ARTISTIC EXPRESSION OF MODERN DIGITAL ART

ОБРАЗНА ВИРАЗНІСТЬ СУЧАСНОГО ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА

Diakiv O. V. Дяків О. В.

*Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department
of Fine and Decorative
and Applied Arts and Restoration
Scientific Research Institute of Arts
of Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації
Навчально-науковий інститут
мистецтв Прикарпатського
національного університету
імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Цифрове мистецтво ХХІ ст. розвивається шляхом трансформації та інтеграції образотворчого мистецтва в сферу інноваційних комп'ютерних технологій. Освоєння людиною цифрової техніки відбувається в сучасному світі ще змалечку, коли дитині пропонуються різноманітні прилади для гри та навчання. Більш суттєві знання з роботи в графічних програмах здобуваються у професійних навчальних закладах, де розпочинається процес адаптації набутих вмінь з традиційних предметів, таких як «рисунок», «живопис», «композиція», «перспектива», «кольорознавство» в курси комп'ютерної графіки. Перехід до цифровізації у малюванні є на сьогоднішній день однією з важливих проблем у навчанні молодих митців.

Мистецькі образи, що створюються за допомогою комп'ютерних програм відмінні від малюнків виконаних вручну. Цифрове мистецтво застосовується насамперед в дизайні, де «твори традиційного мистецтва, перенесені на цифрову основу» [4, с. 83]. Процес створення цифрових зображень відбувається шляхом втілення ідеї реалізованої спочатку в ескізі на папері у площину растрової або векторної графіки. Мистецький задум покликаний розкрити образну виразність ідеї, яка у дизайні стає першоосновою для подальшої роботи над запланованим завданням.

Питаннями розвитку цифрового мистецтва в наш час цікавиться чимало дослідників і про технологічні можливості нового виду мистецтва дізнаємось з праці Вернигора М. О., в якій дослідниця визначає основні властивості та можливості пропоновані митцям в графічних програмах для малювання [2, с. 83]. В іншій праці знаходимо поняття «цифрова доба» та «цифрова культура», якими автор означає загальні тенденції нашого часу [3].

Все більше митців в своїй творчості звертаються до створення зображень за допомогою планшетів або комп'ютерних програм. Ця тенденція розвинулась на тлі ринкової затребуваності цифрових малюнків, що наповнили не тільки мистецтво дизайну, але стали невід'ємною частиною віртуального світу, в якому перебуває людина користуючись сучасними цифровими пристроями. Можна стверджувати, що частково відбулась заміна візуальної картини, яку митець створював протягом тривалого часу на швидкі рефлекторні аналоги у вигляді цифрового малюнку. Постала проблема образної виразності цифрових зображень, адже у великій кількості та різноманітності запропонованих в наш час цифрових творів спостерігається спрощення художньої системи візуалізації, тиражування та запозичення. Технологічні процеси використані митцем у роботі над цифровим зображенням потребують зміни та навичок, так само як при роботі з олівцем та фарбами. Художникам цифрового мистецтва необхідні знання зі спеціальних наук, що розвивають абстрактне мислення та формують творчий хист, тобто розкривають талант.

Сучасна образна виразність – це головний критерій, за яким глядач сприймає естетичну форму зображення. В більшості варіантів подачі цифрових зображень художники та дизайнери користуються тими ж методами та принципами роботи, що й в образотворчому мистецтві. Важливими є правила композиційної та колористичної побудови зображень та концептуальної реалізації авторського задуму. Імпровізуючи в процесі створення візуального образу цифрові художники надають несподіваних форм компонентам композиції, експериментують з кольоровою палітрою. Іншим не менш важливим чинником роботи над цифровим зображенням є стилізація, тобто як «свідоме наслідування формальних прикмет когось стилю» або ж як «один із прийомів візуальної організації образного вираження, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета і відкидаються непотрібні деталі» [1, с. 131]. Якщо простежити над чималою кількістю цифрових зображень, то можна виявити, що всі вони подані у стилізованій формі і наділені ознаками певної спрощеності та лаконічності. Досягнення реалістичного формотворення у цифровому мистецтві не є основною метою, хоча митців пропонують аналоги живописних експериментів – копіювання творів живопису методом малювання на планшеті. Усвідомлення значення впливу образної виразності цифрового мистецтва на ідентифікацію творчості митців полягає у розкритті нових граней розуміння підходів творення, а саме через інтерпретації – інноваційне тлумачення образотворчої картини світу.

Висновки. Цифрове мистецтво розраховане на залучення до проектно-дизайнерської діяльності молодих художників, що використовують сучасні технічно-інформаційні технології та задовольняють в художньо-естетичному плані різноманітні запити сучасних споживачів цифрової продукції. Виконання найскладніших завдань завжди розпочинається з поступових етапів, в яких виявляються уміння художника самореалізувати та поєднати ідею з практикою роботи

над цифровим зображенням. Розкрити власний творчий потенціал у новому напрямку мистецтва – ось що є найголовнішим у творчості сучасних митців.

Література:

1. Бядова М. В. Стилiзація i основи композиції. Київ, 2010. 307 с.
2. Вернигора М. О. Цифрові технології у академічному живописі. С. 82 – 85. URL. <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://mx.ogasa.org.ua/bitstream/>
3. Клековкін О. НОМО DIGITAL: Формула споживання (Малий Органон). Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 15. Ч. 1. 2019. С. 69 – 77.
4. Храмова-Баранова О. Л., Галенко А. В. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій, їх вплив на мистецтво і дизайн України. Гуманітарний вісник. Число 27. Вип. 11, 2017. С. 82 – 87.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-76>

PROMOTION OF CREATIVITY: CURRENT TOOLS OF COMMUNICATION IN THE FIELD OF VISUAL ARTS (THE CASE OF PROJECTS IMPLEMENTED WITH THE SUPPORT OF THE UKRAINIAN CULTURAL FOUNDATION 2019–2020)

ПРОМОЦІЯ ТВОРЧОСТІ: АКТУАЛЬНІ ІНСТРУМЕНТИ КОМУНІКАЦІЇ У СФЕРІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТІВ, РЕАЛІЗОВАНИХ ЗА ПІДТРИМКИ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ У 2019–2020 РР.)

Yefimova A. V.

*Candidate of Art History,
Lecturer at the Department
of Art Management
Lviv National Academy of Arts
Lviv, Ukraine*

Єфімова А. В.

*кандидат мистецтвознавства,
викладачка кафедри
менеджменту мистецтва
Львівська національна
академія мистецтв
м. Львів, Україна*

В сучасному світі глобальних комунікацій та динамічних процесів діджиталізації культури, спектр промоційних інструментів суттєво розширився. Зокрема досить стрімко виникають нові підходи до маркетингових комунікацій у сфері візуального мистецтва, без яких сьогодні неможлива ефективність будь-якого арт-проекту. З огляду на

швидкість цих змін, сьогодні актуальним питанням постає дослідження оптимальних та дієвих комунікаційних інструментів у сфері маркетингу.

З огляду на велику кількість арт-ініціатив, реалізованих в Україні, даний огляд базуємо на двох проєктах, які були успішно реалізовано за підтримки Українського культурного фонду на базі Львівської національної академії мистецтв у секторі візуального мистецтва. Також важливим став безпосередній менеджерський досвід участі у цих проєктах.

Насамперед розглянемо масштабний проєкт, реалізований у програмі «Знакові події» ще у «докризовий» час 2019 р. – 11 Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові. Заявка отримала високі оцінки експертів за комунікаційну складову, а ця унікальна подія – значну популярність [2]. Масштабний формат ювілейного 11-го симпозіуму вимагав насамперед потужної, якісної промоції з метою залучення ширшого кола аудиторії та утвердження цієї події в статусі культурного бренду регіону та країни. І першим кроком тут став брендинг комунікаційних матеріалів: було розроблено фірмовий стиль, усталений логотип, дизайн-макети для публікацій, друкованої продукції (буклети, афіші, банери, плакати, запрошення, прес-воли, програми для учасників, тощо). В той же час створено окремий веб-сайт Міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові як базову комунікаційну платформу для попередніх та майбутніх проєктів [1]. Крім того, надруковано 6 каталогів виставкових проєктів у рамках симпозіуму та 1 спецвипуск двомовного часопису про мистецтво «7UA», що також орієнтовано на довготривалу комунікацію. Важливе місце у промоції тут відіграла також і сувенірна продукція для учасників та почесних гостей заходу (брендові футболки 2-х видів, скляні сувеніри із лого проєкту, сертифікати участі, фірмові пакети, бланки, стікери, бейджі, папки, упаковки тощо).

Щодо каналів та інструментів комунікації, то огляду на знаковий формат події було налагоджено співпрацю зі ЗМІ, здійснювалися регулярні розсилки прес-релізів про усі заходи в рамках симпозіуму, що отримало позитивний результат та переконливу кількість публікацій у різних виданнях (як онлайн та і офлайн формату), репортажів на радіо та телебачення. Крім цього, це менш важливим було максимальне використання можливостей SMM, а саме Facebook та Instagram. Основними каналами комунікації тут стали офіційні сторінки ЛНАМ та Музею скла у Львові, які мали вже напрацьовану аудиторію. Під час тижневої події вони щодня наповнювалися динамічним контентом, що дало змогу отримати високі показники щодо охоплення аудиторії. Доволі ефективно для комунікації на міжнародну аудиторію спрацювало і використання спеціального хештегу [#glassymposium_2019](#). Особливе значення у комунікації з огляду на динаміку події та інтенсивну роботу відомих

іноземних художників на гутній мав відеоконтент. Було створено дев'ять відеороликів, які публікувалися на всіх каналах та отримали значне охоплення. Проте слід зауважити, що створення спеціального Youtube-канал International Blown Glass Symposium in Lviv, що орієнтувався на професійне міжнародне співтовариство художників-склярів та студентів по всьому світу не мало належного комунікаційного ефекту [3].

Проте, загалом комунікація 11-го міжнародного симпозіуму гутного скла у Львові була досить успішною, що підтвердила аналітика ЗМІ та соціальних медіа, здійснена в межах звіту для Фонду. Індикаторами ефективності стала кількість згадок та публікацій про проект, географія згадок та охоплення аудиторії, кількість реакцій, репостів, переглядів, активна популяризація проекту іноземними гостями-учасниками на власних сторінках в соціальних медіа та сайтах інституцій (широка міжнародна аудиторія, професійна спільнота склярів з усього світу), кількість учасників прямих трансляцій та велика кількість візуального матеріалу у мережі, опублікованого учасниками, гостями та відвідувачами проекту.

Наступним репрезентативним саме в контексті промоції творчості є проект «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ» 2020 р., реалізований вже під час пандемії та з урахуванням карантинних обмежень, коли частину запланованих активностей довелося перевести в онлайн-формат. В рамках заходів для формування нових аудиторій галереї ЛНАМ як арт-простору для молодих художників було передбачено кілька подій, що виступили основними інформаційними приводами для комунікації з аудиторією. Серед них: онлайн-презентація брендингу, виставковий арт-проект «Наші 5 років» як демонстрація актуального зрізу мистецьких пошуків молоді, що представив вибрані дипломні роботи студентів ЛНАМ за період 2015-2020 рр.; мурал відомого стіт-арт художника, випускника ЛНАМ Сергія Радкевича «ПроЦеСтворення» в подвір'ї галереї ЛНАМ; серія відео-інтерв'ю «Де:Арт» на YouTube-каналі з кураторами простору, засновниками галереї ЛНАМ, випускниками Академії, цікавими особистостями, відомими митцями, експертами сектору тощо; підсумковий каталог «5 років галереї ЛНАМ» 2015-2020 рр. з додатковою онлайн-версією та коментарями фахівців («Архів виставок», що розміщено на офіційному сайті ЛНАМ); а також проведення одноденної вуличної виставки «5 років/1 день», де були представлені твори молодих художників, що протягом 2015-2020 років реалізували персональні проекти у галереї ЛНАМ [4].

Окрім основних подій, реалізовано ряд інших комунікаційних заходів: серія публікацій у ЗМІ про молодих митців ЛНАМ з різних регіонів (Прикарпаття, Волинь, Закарпаття, Вінниччина, Одещина), що мало на меті взаємодію з аудиторіями інших міст; тематичні статті у

друкованих та спеціалізованих ЗМІ; проєкт «Творимо мистецтво»: 5 оригінальних відео майстер-класів на YouTube-каналі від молодих викладачів ЛНАМ; проєкт «Доступно про мистецтво»: 5 лекцій від викладачів ЛНАМ, орієнтованих на різні аудиторії [5]. У цьому випадку (на відміну від симпозіуму) канал мав належний промоційний ефект завдяки більш різнопрофільному контенту. Також усі активності в рамках проєкту оперативно публікувалися на сторінках галереї і ЛНАМ у соціальних медіа, застосовувалися інструменти таргетованої реклами, що сприяло зростанню кількості постійних користувачів.

У комплексі, проєкт «Комунікаційна кампанія галереї ЛНАМ», реалізований в складних умовах карантинних обмежень 2020 р., відіграв значну роль у популяризації напрацювань та здобутків Львівської національної академії мистецтв в цілому, а його результати орієнтовані на довготривалу перспективу, вже три роки працюють на промоцію творчості студентів та випускників.

В цілому, ефективні комунікації у сфері мистецтва в Україні є сьогодні ємкран важливим чинником для розвитку та просування як індивідуальної творчості так і колективних проєктів. Враховуючи стрімкі процеси діджиталізації, необхідно моніторити актуальні тенденції SMM та трансформації промоційних інструментів для цієї сфери на конкретному етапі.

Література:

1. International Blown Glass Symposium In Lviv. URL: <https://www.glassymposium.org/home-en.html> (дата звернення: 3.05.2023)
2. XI Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові. URL: <https://ucf.in.ua/en/archive/5eedee57caae240f145380d3>(дата звернення: 3.05.2023)
3. International Blown Glass Symposium in Lviv. URL: <https://www.youtube.com/@internationalblownglasssym2228/videos> (дата звернення: 15.05.2023)
4. Галерея ЛНАМ. Архів виставок «За підтримки УКФ» URL: <https://lnam.edu.ua/uk/exhibition/za-pidtrimki-ukf.html> (дата звернення: 15.05.2023)
5. Галерея ЛНАМ. YouTube URL: <https://www.youtube.com/@user-jf7nb2h15l/videos> (дата звернення: 20.05.2023)

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CHILDREN'S BOOK DESIGN

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ДИЗАЙНІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ

Yefimova M. P. **Єфімова М. П.**

*Ph.D, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Design
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Hrysiuk V. P. **Грисяк В. П.**

*Ph.D,
Senior Lecturer at the Department
of Journalism and New Media
Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine*

*доктор філософії,
старший викладач кафедри
журналістики та нових медіа
Київський університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Сучасні українські та іноземні видавництва, що спеціалізуються на виданні дитячих книг, включають термін «інновація» у стратегічні концепції свого розвитку, відповідно інновації стають важливим елементом їх ціннісної парадигми та основної місії. Вчені М. Шабанова, А. Титов та Д. Соколов зазначають, що інновація або нововведення – це фінальна стадія створення та впровадження новинок (принципово нового чи модифікованого засобу), які задовольняють конкретні суспільні потреби і мають низку ефектів (науково-технічний, соціальний, економічний) [5, с. 22]. Натомість науковець Ю. Пимошенко інновацією називає «результат успішного ринкового обміну ідей на інвестиції для їхньої реалізації» [5, с. 22]. Американський дослідник Кан Кеннет з Університету співдружності Вірджинії (США), у свою чергу, поділяє інновації на три види: інновація як результат (впровадження задля реалізації конкретного завдання), інновація як процес (фундаментальні зміни у методах організації роботи над проєктом) і інновації як мислення (інтерналізація інновацій в команді, засвоєння нових тенденцій в культурі) [8].

Теремко В. висунув твердження, що видавничою інновацією є сенс вважати втілення оригінальних ідей, завершений результат креативної діяльності (впроваджену новацію) у видавничому процесі чи на будь-якому його етапі. Нею можуть бути принципово новий або модифікований видавничий продукт, нові способи і технології роботи з

ним, взаємодій із цільовими аудиторіями та суб'єктами книжності [7]. Кротова Т. розглядає інновацію як таку, що спрямована на пошук нових способів вирішення актуальних завдань [4].

Однією із найбільш поширених інноваційних тенденцій у дизайні друкованих видань є технологічні інновації, до яких відносять всі зміни, що визначають науково-технічний прогрес (використання нових засобів, методів та технологій виробництва, нового обладнання), зокрема трансформацію дизайн-форми з точки зору конструкції та матеріалів. Книжковий дизайн реагує на зміни, які відбуваються у комунікативній реальності і естетичній свідомості. Експерименти у цій сфері спрямовані на виявлення нових можливостей книжкового організму, порушення традиційних схем його існування. Переглядаються звичні орієнтири простору книги, зовнішні та внутрішні кордони. Принцип багаторазової трансформації дизайн-форми дозволяє вирішувати одночасно кілька ігрових та розвиваючих завдань. Трансформація сторінок дитячих книг відбувається за рахунок геометричних трансформацій поверхні аркушів та появи нових механізмів усередині видання. Це дозволяє із плоскої поверхні книги перетворювати її на об'ємні складні конструкції [2].

У зв'язку із розвитком нових конструкцій дитячих книг та використанням нових матеріалів змінилася і матеріальна основа друкованої книги, у якій застосовуються: 1) термо-фарби; 2) флуоресцентні фарби; 3) ароматні чорнила. Термо-фарби (термоіндикаторні фарби) містять різні хімічні сполуки, які здатні змінювати свій колір під дією відповідних температур. Наприклад, японський дизайнер Тонакі створив серію дитячих книг, у яких застосовуються термо-фарби. Вони «оживають» від теплоти людської руки, зокрема у книзі «Яйце» зображення пташки у яйці проявляються тільки після нагрівання його долонями.

Широке розповсюдження у дитячих книгах знайшли й флуоресцентні фарби (фосфорні чорнила), в основі яких є люмінофор (фосфоресцентний пігмент, здатний накопичувати світлову енергію). Флуоресцентна фарба використовується для отримання різноманітних світлових та колірних ефектів. Поверхня книги, покрита цими фарбами, відсвічується інтенсивним насиченим світлом. В основі цього ефекту лежить застосування у складі фарб спеціального пофарбованого пігменту, який має здатність поглинати промені ультрафіолету та повертати їх назад у вигляді найбільш довгої хвилі видимих кольорів. При денному освітленні віддруковані цією фарбою зображення світяться одним або декількома кольорами: зеленим, жовтим, фіолетовим, блакитним, синім та ін. У темряві зображення або предмет, оброблений флуоресцентною фарбою, починає віддавати накопичену протягом дня (або штучного освітлення) енергію. До прикладу, дитяча книга «Нічні

тварини» друкувалася із застосуванням так званих флуоресцентних фарб. Особливість цієї книги полягає у тому, що при денному освітленні сторінки книги білі із майже непомітними слідами тварин, а вночі сторінки перетворюються на повноцінні малюнки [2].

На поверхні сторінок сучасних дитячих книг використовуються також ароматизовані фарби. Вони виготовляються на водяній основі і призначені для друку на картоні або папері. При їх відтиску майже немає запаху, але після незначного механічного впливу (тертя рукою) мікрокапсули, які містять ароматні речовини, розкриваються. До прикладу, цю технологію у дитячій книзі оригінально використав дизайнер-винахідник із Нью-Йорка Ембер Джонс.

Окрім того, у дизайні дитячих книг інноваційні матеріали (поліетилен, пластмаса, синтетичні тканини) використовуються поруч із натуральними (дерево, текстиль). Також спостерігається використання комбінованих матеріалів: поєднання текстилю та пластмасових елементів, водонепроникної тканини та пластику, дерева та металу [3].

За кордоном певної популярності також набуло виготовлення книг із їстівних матеріалів. Щороку у багатьох країнах (Австралії, Бразилії, Канаді, Англії, Франції, Німеччині, Індії, Японії, Голландії та ін.) проходить Міжнародний фестиваль їстівної книги. До того ж у Франції випускаються книги, матеріалом для яких слугує їстівний папір (в асортименті є різні смаки – апельсиновий, полуничний, ванільний). Приклад використання такого паперу показала фірма «Korefe», яка випустила їстівну книгу «The Real Cookbook». Цікавий проєкт реалізувало й хорватське агентство «Bruketa & Zinic». Розробивши книгу «WellDone», яку перед прочитанням потрібно запекти у духовці, оскільки текст віддрукований невидимим термочутливим чорнилом, яке проявляється тільки після нагрівання (у фользі) до певної температури.

У зв'язку із посиленням світових екологічних проблем з'являються інноваційні розробки, спрямовані на покращення екологічної ситуації. Аргентинським видавництвом «Argentina's Pequeno Editor» був запроваджений екологічно орієнтований проєкт створення дитячої книги «Mi Papa Estuvo en la Selva» («Мій тато був у джунглях»). Щоб зменшити шкоду для природи, видавці обрали безкислотний папір (не містить кислотних похідних у своєму складі, особливо квасцових домішок). Також на кожній сторінці книги вкладалося по декілька насінин дерева жакаранди. Після прочитання дитячу книгу можна посадити в ґрунт – з часом між сторінок проросте дерево. Ще одне цікаве рішення впровадив американський дизайнер Ерік Чжан (Eric Zhang). Митець розробив книгу під назвою «Growing Book», що має прикріплений до лівої сторони плантатор (дає можливість вирощувати живі рослини за умови регулярного поливання). У нижній частині плантатора закріплені

світлодіодні лампи, які можуть вмикатися у вечірній час та утворювати світлові ефекти [2].

За кордоном використання інноваційних технологій в дитячих книгах дуже стрімко зростає. Насамперед це стосується трансформації дизайн-форми з точки зору конструкції та матеріалів (термо-фарби, флуоресцентні фарби, ароматні чорнила), хоча мають місце й трансформаційні процеси у всій інформаційній сфері, зокрема збільшується вплив мультимедійності та інтерактивності [1; 6].

Література:

1. Грисюк В., Заїка В. Трансформації в медіа під час війни: виклики в сучасному медіапросторі. *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми медіапростору»*, Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 6 квітня 2023 р. URL: <http://journ.univ.kiev.ua/nauka1/06042023-2> (дата звернення: 20.05. 2023).
2. Єфімова М. П. Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби: автореф. дис. ... к. мист.: 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2015. 20 с.
3. Єфімова М.П. Проектування тактильних книг для дітей із вадами зору в Україні та за кордоном. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. Вип. 2. С. 121-123.
4. Кротова Т.Ф. Інноваційне мислення як основа дизайн-діяльності. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф. Київ, 2014. С. 461-470. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5295/1/T_Krotova (дата звернення: 20.05. 2023).
5. Кузнєцова А.Я. Фінансування інвестиційно-інноваційної діяльності. Львів: Львівський банківський інститут НБУ. 2005. 319 с.
6. Гра в бісер: комунікаційні ігри сучасності: монографія / О. Мальцева та ін. Луцьк, 2017. 264 с.
7. Теремко В.І. Предметні виміри видавничої інноватики. *Українське журналістикознавство*. 2013. Вип. 14. С. 9-14.
8. Kenneth K. Understanding innovation. *Business Horizons*, 2018, № 61.3. p. 453-460.

**EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE DEVIL IN ART:
A COMPARATIVE ANALYSIS**

**ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ДИЯВОЛА В МИСТЕЦТВІ:
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Zheleznyak D. S. **Железняк Д. С.**

4th year Student *студентка IV курсу*

*Educational and Scientific Institute
of Philosophy and Educational Policy
of Mykhailo Dragomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

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

Протягом життя ми знаходимося в оточенні образів, які несуть у собі особливе символічне навантаження. Кожного дня ми проходимо повз рекламні біл-борди й навіть не замислюємося, який саме сенс вони приховують. Проте часи йдуть і змінюється людське сприйняття того чи іншого образу. Те як бачили та що відчували люди, дивлячись на картину 100 років тому, може кардинально відрізнятись від сприйняття сьогодні. У даній статті я пропоную розглянути трансформацію образу Диявола періоду середньовіччя та сьогодення, але для початку потрібно розібратись з основними поняттями: «Образ» та «Диявол»

В енциклопедичному, ілюстрованому тлумачному словнику-довіднику ми можемо знайти таке визначення: «Художній образ – один з найважливіших термінів естетики та мистецтвознавства, що використовується для позначення зв'язку між дійсністю і мистецтвом та найбільш концентровано відображає специфіку мистецтва в цілому; специфічна, властива мистецтву форма відображення дійсності, що виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, яке виникає у творчому процесі митця і втілюється в матеріальній формі». У цьому ж довіднику Пасічний А.М. зазначає, що художній образ – це форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу [4, с. 508]. У своїй роботі «Теоретичні засади пізнання художнього образу» Юрій Максименко та Дмитро Синенький дійшли до висновку, що художній образ – це завжди образ перетвореної відчуттями, емоціями та мисленням реальності, її естетичне узагальнення і специфічна модель [3, с. 141]. На основі цих визначень я буду проводити дослідження

Диявол, Діаболос, Сатана, Люцифер, Вельзевул – це лише мала частина імен чорного ангела. За кілька століть люди давали йому все більше і більше позначень. З давен люди боялись його, погрожували їм, а хтось і поклонявся йому. Те скільки імен людство присвоїло цьому створінню, дає розуміння нам, що він був знайомий їм чи не в кожному епоху, а те як імена відрізняються показує нам, що й образ його змінювався. Пропоную переглянути трансформацію його образу через візуальне мистецтво.

Протягом Середньовіччя, образ диявола зазнав еволюції від інтерпретації злого духа народу, перетворюючись у метафізичний початок, який визначав роль людини та світу. Отримавши самостійний метафізичний характер, диявол зайняв своє місце в онтологічній категорії та став невід'ємною складовою моральної філософії. Його роль у моралі вплинула на розвиток схоластики, зокрема на аргументи щодо автономії суб'єкта та дискусії про свободу волі людини [7, с. 7].

У середньовічній культурі образ диявола отримав більш конкретні та стереотипні сьгодні риси, такі як роги, хвіст та копита. В цей час сатана стає об'єктом страху і представляється як ворог людства, що повинен випробувати та спокушати людей, як колись спокусив Єву зірвати заборонений плід [2, с. 140].

Починаючи з XI століття, під впливом народних оповідань, диявол перетворюється на чорне створення, яке поєднує у собі як людські, так і тваринні риси. Він зображується як чорний, рогатий і з волосистою зморшкуватою шкірою. Схожих під опис створінь ми можемо бачити на картині 1487 року «Муки святого Антонія», яку приписують до ранніх робіт Мікеланджело. На картині 9 волохатих, твариноподібних істот обвили святого з усіх сторін та намагаються роздерти його на різні частини [6, с. 154]. Також можемо привести до прикладу картину Михаеля Пахера «Угода з Дияволом Феофіла Аданського», яку приписують до робіт 15 століття.

Цей особливий образ швидко стає типовим для романського та готичного стилів, особливо в прикрашанні храмів. Наприклад фреска з зображенням антихриста 14 століття з абатства Помпоза, біля італійського міста Кодигоро. На ній ми можемо побачити людиноподібну істоту з рогами бика, що тримає у роті двох людей.

Пізнє середньовіччя зіграло важливу роль у закріпленні віри в Темного Ангела. В цей період з'явилася література, живопис і народні легенди, які посилювали переконання про існування Сатани серед суспільства. Проте в філософському середовищі роль диявола, навпаки, знижувалась, завдяки впливу номіналізму. Номіналісти відкидали реалізм та надавали абстрактним поняттям більше реалізму чим вони надавали абстрактному ще більш абстрактний статус. Це зводило до

незначності категорії зла і добра, які також підпадали під критерій абстрактних понять. Однак після епохи номіналізму настав розвиток християнського містицизму, який базувався на особистому досвіді та інтуїції. Значний підйом містицизму відбувся з другої половини XIII століття. Божественне стало дзеркалом диявольського. Для містиків Люцифер втілював собою «ніщо», пустоту, яка тільки заважає людям, створює ілюзії та є ознакою безсилля. Філософія містиків зосереджувалась на благодаті, ігноруючи присутність диявола [5, с. 248].

У сучасному світі образ диявола може мати різні значення та інтерпретації, від класичного представлення до більш абстрактного чи символічного. Сучасний кінематограф особливо звертає нашу увагу на образ Люцифера та надає глядачам різні кути бачення щодо грішного ангела. Усім відомий серіал «Люцифер» представив нам абсолютно новий образ диявола. Перед нами постає красивий чоловік у людській подобі, який має гарне почуття гумору, емоції, власні проблеми та зовсім не схожий на тих створін з фресок епохи середньовіччя чи Носферату. Навпаки, його практично не відрізниш від звичайної людини, але схожість все одно є. Антропоморфна сутність диявола у телесеріалі підкреслюється неодноразово та суперечить традиційному уявленню про прототипові зооморфні риси цього персонажу, на кшталт наявності в нього рогів та хвоста [1, с. 37]. В кінці кожного сучасного фільму чи серіалу Люцифер повертається у свій звичний та моментами стереотипний вигляд знову стаючи схожим на зображення середньовіччя.

Порівнюючи образ Диявола середньовіччя з його образом сьогодні, ми бачимо великі візуальні та моральні зміни. Якщо раніше його зображували гидким, страшним, несучим нещастя виродком, що пішов проти батька та уособлює у собі тільки зло, темряву, заздрість та спокусу, то сьогодні його представляють більш людяним. Він залишає в собі деякі негативні риси, веде бесіди як змії-спокусник і перетворюється на монстроподібну істоту, але він тепер уособлює у собі безстрашність, свободу, чорний гумор та байдужість на думку інших.

Отже, можемо сказати, що якщо раніше Диявола використовували як приладдя для отримання певних дій від людини за допомогою страху, то сьогодні нам пропонують альтернативу. Тепер Люцифер не є повним уособленням зла, його зображенням надають моральний контекст, що змушує замислитись чи не ходимо біля Диявола ми, а можливо ховаємо його у собі.

Література:

1. Карімова А. П. Образ головного героя в американському телесеріалі «Люцифер» – Херсон, 2021 – 37 с.

2. Лукашенко А. І. Образ диявола в першій половині другого тисячоліття: історичний аналіз – Одеса, 2015. – 140 с.
3. Максименко. Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу, 2009. – 181 с.
4. Пасічний А.М. Енциклопедичний, ілюстрований тлумачний словник-довідник – Одеса, 2005.-508 с.
5. Рассел Б. Історія західної філософії, 2002. – 248-261 с.
6. Юрченко М. О Новації художників високого ренесансу у зображенні диявола – Маріуполь, 2021. – 154 с.
7. Яворська Є. Р. Метафізичні аспекти образу Диявола в західнохристиянській середньовічній філософії – Київ, 2021. – 7 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-79>

FEATURES OF THE OPTICAL ILLUSION IN EL SEED ART PROJECT “PERCEPTION”

ОСОБЛИВОСТІ ОПТИЧНОЇ ІЛЮЗІЇ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ ЕЛЬ СІДА «СПРИЙНЯТТЯ»

Karim N. Karim H.

*Postgraduate Student at the Department
of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts
and Architecture
Kyiv, Ukraine*

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

В ХХІ столітті відкрились можливості для творчих експериментів з ісламською каліграфією у напрямку вуличного мистецтва, пов'язано це насамперед з позитивним сприйняттям громадськості. За останні роки з'явилась низка каліграфічних стінописів в громадських місцях Лівану, Тунісу, Йорданії, Саудівської Аравії та інших країнах світу. У творчості найяскравіших представників вуличного мистецтва, таких як Вінсент Абаді Хафез (Vincent Abadie Hafez aka Zepha), Мохамед Кілані Тбіб (Mohamed Kilani Tbib aka Inkman), Язан Халвані (Yazan Halwani), Саджад Мустафа (Sajjad Mustafa), Фатіма Аль-Шаршані (Fatima Al-Sharshani) присутнє поєднання арабської писемності з латиницею, портрети з написами та різноманітні абстрактні каліграфічні композиції. Як правило, автори використовували для створення одну чи обмежену кількість фронтальних поверхонь для однієї композиції. Феноменом в

сучасному ісламському мистецтві є мистецький проєкт «Сприйняття» («Perception»), реалізований тунісько-французьким художником Ель Сідом у 2016 році в районі Маншият-Насір (Каїр, Єгипет). У цьому творі митець вперше застосував оптичні ілюзії трансформування ряду архітектурних споруд із використанням каліграфії. Згодом він розвине ідею, створивши каліграфічну композицію на дахах сільських хат та стежках у творі «Як вона» («Like Her», 2021, Непал).

Проєкт «Сприйняття» присвячений місцевим мешканцям, яких називають – *заббаліни* («сміттєві люди») через те, що їх основною діяльністю є збирання сміття зі всієї столиці, з метою сортування та подальшої переробки. Перед тим, як втілити задумане в реальність, митець обрав відповідне скупчення архітектурних об'єктів, щоб за допомогою комп'ютерної програми накласти ескіз на поверхні міських будівель. Оскільки споруди розміщені на різних відстанях один від одного, каліграфічна композиція, яка в межах паперу виглядає цілісно, під час виконання у збільшеному масштабі роздробилась на фрагменти. Завдяки точним розрахункам та добре злагодженій команді, малюнок був якісно перенесений на стіни 50-ти будинків (цегляні фасади, стіни відкритих балконів, дерев'яні віконниці, фіранки, дахи).

Каліграфічна композиція надала позитивний настрій злиденному каїрському району. Написи виконані білим кольором з межами утвореними з чорних штрихів, простір між хвилястими лініями та ромбовидними крапками розписаний у три кольори: жовтий, помаранчевий та блакитний. Зазначене кольорове вирішення є характерним прийомом у більшості композицій митця. Унікальність авторського прийому полягає в тому, що лише з гори Мокаттам (Moqattam), можна побачити цілісну композицію, варто глядачу подивитись на барвистий твір з іншої сторони вулиці, як малюнок розбігається усебіч. На створення даної композиції Ель Сід надихнувся цими словами: «Кожен, хто хоче чітко бачити сонячне світло, повинен спочатку протерти очі» [1]. Митець даним художнім твором змушує глядачів замислитись над своїми хибними уявленнями щодо певного місця та громади, зрештою зробити власний висновок та припинити поверхово оцінювати все навкруги.

Не менш цікавим є оформлення книги, опублікованої як підсумок проєкту [2]. Під час творчого процесу було утворено коло з 500-ти прямокутних коробок-футлярів для книг, поверх яких нанесено чорною лінією абриси літер, складно з'єднані між собою, після чого розписано пустоти заздалегідь продуманими кольорами. Мозаїчна композиція лише на початку створення мала цілісний вигляд, але потім розібрана на окремі частини для продажу. Кожний власник обмеженого тиражу, нині

має унікальний екземпляр, який несе в собі не лише історію проекту, а й рукотворну частину абстрактного твору від автора.

Таким чином, створення таких масштабів абстрактної ісламської каліграфії з оптичним ефектом у міському просторі є винятковим явищем в сучасному мистецтві. Оптичний ефект, що сприяє виникненню ілюзорного уявлення у глядача плоского зображення на об'ємних елементах житлових будинків, цілісно сприймається лише з конкретної висоти та ракурсу. Вдале співвідношення абстрактних форм у поєднанні з насиченими кольорами, в оточенні однотипних будівель викликає у глядача змішані відчуття. Трансформація каліграфії з аркуша паперу на монументальний формат є відповіддю на нові виклики часу, що вимагають переосмислення форм і впровадження нових прийомів у вирішенні композиційних завдань, з метою звернення до широкої аудиторії та розв'язання конкретних проблем в суспільстві. Поширення протягом тривалого часу інформації негативного забарвлення щодо певної громади та байдуже ставлення міської влади до їх соціальних проблем, стало основним мотивом для створення даного твору. Творчість митця у сучасному мистецькому і соціально-політичному контексті має неабияке значення, адже звернуло увагу на конкретну проблему не лише місцевої громадськості – політичних експертів, представників преси, мешканців та гостей міста, – а й широкого кола читачів в мережі інтернет, викликавши дискусії щодо важливості мати виважене та неупереджене ставлення до соціального розширування в суспільстві.

Література:

1. Perception. URL: <https://elseed-art.com/perception-cairo/> (дата звернення: 09.05.2023)
2. Perception collector. URL: <https://elseed-art.com/product/perception-collector/> (дата звернення: 09.05.2023)

ART THERAPY AS A COMPONENT OF SOCIOCULTURAL ACTIVITY

АРТ-ТЕРАПІЯ ЯК СКЛАДНИК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Kulikova S. V. **Кулікова С. В.**

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Doctoral Student at the Department
of Art Education
Volodymyr Vinnichenko Central
Ukrainian State University
Kropyvnytskyi, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант кафедри
мистецької освіти
Центральноукраїнський
державний університет
імені Володимира Винниченка
м. Кропивницький, Україна*

Соціокультурна діяльність та її теорія – досить новий напрямок дослідження культури. Сам термін «соціокультурна діяльність» з'явився лише у 90-х роках. XX ст. і свій категоріальний апарат теорія соціокультурної діяльності бере із філософії, культурології, педагогіки, психології, етики, мистецтвознавства та інших гуманітарних дисциплін.

В наш час соціокультурна діяльність у суспільстві набуває особливого значення, адже вона спрямована на створення умов для реалізації різноманітних здібностей та талантів людей, повноцінного відпочинку, творчого дозвілля, створення сприятливого культурного середовища міста, регіону, країни загалом. Вивчення ролі людини та суспільства у формуванні культурного середовища стає одним із головних завдань культурної політики та одним з пріоритетних напрямів сучасних культурологічних досліджень.

Наразі соціокультурна діяльність розглядається як галузь соціокультурної практики та як самостійна галузь культурологічного знання.

Як зауважує Н. Кочубей, соціокультурна діяльність спрямована на створення культурних продуктів в професійній та аматорській сферах: сприймання та опанування цінностями матеріальної та духовної культури; трансляцію культурної інформації; створення можливостей для культурного діалогу, розповсюдження цінностей культури тощо [2, с. 67].

В цілому, формування культури – це спрямованість особистості до отримання нових вражень, емоцій, які морально та духовно збагачують людину. Важливою особливістю формування культури є розвиток ідейно-естетичних поглядів, які мають підґрунтям світогляд особистості.

На думку Г. Лешук та О. Сороки, в процесі соціокультурної діяльності відбуваються розширення пізнавальної сфери особистості, пов'язане з вивченням історії світової художньої культури; залучення до різних форм творчої діяльності; реалізація національно-регіонального компонента – вивчення національних традицій, культури, звичаїв свого народу; мотивація особистості до колективної творчості та творчого самовираження (участь у святах, конкурсах, фестивалях, концертах тощо); розвиток когнітивної сфери особистості; формування чуттєвої та емоційної сфери завдяки предметно-просторовому середовищу (відвідування театрів, музеїв, виставок, концертів, лекторіїв); формування просторово-образного та предметно-просторового мислення, спрямованого на сприйняття почуття прекрасного тощо [3, с. 97].

Вивчення проблеми арт-терапії як структурного компоненту соціокультурної діяльності обґрунтовано розумінням потужного позитивного впливу мистецтва на розвиток та становлення особистості, що виявляється у гармонізації внутрішнього світу й здобутті духовно-моральних орієнтирів.

Основна мета арт-терапії – це позитивний вплив на особистість засобами мистецтва та творчості, розвиток її духовного здоров'я.

Теоретичні та методичні засади реалізації виховного та світоглядного потенціалу мистецтва завжди привертали увагу зарубіжних та вітчизняних вчених, з-поміж яких слід назвати Г. Дідич, М. Гейченка, Т. Завадську, С. Грозан, Г. Локареву, О. Олексюк, Н. Миропольську, Г. Падалку, О. Отич, О. Рудницьку, Г. Тарасенко, А. Щербо, Г. Шевченко та ін.

Деякі питання арт-терапії досліджували в своїх наукових розвідках О. Вознесенська, Н. Волкова, Н. Ещенко, О. Любарець, Р. Павлюк, А. Старовойтов та ін.

Особливості становлення та розвитку арт-терапії розглядалися у працях О. Копитіна, Л. Лебедевої, О. Медведєвої, А. Растригіної та ін.

Як зауважує А. Хіля, у загальному сенсі арт-терапія розглядається в залежності від галузі її застосування: як одна з форм психотерапевтичної практики; сукупність арт-терапевтичних методик; педагогічний метод; технологія соціокультурної діяльності; соціокультурна робота з людьми з особливими потребами тощо [5, с. 45].

В Європі та Америці (Британська асоціація арт-терапевтів, Американська арт-терапевтична асоціація), арт-терапія означає практики в межах візуальних мистецтв та образотворчої діяльності в контексті психотерапевтичних відносин (малюнок, живопис, графіка, скульптура та інші), на чому наголошують закордонні вчені Н. Гелінг, Е. Бушон, С. Дженнінгс, Г. Шоттенлоер.

Як вважають Н. Калька та З. Ковальчук, в нашій країні на сучасному етапі арт-терапія розуміється у вузькому сенсі – як вплив на

психоемоційний стан у ході занять мистецтвом, переважно образотворчим (ізотерапія) [1, с. 98].

У контексті світової педагогічної науки інтерес становлять сучасні інтерпретації ідей арт-терапії на основі синтезу мистецтв у вальдорфсько-штейнерівській педагогіці, тобто поєднанні драми, мистецтва руху, що має назву евритмії (за Р. Штейнером), а також система музичного виховання К. Орфа «Шульверк», в якій музика є основою й поєднує рух, спів, гру на інструментах та імпровізацію [4].

Музика – найунікальніший з усіх видів арт-терапії – найбільш інтимний, «підкорковий» континуум, психічна цінність якого безпосередньо впливає на якість різнобічного гармонічного сприйняття людиною різноманіття реального та віртуального музичного світу.

Н. Калька та З. Ковальчук, спираючись на погляди О. Гончарука вважають, що ск структурний компонент соціокультурної діяльності, арт-терапія спирається на наступні принципи: гуманності – врахування особистісних, індивідуальних та вікових особливостей людини в процесі занять; інтересу – врахування інтересу особистості до кожного конкретного виду реабілітаційних заходів; суб'єкт-суб'єктної взаємодії – свобода прояву реакцій та недопущення жорстких заходів, що обмежують емоційні сплески особи, яка реабілітується; соціально-педагогічної підтримки – дії педагога повинні бути спрямовані на надання допомоги людям, які зазнають певних труднощів у процесі арт-терапії; професійного співробітництва та співтворчості – обов'язкова взаємодія педагога-музиканта з сім'єю та іншими фахівцями, які беруть участь у реабілітації; адаптивного підбору музичного репертуару – найважливіше завдання підбору музики з певними емоційно-неопозитивними критеріями; системності та послідовності – необхідні навички планомірної роботи зі сприйняття музики та поступове ускладнення природного мелодійного контенту; продуктивності – результат музичної терапії як реальний творчий продукт, наприклад, емотиваційний образ, втілений у малюнку, танці, музиці, відтворений у мові, слові, пісні тощо [1, с. 123].

До рецептивної музичної терапії належать: сприйняття, слухання музики, спрямована релаксація, моделювання позитивних станів емотиваційності, а також формування художнього та естетичного смаку, уяви, слухової пам'яті, підвищення розумової працездатності. Активні форми вокальної та інструментальної терапії передбачають цілеспрямовану соціокультурну та педагогічну взаємодію педагога-музиканта з особистістю, до якої застосовується арт-терапія, що веде до загального гармонійного розвитку обох особистостей, формування моральних принципів, морально-естетичного смаку та музично-творчих потреб, а також модернізації традиційних шаблонів арт-психотерапії.

В процесі музичної арт-терапії активно використовується наочний метод, який включає такі компоненти, як слухова наочність (прослуховування музики, виконавська діяльність); тактильна візуалізація (безпосереднє почуття суб'єкта, безпосереднє відчуття тілом хвильових коливань консонансних тональностей музичного звучання); візуальна презентація (показ темпо-ритмічних, вокальних, інструментальних прийомів, вправи з диханням, дикцією, ілюстрації до музичних творів).

Отже, музичні арт-терапевтичні заняття дозволяють вирішувати важливі психотерапевтичні завдання. «Лікувальний» ефект досягається завдяки тому, що в процесі творчої діяльності створюється атмосфера емоційної теплоти, доброзичливості, емпатійного спілкування, визнання цінності особи іншої людини, турбота про неї, її відчуттів, переживання. Виникають відчуття психологічного комфорту, захищеності, радості, успіху, в результаті чого мобілізується цілющий потенціал емоцій.

Література:

1. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії: навч.–метод. посібник. Ч. 1. Львів, 2020. 232 с.
2. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність: навчальний посібник. Суми, 2015, 122 с. Лещук Г., Сорока О. Соціокультурна діяльність та інклюзивна освіта: точка дотику. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота». 2020, вип. 2 (47). С. 96–99.
3. Павлюк Р. О. Арт-педагогіка як наука: зміст, суть, значення та форми впровадження. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/943/1/Roman_Pavlyuk_PA_17_FLMD_PI.pdf
4. Хіля А. В. Арт-терапія у системі засобів виховання ціннісного ставлення до життя у дітей та молоді з функціональними обмеженнями: Методичні матеріали. Ч. І. Вінниця, 2017. 252 с.

THE ESSENCE OF USER INTERFACE (UI) DESIGN

СУТЬ ДИЗАЙНУ ІНТЕРФЕЙСІВ КОРИСТУВАЧА (UI)

Kutsenko A. V. **Куценко А. В.**

Postgraduate, Assistant *аспірантка, асистент кафедри*
at the Department of Graphic Design *графічного дизайну*

Pasko O. M. **Пасько О. М.**

Candidate of Pedagogic Sciences, *кандидат педагогічних наук, доцент,*
Associate Professor, *декан факультету дизайну*
Dean of the Faculty of Design *Київський національний університет*
Kyiv National University *технологій та дизайну*
of Technologies and Design *м. Київ, Україна*
Kyiv, Ukraine

Вступ. Стрімкий розвиток технологій зумовлює активну інтеграцію графічного дизайну з інформаційними технологіями. Продуктом інтеграції графічного дизайну з інформаційними технологіями є дизайн інтерфейсів користувача (UI).

Дизайн інтерфейсів є ключовим аспектом у розробці програмних продуктів та веб-сайтів. Завдання дизайнера полягає в створенні зручного, зрозумілого та ефективного інтерфейсу, який відповідає потребам користувачів та забезпечує позитивний користувацький досвід [1].

Результати дослідження. Розвиток дизайну інтерфейсів бере початок з перших комп'ютерних систем, коли користувачі взаємодіяли з машинами за допомогою перфокарт, перемикачів та лампових індикаторів [2]. Поняття дизайну інтерфейсів користувача (англ. User Interface Design) виникло у 70-80-х роках ХХ століття зі зростанням популярності комп'ютерних систем та програмного забезпечення, які вимагали від користувачів знань та навичок взаємодії з ними.

Відомий дизайнер інтерфейсів Стів Круг (Steve Krug) визначає дизайн інтерфейсів як «комбінацію процесів та засобів, за допомогою яких ми формуємо те, як люди бачать та взаємодіють з тим, що ми створюємо – починаючи від логотипів та до дизайну інформаційних сторінок, меню та форм вводу даних» [3].

Професор Дональд Норман (Donald Norman) визначає дизайн інтерфейсів як «процес створення придатних для використання інтерфейсів для взаємодії людини з продуктом або системою» [1].

Дизайнер Дженіфер Тідвелл (Jennifer Tidwell) визначає дизайн інтерфейсів як «процес проектування ефективної взаємодії між людиною та технологією» [4].

Аналізуючи запропоновані визначення можна стверджувати що основною метою дизайну інтерфейсів користувача є забезпечення ефективної взаємодії користувача з системою. Для досягнення цієї мети необхідно враховувати основні методи проектування дизайну інтерфейсів користувача.

Засновник методу проектування User-centered design (UCD) є Дональд Норман (Donald Norman). Метод проектування User-centered design (UCD) базується на потребах користувачів та включає їх у процес розробки інтерфейсу. UCD орієнтований на користувача та забезпечує підвищення зручності та ефективності взаємодії між користувачем та системою [5].

Наступна методологія проектування Scrum заснована Джеффом Сазером (Jeff Sutherland) та Кеном Швабером (Ken Schwaber) в 1995 році. Методологія Scrum передбачає ітераційний підхід до розробки продукту, вона базується на плануванні коротких спринтів з метою створення функціонального прототипу за короткий період часу [6].

Однією з ітераційних методологій проектування заснованих Джеффом Сазером та Кеном Швабером є Agile design. В методології Agile design зміна вимог та додавання нових функцій відбувається на кожному етапі проектування. Методологія Agile design дозволяє швидко та ефективно пристосовуватися до змін потреб користувачів.

Для оцінки та вдосконалення інтерфейсу з точки зору його ефективності використовують методи Human-computer interaction (HCI).

Human-computer interaction (HCI) – це наука, що вивчає взаємодію між людиною та комп'ютером з метою розробки більш ефективних та зручних інтерфейсів користувача. Методи HCI засновані на спільних дослідженнях з області психології та комп'ютерних наук і мають значну кількість авторів та вчених. Серед них можна виділити таких як Алан Кай (Alan Kay), Бен Шнайдерман (Ben Shneiderman), Дональд Норман (Donald Norman), Джейкоб Нільсен (Jacob Nielsen) та багатьох інших.

Методи проектування інтерфейсів користувача спрямовані на створення інтерфейсів, які дозволяють користувачам ефективно та швидко досягати своїх цілей. Використання методів проектування знижує ймовірність виникнення помилок під час взаємодії користувачів з системою і допомагають підвищити точність та надійність виконання поставлених завдань.

Висновок. Суть дизайну інтерфейсів користувача полягає в розробці ефективних та зручних інтерфейсів для взаємодії між користувачем і комп'ютерною системою. Використання основних методів дизайну

інтерфейсів дозволяє створювати продукти, які відповідають потребам користувачів та забезпечують позитивний користувацький досвід.

Для забезпечення позитивного користувацького досвіду дизайнеру необхідно враховувати потреби та психологію користувачів, а також забезпечувати відповідний дизайн інтерактивної взаємодії, візуального представлення інформації та навігації, а також дизайн елементів управління та інших компонентів інтерфейсу.

Література:

1. Norman, D. (2017). *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*. New York, NY: Basic Books. – 384 p. – ISBN 978-0-465-05065-9.

2. Shneiderman, B., & Plaisant, C. (2016). *Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-Computer Interaction*. Boston, MA: Pearson Education. – 608 p. – ISBN 978-0-13-438038-4.

3. Krug, S. (2014). *Don't Make Me Think, Revisited: A Common Sense Approach to Web Usability*. Berkeley, CA: New Riders. – 216 p. – ISBN 978-0321965516.

4. Tidwell, J. (2010). *Designing Interfaces: Patterns for Effective Interaction Design*. 2nd Edition. Sebastopol, CA: O'Reilly Media. – 558 p. – ISBN 978-1449379704.

5. Norman, D. A., & Draper, S. W. (1986). *User-centered system design: New perspectives on human-computer interaction*. L. Erlbaum Associates.

6. Schwaber, K., & Sutherland, J. (2017). *The Scrum Guide: The Definitive Guide to Scrum: The Rules of the Game*. Scrum.org.

**VISUAL IDENTITY DESIGN OF SOCIAL MEDIA:
A CASE STUDY OF THE “ZNAI SVOIE MISTO” BRAND**

**ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МЕРЕЖЕВОГО МЕДІА
НА ПРИКЛАДІ БРЕНДУ «ЗНАЙ СВОЄ МІСТО»**

Luzan M. K. **Лузан М. К.**

*4th year Student at the Faculty
of Graphic Design
Kyiv National University
of Technologies and Design*

*студентка IV курсу факультету
графічного дизайну
Київський національний університет
технологій та дизайну*

Galchynska O. S. **Гальчинська О. С.**

*Doctor of Philosophy in Design,
Associate Professor at the Department
of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
Kyiv, Ukraine*

*доктор філософії з дизайну,
доцент кафедри графічного дизайну
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
та дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

У наш час соціальні мережі надають можливість представляти культурні особливості різних країн та міст у всьому світі, що сприяє збереженню культурної різноманітності в умовах стрімкої культурної глобалізації. З огляду на це, мережеві медіа про історію і культуру міст відіграють важливу роль у збереженні та розвитку їхньої ідентичності. Графічний дизайн є ключовою складовою взаємодії таких медіа із читачами, оскільки є дієвим засобом візуального вираження ідентичності міста.

«Знай Своє Місто» – це нове незалежне мережеве медіа про Київ, що допомагає своїм читачам пізнавати місто і його культуру, доторкнутися до минулого та зрозуміти сучасність столиці. Медіа заснував Валентин Янчарук – громадський активіст, студент КНУБА, що захоплюється урбанізмом, досліджує історію та культуру столиці. Під час проведення глибокого інтерв'ю, засновник медіа окреслив призначення медіа так: «На жаль, нині існує вкрай мало мережевих медіа, які б розповідали про історію та культуру Києва. Наявні мережеві спільноти не цікаві молоді через нудний виклад, зашкарублість та бездіяльність. Ми прагнемо довести, що видання про історію та культуру міста може бути сучасним і захоплюючим, виражати чітку громадянську позицію, впливати на розвиток і збереження культурної спадщини міста».

Вимоги до візуальної ідентичності, окреслені замовником: візуальна ідентичність має відображати цінності медіа та глибокий зв'язок із культурною ідентичністю міста; логотип має бути самобутнім і сучасним, не відтворювати наявних візуальних кліше; правила компоновання мають бути адаптивними; шрифтова гарнітура має бути за відкритою ліцензією. Необхідно розробити такі складові візуальної ідентичності: логотип, набір кольорів, набір шрифтів, правила композиції, правила оформлення зображень. Носії візуальної ідентичності: світлина сторінки, дописи, розповіді та рекламні оголошення в соціальних мережах.

Основним завданням дизайну візуальної ідентичності мережевих медіа є створення впізнаваного за кольором, типографією, композицією та графікою стилю оформлення дописів. Оформлення дописів мережевих медіа має бути структурованим і не перенасиченим, зберігати легкість читання, зацікавлювати читача. Загальною для мережевих медіа є тенденція надання оформленню дописів реалізму за допомогою нашаровування, додавання тіней та текстур.

Цільовою аудиторією медіа «Знай Своє Місто» є свідома та освічена молодь, яка прагне розвивати своє місто, досліджувати його історію та культуру. Основні потреби цільової аудиторії: пізнання себе через пізнання навколишнього світу; змінення та покращення навколишнього світу; спільнота однодумців, що підтримуватиме й допомагатиме в цьому.

Згідно з теорією архетипів брендів [1], основним архетипом медіа «Знай Своє Місто» обрано Шукача (Explorer), а допоміжними – Повстанця (Outlaw) та Спільника (Everyman). Сутність цих архетипів перетинається з потребою цільової аудиторії в пізнанні себе через дослідження свого міста, прагненням змінити те, що в ньому не працює та потребою в спільноті однодумців.

Згідно з відомостями Енциклопедії Сучасної України [2], Київ є одним із найбільших і найдавніших міст Європи, а його буття нерозривно пов'язане з буттям українського народу та становленням української державности. За часів свого існування Київ неодноразово переживав занепад і відродження, однак зберіг і примножив свою самобутню ідентичність, що поєднала культурну спадщину різних держав та епох. Становлення ідентичности Києва продовжується і дотепер – місто пристосовується до нових викликів сучасности, стаючи місцем зустрічі традицій та інновацій, збагачуючися новими цінностями та прагненнями.

Найвідомішими постатями та символами міста є засновники Києва, покровитель Києва архистратиг Михаїл, Великий князь Київський, київські каштани, київські пагорби та береги Дніпра. Архітектурний образ міста увібрав у себе визначну історичну архітектуру княжої, козацької,

імперської, радянської доби, а також сучасної доби незалежної України та післяреволюційного часу.

На основі результатів дослідження, було сформовано дизайн-концепцію візуальної ідентичності, що передбачає динамічний типографічний логотип, акцидентну типографію, динамічну модульну верстку, нашаровування, колажування зображень, додавання тіней і текстур, а також відображення глибокого зв'язку із культурною ідентичністю міста за допомогою візуальних образів.

Київ є одним із найбільш «зелених» міст світу за кількістю зелених насаджень [2], тож зелений колір помітно переважає в образі міста – київське «море зелене» оспіване навіть у гімні столиці. Це також колір славетних київських каштанів, церковних бань давніх київських соборів та метрополітену, яким щодня послуговуються тисячі киян.

Сучасна акцидентна типографія на основі давньоукраїнських графем відображає перетин минулого та сучасності столиці. У проєкті використано акцидентне накреслення NAMU 1400 [3], розроблене провідним українським шрифтарем Дмитром Растворцевим та текстове накреслення Montserrat [4], розроблене аргентинською шрифтаркою Джульєтою Улановскі – це некарбовані неконтрастні геометричні накреслення середньої насиченості, що чудово доповнюють одне одного. Обидва накреслення мають відкриту ліцензію.

В основу візуальної ідентичності покладено динамічні правила компоновання та цифрове колажування, що відображає самотутню ідентичність міста, поєднання його різноманітної культурної спадщини, перетин традицій та інновацій. Розроблені складові візуальної ідентичності та приклади оформлення допису медіа «Знай Свое Місто» в соціальній мережі Instagram [5] [6] зображено на рисунках 1–4.



Рис. 1–2. Логотип та одна з варіацій його подання, кольори та шрифти; Модульна сітка та зразок оформлення допису

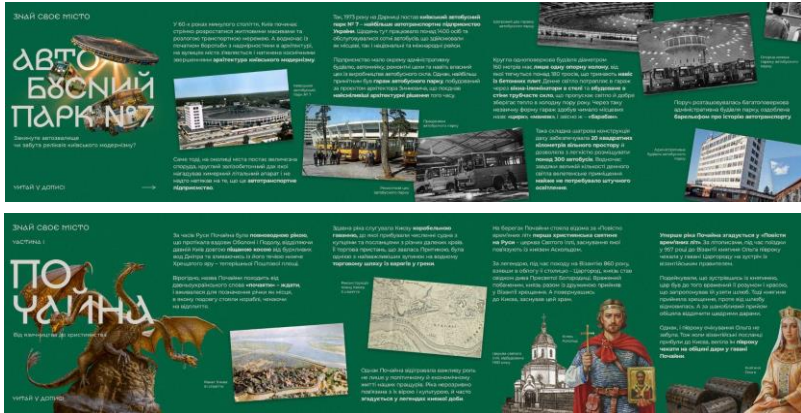


Рис. 3–4. Приклади оформлення дописів у соціальній мережі Instagram

Література:

1. Mark M., Pearson C. S. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. New York: McGraw-Hill, 2001.
2. Київ / А. І. Шупківський та ін. Київ. *Енциклопедія Сучасної України* / ред.: І. М. Дзюба та ін.; Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-11194> (дата звернення 19.05.2023).
3. Rastvortsev D. *NAMU Typefaces*. *Behance*. URL: <https://www.be.net/gallery/85172675/NAMU-typefaces> (date of access: 19.05.2023).
4. Montserrat / J. Ulanovsky et al. *Google Fonts*. URL: <https://fonts.google.com/specimen/Montserrat> (date of access: 19.05.2023).
5. Мережеве медіа «Знай Своє Місто». Автобусний парк № 7. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/p/Cq01qHMNK5x> (дата звернення: 19.05.2023).
6. Мережеве медіа «Знай Своє Місто». Почайна. Від язичництва до християнства. *Instagram*. URL: https://www.instagram.com/p/Cp2v7_4NfW1 (дата звернення: 19.05.2023).

STUDY OF THE ROLE OF NEURAL NETWORKS IN THE PROCESS OF CREATING GRAPHIC IMAGES

ДОСЛІДЖЕННЯ РОЛІ НЕЙРОМЕРЕЖ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ

Maznichenko O. V. **Мазніченко О. В.**

*Associate Professor at the Department
of Graphic Design*

доцент кафедри графічного дизайну

Lupeko O. S. **Лупеко О. С.**

*4th year Student at the Faculty
of Design*

*Kyiv National University
of Technologies and Design
Kyiv, Ukraine*

*студент IV курсу
факультету дизайну*

*Київський національний університет
технологій та дизайну
м. Київ, Україна*

Штучний інтелект (AI) революціонує багато сфер, зокрема графічний дизайн. Такі методи штучного інтелекту, мають потенціал для автоматизації різних аспектів створення дизайну. Інтеграція штучного інтелекту в графічний дизайн може підвищити ефективність створення креативних проєктів, зменшити витрати часу та розширити творчі можливості.

Метою дослідження є визначення ролі нейромереж у процесі створення графічних зображень, включаючи процес підготовки штучного інтелекту, та потенційні застосування зображень, створених нейронними мережами, у таких галузях, як мистецтво, дизайн та реклама.

Ми визначили, що штучний інтелект (AI) може значно вплинути на сферу графічного дизайну. Такі методи нейромережі, як машинне та глибоке навчання, вже використовувалися в різних аспектах створення графічних зображень, включаючи генерацію фотокарток, дизайн макета та аналіз вмісту.

Однією з найперспективніших областей AI в графічному дизайні є генерація зображень. Нещодавні дослідження показали, що моделі AI, такі як Generative Adversarial Networks (GAN), можуть генерувати реалістичні та візуально привабливі зображення. Ці ескізи, згенеровані штучним інтелектом, можна використовувати в різних сферах, таких як реклама, мистецтво та дизайн (рис. 1). AI може допомогти дизайнерам у процесі створення ефективних і візуально привабливих макетів. Моделі штучного інтелекту можуть пропонувати потенційні макети на основі

введених користувачами уподобань і вдосконалювати ці макети на основі відгуків. Це може значно скоротити час і зусилля, необхідні для розробки макета, а також покращити загальну якість макета (рис. 2).

Крім того, AI можна використовувати для аналізу контенту, наприклад для виявлення ключових тем і емоцій на зображеннях або аналізу взаємодії користувачів із графічним контентом. Це може допомогти дизайнерам і маркетологам краще зрозуміти свою аудиторію та створювати більш привабливий і актуальний контент.

Хоча потенційні переваги штучного інтелекту в графічному дизайні є значними, існують також потенційні обмеження та етичні міркування, які слід брати до уваги. Однією з головних проблем є потенційна втрата людської креативності та внеску в процес графічного дизайну.



Рис. 1



Рис. 2

Загалом, дослідження ролі штучного інтелекту в процесі створення графічних зображень підкреслює потенційні переваги. Потрібні подальші дослідження та розробки, щоб повністю зрозуміти вплив штучного інтелекту на творчий процес і забезпечити етичне та відповідальне використання AI в графічному дизайні.

На сьогоднішній день нам відкрито нові можливості у сфері дизайну. За допомогою штучного інтелекту нам не потрібно буде витрачати багато часу на пошуки референсів, підбір кольорів та макета.

Використання AI в графічному дизайні все ще знаходиться на ранній стадії, він може значно вплинути на цю сферу в майбутньому. Хоча і зараз штучний інтелект успішно, та активно використовується і різних сферах діяльності.

Ми визначили, що роль неймережі є допоміжним інструментом для створення графічних зображень, таким як :

– генерація дизайнерських ідей. AI можна використовувати для генерації нових дизайнерських ідей та концепцій шляхом аналізу існуючих проектів та виявлення закономірностей та загальних рис. Це може заощадити час та зусилля дизайнерів, оскільки вони можуть швидко створити низку варіантів дизайну на вибір. автоматизувати рутинні завдання дизайну, такі як обрізання зображень, корекція кольору та вибір шрифту. Це може заощадити час дизайнерів та дозволити їм зосередитися на складніших завданнях проектування.

– допомога у проектуванні. Такі інструменти штучного інтелекту, як розпізнавання зображень, обробка мови та прогнозна аналітика, можуть допомогти дизайнерам приймати більш обґрунтовані дизайнерські рішення. Наприклад, інструмент AI може аналізувати дані про клієнтів та виявляти закономірності у поведінці користувачів, дозволяючи дизайнерам створювати більш персоналізовані та ефективні дизайни.

– тестування дизайну. AI можна використовувати для перевірки концепцій та ідей дизайну, що дозволяє дизайнерам швидко визначати, які проекти можуть бути успішними, а які ні. Це може допомогти розробникам оптимізувати свої проекти та переконатися, що вони ефективні, перш ніж вони будуть запущені.

Таким чином нейромережа стає для нас джерелом натхнення, помічником в автоматизації завдань, які значно полегшують та покращують роботу дизайнерам.

Зрештою, використання AI в графічному дизайні слід розглядати як інструмент, що допомагає та підвищує людську творчість, а не замінює її.

Література:

1. Нейромережі, що малюють – заміна творчої праці чи нова забавка? Telegraf : веб-сайт. URL: <http://surl.li/hcbig> (дата звернення: 10.04.2023).

2. Кінець чи друге дихання: як нейромережі змінюють світ образотворчого мистецтва. ForkLog UA : веб-сайт. URL: <http://surl.li/hcbhv> (дата звернення: 10.04.2023).

3. Штучний інтелект в дизайні. Заміна людини чи ні? EDS : веб-сайт. URL <http://surl.li/hcbld> (дата звернення: 07.05.2023).

INNOVATIVE ASPECTS IN DESIGN EDUCATION

ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ В ДИЗАЙНОВІЙ ОСВІТІ

Markovych M. Y. Маркович М. Й.

*Candidate of Art, Associate Professor,
Head of the Department of Fine Arts,
Design and Methods of Their Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
завідувач кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну та методики
їх навчання
Тернопільський національний
педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
м. Тернопіль, Україна*

Дизайн, це проектно-художня діяльність, що ґрунтується на основі розвиненого творчого мислення, та відповідає функціональним, матеріально-технічним, технологічним, ринковим, стильовим, соціальним та іншим вимогам навколишнього середовища. Українська дослідниця Є. Омельницька наголошує, що в основі проектного мислення лежить творче (креативне) мислення, яке спрямоване на створення нового, раніше не створеного. Вона акцентує увагу на діалогічній взаємодії студентів і викладачів та студентів між собою. Нею з'ясовано, що співтворчість студентів-дизайнерів виводить проектне мислення на новий, більш високий рівень і передбачає формування таких якостей як комунікабельність, професійна самостійність [1, с. 269].

При підготовці фахівця із графічного, промислового дизайну та дизайну середовища необхідно навчити його креативно мислити. Адже, інноваційний дизайн вимагає творчого мислення, дослідження, аналізу та впровадження нових ідей. Він може включати в себе використання передових матеріалів, технологій, ергономічних рішень, енергоефективних аспектів, створення нових форм та стилів. Це може відбуватися в різних галузях дизайну, таких як промисловий дизайн, графічний дизайн, веб-дизайн, модний дизайн, інтер'єрний дизайн та багато інших.

В освітні програми із дизайну вводять велику кількість фахових та вибіркових компонент, що вирізняються сучасними назвами. Кожен навчальний предмет вирішує проблеми в галузі дизайну через призму практичних, як аудиторних так і самостійних робіт. Викладачі використовують різноманітні технології навчання для всебічного розвитку особистості. А саме: інтерактивне навчання, особистісно

орієнтовне навчання, модульну систему навчання, модульно-блочну технологію, проблемне навчання. Поряд із цим успішно впроваджується інтерактивні методики навчання, та методики навчання засобами педагогічного моделювання.

На кафедрі образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка готують спеціалістів за напрямками графічний дизайн та дизайн середовища, а також реставраторів творів мистецтва з каменю. При розгляді ситуації в сучасній дизайн-освіті, аналізі освітніх програм, опитуванні студентів прийшли до висновку, що хороший результат дає поєднання теоретичного навчання та практичної роботи. Тому для проходження практики відведено 24 кредити ЄСКД. Аналіз освітніх програм закордонних навчальних закладів, де навчання поєднано із виробництвом (студенти 3 навчальних дні займаються теоретичним навчанням, а 2 дні в тиждень проходять практичну підготовку за своєю спеціальністю на виробництві) призвело до виокремлення 1 дня тижневого навантаження для проходження практичної підготовки на дизайнерських фірмах та студіях міста. Проведене опитування здобувачів освіти засвідчило зацікавленість студентів у такому практичному навчанні. Поряд із фахівцями дизайнерами пришвидшується розвиток творчого мислення, набуття навичок у вирішенні дизайнерських задач. Студенти навчаються відповідальності та самодисципліні.

Ще однією інноваційною формою навчання на кафедрі стало занурене навчання. В історії педагогіки, зокрема, військової педагогіки, визначений ефективний спосіб формування відповідних домінант, як перехід від окремих уроків до більш тривалих занять, Навчальний процес будується таким чином, щоб освітня домінанта зберігалася кілька днів. Для студентів кафедри це тижневе занурення в предмет. Таке навчання започатковано після початку повномасштабного вторгнення. Які ж переваги зануреного (концентрованого) навчання. В першу чергу стабілізувало психологічно-емоційний стан, зменшило дратівливість, переживання здобувачів освіти і науково-педагогічних працівників. Студенти та викладачі працюють впродовж тижня над вирішенням однієї проблеми, що дозволяє ґрунтовно вивчити та запропонувати шляхи її вирішення, запланувати екскурсію, провести експеримент, виготовити пошукові макети, достатньо часу для викладача, щоб проконсультувати всіх студентів. До прикладу, при вивченні навчального предмету «Скульптура», існує постійна проблема зберігання робіт від заняття до заняття (глина пересихає, багато місця займають роботи). Така ж проблема і при вивченні навчальної дисципліни «Живопис» (мокрі роботи займають багато простору в аудиторії). Метод зануреного

навчання дає можливість студентам розпочати та завершити роботи, отримати консультацію, виправити помилки. Під час звичайного навчання не всім студентам вдавалося на занятті спробувати працювати із сучасним технологічним обладнанням (3-Д сканером і 3-Д принтером) через трудомісткий процес. Занурена форма навчання дозволяє кожному із здобувачів освіти отримати певні навички. Проведене опитування здобувачів освіти та обговорення на кафедрі свідчить про те, що студентам цікавий такий підхід до навчання, в них з'явилося більше часу для особистого розвитку та зникло хвилювання, що чгось не встигнуть. Викладачам теж не потрібно перелаштовуватись з пари на пару, з теми на тему. Спілкування студента та викладача набуло довірливіших ноток.

Розвитку креативного мислення при підготовці дизайнерів сприяє введення в освітню програму вибіркової дисципліни «Дизайн мислення», «Теорія та методика дизайну», які користуються попитом у здобувачів освіти. Після їх вивчення студенти краще розуміють важливу умову навчального процесу у сфері мистецької освіти. Навчилися спостерігати активно, ціленаправлено, загострюючи увагу на таких розумових операціях сприйняття, як порівняння, узагальнення, конкретизація, абстрагування. Продуктивність роботи над дизайнерськими проектними розробками збільшилась.

Отже, вищі навчальні заклади недооцінюють використання сучасних технологій та методик у мистецькій та дизайнерській освіті. Недостатнє впровадження сучасних технологій гальмує формування творчої особистості та обмежує можливість отримання професійних знань та практичних вмінь. Поряд з класичними технологіями навчання необхідно використовувати інноваційні технології, які якісно перевищують класичну освіту. Вони інтегрують процеси, які не можна об'єднувати в межах класичної освіти і навчання та безперервної освіти. На сучасному етапі з розвитком інноваційних технологій навчання головним є правильно поєднувати класичні технології та інноваційні.

Література:

1. Омельницька Є. С. Формування проектного мислення студентів-дизайнерів у процесі професійної підготовки. *Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. праць*. Вип. 26: Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології) / ред. кол.: В. К. Буряк, Л. В. Кондрашова, Г. Б. Штельмах та ін.; гол. ред. В. К. Буряк. Кривий Ріг: КДПУ, 2009. С. 268-274

2. Прищенко С.В. Розвиток асоціативно колористичного мислення засобами комп'ютерної графіки. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи: збірник наукових праць* / ред. Т.А. Кумейко. Київ. 2009. № 11. С. 9–11.

**UKRAINE'S PARTICIPATION IN THE IMPLEMENTATION
OF THE SUBPROGRAM "CULTURE"
OF THE EU PROGRAM "CREATIVE EUROPE"**

**УЧАСТЬ УКРАЇНИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ПІДПРОГРАМИ
«КУЛЬТУРА» ПРОГРАМИ ЄС «КРЕАТИВНА ЄВРОПА»**

Marukhovska-Kartunova O. O.

*Head of Social Sciences Section
of the Department of the Foreign
Languages and General
Education Disciplines
University of Economics
and Law "KROK"
Kyiv, Ukraine*

Маруховська-Картунова О. О.

*завідувач секції суспільних наук
кафедри іноземних мов
та загальноосвітніх дисциплін
Університет економіки
та права «КРОК»
м. Київ, Україна*

Головна мета тез наукової доповіді на VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий та педагогічний аспекти» (16-18 червня 2023 року) полягає у розкритті та характеристиці успішної участі України у реалізації Програми Європейського Союзу «Креативна Європа» в підпрограмі «Культура».

Відомо, що в Європейському Союзі ще наприкінці 2013 р. безліч різноманітних культурних програм було об'єднано під єдиним началом, а з 01 січня 2014 р. було створено масштабну рамкову Програму Європейської Комісії під назвою «Креативна Європа» («Creative Europe»), розраховану на 7 років до 2020 р., яка була спрямована на широку підтримку культурних і креативних індустрій (ККІ) та збереження і розвиток мовного розмаїття країн Європи [1]. Для євроінтеграційного розвитку України спочатку була створена Програма ЄС та Східного партнерства «Культура та креативність» (2015-2018 рр.), а з 01 січня 2016 р. Україна офіційно приєдналася і стала повноправною учасницею з реалізації культурної політики Програми «Креативна Європа», підписавши 19 листопада 2015р. «Угоду між урядом України та Європейською Комісією про участь України у програмі «Креативна Європа» [8].

Відповідальним за реалізацію Програми «Креативна Європа» від імені Європейської Комісії (президентка Урсула фон дер Ляєн) стало Європейське виконавче агентство з питань освіти та культури (ЕАСЕА – European Education and Culture Executive Agency), яке «керує

фінансуванням освіти, культури, аудіовізуальних засобів, спорту, громадянства та волонтерства» [3].

Особливу увагу слід звернути на те, що з початку Програма «Креативна Європа» (2014-2020 рр.) складалася з перших двох компонентів, тобто окремих підпрограм, а потім її було продовжено на 2021-2027 рр. з додаванням третьої підпрограми (Див. нижче Схему № 1.):

1) підпрограма «Культура», яка була розрахована на просування культурного та креативного секторів, тобто на розвиток живопису, театру, музики, галузі книговидавництва та літературних перекладів, збереження культурної спадщини та ін.;

2) підпрограма «Media», що фінансувала розвиток та поширення аудіовізуальних проєктів для телебачення, кіноіндустрії, кінофестивалей, мережі кінотеатрів, цифрових платформ та ін. [4];

3) з продовженням Європейським Союзом Програми «Креативна Європа» на 2021-2027 рр. додалася ще третя підпрограма «Міжсекторальна співпраця», яка була розрахована на фінансування взаємодії міжсекторальних програм, а також на «підтримку сектору новинних ЗМІ через промоцію медіаграмотності, якісної журналістики, свободи слова та плюралізму» [5], мережі національних Бюро Програми «Креативна Європа», одне з яких також створено і в Україні і називається «Національне Бюро Програми ЄС «Креативна Європа» в Україні, яке всебічно розвиває програму на національному рівні в секторі культурних і креативних індустрій та активно співпрацює з національними бюро «Креативної Європи» інших країн [6].



Рис. 1. Структура Програми «Креативна Європа» (2021-2027 рр.) [5]

Основні функції Національного Бюро Програми Європейського Союзу «Креативна Європа» в Україні також полягають в тому, що активно надаються безкоштовні консультації, інформація та технічна підтримка українським аплікантам під час процесу подачі грантової заявки; організуються заходи, які сприяють обміну актуальною

інформацією, нетворкінгу та пошуку партнерів між потенційними аплікантами програми; поширюється інформація про можливості фінансування успішних проєктів в інших країнах» та ін. [7, с. 200-201].

На сьогоднішній день на 2023 рік до Програми «Креативна Європа» входить 41 країна, серед яких усі 27 країн-членів ЄС, країни-кандидати на вступ до ЄС та країни Східного партнерства та Європейської асоціації вільної торгівлі. Загальний бюджет Програми «Креативна Європа» (2014-2020 рр.) був 1,46 млрд. євро, а на 2021-2027 рр. становить 2,4 млрд. євро, що на 63 % більше від попередньої суми [7, с. 199, 202].

Принагідно відзначимо, що *основними нововведеннями підпрограми «Культура» Програми «Креативна Європа»* вважаються: 1) значний «акцент на транснаціональну співпрацю та інновації у секторах культурних та креативних індустрій (ККІ)»; 2) «спеціально розроблена схема мобільності для митців та професіоналів у сфері ККІ»; 3) «спеціальні конкурси, націлені на підтримку потреб наступних секторів: музика, література, архітектура, культурна спадщина, дизайн, мода та культурний туризм» та ін. [8].

Слід визнати, що визначну роль в успішній реалізації Програми «Креативна Європа» в Україні особливо підпрограми «Культура» належить Юлії Федів, «першій виконавчій директорці *Українського Культурного фонду (УКФ)*, створеному у 2017 р. як однієї з трьох новітніх культурних інституцій нової моделі менеджменту культури» [9, с. 245]. Окрім цього, для успішної участі України в реалізації підпрограми «Культура» цієї Програми було створено *Український інститут книги* (2016 р), підпорядкований Міністерству культури України та *Український інститут* (2017 р.) – державну установу, підпорядковану МЗС України, місією якої є «зміцнення міжнародної і внутрішньої суб'єктності України засобами культурної дипломатії» [10].

Доцільним буде зазначити, як висновок, що найбільш важливими показниками успішної участі України у реалізації Програми ЄС «Креативна Європа» в підпрограмі «Культура» є представлені на офіційному сайті Національного бюро Програми «Креативна Європа» в Україні «історії успіху» українських культурних та креативних індустрій: 1) Літературна премія ЄС Г. Шиян за роман «За спиною»; 2) проєкт міжнародного культурного співробітництва «Поліфонія» від Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» щодо збереження живої фольклорної пісенної традиції українського села; 3) міжнародний проєкт арт-резиденція «Територія натхнення» громадська організація «Густань» з метою поживлення культурного життя у сільській місцевості в селі Урич на Львівщині, де знаходиться середньовічна фортеця; 4) міжнародний проєкт «BRAVE KIDS» дитячий мистецький фестиваль від жіночої благодійної організації «Наші візії» зі

Львівської області; 5) міжнародний проєкт культурна лабораторія «COLAB QUARTER» громадська організація «МістоДія»; 6) конкурс «Художній переклад» класичної та сучасної європейської літератури в Україні українського видавництва «Астролябія» та ін. [11].

Розгорнутий огляд та аналіз цих та інших «історій успіху» українських культурних та креативних індустрій у реалізації Програми ЄС «Креативна Європа» стане предметом наступного наукового дослідження.

Література:

1. Regulation (EU) no 1295/2013 of the European Parliament and of the Council of 11 December 2013 establishing the Creative Europe Programme (2014 to 2020) and repealing Decisions No 1718/2006/EC, No 1855/2006/EC and No 1041/2009/EC. *Official Journal of the European Union*. L 347. P. 221-236. (Дата звернення 15.05.2023).

2. Угода між урядом України та Європейською Комісією про участь України у Програмі «Креативна Європа»: програма Європейського Союзу для сектору культури та креативності. Документ 984_020, чинний, поточна редакція – ратифікація від 03.02.2016, підстава – 978-VIII. *Верховна Рада України*. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_020#Text (Дата звернення 16.05.2023).

3. European Education and Culture Executive Agency. URL : https://www.eacea.ec.europa.eu/index_en (Дата звернення 16.05.2023).

4. Програма ЄС «Креативна Європа» (2014-2020). *Український культурний фонд*. URL : <https://ucf.in.ua/creative-europe> (Дата звернення 16.05.2023).

5. Україна приєдналася до Програми ЄС «Креативна Європа» (2021-2027). Сайт «Креативна Європа Україна». Підпрограми. URL : https://creativeeurope.in.ua/posts/Ukraine_joined_CreativeEurope (Дата звернення 17.05.2023).

6. Національне Бюро Програми ЄС «Креативна Європа» в Україні. URL : <https://creativeeurope.in.ua/posts/node-137> (Дата звернення 17.05.2023).

7. Ількова О. Програма ЄС «Креативна Європа» в Україні: інформаційний ресурс до дисциплін інформаційно-комунікаційного циклу. *Історико-культурна спадщина: збереження, доступ, використання*: монографія / відп. ред. Тюрменко І.І. Київ: НАУ, 2021. С. 197-205. URL : https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/53292/1/d0%9c_3.5_%d0%a1%d1%82%d1%80.%20197-205.pdf (Дата звернення 18.05.2023).

8. Про програму «Креативна Європа». Про підпрограму «Культура». Сайт «Креативна Європа Україна». URL : <https://creativeeurope.in.ua/programs/categories/1> (Дата звернення 18.05.2023).

9. Соломенна Т. Україна в програмі ЄС «Креативна Європа». *Сіверянський літопис*. 2021. № 5. С. 242-247. DOI: 10.5281/zenodo.5731668. (Дата звернення 19.05.2023).

10. Про Український інститут. Місія. Сайт Ukrainian Institute. URL : <https://ui.org.ua/mission/> (Дата звернення 19.05.2023).

11. Історії успіху. Сайт «Креативна Європа Україна». URL : <https://creativeeurope.in.ua/p/successstories> (Дата звернення 19.05.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-86>

INNOVATIONS IN MODERN GRAPHIC DESIGN

ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Matolich I. Ya. **Матоліч І. Я.**

*Candidate of Art Studies,
Associate Professor,
Associate Professor
at the Department of Design*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри дизайну*

Nemish O. B. **Неміш О. Б.**

*Student of the 1st year of the Master's
degree at the Faculty of Social
and Applied Sciences
King Danylo University
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

*студент I курсу магістратури
факультету суспільних
і прикладних наук
Університет Короля Данила
м. Івано-Франківськ, Україна*

Особливістю дизайну є не лише естетика, але й функціональність. Запити й інтереси суспільства постійно змінюються. Відповідно це тягне за собою й зміну функцій звичних об'єктів. Тому цілком природно, що одні тенденції в дизайні відходять у минуле, натомість їм приходять інші.

Глобальні події кількох попередніх років: всесвітня пандемія COVID 19 та повномасштабна російсько-українська війна на початку 2022 р. внесла свої корективи у всі сфери життя не лише українців, але й докорінно змінила увесь світ.

У зв'язку з цією ситуацією більшість українських та закордонних інституцій була вимушена перейти на дистанційну форму навчання.

Комунікація між партнерами, співробітниками, викладачем і студентами чи іншими групами сьогодні часто відбувається за допомогою платформ Google Meet, Moodle, Google Classroom, Zoom та ін.

Усе це вплинуло на формування нових тенденцій у розвитку графічного дизайну. Поруч з кольорами військової амуніції, спорядження, одягу, маскувальних сіток актуальними є сміливі, насичені, часто неонові тони. Насамперед одним із нововведень є застосування яскравої кольорової гами у поєднанні з геометричними формами: кіл, квадратів, овалів тощо. Саме такі кольорові плями зручно використовувати для привернення й акцентування уваги [3, с. 4].

Авторська ілюстрація є одним з найпопулярніших напрямків у 2023 році. Адже створені вручну елементи надають індивідуальності бренду, вигідно вирізняють його від конкурентів, допомагають надати індивідуальності та тим самим збільшити попит серед користувачів чи клієнтів. Саме абстрактні безпредметні образи дозволяють надати ескізу оригінальності та легко досягнути поставленої задачі.

Ще однією новинкою цього року стало активне використання графічними дизайнерами різних ефектів із застосуванням анімації. Адже в наш час масової диджиталізації складно привернути увагу до певного повідомлення без застосування анімованої графіки. Навряд чи звичайний текст або статичне зображення зможуть виконати цю місію без ефектів руху та спалахування об'єкта. Зокрема, для створення таких ефектів й привернення уваги глядача найчастіше використовують програми Adobe Animate, Blender, Animaker [1].

Останні кілька років українське суспільство все частіше зважає на особливості маломобільних груп населення, незрячих, глухонімих та ін. А тому таким актуальним нині є використання інклюзивних візуальних матеріалів, різні спеціальні ілюстрації й піктограми, які б були розраховані на різноманітну аудиторію, що різниться за расами, гендерною нерівністю, віком, національністю чи орієнтацією [1].

Модним трендом сьогодні стало використання у мобільних пристроях саме темного режиму перегляду. Проведене минулого року опитування, свідчить, що темні кольори є приємнішими й сприятливими для перегляду на відміну від світлого. Текст та графічні елементи виглядають чіткішими, виразними й читабельними, а головне менш травматичними для зору при тривалому перебуванні перед екраном.

Не втрачає актуальності використання у графічному дизайні 3Д елементів. Навпаки віртуальна реальність та 3Д ефекти є все більш популярними, оскільки дозволяють посилити реалістичність та максимально доповнити простір глибиною за допомогою фонів з тіней, контурів і фактур.

Використання параметричних шаблонів у наш час є однією з основ графічного дизайну. Це хороший спосіб для експериментів з кольорами, візуалізації ефектів з метою більш візуально привабливого фону. Цього року різні графічні дизайнери використовують параметричні візерунки на передньому плані своїх дизайнів, що надає їм зовсім іншого виміру.

Інформаційний простір попередніх кількох років настільки насичений різними матеріалами, що сучасний користувач не хоче витратити свій час на надто довгі й розлогі тексти, об'ємні відео. Дослідження свідчить, що пересічний користувач в середньому утримує увагу близько 15 секунд на огляд відеоісторії, опісля чого різко змінює її на перегляд іншого відео. Саме тому можемо пояснити таку популярність сьогодні платформи ТікТок. Отож, щоб швидше й більш доступно донести до користувача певну інформацію, більш доцільно використовувати візуально привабливу інфографіку – візуалізацію даних [1].

Шрифти є невіддільною складовою графічного дизайну. Модною тенденцією нині є використання в продуктах графічного дизайну лаконічних написів за допомогою класичного типу шрифтів з засічками. Попри його багаторічне використання, він і досі зберігає актуальність, елегантність, і що важливо є читабельним та швидко привертає увагу.

Отже, зважаючи на історичний контекст, зміни в сучасному суспільстві, індустрія графічного дизайну вимагає дотримуватись найактуальніших трендів. Саме розуміння розвитку й трансформації цих тенденцій робить продукт якісним та популярним.

Література:

1. Графічний дизайн 2022 в Україні. Тренди, що визначають сучасність: веб-сайт. URL: <https://eds.ua/blog/article/graphic-design-trends-2022> (дата звернення: 12.05.2023).

2. Даниленко В. Я. Новий європейський дизайн: Центральньо-східна версія. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2006. Вип. 3. С. 59–66.

3. Король А. М. Теоретичні аспекти поняття «графічний дизайн». *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. Вип. 108 (1). С. 3–10.

4. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. До питання історіографії проблеми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 6. (27). С. 290–294.

5. Сбітнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 4. (30). С. 60–66

COLOR AS A DOMINANT DESIGN TOOL FOR GAME MECHANICS

КОЛІР ЯК ДОМІНУЮЧИЙ ЗАСІБ ДИЗАЙНУ ІГРОВИХ МЕХАНІК

Nazarchuk M. V. **Назарчук М. В.**

*Candidate of Art Criticism,
Associate Professor
at the Design Department
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Вступ. Колір найбільше впливає на те, як гравці сприймають дизайн комп'ютерної гри, але багато дизайнерів не витрачають часу та зусиль, щоб належним чином створити колірну палітру для своїх проєктів. Це призводить до великої кількості витрачених зусиль, які не дають бажаного результату. А в гіршому випадку підібрана кольорова гама взагалі може відштовхнути потенційних гравців, навіть якщо все інше в дизайні комп'ютерної гри пропрацьовано. Саме колір, як художній засіб дозволяє організувати візуально-комунікативний простір пригодницької гри, в якому відбуваються постійні зміни, подібно до природного середовища. Тому дослідження кольору, який стає домінуючим засобом під час розробок пригодницьких комп'ютерних ігор, що обумовлює переосмислення його ролі в гейм дизайні набуває сьогодні актуальності.

Постановка завдання. Мета дослідження – проаналізувати найбільш вдалі на думку автора розробки комп'ютерних ігор за останні п'ять років, де колір став головним засобом дизайну ігрової механіки. Джерельну базу дослідження складають сучасні комп'ютерні ігри, а саме пригодницька гра «Gris» від Nomada Studio та пригодницька рольова гра «Arto» від Orion Games.

Виклад основного матеріалу. Сучасна людина є не лише споживачем інформації, але й її творцем. Колір вже є не просто засобом творчості, він перетягує (приміряє) на себе роль ключового об'єкту дизайну у сучасних комп'ютерних іграх. З цієї точки зору унікальними можна вважати пригодницьку комп'ютерну гру «Gris» від іспанського розробника Nomada Studio [1], а також пригодницьку рольову гру «Arto» від Orion Games [2]. У вищезазначених іграх в основу функціонування гри покладена ідея втрати кольору оточуючого

середовища та можливості його відновлення шляхом проходженню головним героєм певних випробувань.

В першій грі гравець перевтілюється в героїню на ім'я Gris, яка на початку гри втрачає свій голос і лише проходження гри дозволить його повернути. Дизайн ігрової механіки даної гри побудований на зміні кольору візуально-комунікативного простору природного середовища відповідно до проходження (переживання) гравцем п'яти стадій горя (за Кюблер-Россе). Для підсилення емоційного сприйняття змісту гри кожна із стадій горя витримана в певній кольоровій гамі, яка покликана викликати потрібну емоцію гравця на кожному з етапів, що обумовить його поведінку (рис. 1). Так, наприклад стадія гніву витримана в червоній кольоровій гамі. Червоний має стимулюючий ефект завдяки більшій довжиною хвилі, що на підсвідомому рівні підштовхує гравця не відмовитись від проходження гри на самому початку, навіть якщо гра одразу не зацікавила. Отже, основною функцією кольору в першій грі є формування поведінки гравця за допомогою кольору.

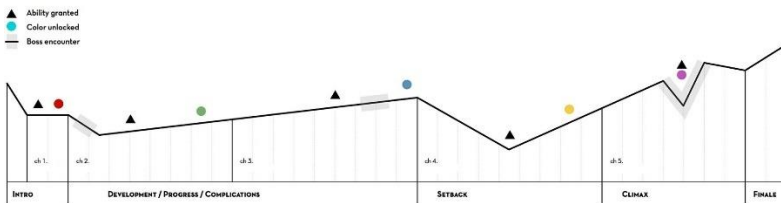


Рис. 1. Схема планування гри «Gris»

Друга гра заохочує гравців розгадати таємницю «хромаклізму», події з минулого, яка призвела до розколу землі та втраті усіх кольорів. Аналогічно, як і в першій грі дизайн ігрової механіки побудований на зміні кольору візуально-комунікативного простору і головним персонажем є молода жінка Liv. Однак, у цій грі колір виконує зовсім інші функції. Він формує візуальну динаміку гри та контролюють увагу гравця. Колір допомагає гравцю швидше розпізнавати об'єкти, тобто на стадії чуттєвого сприйняття стимулу, і краще їх запам'ятовувати, що має великий сенс в еволюційному контексті. Наприклад, в одному з світів ігрова карта розділена на кольорові площини, які вказують на те, які території вже досліджено, а які ні, що є неінвазійним і непрямим способом допомоги гравцю шукати предмети та нові місця. Також у цій грі за допомогою кольору забезпечується зворотній зв'язок із гравцем. Для прикладу, у бою другорядні персонажі, які втрачають здоров'я, також втрачають колір.

Отже, у першій грі основною функцією кольору є формування поведінки гравця на підсвідомому рівні за допомогою стимулювання сильних емоційних почуттів, що обумовило успішність та швидку популярність гри. Натомість гра «Arto» на колір були покладені функції контролю уваги гравця та формування візуальної динаміки гри.

Висновки. Наразі спостерігається активна руйнація канонів дизайну ігрової механіки, з'являються нові експериментальні розробки такі як «Gris» та «Arto». Дизайнери пробують використовувати колір, як домінуючий засіб ігрової механіки, зважаючи на його широкі функціональні можливості завдяки впливу на психіку гравця. Здебільшого колір може: формувати поведінку гравця; використовуватись для контролю уваги; повідомлення про поточний стан персонажа та ігрового світу; передавати різні значення сцен, місць і елементів ігрового світу; створювати настрій і викликати певні емоції, щоб стимулювати або заспокоїти гравця.

Література:

1. Steam URL: <https://store.steampowered.com/app/683320/GRIS/> (дата звернення 17.05.2023). – Назва з екрана.
2. GAMEFREAKS365 URL: <https://gamefreaks365.com/arto-the-new-colorful-title-from-orion-games-is-coming-to-steam/> (дата звернення 17.05.2023). – Назва з екрана.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-88>

HANDMADE FONTS IN GRAPHIC DESIGN AS A CURRENT TREND

РУКОТВОРНІ ШРИФТИ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ЯК АКТУАЛЬНИЙ ТРЕНД

Pervykh I. I. Первих І. І.

*Assistant at the Department of Design
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

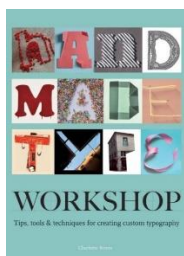
Тренди у графічному дизайні надзвичайно мінливі, проте можна визначити тенденції, які будуть актуальні протягом довгого періоду часу. Одним з таких напрямків є «сучасний ретро стиль». Даний стиль надихається стилістикою дизайну 1970-х–1990-х років і характеризується використанням яскравих кольорів, патернів та ефектів (зерно, ефект плівки

тощо), а також вінтажної типографіки. Показовим є використання також гарнітур, що наслідують рукописні. На сьогодні у графічному дизайні спостерігається тенденція до повернення рукотворних ілюстрацій, колажів, використання рукотворних шрифтів [3, с. 62].

Оскільки сучасні програмні засоби дозволяють розробити дизайн будь-якої складності, втрачається цікавість до надскладних композицій. Натомість увага звертається на зближення з цільовою аудиторією, викликання емоцій. Людські стосунки є ключовими для залучення глядачів [2, с. 263]. Саме тому дизайнери все частіше використовують «ручну працю».

Ручна робота у графічному дизайні поступово набирає все більшої популярності на початку 20-х років XXI ст. Власне, хенд-мейд не є новим для сфери графічного дизайну, однак використання змінюється. Друкарські плакати ручної роботи розглядаються як вихід за рамки традиційного типографічного постера. Однак такі основи, як читабельність у контексті ергономіки та функціональність залишаються незмінними [1, с. 336].

Наприкінці 2000-х років цікавим та неординарним рішенням було застосування «крафтової» ілюстрації та типографіки. Оригінал такої роботи створюється вручну з різноманітних матеріалів: традиційні живописні матеріали, предмети вжитку, продукти харчування, природні матеріали тощо. Матеріали підбираються таким чином, щоб репрезентувати та підкреслити зміст постера. Композиції плакату фотографуються та редагуються з допомогою графічних редакторів до фінального результату. Таким чином дизайн є комбінацією фото реальної роботи з елементами комп'ютерної графіки.



**Рис 1. Обкладинка книги Шарлоти Ріверс
«Майстерня шрифтів ручної роботи»**

Дизайнерка Катерина Шевчун розробила шрифт під назвою «Культурна спадщина України», в якому за основу взяті традиційні елементи української культури, зокрема декоративно-прикладного

мистецтва, обрядових традицій, національної кухні. Для створення використані техніки ткацтва, вишивки, вибійки, акварельного живопису, аплікації, фотографії та інші.



Рис. 2. Катерина Шевчун, шрифт «Культурна спадщина України»

На початку 2020-х років значно актуальнішим є створення шрифтів на основі рукописного тексту, використання намальованих вручну контурів, заливок, текстур фарби, олівців, маркерів тощо. Зазвичай такі гарнітури досить мінімалістичні, не перевантажені деталями. Увага акцентується на саме на рукотворному елементі.

Дизайнерка Емма Берс у своїх постерах експериментує з типографікою. Для її шрифтів характерна «вільна форма», динамічність, зміна пропорцій символів. Роботи Емми Берс завжди яскраві, насичені, дещо хаотичні. При цьому текст не втрачає свою прочитність і є основним виражальним елементом.



Рис. 3. Емма Берс, постери

Типографіка є одним із основних компонентів графічного дизайну, без якого неможливо створити повноцінний функціональний продукт. Текст – головний елемент на сторінці, оскільки саме він підштовхує глядача до дії. Типографіка використовується разом із зображенням або самі типографічні елементи комбінуються разом і перетворюються у візуальну форму. У графічному дизайні сучасна типографіка має зрозумілу форму, а також стиль, індивідуальність [1, с. 340].

Дизайни, створені на основі рукотворної типографіки орієнтовані на широку цільову аудиторію. Вони використовуються у сфері книжкової ілюстрації, рекламної продукції, дизайні упаковки. На їх основі створюється інфографіка, веб-дизайн, мушн-дизайн і тому подібне.

В умовах широких можливостей сучасного графічного дизайну все частіше працює принцип «чим простіше, тим краще». Прості, неідеальні композиції виглядають гармонійно і динамічно, за рахунок чого добре запам'ятовуються, що є дуже важливим, зважаючи на конкуренцію в умовах ринку.

Література:

1. Atasoy S.N. The latest trends in graphic design: Handmade typographic posters. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*: Selected Paper of 6th World Conference on Design and Arts (Zagreb, 29 June – 01 July 2017). Zagreb, 2017. P. 335-342.
2. Droege J. The Handmade Effect: A Model of Conscious Shopping in an Industrialised Economy. *Review of Industrial Organization*. 2022. Vol. 60. P. 263-292.
3. Сбітнева Н.Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 4. С. 60-66.

THE CATEGORY OF THE UNIVERSE IN THE WORKS OF UKRAINIAN ARTISTS

КАТЕГОРІЯ ВСЕСВІТУ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ

Petruk R. I. Петрук Р. І.

*Honoured Art Worker of Ukraine,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Monumental and Easel Painting* *заслужений діяч мистецтв України,
доцент,
доцент кафедри монументального
і станкового живопису*

Reguretska O. V. Регурецька О. В.

*4th year Student at the Faculty
of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
Kyiv, Ukraine* *студентка IV курсу факультету
декоративно-прикладного мистецтва
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

Художники завжди цікавилися всесвітом, а особливо питанням, як він виник, яку має форму та як його зображати. Всесвіт є складним поняттям, науковою категорією, зміст якої досліджується в різних науках, зокрема фізиці, астрономії, філософії й інших. Кожна з них досліджує всесвіт у якомусь конкретному напрямку, в межах компетентності. З розвитком людства, уявлення про всесвіт постійно зазнає певних змін, яскравим прикладом чого є спроби дослідників пояснити існування паралельних всесвітів, тотожних нашому.

Відтворення мистцями всесвіту – це певною мірою розкриття смислового зв'язку, єдності людини і світу, самого змісту цієї єдності: буде вона морально-конструктивною, чи деструктивною щодо особистості.

Змалювання всесвіту має свою історію. Вважається, що першим зображенням зоряних карт є шість точок, намальованих над тваринами на стінах печери Ласко у Франції. В епоху Відродження Джованні ді Паоло у церкві в Сієні зобразив всесвіт як серію кругів, у центрі яких знаходиться Земля. Німецький художник Альбрехт Дюрер створив космологічну гравюру, на основі роботи математика Йоганеса Стабіуса та астронома Конрада Хайнфогеля [1]. Є й інші історичні приклади зображення всесвіту мистцями.

Українські мистці зверталися та звертаються до зображення всесвіту, при цьому відчуваються різні підходи до вирішення зазначеної теми. Наприклад, один із напрямків творчих досліджень, у якому працював К. Малевич, мистецтвознавці називають «космічний супрематизм».

Науковці зазначають, що «услід за планетними системами й суто малярським зображенням лету в просторі [...] Малевич досліджує відчуття космосу і Всесвіту». «Звідси також виникають, починаючи з 1916–1917 років, полотна і малюнки, які є спробою висловити ритми Всесвіту» [2, с. 194].

Звертався до теми всесвіту І. Марчук. Як відзначають мистецтвознавці щодо циклу робіт І. Марчука «Погляд у безмежність», «для розуміння тут не обійтися без міждисциплінарних зв'язків, які в цьому рідкісному випадку більше перебувають у площині філософських категорій осмислення Буття, синергетичних фундаментальних закономірностей, галузі фізики й астрономії. Те, що видатні фізики й математики формулюють як гіпотезу, геніальний художник передбачає й ретельно випишує у вигляді пластичних кольорових розв'язок-констатацій, розгортає на просторі полотна як безсумнівну істину, доведену теорему, не залишаючи місця для вагань. Він ніби поглянув на цей світ із глибин Мультиверсу – всієї сукупності всесвітів – і показав у заворожуючій кольоровій гамі і Великий вибух, і творення матерії, і першовитоки часу та простору» [3, с. 15–16].

Зазначена проблематика порушувалась також у майстерні живопису та храмової культури професора М. Стороженка, що в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, при обранні студентами тем для дипломних проєктів.

Ціла серія робіт написана українським художником О. Шупляком, яка називається «Український космос». Як зазначає мистець, «в «Українському космосі» пропоную поглянути на зоряне небо очима наших предків і запрошую глядачів долучитися до роздумів про глибинні зв'язки людини з навколишнім середовищем, космосом» [4].

З сучасних подій українського мистецтва слід звернутися і до проєкту українського мистця П. Антипа, який називається «Космогонія». Космогонія в загальному визначенні – це дослідження походження та розвитку космічних тіл, зірок, галактик тощо. Космогонія П. Антипа – це проєкт та картина, яка створюється у дуже великому форматі, і має з точки зору дослідження філософський зміст.

Література:

1. Holland O. From cave paintings to NASA: How humankind has captured the cosmos. *CNN Style*. 2017. Nov. 27. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/artists-exploring-the-astronomical-world/index.html> (дата звернення: 09.02.2023).
2. Жан-Клод Маркаде. Малевич. Київ: Родовід, 2013. 304 с.
3. Стрипко Т. Передмова. Марчук І. Голос моєї душі. Київ: Фенікс, 2019. 112 с.
4. Шот М. Заслужений художник України Олег Шупляк: «Мистецтво без національного підґрунтя безбарвне». *Урядовий кур'єр*. 2022. 1 жов. 2022.

THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE
ON INNOVATION IN DESIGN AND ART

ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ІННОВАЦІЇ
У СФЕРІ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВА

Pylypchuk O. D.

*PhD of Technical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Design*

Пилипчук О. Д.

*кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну*

Shendryk I. M.

*Student of the 5st year of the Master's
degree at the Faculty of Architecture
Kyiv National University of Construction
and Architecture
Kyiv, Ukraine*

Шендрик І. В.

*студент V курсу магістратури
архітектурного факультету
Київський національний університет
будівництва і архітектури
м. Київ Україна*

Постановка проблеми. У сучасному світі технології торкнулися безлічі сфер життя, в тому числі, і стали мати вплив на сферу мистецтва. Сучасні комп'ютерні технології дозволяють не тільки виконувати обчислювальні операції, але й здатні бути корисними для авторів у різних сферах творчості [1]. На сьогоднішній день, є гостра необхідність у пошуку ідей та натхнення, у сфері дизайну та мистецтва в цілому. Для створення дизайн-проекту, або будь-якого об'єкта творчості, автор завжди знаходиться у пошуку та формуванні своєї ідеї для проектного рішення, а штучний інтелект може вплинути на творчі процеси автора. Автор, як і митець, завжди прагне створити свій об'єкт творчості – унікальним і ексклюзивним. Саме штучний інтелект, на сьогоднішній день здатний допомогти людині творчості з цією проблемою, так як здатний генерувати ідеї та можливі концепти, його майбутнього проекту [2].

Результати та обговорення. У сучасному світі спектр застосування штучного інтелекту та комп'ютерних технологій у творчості досить великий. Насамперед існування штучного інтелекту безпосередньо вплинуло на створення арт-мистецтва, а саме створення зображень, картин та різних ілюстрацій [3]. При досвідченому поводженні з даними технологіями, автор може задавати безліч критеріїв для створення свого унікального концепту. Дані технології дозволяють досягти автору у своїй роботі, правильної та необхідної композиції, потрібного колірною поєднання, а найголовніше – заданої та необхідної ідеї, яку в подальшому художник може розвивати, і вдосконалювати і доробляти до стану готового проекту [4; 5].

Також у сфері мистецтва, творчості, важливу позицію займає скульптура та створення різних арт-об'єктів. Саме штучний інтелект, у цій сфері зробив

свій особливий вплив. Технології штучного інтелекту, здатні генерувати унікальні образи та форми, різних напрямків. За запитом автора, штучний інтелект здатний генерувати об'єкти та об'єми різних фактур, текстур, композиції та наповненості, застосовуючи образи з абсолютно різних сфер життя, будь то образ тварини, людини, природи, архітектури або інших абстрактних форм. Створені штучним інтелектом, на запит людини форми і концепти арт-об'єктів, можуть бути об'ємні моделі або макети, які в більшості випадків «згенеровані», і мають подачу у форматі ескізів. Саме ці ескізи, як ідею та основний концепт, може брати автор, для подальшої роботи над створенням скульптури.

У сфері мистецтва і дизайну, існуючі технології із застосуванням штучного інтелекту, також займають ключову позицію. У створенні дизайну інтер'єру, що активно застосовуються штучний інтелект, він дозволяє формувати різні внутрішні простори в залежності від заданих автором критеріїв. Штучний інтелект дозволяє генерувати інтер'єри за заданим призначенням, функціональністю приміщень, у різних стилях. Створювати їх виразними, дотримуючись естетики та прагнути враховувати ергономіку та пропорційність об'єктів інтер'єру [6]. Дозволяє задати потрібні параметри щодо вибору колірної гами, фактури, освітлення, та вибору оздоблювальних матеріалів приміщення. За допомогою штучного інтелекту, можна комбінувати різні існуючі стилі в дизайні інтер'єру, також створювати предмети декору, і унікальні об'єкти меблів. Це дозволяє не обмежувати свою фантазію, і створювати щось насправді індивідуальне.

У сфері дизайну архітектури застосування технологій штучного інтелекту також зайняло важливу роль. Спектр застосування цих технологій у цій сфері дуже великий. Штучний інтелект, застосований для ландшафтного дизайну, дизайну громадських просторів, і звичайно для архітектури в цілому [7]. Штучний інтелект, дозволяє створювати унікальні, креативні рішення та форми архітектури будівель та споруд різних стилів. У створенні концепт-дизайну архітектурного об'єкта вкрай важливими є архітектурно-мистецькі якості будівлі, які формуються на основі образу, якостей виразності та композиції. Штучний інтелект дозволяє створювати унікальні форми, дотримуючись та формуючи будівлю з урахуванням масштабності, ритмічного малюнка, загальної цілісності та наповненості композиції [8; 9]. Також всі ці можливості штучного інтелекту застосовні до створення малих архітектурних форм, дані об'єкти архітектури, особливо важливі формування суспільних просторів, підтримки у яких цілісності композиції і гармонії. Дані якості безпосередньо впливають на підсумковий результат роботи автора, і дозволяють досягти роботи над своїм проектом дійсно вражаючих результатів.

Висновки. Штучний інтелект, в сучасному світі, стає все більш актуальним і затребуваним у мистецтві та дизайні у різних галузях творчості. Комп'ютерні технології, із застосуванням штучного інтелекту, вкрай активно розвиваються, і за допомогою них стало

можливо створювати унікальні об'єкти творчості, які можуть стати автором допомогою у формуванні ідеї та втілення їх у свої проекти. Одним із ключових аспектів творчості, так само є емоція, яку закладає автор у свій проект, саме це і формує основне сприйняття та загальне враження від виконаної роботи, а сучасні технології, при правильному та вдалому застосуванні їх у творчості, можуть послужити гарним інструментом, та допомогти автору, втілити свою ідею у реальність.

Література:

1. Adam Hencz. Artificial Intelligence – AI Art and How Machines Have Expanded Human Creativity [date of the application 05.19.2023]. URL: <https://magazine.artland.com/ai-art/>
2. Surrealism Today. Strange Artificial Intelligence Art [date of the application 05.19.2023]. URL: <https://surrealismtoday.com/beginners-guide-artificial-intelligence-art/>
3. Christopher McFadden. The rise of AI art: What is it, and is it really art [date of the application 05.19.2023]. URL: <https://interestingengineering.com/culture/what-is-ai-generated-art>
4. Itten, I. *Kunst der Farbe*. Rawensburg: Otto Maier, 1981, p. 236.
5. Arnheim, R. *Art and Visual Perception*. Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 392.
6. Pylypchuk, O., Polubok, A., Krivenko, O., Safronova, O., Kosenko, D., Avdieieva, N. Developing an Approach to Colour Assessment of Works of Art with Aim to Creating a Comfortable and Harmonious Interior. Conference: Proceedings of the International Conference on Social Sciences and Big Data Application, Dec. 10–12, Xi'an, China. *J. of Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Atlantis Press, 2021, Vol. 614, pp. 81–187. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.211216.036>.
7. Pylypchuk, O., Polubok, A., Kysla, T., Pismak, M. The role of revitalization taking into account the principles of inclusiveness in the design of industrial premises for co-working and offices. *Colloquium*, 2022, № 25(148), pp. 3–7. DOI: <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2022-25148-3-7>.
8. Pylypchuk, O. D., Polubok, A. P., Krivenko, O. V. Influence of environmental aspects of design on the aesthetics of architectural space. Conference: Science, engineering and technology: global trends, problems and solutions, Sept. 25–26, 2020, Prague, Czech Technical University, 2020, Part 2. Baltija Publishing, 2020, pp. 122–124. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-79-2-2.29>.
9. Pylypchuk, O., Polubok, A. The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*, 2022, No. 21(21), pp. 59–67. DOI: <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06>.

**DIGITAL PHOTOGRAPHY IN DESIGN VISUAL
COMMUNICATIONS: EDUCATIONAL CONTEXT**

**ЦИФРОВА ФОТОГРАФІЯ В ДИЗАЙНІ
ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ: ОСВІТНІЙ КОНТЕКСТ**

Romanenko N. G. Романенко Н. Г.

*Doctor of Technical Sciences, Professor,
Professor at the Design Department*

*доктор технічних наук, професор,
професор кафедри дизайну*

Shkrebtii V. S. Шкребтій В. С.

Lecturer at the Design Department

викладач кафедри дизайну

Nechaj M. S. Нечай М. С.

*Student at the 1st year of the Master's
degree at the Faculty
of Humanitarian Technologies
Cherkasy State
Technological University
Cherkasy, Ukraine*

*студентка I курсу магістратури
факультету гуманітарних технологій
Черкаський державний
технологічний університет
м. Черкаси, Україна*

Цифрова фотографія сьогодні – розповсюджений засіб комунікативного дизайну, суть якого полягає в поєднанні естетичних принципів художнього проектування композиції із забезпеченням функціональності інформації, що надається. Суть такої інформації може бути сама різна: реклама, листівка, афіша тощо, але мова йде про передачу повідомлення зацікавленій особі. Якість створення такого повідомлення покладається на дизайн, коли головне викладається не прямою вербальною мовою, а шляхом створення візуальних образів, здатних викликати відповідні, згідно поставленої задачі, відчуття. Дизайнер має створити повідомлення, здатне не тільки привернути увагу зацікавленої особи, але і викликати у користувача емоції, потік думок і ідей, все те, що має зацікавити і сприяти спілкуванню, комунікації. І якщо дизайнер творчо підходить до поставленого завдання, не використовує стереотипів, банальних прийомів та інструментів, це породжує у глядача довіру до потрібної йому візуальної інформації. Ефективним і сучасним засобом утворення нової реальності є цифрове фото, а пошук практик щодо його засвоєння і застосування є актуальним питанням часу.

Специфіка фотографії, особливості її візуальної організації, образотворчо-функціональна гармонія досить докладно описані в книзі французького філософа Ролана Барта «Camera lucida» [1], яку науковці вважають найбільш раннім аналітичним дослідженням в області фотографії. Готові рецепти професійної зйомки, як і чимало секретів й практичних порад можна знайти в книжці-довіднику Скотта Келбі «Цифрова фотографія» [2]. Широкий діапазон сучасної художньої фотографії презентує американська фото-художниця Шарлотта Коттон в книзі «Фотографія як сучасне мистецтво» [3]. Стан українського сегменту візуального мистецтва та подальші трансформації творчої діяльності особистостей досліджені Зоєю Алфьоровою на прикладі творчості українського художника та дослідника сучасного візуального мистецтва Віктора Сидоренка [4].

В пошуку балансу між творчістю природи і творчістю людини, місця та значення фотографії як культурно значущого медіума в соціально-політичному кліматі, в сучасному мистецтві є необхідність, на наш погляд, узагальнити практики засвоєння цифрової фотографії студентами, які навчаються за освітньою програмою «Графічний дизайн». В ЧДТУ освітній контент містить наступну систематизацією ризновидностей фото: емпіричні, риторичні, естетичні.

Емпіричне фото (Люстрація 1). Сьогодні, коли кожен студент володіє смартфоном і, навіть, вважає себе фотографом, освітній процес підготовки фахівців з дизайну має використовувати ці можливості. Перший етап фахового підходу до фото фіксації – включити у студента емпіричні характеристики мислення: споглядання, спостереження, а може і досвід. На рисунку 1 наведено емпіричне любительське фото і емпіричне професійне фото викладача. Спонтанна фото-фіксація зображення, що кинулося в око студентці (фото 1) – цікава композиція відбиття вуличного ліхтаря у калюжі води після дощу, є любительським фото, що узагальнює акт певної часової присутності особи в даному місці, яка набуває певного досвіду. На другому емпіричному фото відчувається фотомитець, здатний передбачити доцільне розташування об'єктів, елементів переднього плану і тла відповідно до вимог візуальної гармонії. Художній образ композиції – українська хата під комишем, з маленькими віконцями, як символ чогось давнього і рідного, що наштовхує на думку про Тараса та його дитинство. Ракурс, світлотіні і колір посилюють позитив, що іде від цієї старенької хати.



Фото 1. Дзеркальне відбиття ліхтаря. Луїза Січкара, 4 курс



Фото 2. Українська хата як символ. Вікторія Шкрєбтій

Ілюстрація 1. Емпіричне любительське і професійне фото

2. *Риторичні фото (Ілюстрація 2)*. Наступна різновидність фото щодо системного набуття знань – риторичні фото. На перший погляд використання терміну «риторика», що застосовується в лінгвістиці як мистецтво якісного висловлювання думок, в образотворчому мистецтві не зовсім зрозуміле, але враховуючи, що в образній живописній творчості застосовується термін «пише», а не «малює», логіка в даному випадку проглядається. Тобто, риторичні фото мають, також, якісно висловлювати думку, закладену автором. Прикладом таких фото може бути портрет, пейзаж, натюрморт, оголена натура тощо. Нижче наведені приклади риторичних фото Вікторії Шкрєбтій: пейзаж (фото 3) і натюрморт (фото 4), які авторка обумовлює наступною риторикою.

Думка, закладена в риторичне фото «Осінній спокій річки Рось» – передати глядачеві момент спокійного і величного протікання річки (Корсунь-Шевченківський регіон), що оминає велетенське каміння та оточена гранітними скелями, підкреслити пейзаж ранньої осені і привернути увагу студентів до архітектурної пам'ятки, сповненого романтизму, маєтку Лопухіних-Демидових, що проглядається вдалині. Риторика наступної композиції (фото 4) – класичний натюрморт: важка льняна драперія із відбитками тіней та гарбузом на ній.



Фото 3. Осінній спокій річки Рось



Фото 4. Навчальний натюрморт

Ілюстрація 2. Риторичні фото

3. *Естетичні фото (Ілюстрація 3).* Ця різномовність фото найбільш складна. Естетичні фото мають нести інформацію про оточуючу дійсність, про творчість природи і повинні викликати у глядача духовну насолоду.



Фото 5. Зимовий вечір.

Марина Боровик, 2 курс



Фото 6. Колоски історії.

Марія Нечай, магістратура

Ілюстрація 3. Естетичні фото

На Ілюстрації 3 (фото 5) студентка побачила те, що бачимо зараз ми на світлині, але наживо, і, переживаючи досвід присутності при цій природній узгодженості, прокоментувала свої враження, що припали їй до душі: засніжений спокій біля зупинки, яку вона знає багато років, ритм тіней гілля дерева на снігу, ритм дерев в перспективі. На фото 6 – альбом, античні фігури свічок теплого кремового кольору, обрамлені

віночком колосків... Композиція спонукає до спогадів подій власної історії, її зв'язку з давньою історією.

Висновки:

1. Узагальнено застосування цифрової фотографії як засобу утворення нової реальності в комунікативному дизайні.

2. Аналітичне дослідження трансформацій візуального мистецтва та його засобів обґрунтовує необхідність введення в навчальний контент підготовки фахівців з дизайну послідовного, за суттєвою складністю, надання знань з фото-фіксації.

3. Практика засвоєння цифрових фото в графічному дизайні може бути систематизована за трьома різновидностями: емпірична, риторична, естетична.

Література:

1. Ролан Барт. «Camera Lucida. Нотування фотографії». Львів: МОКСОР, 2023. 176 с.

2. Скотт Келбі. Цифрова фотографія: Фоторецепти. Харків: Фабула, 2020. 224 с.

3. Шарлотта Коттон. Фотографія як сучасне мистецтво. Львів: ArtHass. 2022. 336 с.

4. Алфьорова Зоя. «Патерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця в контексті змін морфології візуального мистецтва. Вісник ХДАДМ. 2022. №1. С. 192-206. URL : https://visnik.org.ua/pdf/visnik_ksada_2022-1_17_Alforova_192-206.pdf.

5. Бернат Л. А. Фото в контексті дигітальних технологій дизайну / Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, IX(48), I.: 261, 2021 Dec. www.seanewdim.com The journal is published under Creative Commons Attribution License v4.0 / Art History. URL : <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2022/02/httpsdoi.org/10.31174SENDHS2021261IX4801.pdf>.

**THE PHENOMENON OF SYNESTHESIA IN THE DYNAMIC
VISUAL COMMUNICATION DESIGN**

**ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗІЇ В ДИЗАЙНІ ДИНАМІЧНИХ
ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

Skliarenko N. V. Склиаренко Н. В.

*Candidate of Art Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Architecture and Design* *кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри архітектури
та дизайну*

Romaniuk O. V. Романюк О. В.

*Assistant at the Department
of Architecture and Design
Lutsk National Technical University
Lutsk, Ukraine* *асистент кафедри архітектури
та дизайну
Луцький національний
технічний університет
м. Луцьк, Україна*

Особливістю сучасного візуально-комунікативного простору є використання мультисенсорного досвіду, що активізує органи чуття людини та підвищує рівень сприйняття інформації. Використання синтезу відчуттів, отриманих від кількох органів чуття та їх одночасного переживання, характеризує явище синестезії [2; 4]. Це явище ще не набуло значного поширення у вітчизняному дизайні, проте в останні два десятиліття спостерігаємо збільшення інноваційних пошуків на перетині синестезії та дизайну у візуально-комунікативних практиках [1; 3; 6]. Мультисенсорний досвід відкриває велику кількість можливостей, пропонує різні способи дизайн-мислення, які не обмежуються лише предметним проектуванням, а забезпечують складні взаємодії у контексті дизайну. Отже, обрана тема є актуальною з позицій розширення меж для дослідження дизайну візуальних комунікацій, контекстуалізації зв'язків між креативністю, дизайном та синестезією.

Синестезія, що має великий творчий потенціал, стає предметом дослідження різних дисциплін, зокрема психології, лінгвістики, мистецтва, дизайну. S. Merter досліджує синестезійний підхід як метод та межі дизайну, що забезпечує отримання унікального та інтересуб'єктивного досвіду у сфері предметного дизайну [5]. Дослідження унікальних властивостей синестезії у контексті дизайнерських практик останніх років є більш динамічними і об'єднують

різні дисциплінарні погляди разом, пропонуючи складні міждисциплінарні проекти з різними формами синестезії [1; 6]. Різновиди форм синестезії розділяють на дві категорії – двосенсорну (звук-зір) і мультисенсорну (час-простір-емоції) [5]. Проте сенсорні асоціації та переживання є унікальними для кожної людини [2; 4]. Експериментальний характер таких проєктних практик засвідчує відсутність достатньої кількості досліджень феномену синестезії у комунікативному дизайні.

З цих позицій виникає необхідність пошуку нових підходів до проєктування різних видів візуальних комунікацій для забезпечення безмежного простору креативності, що і визначає мету роботи. Об'єктом дослідження стали дизайн-зразки, які охоплюють предметний дизайн та відображають різноаспектні візуально-комунікативні процеси та взаємодії із середовищем. Сучасні приклади дизайну візуальних комунікацій вказують на те, що ціллю дизайну нині є не лише створення оригінального креативного об'єкта, але залучення користувача/адресата до прямої взаємодії з ним.

Для виявлення і встановлення сучасних підходів до проєктування динамічних візуальних комунікацій скористаємося існуючими характерними зразками творів дизайну. Відповідно до особливостей формотворення і способів впровадження сенсорного досвіду було виокремлено дві основні групи візуальних комунікацій.

До першої групи належать візуальної комунікації, представлені як *об'єкти предметного дизайну*. У них мультисенсорний досвід сприймається як фізичний об'єкт через дотик, запах, звук, зір. Найновішим зразком стала книга «Досвід: культура, пізнання та здоровий глузд» [3]. У ній використовується різнобічний мультисенсорний досвід: активізація температурних сенсорів здійснюється завдяки термочутливому покриттю на обкладинці; аромосенсори відчувають інкапсульовані синтезовані феромони людини, котрі містяться у чорнилах на форзацах; ефект динамічного звуку кольорів стає помітним під час маніпуляції з книгою; звуковий ефект дозволяє «грати» на книзі як на музичному інструменті; закладинки асоціюються з відбитками павутини та потребують впорядкування. Характерною рисою дизайну книги є надання комунікації динамічного контексту за допомогою одночасного залучення декількох органів відчуття людини.

Предметного характеру набуває мультисенсорний досвід, створений лабораторією Synesthetic Research and Design Lab у вигляді інтерактивної скульптурної композиції [1]. Цей сферичний об'єкт переносить відвідувача із реального у кібернетично-механічний штучний світ, у якому людина стає її випадковим свідком і одночасно персонажем. У створеному проєкті

заявні ряд об'єктів сенсорного досвіду: світло та колір, синтезовані електронними імпульсами; різні форми звуку, що впливають на емоційний стан (скрегіт, щибетання); пряма трансляція відео зображень частин тіла спостерігачів на поверхні [1]. Як результат, це приклад трансформації об'єкта у середовище, це експеримент створення простору, який реагує на відвідувача. Особливістю проєкту є можливість колективної взаємодії з об'єктом – очі відвідувачів утворюють центральний вузол проєкцій, ніби вмонтовуючись у скульптуру, перетворюючи її на кінотеатр, в якому фільм дивиться на глядача.

Друга група візуальних комунікацій демонструє мультисенсорний досвід, що формує *імерсивне середовище*, куди занурюється людина. Найбільш вдало це реалізується у місцях постійного скупчення людей, зокрема в урбаністичному (наприклад, на транспортних зупинках) або природному середовищі. У динамічних візуальних комунікаціях цієї групи застосовується широкий спектр мультисенсорної взаємодії завдяки використанню цифрових технологій. Показовим прикладом використання синестезії у дизайні є інтерактивна перформативна інсталяція *Aux Synesthesia*. У ній трансформується середовище у форму звукових сигналів із залученням технологій віртуальної реальності. Цей об'єкт предметного дизайну переносить реальні фізичні звукові вібрації (від предметів, матеріалів, рухомих об'єктів) у цифрові звукові хвилі, котрі, у свою чергу, формують сенсорну віртуальну симуляцію візуально-комунікативного простору [6].

Ще одним підходом до формування імерсивного середовища на основі мультисенсорного досвіду є проєктування масових комунікацій рекламного характеру (наприклад, видовищні дієства брендів *Fanta* та *Coca-Cola*). Дизайнери прагнуть досягнути максимального ефекту сприйняття, концептуально охоплюючи усі сенсорні канали, завдяки залученню реальних тактильних відчуттів, поширенню запахів продуктів, звуковим записам процесів споживання, а також віртуальній комунікації. У формуванні концепції візуальних комунікацій дизайнери експериментують із синтезом на перший погляд непов'язаних між собою емоційних та матеріальних якостей та властивостей оточуючого середовища. Застосування такого підходу, як частини синестезійного сприйняття світу, надає користувачам унікального сенсорного та емоційного досвіду, сприяє розвитку креативного мислення.

Таким чином, феномен синестезії у дизайні динамічних візуальних комунікацій тісно пов'язаний із уявою та сприйняттям. У проєктній практиці виділяємо два підходи до створення синестезії – формування мультисенсорного предметного об'єкту та створення імерсивного візуально-комунікативного простору як результату гармонійної взаємодії з природою. Синестезію розглядаємо як мультисенсорний

яскравим представником львівської школи, активний учасник виставкових проєктів, резиденцій закордоном та в Україні, викладач, громадський діяч.

Відомий український художник-скляр мав намір створити власну творчу інтерпретацію біблійного сюжету «Тайна вечеря», а ідейним натхненником став однойменний знаковий художній твір Доменіка Заппія 1964 р. представлений у тому ж році на Всесвітній ярмарці у Нью-Йорку [1]. Скульптурна композиція вирізьблена з дерева складається із 13 чоловічих фігур натуральної величини розміщених за столом. Масштабна робота, яка сягає 17 футів (5,18м) в ширину, виконувалася митцем протягом чотирьох років [2]. Аналізуючи композицію скляної скульптури відзначаємо підпорядкованість фігур центральній постаті Ісуса Христа, та водночас їх розмежованість жестами, мімікою та взаємодією на групи по троє. Окрім того, Д. Заппія детально зобразив індивідуалізовані риси обличчя, волосся, драперії одяг. Важливо, що скульптурна композиція відображає загальносвітові тенденції зміни художніх прийомів для вирішення формотворчих та образотворчих завдань, доречність виходу за межі площинної різьби до об'ємного трактування фігур.

Водночас, творчості А. Бокотея притаманно звернення до питань духовного буття, авторське переосмислення сюжетів. Перша спроба художнього вирішення біблійної історії датується 1991 роком. Камерна композиція є хрестоматійною: складається із столу та тринадцяти фігур. Ісус Христос є композиційним центром, по кожну сторону розміщені шість фігур, які згуртовані по три. Водночас робота виконана із задимленого скла білого, чорного та світло коричневого кольорів. Фігури безликі, але цілісні, впорядковані ритмічними нахилами голів та слугують силуєтами-символами. За припущеннями відомого мистецтвознавця Олександра Федорука, дана робота знаменує неперевершену сторінку українського трансавангардизму і її значення можна оцінювати у декількох площинах: виходячи з мистецьких оцінок цього твору, компаративістичних тлумачень окремих явищ [3, с. 239-240]. У свою чергу, француз Дідьє Ранс у роботі «Варіації на тему одного твору Андрія Бокотея» звертається у поетично-метафоричній формі до питання «Скло Бокотея й християнські мотиви його творчості», декларуючи зв'язок тематики із особистим життям художника, його домашнім вихованням у глибоко віруючій родині [3, с. 241].

Однак, камерний формат композиції не задовільнив художніх амбіцій митця, який прагнув вийти за традиційні межі можливостей матеріалу. Наміри створення масштабних скляних композицій (до двох метрів) були озвучені автором ще під час інтерв'ю для видання «Дзеркало тижня» 2008 року з уточненням їх десятирічної давнини [4]. У 2015 році Андрій Бокотей пішов із посади ректора Львівської національної академії

містечтв, що дало йому можливість присвятити більше часу творчим задумам. У підсумку у 2018 році до 80-ліття митця у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького був представлений концептуальний проєкт, під назвою «Виставка однієї композиції» [5, с.59]. За задумом автора, перед тим як побачити її глядач проходить через зали із інсталяціями та відеоартом наштовкуючи на філософські роздуми. Загадковою «єдиною роботою» у фінальній залі стала великоформатна багатофігурна композиція «Тайна вечера» шириною близько семи метрів. Масштабна робота є цілісною, складається із 13 фігур та столу з чашею та підпорядкована центральній постаті Христа, який є оптичним центром разом із граалем, що стоїть на столі перед ним. Важливо акцентувати на симетрії врівноваженні та відкритості композиції, яка створена за рахунок однакової кількості фігур з обох сторін по відношенню до геометричного центру – Христа. Водночас цей візуальний ефект підкріплено експозиційним освітленням. Помітною є чітка горизонтальна лінія столу, яка візуально урівноважує. У свою чергу, ритм драперій по діагоналі, пози та жести фігур додають динамічності, хоч варто наголосити на тому, що робота є статичною.

Багатофігурна композиція є безколірною та тривимірною, хоч листове скло і створює своєрідний ефект площинності. Проте, фактура рельєфна, що додає більшої експресивності та емоційної напруги. Варто додати, що авторська манера митця проявляється і у сукупності стилістичних та технологічних особливостей. Технічна інноваційності роботи полягає у методі кріплення скляних листів шпурпами, які забезпечують стійкість композиції та з'єднують частини фігур. Це рішення допомогло митцю вийти за межі звичних масштабів медіуму скла та вкотре підтвердити новаторство у підходах до вирішення художніх завдань. Не зважаючи на вільний формотворчий підхід та використання дерев'яних реалістичних моделей для створення пластики, А. Бокотею вдалося передати глибоку контраверсійність події це зчитується у жестах фігур, позах та виразах облич. Окрім того, привертає увагу майстерно виконані драперії, які є квінтесенцією авторського пластичного формотворення образів. А. Бокотей віртуозно володіє виражальними засобами, має тонке відчуття композиції та трансавангардне мислення. Його філософські ідеї знаходять своє вираження у символах.

Отже, Андрій Бокотей є новатором у царині великоформатної склопластики, творчість якого органічно вписана у міжнародний контекст. Ілюзорна легкість, технологічні експерименти, масштаб, переконливість образів, використання світлопроникних якостей скла відзначають багатофігурну композицію «Тайна вечера» 2017-2018 рр. Унікальна творча робота А. Бокотея безумовно є однією з точок відліку

якісно іншого рівня професійної майстерності та інноваційних підходів у мистецтві художнього скла.

Література:

1. Kansas City, Missouri: World's Fair Last Supper. RoadsideAmerica.com. URL: <https://www.roadsideamerica.com/tip/43392> (дата звернення 06.05.2023)

2. DOMENIC JOHN ZAPPIA. Missouri Remembers. Artist from Missouri since 1951. URL: <https://missouriartists.org/person/morem36/> (дата звернення 06.05.2023).

3. Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей: монографія. Київ: Либідь, 2008. 320 с.

4. Козирева Т. Скляних справ майстер. Андрій Бокотей: «Час збирати каміння ще не настав.» (18 квітня 2008). Закарпаття Онлайн. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/21102-sklianykh-sprav-maister.-andrii-bokotei-chas-zbyraty-kaminnia-shche-ne-nastav> (дата звернення 06.05.2023)

5. Чегусова З. Таємна вечера Андрія Бокотея. 7UA. 2018. № 5. с. 58–69 URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/7UA/5_Chegusova.pdf (дата звернення 06.05.2023)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-94>

FEATURES OF THE MODERN LANDSCAPE

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ПЕЙЗАЖУ

Storozhyk A. S. **Сторожик А. С.**

*4th year Student at the Faculty
of Culture and Arts
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

У зв'язку із новими віяннями в мистецтві пейзаж став набувати спрощеного характеру. Митці стали забувати про глибину, складність та моногранність пейзажних композицій. Звичайно, що в роботах сучасних митців можна знайти інновації, які надають пейзажному мистецтву нового спрямування. Тому актуальним на сьогодні у напрямку досліджуваного питання є окреслення і глумачення особливостей

сучасного пейзажу та вплив на нього інформаційного суспільства сьогодення.

Найбільш вичерпними джерелами для вивчення пейзажу та його особливостей є каталоги всеукраїнських та міжнародних виставок, які публікуються постійно після їх проведення. Багато творів живописного мистецтва є в електронних та веб-каталогах, які активно пропагуються в мережі Інтернет на різних мистецьких сайтах та в особистих блогах художників. Також тема пейзажу висвітлена у працях науковців: А. Горбенка, В. Соколинського, А. Носенка та ін.

Завдяки соціальним мережам та інтернет-сайтам, де представляються роботи митців, художники стали більше працювати над кількістю етюдів. У зв'язку із цим постраждав саме пейзажний жанр мистецтва.

У образотворчому мистецтві пейзаж займає вагоме місце. Він може бути елементом в інших жанрах, але може виступати і як самостійний жанр [1, с. 6]. Художник, працюючи в таких жанрах як побутовий, історичний, портретний, часто звертається до пейзажу, але у такому разі пейзаж стає додатковим засобом розкриття теми. Значна роль у мистецтві належить пейзажу як самостійного жанру станкового живопису. У зв'язку з новим, сучасним розумінням та баченням живопису, художники стали забувати про складність та глибину такого жанру, як пейзаж [2, с. 50].

Сучасне інформатизоване суспільство дозволяє набагато простіше обмінюватися будь-якою інформацією. Митці також не стоять осторонь науково-технічного прогресу і використовують можливості он-лайн мережі, діячись своїм досвідом і не чекаючи виставок чи інших репрезентаційних мистецьких заходів. Цей процес є безсумнівно позитивним у плані поширення власного мистецького досвіду та обміну інформацією, але, на жаль, такі он-лайн презентації, мають і негативні наслідки. Із негативних впливів інформаційного суспільства на пейзаж можна відзначити те, що разом із швидкістю презентації власної роботи у мережі все частіше шириться неякісний матеріал. Навіть той, хто не має навичок художнього мистецтва, може поширювати свій власний матеріал неякісного змісту, видаючи з твори мистецтва. Це має негативний вплив на підростаюче покоління, у якого ще не має правильних орієнтирів мистецького смаку, непідготовлені користувачі мережі сприймають неякісну інформацію за твори мистецтва. А інколи використовують як зразки для наслідування.

Ще однією особливістю сучасного пейзажу є те, що чимало художників-пейзажистів стали звертатися до фрагментарного komponування мотивів – сюжетів картин: акцентувати увагу на одному яскравому фрагменті пейзажу і вибудовувати при цьому навколо нього всю композицію. Відповідно до цього виникло питання як саме

передавати сюжет пейзажу в такому випадку, які прийоми використовувати? Для прикладу можна навести пейзажи, де використовуються широкі, інколи експресивні, мазки. При цьому упускаються окремі елементи пейзажу для того, щоб закцентувати увагу на конкретному фрагменті, виділити його з композиції.

Варто відзначити, що у сучасному суспільстві набуває широкого розповсюдження та популяризації в жанрі пейзажного живопису такий вид мистецтва як фото-пейзаж. Саме з появою фотокамер для художників стало актуальним пошук нових прийомів, які б чітко відрізняли фото від картини. Це зумовило те, що під час створення пейзажу художники упускають дрібні деталі такі як листочки на деревах і т.ін., так як це робили майстри недалекого минулого.

Отже, усі перелічені тенденції розвитку пейзажного живопису присутні на сьогоднішній день. Безперечно, вони відкладають відбиток на розвиток образотворчого мистецтва загалом. Художники-аматори не мають професійної художньої освіти як правило стають на один із невірних шляхів у образотворчому мистецтві: 1) вибирають фрагментарне компонування пейзажу; 2) не замислюються про засоби та способи вирішення живописної роботи; 3) прагнуть наслідувати фотографії. Єдина можливість не йти хибними шляхами – це здобуття професійного художньої освіти. Художникам необхідно розуміти та усвідомлювати все нові тенденції та шляхи розвитку як пейзажного живопису так і образотворчого мистецтва загалом. Поєднувати їх з багатим досвідом сучасності та знаннями минулих років.

Література:

1. Горбачов Д. Шедеври українського живопису. Київ: Мистецтво, 2008. 608 с.
2. Діхтяр Н., Тарасенко О. Композиція в пейзажі: художньо-педагогічний аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2020. №2. С.49-55.
3. Янчин В.В. Методи навчання композиції пейзажу студентів закладів вищої освіти. *Проблеми реформування педагогічної науки та освіти*. Ужгород. 2019. С. 122-125.

**INTERACTION OF TOOLS FINE AND MUSICAL ARTS
IN THE PROCESS OF FORMING THE STUDENT'S
CREATIVE PERSONALITY**

**ВЗАЄМОДІЯ ЗАСОБІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ
ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА**

Shevchuk A. S. Шевчук А. С.

*3rd year Student at Anatoly Avdievsky
Faculty of Arts*

*студент III курсу
факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського*

Bukhanyevych V. V. Буханєвич В. В.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer at the Department
of Instrumental Performance
and Orchestral Conducting
Mykhailo Drahomanov
Ukrainian State University
Kyiv, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментального
виконавства та оркестрового
диригування
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Формування творчої особистості майбутнього фахівця може здійснюватись у багатьох напрямках, до яких, зокрема, відноситься і розширення кругозору, що забезпечується інтеграцією різних навчальних дисциплін, використанням суміжних видів мистецтв для розкриття творчого потенціалу особистості. Мистецтво було створено людством як засіб вираження думок та почуттів. Хоча образотворче та музичне мистецтво відрізняються своїми засобами виразності, проте обидва мають спільну логіку, відображають оточуючий світ і внутрішнє духовне життя людини. Навчання має забезпечувати оптимальні передумови для формування особистості студента, розкриття всіх закладених у ній природних задатків, її здатності до творчості.

Аналіз педагогічних досліджень, виконаних протягом останніх років, свідчить про значний інтерес науковців до проблеми визначення факторів і умов розвитку різноманітних феноменів, що характеризують творчий потенціал особистості, зокрема творчих здібностей (С. Науменко, Л. Руденко, Н. Слюсаренко, І. Теплов, Л. Шпак та ін.). Проблема поліхудожнього виховання особистості присвячені праці О. Бузової, Л. Масол, О.Щолокової, Б. Юсова та ін.. Отже, проблема

формування творчої особистості студента через взаємодію різних видів мистецтв є актуальною.

Творча особистість – це цілісна людська індивідуальність, яка виявляє розвинені творчі здібності, творчу мотивацію, творчі вміння, що забезпечують їй здатність породжувати якісно нові матеріали, технології та духовні цінності, що в більшій чи меншій мірі змінюють на краще життя людини. Для творчої особистості творча діяльність є життєвою потребою, а найбільш характерним є стилем поведінки є творчий. Творча особистість має такі риси: ініціативність, активність; впевненість у своїх силах та здібностях; нестандартні дії; вміння довести справу до кінця; потяг до самостійної роботи; логічність мислення; імпровізаційність.

На думку фахівців, найбільша особливість образотворчого мистецтва полягає у притаманній йому дивовижній здатності передавати всю різноманітність і складність життя, весь його динамізм через зображення лише однієї події чи моменту. Позбавлене можливості безпосередньо залучати час до своєї структури, образотворче мистецтво виробило певні способи вираження часових характеристик через просторовий ряд, колорит, сюжет. Основою змісту музичних образів є, насамперед, почуття, емоції, переживання людей, рух людського життя, характери почуттів, настроїв, переживань, ритми людської діяльності.

Вивчаючи історію композиторів та художників можна зрозуміти їх життя та як вони дійшли до написання того чи іншого твору. Завдяки історії та збережених картин і нот ми створюємо щось нове. Причиною цього є те, що творчість людини будується з комбінації кількох речей та створенні нового на їх основі. Так, прослухавши декілька музичних творів або переглядаючи різні картини, можна створити власний новий твір. Найбільш помітним це є у композиції образотворчого мистецтва, коли композиція кількох картин різних художників дуже схожа, але при цьому містять різні емоції та значення. У музичному мистецтві це можна помітити у подібному звучанні деяких музичних фрагментів кількох творів від різних композиторів.

Створення твору образотворчого мистецтва починається з ідеї та почуттів, які розміщуються у композиції твору (логічне та збалансоване розміщення об'єктів), яка є найбільш важливою в образотворчому мистецтві. Без композиції подальша робота буде неякісною й весь твір в більшості випадках буде нецікавим. Окрім композиції важливим є також сюжет: герой картини, місце подій, час подій та ін. Проте, найчастіше переглядаючи картини глядач цікавиться питанням: «чому саме так і як це було створено». Таким чином, якщо подібні питання не цікавлять глядача, то подібні роботи називають «прохідною картинкою», коли вона не зачіпає око та найважливіше почуття глядача.

Перед написанням нот для музичного твору композитор замислюється спочатку над ідеєю твору та що він хоче донести ним. Як і образотворчому мистецтві, ідея та почуття музичного твору розміщуються у композиції твору, тобто у нотах. Хоча образотворче мистецтво ми сприймаємо зором, а музичне – слухом, проте й в музиці автор зображує героя твору, місце подій, час та інше. Наприклад, Антоніо Вівальді створюючи «Чотири пори року» зобразив різні природні стихії за допомогою звуку, як і Вільям Тернер зображуючи пейзажі на картинах з різними природними стихіями. Таким чином глядач відчув стихії природи слухаючи музику, так і переглядом картини.

Зв'язок між образотворчим та музичним мистецтвом також є у процесі створення або виконання твору. Будь яка творча діяльність починається з простого та закінчується складним. Так вивчаючи образотворче мистецтво, ми в будь якому випадку стикаємось з вивченням правил, тобто, академічної бази, до якої входять: розуміння форми, глибина, композиція, пропорції, перспектива, світло, тінь та ін. Такий фундамент знань важливий не лише для художників традиційного живопису та рисунку, а й для веб-дизайнерів, художників і архітекторів, які працюють за допомогою програмного забезпечення, адже при створенні будь чого на пустому полотні все будується з простих форм: куб, шар, циліндр та конус, які будуються за правилами академічної бази.

Вивчаючи музичне мистецтво, ми вивчаємо музичну теорію (сольфеджіо, гармонія, теорія музики та ін.), без якої не зможемо ні виконати, ні створити музичний твір. Як і в образотворчому мистецтві починаємо з простих речей, а завершуємо складнішими. Деякі музичні твори з першого погляду можуть виглядати дуже складними, незрозумілими, проте розділивши ноти, наприклад, на сильні та слабкі долі, то можна зрозуміти логіку розміщення нот, що написав композитор. Таким чином, виконавець бачить скрізь складний твір прості ноти, як в образотворчому мистецтві прості форми.

Можна провести певні паралелі й у роботі виконавського апарату музиканта і художника. Художник навчається швидко проводити прямі та чисті лінії. Художник для оволодіння професійною технікою проведення лінії має усвідомити механізм виконання цього завдання, адже лінію можна провести кількома способами: від зап'ястя, від локтя, від плеча та від всього тіла. Саме використання даних способів у конкретних ситуаціях дасть змогу провести не лише чисту, а й динамічну лінію з різною товщиною в лінійному малюнку.

Для якісного виконання музичного твору на скрипці також важливо розуміти принципи роботи виконавського апарату. Як і в образотворчому мистецтві, необхідний штрих можна виконати кількома способами: від зап'ястя, від локтя та від плеча з більшим чи меншим

поглибленням. Таким чином, виконавець отримує не тільки потрібну якість звуку, а й плавну динаміку та чисту інтонацію.

Можна провести деякі паралелі в засобах виразності образотворчого та музичного мистецтва. Лінія в образотворчому мистецтві несе власний характер в картині. Вона може виглядати: тонкою, товстою, прямою, гострою, скругленою та багато інших. Кожна з них відрізняється одна від одної і несе в собі особисте значення. Наприклад, загострена або закруглена лінія можуть зобразити емоцію картини; товста та тонка лінія можуть відобразити масштабність об'єкту порівнюючи з іншими об'єктами поруч, що надає динаміки.

Динаміка та прийоми звуковидобування, як і лінія образотворчого мистецтва, надають твору характер. Піано та форте не лише є способом змінювати гучність звуку, а й надають характер музичному твору. Наприклад, форте може надати емоцію крику, а піано – плач, що гармонійно можуть бути пов'язані з прийомами звуковидобування акцент та легато.

Слід зазначити, що до усталених загальних понять як для образотворчого мистецтва так для музики, є поняття тону і тональності. Вони, зокрема, вказують як на спільність так і на відмість двох мистецтв. Існуючи та функціонуючи самостійно, обидва види мистецтва постійно взаємодіють між собою і основою цього взаємовпливу є спільність історичних завдань щодо естетичного освоєння світу.

Не дивлячись на те, що образотворчі і музичні мистецтва розвивались як відносно самостійні, специфічні види мистецтв, проте вони є невід'ємними структурними компонентами більш широкого художнього цілого, органічно взаємопов'язаних між собою прогресивних художніх форм. Потрібно підкреслити, що безпосередній вплив живопису на музику в історичному розвитку отримав своє втілення в двох формах. По-перше, він знайшов своє виявлення у створенні таких музичних творів, автори яких відчули творче натхнення і новаторські ідеї від праці художників, що прагнули перекласти художні образи у наукову, емоційно-звукову площину. По-друге, потужний вплив образотворчого мистецтва на музику виявився також і у значному посиленні у музичній діяльності значення таких категорій, як образотворчість, живописність, картинність [2, с. 43].

Для успішного керівництва розвитком творчих здібностей необхідно знати індивідуально-психологічні особливості студентів, постійно розвивати їх пам'ять, уяву, фантазію, а також збуджувати та підтримувати інтерес до виконання певного виду роботи та максимально розширювати їх кругозір. Готовність студента до творчого пошуку, уміння створювати атмосферу продуктивного пізнання залежать від його обізнаності, знання дисциплін, глибокого інтересу до них.

Таким чином, формування творчої особистості студента через взаємодію засобів образотворчого та музичного мистецтва здійснюється на основі особистісного підходу у навчанні, розширення кругозору особистості, та впровадження нових методик, які дозволяють проводити паралелі між засобами виразності музичного та образотворчого мистецтва.

Література:

1. Бузова О. Д. Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 19 с. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/6109>

2. Павко А., Біла Л. Синтегична взаємодія принципів і засобів образотворчого та музичного мистецтва в процесі естетичного виховання творчої особистості *Київське музикознавство*. 2015. Вип. 51. С. 242-256. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2015_51_25

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-96>

ARTS AND ENGLISH: THE MUTUAL ADVANTAGES

МИСТЕЦТВО ТА АНГЛІЙСЬКА МОВА: ВЗАЄМНІ ПЕРЕВАГИ

Yurko N. A. Юрко Н. А.

*Senior Lecturer at the Department
of Ukrainian and Foreign Languages*

*старший викладач кафедри
української та іноземних мов*

Kalymon Yu. O. Калимон Ю. О.

*PhD in Philology, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department
of Ukrainian and Foreign Languages*

*кандидат філологічних наук, доцент,
старший викладач кафедри
української та іноземних мов*

Vorobel M. M. Воробель М. М.

*PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department
of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University
of Physical Culture
Lviv, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
старший викладач кафедри
української та іноземних мов
Львівський державний університет
фізичної культури імені
Івана Боберського
м. Львів, Україна*

The arts, also called fine arts, modes of expression that use skill or imagination in the creation of aesthetic objects, environments, or experiences

that can be shared with others. Traditional categories within the arts include literature, the visual arts, the graphic arts, the plastic arts, the decorative arts, the performing arts, music, and architecture [1].

Language is the main source of human communication. There are thousands of languages in the world; some are spoken by millions of people, and others by only a few thousand. English is one of the languages known by many, with about twenty percent of the global population speaking it.

English language acquires more than 1,121 million speakers across the world. In this number, the contribution of non-native speakers is way higher than native speakers. This number definitely proves the popularity and use of the English language around the globe. English language today has become the language of international communication [2].

English is often one of the languages used in multilingual situations where everyday communication is managed by individuals using their full range of languages organically and fluidly – a practice known as ‘translanguaging’ [3].

The importance and benefits of these two domains – the arts and English – have been in the focus of attention of multiple studies, being primarily viewed separately. Despite much attention being paid to their various aspects [4; 5; 6; 7; 8], there is a need of a more detailed focus on the shared benefits of arts and English, thus becoming the aim of the study. The comparative analysis of the internet resources [2; 3; 9; 10] reveals the mutual advantages of arts and English to be as follows.

On the one hand, there is a variety of reasons for the arts students to become proficient in English, from their professional necessity to be skilled in foreign languages to the fact that it is the international language of communication and research. However, studies on the teaching methods of English often tend to overlook the specific differences in the students’ requirements and needs for mastering the language.

Frequently, arts students are not only concerned with learning English for academic purposes but would rather learn it in such a way that it would act as an motivation for them when entering into the arts industry, as their prospective career. Keeping that in mind, English for the arts students should be among the academic subjects with more practically focused character of teaching.

A vast majority of the students does not ache for continuing their studies. Thus, learning to write a thesis in English or engaging in academic pursuits does not play a key role in their future objectives. In such a context, English becomes instrumental for them especially when it comes to entering the international job market, as the lack of fluency in English often interferes with their success.

Arts students also have the opportunity of obtaining many other jobs related to the arts industry such as directing, script writing, and becoming managers or members of aesthetic institutions. All these professions involve presentation and communication skills. This is where a functional approach to

teaching English could be an effective method of teaching English to the arts students.

Therefore, the course of English for arts students should include common course material along with material and activities suited for specific subject areas: language features and structures that are used in the discourse of the arts, specific vocabulary items used and their correct pronunciation, language skills needed to function effectively in their personal, academic as well as professional environments.

On the other hand, many forms of arts present some amazing opportunities for a focused language work and skills-based activities. Many language teachers essentially underestimate the unlimited cultural resources of arts. However, the benefits of lessons based around works of art may be unlimited.

Reacting to art can be very inspiring and can result in various activities, from simple describing a painting to the grammar auction activity that can be advanced to an art auction with students speaking about the piece of art and then defining the accuracy of the sentences.

Handling works of art offers an effective variation of tempo. Whereas teachers often use visual pictures to present a topic or language element, requesting the students to employ and react to the piece of art can inspire students to become engaged in entirely uncommon way.

Integrating art into the lesson or curriculum can take the students beyond the classroom and inspire them to use their language abilities in the real world. Attending an art presentation or a task project that includes exploration on the internet can produce all kinds of language.

Reflecting on or producing art can be very encouraging. It can take the focus of attention off correctness and put it onto smoothness and the capacity to distinctly convey thoughts and opinions. This is very useful for students whose improvement in speaking is deterred by a worry of making mistakes.

Reacting to art has the capacity to advance students' creative and critical thinking abilities. Students with a lower level of English will be capable of reading a short biography of some prominent persons of art and consider how their works of art describe various sides of their lives.

Thus, art can be successfully used at a foreign language class, in particular English, involving lots of different activities that engage students in looking at, creating, sharing and responding to pieces of art.

Summing up, the arts and English may be used interchangeably to facilitate learning of each other. The course of English for arts students should assist their learning English in context thus allowing them to use English as a means for social communication and professional development besides using it to achieve their academic objectives.

At the same time, activities with art assignments can be very inspiring for English language students, encouraging and advancing their creative and

critical thinking skills. Art plays an important part at a language class of English and can be used as a great resource for practising the language.

References:

1. The Arts. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/the-arts> (accessed 20.05.2023)
2. Why English is important for a career? *Burlington English*. URL: <https://burlingtonenglish.in/blog/why-english-is-important-for-a-career/> (accessed 20.05.2023)
3. In our rapidly changing world what is the future of the English language? *British Council*. URL: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/our-rapidly-changing-world-what-future-english-language> (accessed 20.05.2023)
4. Yurko N. A., Romanchuk O. V., Styfanyshyn I. M. English language resources for online practice in writing. *Trends in the development of philological education in the era of digitalization: European and national contexts* : Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing. 2023. Pp. 428–439. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-303-3-19>
5. Воробель М. М., Калимон Ю. О., Юрко Н. А. Використання мультимедійних презентацій на заняттях англійської мови з метою формування мовленнєвих і презентаційних навичок студентів. *Перспективи та інновації науки* 7(25). 2023. С. 70-82.
6. Проценко У. М., Романчук О. В. Формування іншомовної комунікативної компетенції студентів вищих навчальних закладів галузі фізичної культури та спорту. *Филологія, соціологія и культурологія. Наука вчера, сегодня, завтра*. 2016. С. 53–56.
7. Воробель М. М., Калимон Ю. О., Юрко Н. А. Власні назви в ролі загальних (на прикладі англійської мови). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика* 33(72). 2022. Pp. 95–99. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.1/16>
8. Yurko N., Romanchuk O., Protsenko U., Kalymon Y., Vorobel M. Audio tools for English practice. *Modern teaching methods in pedagogy and philology: collective monograph / V Azarenkov, etc.* International Science Group. Boston: Primedia eLaunch, 2023. Pp. 88–97. DOI 10.46299/ISG.2023.MONO.PED.1.2.6
9. Teaching of English to Performing Arts students. *Sunday Times*. URL: <https://www.sundaytimes.lk/100718/Education/ed16.html> (accessed 20.05.2023)
10. Art in the classroom. *British Council. Teaching English*. URL: <https://www.teachingenglish.org.uk/professional-development/teachers/inclusive-practices/articles/art-classroom> (accessed 20.05.2023)

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-97>

MUSICAL EDUCATION IN UKRAINE: HISTORY AND PROSPECTS

МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Andrushchenko T. I.

*Doctor of Philosophy, Professor,
Head of the Ethics
and Aesthetics Department*

Андрущенко Т. І.

*доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри етики та естетики*

Andrushchenko T. V.

*PhD, Doctor of Political
Sciences, Professor,
Head of the Department of Political
and Psychological Problems
of Social Development
Mykhailo Dragomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

Андрущенко Т. В.

*доктор політичних наук, професор,
завідувач кафедри
політико-психологічних проблем
суспільного розвитку
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Мистецька освіта України має давню історію, глибоко закорінену в українську культуру, звичаї, обряди, вірування, природню співучість народу, мелодійність мови та своєрідне світосприйняття. Вона пройшла складний шлях становлення, визнання і закріплення в статусі суб'єкта європейської освіти і культури.

Саме у нерозривній єдності різних виконавських практик, насамперед народної обрядової музики, що передається, так би мовити, із вуст в уста, кристалізуються світські основи музикування, поруч з якими відбувається зародження професійної церковної музики.

З відкриттям при київському магістраті музичної школи і заснування оркестрового колективу розвивається й світська музична освіта. Діяльність музичних цехів, поліграфічне видання нот, вихід у світ «Граматика музикальної» М. Дилецького чітко вказують на процес професіоналізації та академізації світської моделі мистецької освіти.

Період маєткової культури знаменував новий етап динамічних змін української мистецької освіти, новими моделями поєднання

традиційного музикування з європейськими зразками оркестрового й оперного виконавства.

Вагомі зміни в музичну освіту привнесла Глухівська музична школа, як інституція, що зростила М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які яскравою сторінкою сакральних хорових партесних концертів велично представлені в загальній структурі європейського музичного життя епохи Романтизму.

З відкриттям імперського музичного товариства відбувається впровадження нових ціннісних орієнтирів з академізації музичної освіти в Україні, що сформувало підґрунтя для консолідації регіонального мистецтва та створення академічних навчальних закладів мистецької освіти. Україна отримала право на відкриття музично-навчальних закладів трьох типів: музичних класів, музичних училищ та консерваторій. Важливим етапом у становленні академічного музичного мистецтва України стала діяльність М. Лисенка, з ім'ям якого пов'язане відкриття Музично-драматичної школи в Києві та Київської консерваторії [1, 8].

Протягом тривалого часу відбувається нагромадження, акумулювання цінного досвіду на основі якого буде створено комплекс навчально-методичного забезпечення вже вітчизняної системи мистецької освіти. На жаль, значний період ідеології музичної освіти формується під гаслом жорстких комуністичних директив. У таких складних політичних та культурно-освітніх реаліях відбувається локалізація національної сутності мистецької освіти і традицій України, створюються наукові та виконавські школи при училищах, університетах, консерваторіях, руйнуючи сталі радянські стереотипи та систему радянських методичних розробок і залишаючи пріоритетом у навчанні особистісний підхід, наставництво викладача, спрямований на адаптацію учня у сфері соціальної комунікації, його само актуалізації та акультурації. Навчальні плани, навчально-методичне забезпечення освітнього процесу було уніфікованим і знаходилося під чітким контролем державних органів, залишаючи поза увагою автономію навчальних закладів, не даючи можливості самостійного розвитку цілих галузей в системі культури й освіти. Такий централізований принцип помітно стримував оновлення методичних засад освітнього процесу на всіх рівнях освіти. Питання новаторства, інноваційних методів роботи, індивідуальні програми курсів тощо, розглядалися як порушення нормативів у системі освіти, культури й науки.

З проголошенням незалежності України, відбулася докорінна трансформація освітньої моделі. Заклади освіти набувають нового статусу з більш розгалуженою структурою, гнучкими методами навчання з урахуванням тенденцій європейського досвіду. Консерваторії

отримують статус академій, інститути трансформуються в університети, більша частина з яких Указом президента визнаються національними [2, 3].

Новим кроком у розбудові мистецької освіти України стала структурна реформа вищої освіти інтегрована у європейський простір – «Болонський процес», затверджений Болонською декларацією 1999 р. Вхід України до єдиної європейської та світової освітньої сфери чітко визначила його мету у зміцненні позицій наукової та освітньої ланки для підвищення конкурентоспроможності вітчизняної системи науки і вищої освіти. За принципом Болонської системи освіти, враховуючи національні культурно-мистецькі та освітні традиції, а також регулюючись нормативними документами чинного законодавства на сьогодні в Україні функціонує чітка система мистецької освіти.

Основними структуро творчими її механізмами є Закон України «Про освіту» та Закон України «Про вищу освіту» які регулюють механізм здобуття освіти та вищої освіти, отримання документів про здобуту освіту, градацію двоступеневої системи вищої освіти, застосування єдиної системи кредитних одиниць (ЄКТС), видачу дипломів європейського зразка та додатків до них, формування стандартів вищої освіти для кожної галузі знань та спеціальності, застосування критеріїв та розробка механізмів оцінки якості вищої освіти, впровадження у практику механізмів, що регулюють академічну мобільність студентів та викладачів, забезпечення практичної реалізації основної мети навчальних закладів тощо [3].

Спадкоємність традицій – основа сучасного комплексу формування фахівця культурно-мистецької галузі. Така система підготовки є унікальною не тільки в Європі, а й у світовому просторі.

Самобутність української системи мистецької освіти полягає, насамперед, у нерозривній єдності всіх циклів підготовки фахівця у відповідній галузі знань, відповідній спеціальності та спеціалізації. Циклічність, системність і послідовність – коли один рівень освіти шляхом логічного обґрунтування і продовження переходить в інший – і не тільки переходить, а й формує його, стає його невід’ємною частиною, утворюючи сутність мистецької освіти України.

Сучасна мистецька освіта перебуває у стадії перманентних змін, трансформацій, пошуків та експериментів. Такі тенденції слід розглядати в аспекті їх мотиваційної спрямованості, або ж навпаки, як елемент нівеляції освітніх та мистецьких здобутків національної освіти та культури [4, 173-177].

У сучасному інформаційному суспільстві музика значно змінилася через вплив цифрових технологій. Швидкий розвиток Інтернету та потокових сервісів докорінно змінив музичну індустрію, надавши

музикантам нові можливості для створення та розповсюдження своєї музики.

На культуру України також суттєво вплинув феномен інформаційного суспільства. Зростання соціальних мереж та онлайн-платформ дозволило поділитися українською музикою та мистецтвом з ширшою аудиторією. Однак цифровізація кидає виклик традиційним українським культурним практикам та звичаям, що потребує особливої уваги для грамотної протидії, в тому числі через освітній процес.

Очікується, що найближчим часом інтеграція штучного інтелекту та машинного навчання відіграватиме значну роль в індустрії класичної музики. Ця технологія покращує якість потокової передачі, генерує персоналізовані рекомендації на основі музичних уподобань, створює новий музичний контент з використанням синтетичних звуків та надає нові інтерфейси для виконання, репетицій та аналізу. Це також стає помітним викликом для традиційної класичної музичної освіти.

Феномен «стиснення часу» в сучасному світі настільки яскраво виявлений за рахунок стрімкого прогресу, що фактично став об'єктом наукових досліджень як одна з особливостей сучасної культури. Відзначаючи істотне скорочення часу між винаходом і впровадженням нових технологій, Е. Тоффлер дуже точно зауважив, що перший патент на машинку, що пише, був виданий у 1714 р., а в продаж машинки надійшли через півтора століття. На сьогоднішній день «такий розрив між ідеєю та її реалізацією неможливо уявити» [5].

З появою засобів масової комунікації та інтернету музичні твори отримали можливість знаходити свого слухача, глядача, причому одночасно і у найкоротші проміжки часу. Сучасна музична індустрія підпорядковується всім законам будь-якої іншої великої індустрії. В ній зайняті автори, виконавці, продюсери; виробники як музичної продукції, так і технічних засобів; організатори концертів, шоу; режисери, постановники, фінансисти, теоретики і критики музичного мистецтва, журналісти, провідні ведучі музичних радіо– і телепрограм, посередники та ін. Музична індустрія не тільки орієнтується на попит, а й формує його, виходячи з необхідності забезпечення розвитку самої індустрії і отримання максимального прибутку [6, 25].

До такого класичного кросовера можна віднести сучасні інтерпретації «Щедрика» Миколи Леонтовича. Українська народна пісня «Щедрик» завдяки генетично закладеному в ній оптимізму, професійній обробці Миколи Леонтовича та високомистецькій інтерпретації Олександра Кошиця впродовж ХХ ст. пройшла шлях до світового музичного бестселера. Завдяки англійському літературному тексту з опорою на образ «новорічних дзвоників», твір став близьким і зрозумілим людям різних націй і народів. Сучасні засоби комунікації

(радіо, грамзапис, телебачення, кіно, інтернет) не тільки сприяли поширенню «Щедрика» у світовому культурному просторі, але й забезпечили його феномен у глобалізованому світі [7].

Література:

1. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

2. Сідлецька Т. І. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. *Знання. Освіта. Освіченість* : зб. матеріалів І Міжнародної наук.практ. конференції. Вінниця : ВНТУ, 2012. С. 46–52.

3. Про вищу освіту : Закон України від 01 липня 2014 р. № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення 19.05.2020).

4. Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. К. : Видавництво: Букрек, 2020. 601 с..

5. Toffler A. Future Shock. Bantam, 1984. 576 p.

6. Burnett R. The Electronic Challenge: Music. Cultural Competence. Vienna: Springer, 1999. P. 21–32.

7. Карась Г.В. Феномен «Щедрика» в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 343–347.

**THE TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPAL IMAGE
OF HARRY POTTER IN THE MUSICAL LEITMOTIFS
OF THE FILM SAGA “HARRY POTTER”**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПОВОГО ОБРАЗУ ГАРРІ ПОТТЕРА
В МУЗИЧНИХ ЛЕЙТМОТИВАХ КІНОСАГИ «ГАРРІ ПОТТЕР»**

Bilavets M. O. Білявець М. О.

*2nd year Student at the Department
of Music Theory*

*студентка II курсу
відділу теорії музики*

Shnurova Yu. A. Шнурова Ю. А.

*Senior Lecturer at the Department
of Music Theory
Khmelnytsky Professional Music College
named after Vladislav Zarembo
Khmelnytsky, Ukraine*

*старший викладач
відділу теорії музики
Хмельницький фаховий музичний
коледж імені Владислава Заремби
м. Хмельницький, Україна*

У сучасних наукових дослідженнях у різних гуманітарних галузях не можна не помітити підвищеної уваги до понять «архетип», його сутності та сфери функціонування. Це поняття, яке тісно пов'язані з колективною свідомістю, присутнє у багатьох гуманітарних сферах: культурі, мистецтві, літературі, філософії, релігії, тощо. Архетипи та музика тісно взаємопов'язані. Музика може викликати архетипову енергію, а архетипова енергія, у свою чергу, – суттєво впливати на музику, переносячи слухачів в іншу архетипову реальність.

Поняття «архетип», розроблене швейцарським психологом, психотерапевтом, фундатор школи аналітичної психології К.-Г. Юнгом у 1919 р., міцно увійшло в парадигму сучасного наукового знання.

Давши своє визначення понять «архетип» і «колективне несвідоме», Юнг зробив можливим аналіз несвідомого саме з погляду символічного позначення структурних уявлень людини. До колективного несвідомого дослідник відносив зміст всього людства як якогось загального цілого, колективного за природою. Ці колективні типи він назвав архетипами., які задають загальну структуру особистості і послідовність образів, котрі спливають у свідомості при пробудженні творчої активності, тому духовне життя несе на собі архетипичний відбиток.

Юнг зазначив, що казки, легенди, релігійні тексти різних народів світу будуються на однакових сюжетних лініях, де ми й прослідковуємо

відповідні архетипи, які передбачають інстинктивну поведінку у відповідних життєвих ситуаціях [1].

Головними архетипами колективного несвідомого за К. Юнгом є образи Мудреця, Великої Матері, Героя, Дитя, Тіні (Тріксткера) та Самості. Усі архетипові образи, на думку Юнга, містять у собі закладену здатність до трансформації.

Яскравим прикладом універсальних образів-архетипів є франшиза «Гаррі Поттер» британської письменниці Джоан Кетлін Роулінг.

Архетип Мудреця, у якому висвітлене прагнення до глибоких роздумів, пошуків істини, аналітичного мислення, мудрих рішень та порад у сазі представляє Альбус Дамблдор.

Школа чарів та магії Гоґвортс – окрема складна структура, яка втілює в собі архетип Великої Матері, з його типовими характеристиками. Цей замок у північно-західній європейській міфології відіграє роль притулку, часто в поєднанні зі сховищем містичного артефакту. Притулок – материнська утроба – це єдине місце, в якому людина невіддільна впливу «зовнішнього» світу. У замку нікому з персонажів не загрожує смертельна небезпека; там відбуваються лише гумористичні чи ініціаційні пригоди героїв.

Образ Гаррі Поттера – дитина-герой. Нещасний сирота, який раптово стає «обраним героєм, від якого всі очікують чудес. Герой майже весь час підпорядковується іншим, не має права на вибір. Однак кожна ключова та драматична ситуація розігрується на його користь, і часто не за рахунок талантів, а завдяки везінню та несподіваній допомозі. Усе це дозволяє говорити про архетип універсального образу, який втілює у собі як риси архетипу Дитя так і архетипу Героя.

Антогоніст, заклятий ворог Героя, сповнений хаосом, з роздробленою та позбавленою цілісності психикою, архетипом Тіні наділений Волан-де-Морт. За сюжетом, Волан-де-Морт розділив свою душу на 7 частин та заховав у різні предмети (крестражі), щоб таким чином досягти безсмертя. Одним з таких крестражів виявився дальній родич Волан-де-Морта – Гаррі Поттер. Архетиповий обріз містить примітивні, егоїстичні, інстинктивні, приховані думки та бажання та відображає «темну сторону» особистості.

У процесі дослідження ми зосередили свою увагу на образ головного героя – Гаррі Поттера. Нашу увагу привернули архетипові поведінкові патерни Поттера, описані авторкою саги. А також музичні лейтмотиви, які супроводжують появу цього героя у британсько-американській серії кінофільмів про пригоди Гаррі Поттера.

Музику до поттеріани створювала ціла плеяда композиторів: американський композитор та диригент Джон Вільямс (1-3 фільми); шотландський композитор Патрік Дойл (4 фільм); британський

композитор Ніколас Гупера (5 фільм); французький композитор Александр Деспла (6–7 фільми).

Протягом усієї серії кінофільмів Гаррі Поттера супроводжує лейтмотив, який ми можемо назвати лейтмотивом «дорослішання» – поступова трансформація архетипу Дитя (наївного простодушного ідеаліста, якій вірить у казки та перемогу добра) до архетипу Героя (сміливого, принципового, темпераментного воїна, який прагне змінити світ на краще, цілеспрямовано шукає місця та зайняття, в яких потрібно виявити силу духу і здобути перемогу). Важливе питання всього сюжету саги – набуття рівноваги у собі самому. Сам Гаррі амбівалентний: після нападу Волан-де-морта в ньому живе частина його сил. Усе це призводить до психологічних проблем, тому дорослішаючи протягом саги, герой не тільки здійснює подвиги, а й проходить етапи самопізнання та ініціації на шляху до досягнення цілісності.

Архетип Дитя у образі Гаррі вперше з'являється у першому фільмі саги «Гаррі Поттер і Філософський Камінь» та супроводжує героя протягом перших трьох фільмів [2].

Лейтмотив «дорослішання» утворений з трьох лейттем та проведений у тональності e-moll.

Перша – широка лейттема Гедвіг у виконанні челести-фортепіано – символ дитинства Гаррі і асоціюється з подивом і грайливістю. Проведення цієї лейттеми ми зустрічаємо у виконанні арфи та у партії хору, що репрезентує світ магії, невагомості, чарівності. Побудована на дисонуючих гармоніях та інтервалах – септим, секунд зі значною кількістю знаків альтерації. Ритмічний малюнок мелодичної лінії пунктирний, синкопований [5].

Друга лейттема звучить по-бешкетному, ніби перевалюючись з ноги на ногу, створюючи образ дитячої безпосередності та цікавості. Проведення цієї теми зустрічається рідко, лише у моментах, де необхідно підкреслити іронічність або повсякденність ситуацій. Важливим засобом музичної виразності цієї теми є стакаттність, що підкреслює грайливість та простоту [3].

Проведення третьої лейттеми у струнній групі інструментів, стрімкі шістнадцяті імітують «політ золотого снічу». Це швидкий моторний мотив, який накладається на тему Гедвіг та виступає у вигляді акомпанементу, в той час як основна мелодія переходить до мідних духових інструментів. Мелодія є тонально нестійкою, насиченою альтерацією.

Якщо протягом перших трьох фільмів головного героя супроводжують відносно прості мелодії та ритми, які свідчать про дитячу природу та безпеку емоційних переживань, то з четвертого фільму кіносаги лейтмотив «дорослішання» набуває значних змін, у

першу чергу тональних. Тема звучить у **cis-moll**, семантика якої є драматичною, засвідчує трансформаційний перехід з архетипу Дитя до архетипу Героя. Лейттема Гедвіг у п'ятому фільмі вже проводять мідні духові інструменти, флейти та струнні.

Драматизмом та внутрішньою динамікою сповнена сцена боротьби в Міністерстві – кульмінаційна подія п'ятого фільму «Гаррі Поттер та орден фенікса книги». Лейтмотив «дорослішання» звучить у тональності **es-moll**. У музикознавчій літературі цю тональність пов'язують з «полюсом темряви», протиставленням до «полюсу світла» – **C-dur**. Бурхлива невпинна оркестрова партія посилює напругу протистояння між армією Волдеморта та армією Дамблдора [4].

Випробовування Героя яскраво змальовано у шостому фільмі «Гаррі Поттер і напівкровний Принц». Це трагічний хор **c-moll**, який можна сприймати як передвісник смерті. Його виконують учні школи чарів і чаклунства незадовго до вбивства Дамблдора. Похмурий та печальний характер досягається завдяки ламентозним інтонаціям. Присутні риси, які наближають цей хор до григоріанського хоралу (наприклад, унісонові наспіви), на підтвердження чого текст написаний двома мовами – англійською та латинською. Гаррі остаточно «дорослішає», позбавляється від інфантильності, освоює неприємні навички, приймає смерть свого наставника Дамблдора та налаштовується на битву.

У сьомій частині саги «Гаррі Поттер і Дари смерті» лейтмотив «дорослішання» звучить надзвичайно тривожно та напружено. На цей раз Герою для перемоги над злом потрібно перемогти самого себе – принести себе в жертву. Виокремлюється низхідна гамоподібна інтонація з основної теми. Тремолоючий фон та швидкий темп створюють схвильований характер. Відбуваються тональна, інтонаційна, метроритмічна та темпова трансформації. Тональність лейтмотиву в сьомій частині – **d-moll**., яку називають «чорною» [4].

Отже, кіносага про Гаррі Поттера містить постійно відтворювані універсальні образи-архетипи. На сторінках роману та у серії кінофільмів ми зустрічаємо архетипи Дитя, Героя, Мудреця, Великої Матері, тощо. Проходячи етапи дорослішання, Гаррі Поттер проходить важкий шлях самоствердження задля досягнення цілісності. За рахунок композиторського мислення та підсвідомої сили кіномузики архетиповий образ Гаррі Поттера, представлений лейтмотивом «дорослішання», сприймається як багатогранний та трансформаційний завдяки застосуванню різних засобів музичної виразності.

Література:

1. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег

Фешовець. 2-ге опрац. вид. – Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. – 608 с.

2. Filius Flitwick. The Evolution of Hedwig's Theme. [Video]. YouTube. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=UXQX7XTw5LI&t=6s> (дата звернення: 02. 04.2023).

3. Oden N.C. There is a body in the sound: timbre and embodiment in the overlap of film, music and dance Doctoral dissertatio / University of Oregon, 2021. 273 p. URL: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/26704> (дата звернення: 20. 03.2023).

4. White D. The Music of Fantasy Film: On the Creation, Evolution and Inhabitation of Musical Worlds Doctoral dissertatio / University of Manchester, 2018. 274 p. URL: https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/146445378/FULL_TEXT.PDF (дата звернення: 04.04.2023).

5. Webster J.L. The Music of Harry Potter: continuity and change in the first five films Doctoral dissertatio / University of Oregon, 2009. 820 p. URL: <http://hdl.handle.net/1794/10597> (дата звернення: 15. 04.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-99>

THE PRINCIPLES OF ACTIVATION OF THE PERFORMING POTENTIAL OF A POP SINGER

ПРИНЦИПИ АКТИВІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Boichuk A. S. Бойчук А. С.

<i>Junior Research Associate of the Scientific Research Sector Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Drohobych, Lviv region, Ukraine</i>	<i>молодша наукова співробітниця науково-дослідного сектору Дрогобицький державний педагогічний університет Дрогобич, Львівська область, Україна</i>
<i>Postgraduate Student at the Department of Musicology and Cultural Studies Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko Sumy, Ukraine</i>	<i>аспірантка кафедри музикознавства та культурології Сумський державний педагогічний університе імені А. С. Макаренка м. Суми, Україна</i>

Активізація виконавського потенціалу музиканта – система, щодо втілення набутих знань, умінь та навичок у практичну діяльність через

виконання певного твору, його формотворення та затребуваність слухацькою аудиторією крізь призму вокально-технічного, художньо-змістового, сценічно-образного розкриття.

Виконавський потенціал загалом, і у царині естрадного співу, зокрема – явище індивідуальне. Йому притаманна своєрідна специфіка та особливості оперування публікою через переосмислення музичного полотна та індивідуальне трактування його передачі слухацькій аудиторії. Вагомо наголосити на природніх даних самого виконавця (постава, природня сила та подача голосу, зовнішній вигляд, уміння контактувати з мікрофоном, тощо), а також його внутрішню енергетику, сценічну харизму, здатність міксувати образність у пісні та трансформувати її через засоби виконавської майстерності.

Активізація процесу відбувається у *двох складових*: естрадний спів під супровід фортепіано, ансамблю або оркестру; естрадний спів під фонограму-мінус [1] чи естрадний інструментальний супровід. Звертаючись до обох процесів, ми пам'ятаємо про вміння естрадного співака працювати з мікрофоном. Варто зазначити, мікрофон – річ індивідуальна, не завжди підходить до всіх типів голосів. Тут вагомого значення має і звукорежисерське уміння відчувати та скоординувати баланс між голосом, його звуковими властивостями у поєднанні з музичним супроводом та технічними спецефектами. У навчальних процесах – здатність користуватись мікшерним пультом та покладатися на власний слух, щодо регулювання частоти та ревербераційних ефектів є пріоритетом викладача.

Отже, у контексті окресленої проблематики, постають *два принципи* активізації: цілеспрямованість підготовленого процесу самовираження індивідууму у процесі виконавської діяльності (сольний або авторський концерт, вечір певної присвяти, тематичні концерти, тощо); спонтанність, яка проявляється у спектрі загально-концертного або конкурсно-фестивального руху.

Перший принцип – підготовлений проект який реалізується усіма попередньо-продуманими елементами. Концертна програма, котра готується певний період та включає в себе наступні пов'язуючі елементи:

1. Репертуар та його насиченість у словесній та музичній наповненості із якісною фонограмою [4] чи співом під живий супровід або плей-бек (з *анг. playback* – відтворення). Якісна фонограма-мінус постає одним з ключових елементів загального сценічного образу співака. Часто зустрічаємо прописаний співаком бек-вокал (власний або запозичений), або вокальну групу бек-вокалістів на живих концертах. Такий вид може як підсилити вокальну потужність артиста, так і навпаки – приховати його слабкі сторони. Провідні виконавці естради часто використовують маловідомих, проте, талановитих вокалістів, в якості

«вокальної страховки», таким чином, убезпечуючи себе від перенавантажень та форс-мажорних ситуацій.

2. Танцювальний супровід композиції. Таке поєднання має місце і завжди захопливо та видовишно сприймається глядачами. Навіть один танцюрист, одна танцювальна пара, чи хореографічна група – дають можливість унаочнити поєднання музики та мови тіла через харизму, подачу пісні співаком. У такому амплуа, кінцевий вихід продукту – масовість помножена на помпезність, що інколи приховує саму сутність співу в цілому, бо увага зосереджена на танцювальних фігурах.

3. Сценічний образ, підібраний індивідуально під стиль пісні, чи їх циклу. Саме одяг та його яскраве самовираження додає колориту співакові та підкреслює цілісність його образу. Дедалі частіше ми маємо можливість спостерігати як ефект чи дефект палітри сценічних костюмів справляють неоднозначні враження на слухачську аудиторію.

4. Світло-звукове забезпечення. Саме оформлення сцени, насиченість різноманітного світла, певного шумового забарвлення та якісна звукова фабула додає точності та ефективності творчому процесу. Адже, постановка кожного номеру, це маленьке театральне дійство, у якому протягом декількох хвилин відбувається демонстрація певної художньої картини, насиченої всіма фарбами сучасного мистецького дизайну, активізації виконавського потенціалу естрадного співака.

Другий принцип – активізація одночасного контролю над собою, звуком, світлом та сценічною образністю. Такий елемент притаманний певній участі у загальному концерті, де зосередженість і водночас, вільна поведінка на сцені – запорука успішного та яскравого виступу.

Щодо виступів на конкурсі чи фестивалі. Як свідчить практика – бувають випадки, коли спонтанність та вміння контролювати ситуацію вбачаємо безпосередньо у процесі самого виступу.

Як правило, на конкурсі не часто зустрічаємо учасника-співака у супроводі танцювального оформлення або «живого» колективу музикантів. Тому, ключовим елементи постає фонограма-мінусівка оригінального або «піратського» [2] користування. Мінус може бути, як з беком (фоновим чи звичайним) так із задавкою [3] (яка певною мірою буває не дуже високої якості). У більш досвідчених співаків або авторів-виконавців ми чуємо власні прописані беки. Саме вдало підібрана пісня, звучання співака у його зручній теситурі із використанням естрадних технік та якісне «мінус-обрамлення» – запорука вдалого концертного виступу.

Таким чином, активізації виконавського потенціалу естрадного співака – певний підсумок його діяльності, та постійний пошук нових тенденцій самовираження у співі через візуалізацію музичного контенту.

Література:

1. Виконання під фонограму. *Вікіпедія*.
Upl: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BF%D1%96%D0%B4_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%83
2. Кочина О. Поняття та види інтелектуального піратства в Україні.
Upl: <http://pgp-journal.kiev.ua/archive/2016/06/5.pdf>
3. Мінусовка чи фонограма? URL: <https://allminus.com.ua/forum/thread34-1.html>
4. Основні види суміжних прав. URL: https://stud.com.ua/31561/pravo/osnovni_vidi_sumizhnih_prav

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-100>

THE INFLUENCE OF MUSIC AND INFORMATION TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF MODERN MUSICAL ART

ВПЛИВ МУЗИЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Holoshchuk O. O. **Голощук О. О.**

*Lecturer at the Department
of Musical Art*

*Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

*викладач кафедри
музичного мистецтва*

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

Музично-інформаційні технології мають значний вплив на розвиток сучасного музичного мистецтва. Вони проникають у всі аспекти музичного процесу – від створення і запису музики до її поширення і сприйняття. Ось кілька способів, якими ці технології впливають на сучасну музику:

– **Створення та продукування музики:** Музичні програми і апаратне забезпечення дозволяють музикантам створювати і записувати музику з більшою точністю і контролем. Семплери, синтезатори, віртуальні інструменти та комп'ютерні програми для звукозапису дозволяють музикантам експериментувати зі звуками, створювати нові тембри та аранжування. Створення та продукування музики – це

захоплюючий процес, що включає в себе креативність, технічні навички та багато праці [1, с. 212].

– **Обробка і змішування звуку:** Музичні програми для обробки звуку надають музикантам і продюсерам безліч можливостей для зміни та покращення звучання. Вони можуть використовувати ефекти, такі як реверберація, затримка, фазові зміщення тощо, а також різні техніки змішування, щоб створити бажаний звук [4, с. 114]. Існує багато різних музичних програм для обробки звуку, які можна використовувати для запису, змішування, обробки та створення музики. Ось кілька популярних програм для обробки звуку:

1. **Ableton Live:** Це програмне забезпечення, яке широко використовується для створення та виступів живої електронної музики. Воно має потужні інструменти для змішування, семплінгу, синтезу звуку та створення ефектів.

2. **FL Studio:** Ця програма популярна серед музикантів, які працюють з електронною танцювальною музикою. Вона має інтуїтивно зрозумілий інтерфейс та широкий набір інструментів для створення та редагування музики.

3. **Pro Tools:** Це один з найпоширеніших професійних програмних засобів для обробки звуку, який використовується в аудіоіндустрії та студійному запису. Він має розширені можливості змішування, монтажу та мастерингу звуку.

4. **Logic Pro:** Ця програма є популярним вибором серед користувачів Mac. Вона пропонує повнофункціональне студійне середовище для запису, редагування та мастерингу музики, включаючи широкий набір вбудованих інструментів та ефектів.

5. **Adobe Audition:** Це програмне забезпечення для обробки аудіо, яке часто використовується для запису та редагування звуку в мультимедійних проектах. Воно має потужні інструменти для редагування, мікшування та виправлення звуку.

Це лише кілька прикладів музичних програм для обробки звуку, існує ще багато інших програм.

– **Експерименти зі структурою та формою:** Музиканти використовують музичні програми для експериментів зі структурою та формою композицій. Вони можуть швидко маніпулювати розміщенням секцій, вставляти, видаляти або повторювати фрагменти музики, що дозволяє їм створювати непередбачувані аранжування та музичні структури.

Багато музичних програм мають вбудовані MIDI-секвенсори, які дозволяють записувати музичні ідеї у вигляді MIDI-даних. Це дає можливість музикантам легко переставляти, копіювати та редагувати музичні фрази, що сприяє експериментуванню зі структурою композиції.

Багато програм мають функції, що дозволяють легко створювати зациклені частини музики та повторювати їх. Це дозволяє музикантам експериментувати з різними варіаціями повторюваних фрагментів, змінювати їх розміщення та довжину, що впливає на структуру композиції [4, с. 116]. Музичні програми часто надають можливість автоматизувати параметри звуку та ефектів. Це дозволяє музикантам контролювати зміни в різних елементах композиції протягом часу. Наприклад, можна експериментувати зі зміною гучності, панорами, фільтрації тощо, що допомагає утворити цікаві форми та структури в музиці. Багато програм мають бібліотеки семплів та лупів, які можна використовувати для створення композицій. Музиканти можуть експериментувати зі структурою композиції, розміщують пробні фрагменти, змінювати порядок та комбінувати їх для створення унікальних форм та структур. Вони можуть також використовувати функції зміни темпу, тону та довжини семплів, що відкриває широкі можливості для експериментів зі структурою композицій. Музичні програми часто надають багатий вибір ефектів та інструментів для обробки звуку. Музиканти можуть експериментувати зі зміною звукових характеристик, додавати ефекти, створювати просторовість та структурні зміни в композиції [3, с. 17].

Загалом, музичні програми надають музикантам широкі можливості для експериментів зі структурою та формою композицій. Вони дозволяють легко експериментувати з різними ідеями та варіаціями, швидко вносити зміни та відслідковувати результати, що допомагає музикантам розвивати свою творчість та створювати цікаву та унікальну музику.

– **Семплінг та звукові колажі:** Семплінг дозволяє музикантам використовувати фрагменти звуків з інших записів або джерел і включати їх у свої композиції. Це дозволяє створювати звукові колажі, де різні звуки з різних джерел об'єднуються в одну музичну композицію.

Семпли можуть бути взяті зі звукових записів різних жанрів, стилів або епох, а також зі звукових ефектів, шумів або природних звуків. Музиканти можуть перетворювати та міксувати семпли, змінюючи їх темп, тон, гучність, а також застосовувати різні обробки та ефекти для досягнення бажаного звукового ефекту. Завдяки семплінгу та звуковим колажам музиканти можуть створювати унікальні звукові пейзажі, експериментувати з різними музичними елементами і створювати нові жанри або гібридні форми музики. Вони можуть поєднувати елементи класичної музики з електронікою, етнічними інструментами з сучасними ритмами, створюючи нові звукові виміри і сприйняття для слухачів.

Узагальнюючи, семплінг та звукові колажі, доступні завдяки музично-інформаційним технологіям, дають музикантам широкі можливості для творчого виразу і експериментації. Вони дозволяють

музикантам створювати більш комплексні, інноваційні і непередбачувані звукові образи, поєднуючи різні жанри, стилі та елементи музики. Технології обробки звуку допомагають досягти бажаного звучання і створюють нові звукові ефекти [4, с. 119].

Завдяки цифровим технологіям, музика може бути легко перетворена на цифровий формат і поширена через Інтернет. Це дозволяє музикантам та музичним лейблам безпосередньо розповсюджувати свою музику широкій аудиторії без прив'язки до фізичних носіїв, таких як CD або вінілові пластинки.

Онлайн-потоківі сервіси, такі як Spotify, Apple Music, Deezer та інші, надають користувачам доступ до музики через Інтернет без необхідності завантажувати її. Існують різноманітні онлайн-сервіси та музичні платформи, які сприяють поширенню музики. Наприклад, SoundCloud дозволяє музикантам безкоштовно завантажувати та ділитися своєю музикою, а YouTube став популярним каналом для поширення музичного вмісту через відео. Соціальні медіа, такі як Instagram, Facebook, Twitter, дозволяють музикантам просувати свою музику та взаємодіяти зі слухачами. Вони можуть розмішувати аудіо- та відеоматеріали, розповідати про свої творчі процеси, організовувати конкурси та розіграші, а також взаємодіяти зі своїми шанувальниками через коментарі, приватні повідомлення та веб-концерти [2, с. 192].

Багато музичних платформ використовують рекомендаційні алгоритми, що аналізують музичні вподобання користувачів і пропонують нові треки та виконавців, які можуть їм сподобатися. Це допомагає відкривати нову музику та підтримувати розмаїтість та доступність музичних жанрів.

Загалом, музично-інформаційні технології перетворюють спосіб, яким музика створюється, записується, змішується, поширюється і сприймається. Вони створюють нові можливості для музикантів, дають змогу розкрити свою творчість і вплинути на розвиток сучасного музичного мистецтва.

Література:

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

2. Бондаренко А. І., Шулґіна В. Д. Музична інформатика: навч. посіб. Київ: НАКККІМ, 2011. 190 с.

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

4. Гайденко І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2002. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. С. 113-121.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-101>

INDEPENDENT WORK OF STUDENTS IN THE PIANO CLASS

САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Gordiychuk L. V. Гордійчук Л. В.

*Senior Lecturer at the Department
of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

В структурі інструментально-виконавської підготовки, самостійна робота здобувачів освіти у класі фортепіано є одним з видів професійного вдосконалення та визначає зміст індивідуальної самореалізації майбутнього фахівця. Саме самостійна робота здобувачів освіти має за мету розвиток технічних умінь, навичок, формування художньо-естетичного сприйняття музичних образів, здатностей до творчої самореалізації та створення яскравої індивідуальної інтерпретації.

Теоретичні та методичні аспекти інструментальної підготовки знайшли своє втілення у працях Л. Гінзбурга, Б. Міліча, Г. Нейгауза та ін. Методи, закономірності та етапи творчої роботи над музичними творами розглядалися у працях науковців, педагогів фортепіанного мистецтва, а саме: А. Віцінського, Т. Воробкевич, Н. Голубовської, Й. Гофмана, С. Фейнберга, Г. Ципіна, А. Щапова та інших.

Самостійна робота студентів над вивченням музичного твору передбачає одночасне і поступове засвоєння змісту, форми, художньо-виражальних елементів музичної мови, логіки формотворення змістовної образності та виконавського синтаксису у відповідності до жанрово-стильових особливостей. Якісне виконання цих завдань в значній мірі залежить від засвоєння комплексу теоретичних знань і виконавських навичок у постапній роботі над вивченням музичного твору

(початковому, навчально-ескізному, виконавсько-технічному, художньо-творчому) та вмінь організувати процес самостійної роботи. Разом з тим, оволодіння виконавською технікою пов'язане з психологічними особливостями студента, його обдаруваннями, волею, особистісно-ціннісним ставленням до виконуваного твору, рівнем музичного і загально-художнього розвитку, особистісним потенціалом, музичною ерудованістю, вмінням організації процесу самопідготовки та раціональним використанням часу [3].

Самостійна робота студентів як вид навчальної діяльності спрямована на продуктивне вдосконалення виконавської техніки, перспективу успішного художнього виконання твору та розвиток професійної майстерності. Вона складається з самостійного опрацювання твору, ескізного вивчення, написання художньо-аналітичної анотації на музичний твір, порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій, підготовки до інструктивно-технічних модулів та концертного виконання.

На індивідуальних заняттях зі спеціального музичного інструмента (фортепіано) студент опановує технічні прийоми виконання твору, а в самостійній роботі – закріплює, удосконалює, виробляє властиві тільки йому способи «рухозвука», артикуляції, педалізації як основи художньо-смыслового відтворення нотного тексту. В процесі самостійної роботи студент аналізує ідейно-семантичні, музично-синтаксичні, конструктивні, технологічні і художньо-виражальні особливості музичного образу, що сприяє створенню власної інтерпретації музичного твору та продукує рівень їх фахової підготовки [2].

Самостійна робота студентів над музичним твором – це об'ємний, різноплановий, багатогранний процес розвитку музичного пізнання, який передбачає оволодіння різними елементами фортепіанної техніки (теоретичними, технічними, художніми), збагачення виконавського досвіду на основі його підпорядкування виконавсько-артистичній волі, емоційній, творчій сфері студента-піаніста в процесі ознайомлення з жанрово-стильовими особливостями сприймання, формотворення, звуковидобування.

Вимоги до професійної усталеності студента-піаніста засновані на глибокому причинно-наслідковому аналізі елементів фортепіанної техніки, асоціативному характері образного мислення, логіки художньої уяви є основою авторської концептуальної методики роботи над музичним твором та виконавського узагальнення змісту [1].

Отже, ефективність самостійної роботи здобувачів освіти в процесі фортепіанної підготовки залежить від умов її організації, вмінь правильно визначити мету, завдання, способи роботи над музичним твором. Передумовою успішної самостійної інструментально-виконавської

діяльності є готовність студента, яка характеризується, з одного боку, технічною і художньою досконалістю виконання твору, з другого – це індивідуальна здатність піаніста впевнено та невимушено відтворювати музично-образний зміст звукової побудови та створювати пізнавально-емоційний комфорт на основі набутих знань, умінь та навичок.

Література:

1. Бойчук І. І. Робота над різножанровими творами у класі фортепіано : навч.– метод. посібник. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2021. 68 с.

2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2005. 360 с.

3. Шукайло В.Ф. Шлях до майстерності піаніста. Запоріжжя : Запорізький національний університет. 2017. 206 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-102>

ACMEOLOGICAL APPROACH IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING OF STUDENTS OF EDUCATION

АКМЕОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Zarytska A. A. Зарицька А. А.

<i>Candidate of Pedagogical Sciences,</i>	<i>кандидат педагогічних наук, доцент,</i>
<i>Associate Professor,</i>	<i>доцент кафедри диригентсько-</i>
<i>Associate Professor at the Department</i>	<i>хорових дисциплін</i>
<i>of Conducting and Choral Disciplines</i>	<i>та постановки голосу</i>
<i>and Voice Performance</i>	<i>Комунальний заклад вищої освіти</i>
<i>Lutsk Pedagogical College of Volyn</i>	<i>«Луцький педагогічний коледж»</i>
<i>Regional Council</i>	<i>Волинської обласної ради</i>
<i>Lutsk, Ukraine</i>	<i>м. Луцьк, Україна</i>

Гуманістична парадигма вищої професійно-педагогічної освіти передбачає насамперед пріоритет цінностей конкретної особистості майбутнього фахівця, його здатностей прогнозувати і проектувати траєкторії свого життєвого шляху та професійного становлення. Майбутніх фахівців повинен володіти не тільки основами професійної компетентності, але й прагнути до досягнення вершин професійної майстерності, тобто свого акме (особистісного та професійного). Саме

тому в процесі вокальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва важливим є врахування акмеологічного підходу.

Теоретичні засади музично-педагогічної діяльності майбутнього фахівця висвітлені у працях К. Завалко, В. Лабунця, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Щолокової та ін. Питання підготовки здобувачів освіти спеціальності музичного мистецтва до вокальної діяльності знайшли відображення у працях В. Антонюк, Н. Гребенюк, А. Козир, Т. Левшенко та ін.

Акмеологія – це наука, що вивчає розвиток особистості в процесі досягнення вершини своїх можливостей, своєї майстерності (акме). Вона акцентує увагу на індивідуальному самовизначенні, самореалізації та самовдосконаленні особистості. У застосуванні акмеологічного підходу «домінуючу роль відіграє проблематика розвитку педагогічних здібностей студентів з урахуванням різних аспектів їх підготовки і вдосконалення» [3, с. 8]. Акмеологічний підхід у процесі вокальної підготовки студентів відбувається в професійній навчальній та в позанавчальній концертній, творчій діяльності. Як зазначає Н. Овчаренко, важливим у роботі зі студентами є «задіяти їх до участі у позааудиторних формах вокально-виконавської діяльності, яка сприяє удосконаленню їхньої професійної підготовки і яскравим та мотивуючим моментом студентського життя» [2, с. 15]. Формування комплексу вокальних навичок, ознайомлення з фізіологією природи вокального співу, розвиток музично-естетичного смаку – все це знаходить свою художньо-виконавську реалізацію та практично випробовується і закріплюється у вокально-творчій діяльності студентів.

Ми розглядаємо вокальну підготовку здобувачів освіти як специфічну технологію, де вокальний спів виступає як потужний засіб для збалансування нервової системи і психіки, профілактики захворювань голосового апарату і органів дихання, а також як необхідну умову для фізичного і психічного здоров'я людини. Вплив вокального голосу на слухача залежить не лише від рівня виконавської майстерності (вокальної техніки), але й передусім від духовного рівня виконавця, від його індивідуальної духовної еволюції, від акумульованої в ньому психічної енергії.

Застосування акмеологічного підходу в контексті вокальної підготовки сприятиме:

- виявленню та розкриттю духовного потенціалу особистості [1], унікальності у вокальному виконавстві.
- стимулює до самодіагностики та самооцінки, допомагає студентам розуміти свої сильні сторони, слабкі місця та можливості для розвитку.

– спонукає студентів до самостійності та самонавчання, що є важливими складовими успішного розвитку вокальних навичок.

– сприяє розвитку саморефлексії та самооцінки студентів. Вони навчаються аналізувати свої досягнення та прогрес, визначати свої сильні сторони і слабкі місця, а також встановлювати цілі для подальшого розвитку.

– стимулює студентів до постійного самовдосконалення і саморозвитку. Він надихає їх на пошук нових виразних засобів, експериментування зі звучанням та інтерпретацією, розширення музичного репертуару і поглиблення музичного розуміння.

– підтримує студентів у їхньому пошуку власного стилю та унікального голосового звучання.

– сприяє створенню атмосфери відкритості, де студенти можуть виразити свої ідеї, інтерпретацію та індивідуальний підхід до виконання музики.

Отож, акмеологічний підхід в процесі вокальної підготовки студентів сприяє розвитку їхньої особистості, творчого потенціалу та професійних навичок. Він спонукає студентів до самореалізації, самостійності та постійного розвитку, допомагаючи їм досягати вершини своїх можливостей у вокальному мистецтві. Забезпечення сприятливих умов для розкриття талантів і творчого потенціалу студентів, сприяє їхній самостійності, самодисципліні, саморефлексії та самоконтролю. У результаті застосування акмеологічного підходу, студенти отримують не тільки вокальні навички та знання, але й розвиваються як особистості. Вони набувають впевненості, творчо мислять, виявляють ініціативу та самостійність. Акмеологічний підхід підтримує студентів у реалізації їхнього потенціалу, допомагає встановити власні цілі та досягнути високих професійних цілей.

Література:

1. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва. Київ, 2004. 263 с.

2. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-виконавської діяльності. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С.12-17.

3. Євтух М. Б., Скорик Т. В. Акмеологічний підхід до становлення професійної успішності майбутнього вчителя. *Тенденції розвитку вищої освіти. Серія: Педагогічні науки*. 2020. № 7 (163). С. 8-12. DOI: 10.5281/zenodo.3758956

WAYS OF FORMING STUDENTS' VOCAL SKILLS IN THE PROCESS OF POP SINGING LESSONS

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ З ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Zarytsky A. O. **Зарицький А. О.**

*Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Head of the Department of Music
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Luts'k, Ukraine* *заслужений артист України, доцент,
завідувач кафедри музичного
мистецтва
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Формування вокальної майстерності студентів у мистецьких закладах вищої освіти є складним та багатогранним процесом, який потребує систематичного підходу, використання ефективних методів та технологій в освітньому процесі. Вокальне мистецтво є не тільки складовою культурної спадщини, а й важливим для формуванні особистості здобувача освіти. Сучасний ринок праці вимагає від молодих виконавців не лише вокальних, але й сценічних навичок, тому важливо, щоб викладачі естрадного співу створювали умови для розвитку всіх аспектів вокальної майстерності студентів [3].

Мета – розглянути шляхи формування вокальної майстерності студентів в процесі занять з естрадного співу.

Науковим підґрунтям для пошуку оптимальних шляхів формування вокально-технічних навичок в процесі занять з естрадного співу стали наукові праці з питань формування вокальних умінь та навичок В. Антонюк, Н. Гребенюк, С. Гмиріної, Л. Красковської, Я. Кушка, О. Прядко, Ю. Юцевич та ін.

Зауважимо, що технічні аспекти вокального мистецтва мають велике значення для формування вокальної майстерності студентів. Особливу увагу слід приділяти роботі з диханням та артикуляцією, оскільки ці складові впливають на звучання голосу та допомагають уникнути можливих травм голосових зв'язок. Для формування вокальної майстерності необхідно регулярно виконувати різноманітні вокально-технічні вправи та вокальні твори, що допомагають розвивати голосовий діапазон, дикційно-артикуляційний апарат, інтонацію та інші навички [2].

Також важливою складовою процесу формування вокальної майстерності є вивчення репертуару та його аранжування. Викладачі

естрадного співу повинні забезпечувати студентам доступ до різноманітних жанрів та стилів музики, допомагати у виборі відповідного репертуару та його аранжуванні з урахуванням вокальних можливостей кожного студента.

Важливу роль у формуванні вокальної майстерності відіграють особистісні якості студентів. Серед них можна виділити творчість, емоційну стійкість, відповідальність, комунікативність та інші. Розвиток цих якостей може зробити вокальне виконання студентів більш яскравим та ефективним [1].

Комунікація з публікою також є важливим аспектом вокальної майстерності, а саме: вміння залучати та утримувати увагу аудиторії, відчувати її настрій та реагувати на неї. Тренування виступу перед різними групами аудиторії сприятиме покращенню вміння адаптуватися до різних умов та ситуацій.

Отже, формування вокальної майстерності студентів в процесі занять з естрадного співу є складним та багатограним процесом, який вимагає від викладача технічної та мистецької підготовки, а також уваги до особистісних якостей здобувачів освіти. Застосування різноманітних методів та прийомів, врахування індивідуальних особливостей кожного студента та створення комфортного середовища в освітньому процесі дозволять досягнути високих результатів у формуванні вокальної майстерності.

Література:

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Кушко Я. С. Методика навчання співу : посіб. з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
3. Олійник О. М. Культурний простір, комунікація, місто: співвідношення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2019. Вип. 20. С. 169-177.

**MODERN HIGHER MUSICAL EDUCATION: REGARDING
THE ACTIVITIES OF THE DEPARTMENT OF MUSICAL ART
AND SOUND ENGINEERING OF THE INTERNATIONAL
HUMANITARIAN UNIVERSITY**

**СУЧАСНА ВИЩА МУЗИЧНА ОСВІТА:
ДО ПИТАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ МІЖНАРОДНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Каплун Т. М. Каплун Т. М.

*Candidate of Arts, Associate Professor,
Head of the Department of Musical Art
and Sound Engineering
International Humanitarian University
Odesa, Ukraine*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
завідувачка кафедри музичного
мистецтва та звукорежисури
Міжнародний гуманітарний
університет
м. Одеса, Україна*

На сьогоднішній день в українській музичній вищій освіті склалась цікава ситуація, коли здобувачі вищої освіти за спеціальністю 025 – Музична освіта можуть набути кваліфікацію музиканта (виконавця, музикознавця, композитора, звукорежисера) у вищих закладах двох типів: перший – це спеціалізований музичний заклад (консерваторія, музична академія), другий – це факультети мистецтв, в тому числі музичного мистецтва, і спеціалізовані кафедри.

В Міжнародному гуманітарному університеті, який своїм різноманітним складом факультетів та кафедр, повністю відповідає назві «університет», у липні 2021 року була сформована кафедра музичного мистецтва та звукорежисури як складова частина факультету мистецтва і дизайну. Відомо, що випускаюча кафедра дизайну була першою творчою «ластівкою» в університеті, з часом створюється кафедра кіно та телебачення, згодом утворюється музичний напрям діяльності факультету – на сьогоднішній день, це напрями солістів-вокалістів джаз-естради та музичного театру а також звукорежисури.

Ціль, яку викладачі кафедри ставлять перед собою, формулюється наступним чином – комплексна підготовка високопрофесійних фахівців з великим творчим потенціалом, здатних розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми у сфері сучасного музичного мистецтва (з акцентуванням естрадно-джазового та

театрально-сценічного вокалу, а також звукорежисерської спрямованості), розкриття індивідуальності майбутніх артистів, що передбачає застосування певних теорій та методів концертно-виконавської, звукорежисерської діяльності у сфері музичного мистецтва.

Зазначимо деякі моменти стосовно особливостей формування освітньо-професійної програми, за якою працює кафедра. Насамперед, ОП орієнтована на врахування регіональних потреб у напрямках артиста-вокаліста (джаз-естради та музичного театру), а також у зв'язку з відсутністю можливості здобування вищої освіти за зазначеними профілізаціями у вищих навчальних закладах південного регіону, при тому, що молодь Одещини та інших регіонів Півдня здобуває початкову освіту (мистецькі школи регіону) та спеціалізацію молодшого бакалавра артиста-вокаліста джаз-естради (фаховий коледж мистецтва). Наскільки нам відомо, профілізація звукорежисера відсутня у системі вищої музичної освіти Півдня України, а артиста-вокаліста (соліста музичного театру) відсутня не тільки у зазначеному регіоні, а і взагалі в Україні.

Вказана орієнтація на підготовку високо кваліфікованих артистів-вокалістів (солістів естрадно-джазового і музично-театрального напрямів сучасного вокального мистецтва) та звукорежисерів спрямована у тому числі на розвиток супутніх додаткових професійних надбань задля виховання багатогранно розвиненої творчої особистості (наприклад, забезпечення розвитку у здобувачів акторських здібностей, що розширює можливості їх майбутнього працевлаштування).

Важливою складовою частиною роботи кафедри музичного мистецтва та звукорежисури є активна творча та наукова робота здобувачів вищої освіти, яка проявляється і в отриманні здобувачами за два роки існування кафедри Гран-прі та численних Перших і других премій на Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах, а також у участі студентів у Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях. З приводу останнього зазначимо, що поєднання творчої та наукової діяльності виявляється досить складним завданням і, деякою мірою, своєрідним викликом для здобувачів. Але викладачі і студенти набувають досвіду за вказаними аспектами і сподіваються, в опорі на потужний музично-теоретичний та музично-історичний базис освітньої програми, набути бажані професійні наукові навички.

TO THE PROBLEM OF DEVELOPING THE FUNCTIONAL MOBILITY OF THE PLAYING DEVICE OF THE STUDENT PIANIST

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ МОБІЛЬНОСТІ ІГРОВОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА

Kashubovych H. V. Кашубович Х. В.

*1st year Master's Student студентка 1 курсу магістратури
Communal Institution of Higher Комунальний заклад вищої освіти
Education "Academy of Culture «Академія культури і мистецтва»
and Arts" Transcarpathian Закарпатської обласної ради
Regional Council м. Ужгород, Україна
Uzhhorod, Ukraine*

Проблема розвитку функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста всебічно розглядається в психолого-педагогічній та методичній літературі: К. Мартінссен, Н. Гуральник, Г. Падалка, О. Рудницька, Н. Рубан, Д. Юник та інші.

Метою нашої розвідки є розкрити шляхи розвитку функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста закладів вищої освіти мистецького спрямування.

Функціональну мобільність ігрового апарату студента-піаніста розуміємо як здатність особистості свідомо й самостійно відтворювати художній зміст твору завдяки осмисленому узгодженню між уявним образом та співвідношенням характеру ігрових рухів. Тому розвиток функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста вважаємо одним з важливих засобів комплексного розвитку художніх і піаністичних здібностей особистості, адже мобільність ігрового апарату впливає на рівень подальшої виконавської майстерності виконавця.

Зараз в освітньому процесі технічного навчання у закладах вищої освіти мистецького спрямування такі основні напрямки:

- перший: систематичні заняття над різними елементами техніки на коротких вправах;
- другий: розвиток техніки в процесі опанування фортепіанних творів індивідуальної програми здобувача;
- третій: робота над етюдами, які ретельно добираються для кожного окремого здобувача вищої освіти.

Зазвичай розрізняють «дрібну» (пальцову) і «велику» (акордово-октавну) техніку та їх підвиди: гамоподібну, арпеджіоподібну техніку,

техніку подвійних нот, октавну, акордову, вібраційну (трелі, тремоло, репетиційні октави) тощо.

Як зазначав Феруччо Бузонні – виховувати апарат слід таким чином, щоб бути озброєним для технічних проблем. Положення корпусу, постановка рук, правильне їх розміщення сприяють витонченості відтворення художнього образу фортепіанних творів.

Але важливо враховувати й те, що техніка студента-піаніста охоплює такі невід’ємні сегменти, як: *швидкість* та *звуко-ритмічна рівність*. А для цього слід передбачати і завчасно готувати зміни позицій рук. Для прикладу, вправляючи техніку гри арпеджіо, для звукової рівності у коротких арпеджіо, варто акцентувати увагу на те, що три середні пальці рук працюють самостійно краще, ніж 1-й та 5-й. Не слід забувати й про координацію роботи пальців із ротаційним рухом передпліччя, з цією навичкою пов’язане виконання ламаних арпеджіо, трелей, тремоло, ламаних октав. Чималої уваги слід приділяти координації дії рук – важливо враховувати можливості (вправності) лівої руки. Працюючи над вдосконаленням навички виконання акордової техніки слід намагатися вправляти переніс рук на кожну наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. В паралелі до цього слід відшліфувати прийоми звуковидобування змінюючи динаміку, артикуляцію та тембральне забарвлення.

Іншою важливою професійно-виконавською якістю для розвитку функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста є *витривалість*. Для розвитку витривалості слід зосереджувати увагу вільності ігрового апарату студента-піаніста, тобто гри без м’язового перенапруження: надмірного напруження плеча, ліктя і кисті; зайвого тиску пальців на клавіатуру, тощо. Звертати увагу на вірність використання ваги руки під час гри на фортепіано.

Важливим вважаємо також систематично впроваджувати в практику занять *взаємозв’язок практичних навичок* піаніста зі *знаннями з теорії* музики, гармонії, історії музики: тональність, лад, споріднені тональності, тощо. Такий взаємозв’язок сприятиме кращому засвоєнню будови мажорного і мінорного звукорядів, осмисленості аплікатури, загостренню слухового контролю, тощо.

Працюючи над гаммами слід навчити відчувати звукові співвідношення: спочатку виконання по-два, потім, при досягненні більш швидкого темпу по-чотири звуки, надалі, слід прагнути до виконання гами «на одному диханні», зберігаючи при цьому відчуття дрібніших групувань. Як зазначалось вище, завданням викладача є спрямувати роботу студента-піаніста на досягнення звукової рівності в процесі гри.

Таким чином, розвиток функціональної мобільності ігрового апарату студента-піаніста відбувається комплексно завдяки здатності розуміти,

увяляти, відчувати та трансформувати втілюючи художньо-образний зміст музичних творів.

Література:

1. Артюшенко А.О. Особистісна мобільність і її формування у студентів економічного профілю в процесі фізичного виховання: монографія / А. О. Артюшенко. Черкаський інститут банківської справи Університету банківської справи Національного Банку України. Київ, 2012.
2. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-106>

PECULIARITIES OF VOCAL AND CHORAL TRAINING OF MASTERS OF MUSICAL ART

МЕТОДИЧНІ ОРІЄНТИРИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

Kirichenko I. O. Кириченко І. О.

*Senior Lecturer at the Department
of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Навички вокальної імпровізації є важливою складовою творчості музиканта, що свідчить про його рівень професіоналізму і майстерності. Імпровізація дозволяє виконавцеві виразити свою особистість, креативність та музичну спонтанність. Розвиток навичок вокальної імпровізації вимагає систематичного підходу та методичного керівництва, щоб виконавець міг вільно творити та виражати свої музичні ідеї. Актуальності набувають питання розробки методичного інструментарію, необхідного для формування навичок вокальної імпровізації.

Різні аспекти дослідження навичок джазової імпровізації знаходимо у працях Д. Бейлі, І. Бріль, С. Гмиріної, І. Денисюк, В. Шуліна та ін. Однак, попри широкий спектр досліджень, питання методичних орієнтирів розвитку навичок вокальної імпровізації залишаються недостатньо вивченими.

Вокальна імпровізація як специфічний вид художньої творчості має важливе значення для професійного розвитку музиканта. Феномен вокальної імпровізації пов'язаний з розвитком музичного мистецтва, еволюцією людства, культурними трансформаціями людини, яка осмислює себе за допомогою мистецтва.

Вокальна імпровізація вимагає широкого спектру вокальних технік та звукових ефектів. Виконавець повинен експериментувати з різними звуковими кольорами, динамікою, виразністю та використовувати різні техніки, такі як глісандо, вібрато, флажолет і т.д. Це допоможе створити багатогранність звучання та виразності в імпровізації.

Для успішної вокальної імпровізації виконавець повинен мати розвинений музичний слух і гармонічне розуміння. Важливо вивчати та аналізувати різні гармонічні схеми, акордові прогресії та музичні структури. Також корисно працювати з інструментами, наприклад, фортепіано, для більш глибокого розуміння музичних зв'язків і можливостей для імпровізації [3].

Ритмічна гнучкість є важливою складовою успішної вокальної імпровізації. Виконавець повинен бути в змозі експериментувати з різними ритмічними фігурами, метрами та темпами, створюючи цікаві та виразні ритмічні структури [1]. Також важливо розвивати творче фразування, використовуючи різні динамічні ефекти, паузи та артикуляцію, щоб передати свої музичні ідеї.

Вокальна імпровізація часто відбувається в колективному контексті, тому важливо навчитися співпрацювати з іншими музикантами. Спільні репетиції та виступи з інструментальними ансамблями або іншими вокалістами допоможуть розвинути навички слухання, взаємодії та реагування на музичні ідеї інших виконавців [2]. Така співпраця додасть нові аспекти й кольори вокальній імпровізації і розширить музичні можливості виконавця.

Ще одним важливим аспектом розвитку навичок вокальної імпровізації є експериментування з різними музичними стилями. Виконавець повинен бути відкритим до різних жанрів та стилів музики, таких як джаз, блюз, соул, фанк, рок, етнічна музика та інші. Це дозволить розширити музичний лексикон, набути нові ідеї та виразити себе у різних музичних контекстах.

Розвиток навичок вокальної імпровізації є процесом, який вимагає постійного самовдосконалення та професійного розвитку. Важливо бути відкритим до нових ідей, навчатися від інших талановитих виконавців, брати участь у майстер-класах, семінарах та тренінгах, щоб поглиблювати свої знання та навички. Також важливо відводити час для особистої практики та експериментів, щоб розвивати власний стиль та музичну особистість.

Отож, розвиток навичок вокальної імпровізації є важливим етапом у формуванні музичного таланту виконавця. Систематична практика, розуміння основ музичної імпровізації, експериментування з вокальними техніками та звучанням, розвиток музичного слуху та гармонічного розуміння, ритмічна гнучкість, співпраця з іншими музикантами, експериментування з різними музичними стилями та постійне самовдосконалення та професійний розвиток – усі ці елементи сприяють розширенню музичного потенціалу виконавця та розкриттю його творчих здібностей.

Зазначені методичні орієнтири, забезпечать виконавцям практичний підхід до розвитку навичок вокальної імпровізації. Через систематичне вивчення теоретичних основ, експериментування з техніками та звучанням, розширення музичного слуху, співпрацю з іншими музикантами та постійне самовдосконалення, виконавці зможуть розвивати свої навички вокальної імпровізації і створювати унікальні музичні вирази.

Література:

1. Гмиріна С. В. Метод формування навичок вокальної імпровізації та інтерпретації в процесі фахового навчання. *Сучасна наука в мережі Internet* (16–18.02.2015) URL: <https://int-konf.org/uk/2015/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-16-18-02-2015/1000-gmirina-s-v-metod-formuvannya-navichok-vokalnoji-improvizatsiji-ta-interpretatsiji-v-protsesi-fakhovogo-navchannya>
2. Денисюк І. С. Музична імпровізація: від вчителя музики до учня. *Науково-методичний журнал «Мистецтво та освіта»*. Київ : Пед. думка. 2016. № 2 (80), С. 18-22.
3. Крицький В. Музично-виконавська інтерпретація : педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки : монографія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 158 с.

**MUSIC THERAPY IN THE FORMATION OF EDUCATION
INNOVATIVE TECHNOLOGIES OF STUDENT YOUTH**

**МУЗИКОТЕРАПІЯ У ФОРМУВАННІ ІННОВАЦІЙНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ
УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ**

Kyfenko A. M. Кифенко А. М.

*Ph.D. in Pedagogy,
Lecturer at the Cycle Commission
of Music and Choreography*

*кандидат педагогічних наук,
викладач циклової комісії музики
і хореографії*

Holian Kh. V. Голян Х. В.

*Ph.D. in Pedagogy,
Lecturer at the Cycle Commission
of Music and Choreography
Applied College "Universum" of Borys
Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine*

*викладач циклової комісії музики
і хореографії
Фаховий коледж «Універсум»
Київського університету
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Vlasenko H. H. Власенко Г. Г.

*Teacher
Gostomel Art School
Gostomel, Kyiv region, Ukraine*

*викладач
Гостомельська мистецька школа
м. Гостомель, Київська область,
Україна*

*В руках педагога є могутній засіб попередження грубості,
безсердечності, морального безкультур'я – це лікування музикою.
В. Сухомлинський*

Одним із напрямів державної політики України є спрямування системи національної освіти на розвиток і становлення здорової, творчої особистості, максимальне розкриття її природного потенціалу та задатків. Означені завдання реалізуються відповідно до низки вітчизняних і міжнародних стандартів, які окреслені в державних освітніх документах, таких як Закон України «Про освіту», Закон України «Про повну загальну середню освіту», Конвенція про права дитини, Закон України «Про охорону дитинства», Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 р., Державній програмі «Освіта» («Україна ХХІ ст.»).

Залучення учнівської молоді до різних видів музичної діяльності створює широкі можливості для проявів та розвитку їх творчої активності. В.Сухомлинський вважав, що в структурі людських художніх смаків музика посідає перше місце, випереджаючи інші види

мистецтва. Вона виступає компонентом багатьох інших синтетичних видів мистецтв, формує середовище, створює унікальні умови для людського суспільства сприймати прекрасне в житті й мистецтві, допомагає людині стати чуйною, впливає на всі складові її психіки – уяву, почуття, мислення, волю, здібності. Актуальним на сьогодні є пошук інноваційних методик, технологій, практик, методів педагогічного впливу на підростаюче покоління, які були б сталими, системними та ефективними. Система музичного виховання – це багатоскладове та складне за структурою явище, яке характеризується синергетичним зв'язком діяльності педагога та учня. Музика є потужним засобом виховання та розвитку учнівської молоді.

За Т.Гаміною, мистецтво – це особлива організація переживань, що має свою систему правил, умовностей і обмежень. І в кожному мистецтві є своя логіка, свої закони й поняття, без розуміння яких сприйняття мистецтва доступне не всім, а вплив утруднюється й стає малоефективним [2, с. 82].

Актуальною інноваційною методикою навчання та виховання учнівської молоді на сьогодні є *музикотерапія*. У контексті музикотерапевтичного впливу широкого огляду набули питання застосування музики та звуків з метою оздоровлення та гармонізації психофізіологічного стану особистості (І. Волженцева, В. Драганчук, Д. Кемпбел, Г. Лозанов, І. Малашевська, В. Петрушин, Г. Побережна, С. Недериця, С. Нечай, Н. Савельєва-Кулик, М. Чепига та ін.). Поглибленням цієї тематики слугують наукові розробки музично-педагогічної моделі психологічної реабілітації дітей (Г. Львова); навчальні програми і методичні рекомендації з музикотерапії для навчально-виховної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах (О. Безклінська, Г. Бондаренко, Г. Мороз, С. Науменко, Н. Романова) та корекційно-розвивальної роботи з дітьми зі складними порушеннями психофізичного розвитку (Н. Квітка).

Термін «музикотерапія» має греко-латинське походження і в перекладі означає «лікування музикою», характеризується, як правило, дуже об'ємним змістом, який включає в себе процес міжособистісного спілкування; метод, що використовує музику в якості засобу корекції емоційних відхилень, страхів, рухових і мовних розладів, відхилень у поведінці особистості; комунікативну систему; невербальну форму комунікації, яка у певних почуттях і людських взаєминах є більш результативною, ніж мовне спілкування.

Теоретичний аналіз наукових праць вітчизняних та зарубіжних дослідників засвідчує наявність кількох напрямків досліджень щодо впливу музикотерапії на організм, душевний стан, інтелектуальну діяльність, естетичні потреби людини. Одним з перших, хто пояснив лікувальний ефект музики, був *Піфагор*. Він стверджував, що музика підкоряється вищому закону (математиці) і відновлює в організмі людини гармонію. А давньогрецький лікар *Гиннократ* лікував музикою безсоння та епілепсію. У 1899 році невропатолог Дж. Л. Корнінг уперше провів дослідження з використанням музики для лікування пацієнтів. Перші спроби наукового пояснення цього феномена відносяться до XVII ст., експериментальні дослідження розпочались у XIX ст., але лише

у ХХ ст. на науковому рівні було розкрито профілактичні, лікувальні й оздоровчі властивості музичного мистецтва, а саме: виявлено лікувальні властивості звуків, встановлено взаємозв'язок між частотою звукових коливань музики та фізіологічними процесами людини [8, с. 16].

В. Бехтерев довів, що якщо встановити механізми впливу музики на організм, то можна викликати або послабити збудження. С. Шабутин, С. Хміль, І. Шабутіна вважають, що музикотерапія: впливає на рецептори шкіри; активізує функції нервової системи; зменшує больовий поріг; регулює виділення гормонів, що знижує стрес; впливає на серцевий ритм і пульс; може підвищувати і знижувати кров'яний тиск; знижує м'язову напругу і покращує координацію рухів; нівелює неприємні відчуття, впливає на температуру тіла; впливає на травлення; впливає на енергоінформаційний потенціал організму; може поліпшити пам'ять і здатність до навчання; стимулює внутрішньоутробний розвиток плоду.

Цікавими є дослідження впливу релігійної музики на особистість. Доведено, що знаменний спів, григоріанський хорал, хорова музика доби Бароко відновлює душевну рівновагу, дарує відчуття спокою. Якщо порівнювати музику з ліками, то релігійна музика – анальгетик у світі звуків, вона полегшує біль. А спів веселих пісень допомагає при серцевих недугах, сприяє довголіттю. У процесі хорового співу учнівської молоді, спів в унісон певним чином позначається на емоційному стані співаків. Це виражається в тому, що люди, які співають разом, починають краще «відчувати один одного», жити ніби одними емоціями [4]. Безпосереднє «живе» колективне виконання або слухання фольклорних творів (календарно-обрядових, народних пісень) сприяє творчому натхненню, породжує емоції, радість творчості, підсилює переживання, думки, має лікувальні властивості. Тому, що краса мелодики українських народних пісень злилася з життям. У них звучить жива, сповнена барв та істини, яскрава народна історія, яку ми відчуваємо всім серцем, на генетичному рівні.

У психології спілкування існує таке поняття, як «емоційний резонанс». Техніку емоційного резонансу можна визначити як спосіб створення у широкої аудиторії певного єдиного настрою. Прийоми, засновані на техніці емоційного резонансу відомі з давніх часів. В їх основі лежить феномен соціальної індукції (емоційного зараження), який широко використовується в музичній педагогіці, виконавському, ораторському і театральному мистецтві.

Отже, музична терапія як один із інноваційних технологій навчання та виховання є рушійною складовою фізичного, психічного, емоційного, інтелектуального, соціального, естетичного і духовного розвитку учнівської молоді.

Література:

1. Верстюк А. Музика – помічник у вихованні дітей: Обдарована дитина, 2009. 566 с.
2. Гаміна Т. С. Музикотерапія як складова артсинтезтерапії: вісник. Луганськ . 2009. 245 с.

3. Гриньова В. Музикотерапія як складова здоров'язбережувальної технології виховання студентської молоді. *Витоки педагогічної майстерності*. 2015. № 16. С. 20-28.

4. Дряпкіа В. І. *Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога музиканта*. Кіровоград, 2000. 226 с.

5. Кифенко А. М. Хорове виконавство як художньо-комунікативний процес. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*. 2014. № 3. С. 45-51.

6. Строгаль Т. Ю. Сутність поняття «емоційно-естетичний досвід» у філософській та психолого-педагогічній літературі. *Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. № 17. С. 20-25.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-108>

**THE TENDENCIES OF IMPLEMENTATION INNOVATIVE
TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF FORMING STUDENTS'
MUSICAL AND PEDAGOGICAL PROFESSIONALISM**

**УПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕС
ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО
ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ СТУДЕНТІВ**

Komenda O. I. Коменда О. І.

*Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of Musical Art* *доктор мистецтвознавства, доцент,
професорка кафедри музичного мистецтва*

Panasyuk S. L. Панасюк С. Л.

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Art* *кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*
Lesya Ukrainka Volyn National University *Волинський національний університет
імені Лесі Українки*
Lutsk, Ukrain *м. Луцьк, Україна*

Формування успішної нації передусім залежить від високих технологій підготовки викладачів різного педагогічного фаху. Сучасна підготовка студентської молоді спрямована на опанування інноваціями, що мають забезпечити їх мобільність, творчість, неординарність рішення педагогічних завдань.

Сучасні тенденції розвитку освіти свідчать про те, що особистість педагога, як носія загальнолюдських цінностей та вихователя наступних поколінь, стає в центрі уваги. В зв'язку з цим суттєво змінюються вимоги до професійної підготовки педагогічних кадрів. Інноваційні технології, що складають основу підготовки, супроводжують процес набуття майбутніми фахівцями відповідних знань, умінь, навичок, розвиток особистісних рис, що впливають на ефективність педагогічної діяльності та здатність професіонала до неперервної освіти [1].

Інноваційні технології в галузі освіти – це спроектована і впорядкована система педагогічних дій, яка має чітко визначений зміст, мету, методи і засоби, спрямовані на реалізацію цілей освітнього процесу [4].

Музично-педагогічний професіоналізм можна визначити як інтегративну якість особистості, що являє собою здатність досконало здійснювати художньо-педагогічну діяльність і стабільно досягати в ній високої продуктивності за рахунок успішної реалізації правильно сформованих цілей через якісне розв'язання художньо-технологічних завдань та використання цілеспрямованих корекційних заходів на основі самореалізації суб'єктів вказаної діяльності. Оскільки поняття «професіоналізм» характеризує найвищі досягнення в будь-якому виді діяльності, воно може бути використане і у відношенні до художньої діяльності, зокрема до музичної [2].

Спеціальність музиканта (інструменталіст, вокаліст, диригент) зумовлюють специфічні знання та вміння, що набуваються в процесі навчання. Але, маючи однакову спеціальність, музиканти можуть займатися різними видами професійної діяльності залежно від характеру і місця роботи (оркестрант, викладач, соліст, концертмейстер тощо). Отже, в даному ракурсі, спеціальності відрізняються змістом, а професії – характером праці. Діяльність педагога в галузі музичної освіти інтегрує в собі як володіння виконавськими навичками (тобто, самою спеціальністю), так і суто педагогічними знаннями і вміннями. Тому її можна визначити як окрему професію, в якій можливе набуття професіоналізму [3].

Особливості музично-педагогічної діяльності взагалі полягають в її універсальності, інтелектуалізмі та особистісному характері. Суспільний запит на виховання творчої особистості, яка здатна самостійно мислити, генерувати ідеї, приймати неординарні рішення потребує суттєвих змін інноваційного спрямування. Вирішенням даного завдання є застосування різних видів сучасних освітніх інноваційних технологій.

Інноваційні технології – це цілеспрямований системний набір прийомів, засобів організації навчальної діяльності, що охоплює весь процес навчання від визначення мети до одержання результатів. Нові педагогічні технології немислимі без широкого використання нових інформаційних технологій, і комп'ютерних насамперед [4].

Найбільшого поширення набувають такі інноваційні технології навчання, як технології особистісно орієнтованого навчання: технології проблемного навчання, технології інтерактивного навчання, технології критичного мислення, проєктні технології; ігрові технології, інформаційно-комп'ютерні технології

Так, особисто орієнтована технологія ґрунтується на концепціях педагогіки співробітництва, гуманістичної педагогіки, розвивального навчання.

Сутність технології проблемного навчання полягає в тому, що пояснення фахових освітніх компонентів здійснюється у проблемній формі.

Дієвою у практиці навчання здобувачів освітніх послуг є інноваційна проєктна технологія. Цілком доречно під час вивчення освітніх компонентів музично-теоретичного циклу. Адже досягнення мети здійснюється через системну організацію проблемно-орієнтованого пошуку і передбачає реальний практичний результат. Завданням проєктної технології є розвиток пізнавальних, пошукових і практичних навичок, уміння співпрацювати в команді, формулювати проблеми, знаходити шляхи їх вирішення, формування критичного мислення [4].

Технологія розвитку критичного мислення в музичній освіті представляє собою сукупність різноманітних педагогічних прийомів, що стимулюють студентів до творчої активності. Саме ця технологія спрямована на підготовку особистостей нового покоління, здатних критично мислити, спілкуватися, налагоджувати контакти з іншими людьми. Для впровадження технології розвитку критичного мислення варто дотримуватись педагогічних умов, серед яких: необхідний часовий проміжок, очікування ідей, активна позиція, повага до думок інших, віра у власні сили.

Однією із найдійовіших сучасних інноваційних технологій є технологія інтерактивного навчання. Останніми роками технологія інтерактивного навчання набуває все більше прихильності. Характерною особливістю інтерактивних технологій навчання є реалізація відповідної системи методів та форм організації навчальної діяльності, (індивідуальної, групової, колективної). Інтерактивна технологія передбачає широкого впровадження діалогу [4].

Нові педагогічні технології немислимі без широкого використання нових інформаційних технологій, і комп'ютерних насамперед. Саме вони дозволяють повною мірою розкрити педагогічні, дидактичні функції нових методів освіти. Інформаційні технології стають потужним багатофункціональним засобом навчання.

Музично-інформаційні технології необхідні у музичному мистецтві для створення, збирання, зберігання, обробки, відображення, передавання, розповсюдження, використання, захисту та знищення

інформації, аранжування музичних творів та власної інструментальної музики, музичні комп'ютерні програми для запису нотами тощо.

Література:

1. Котирло Т.В. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичних дисциплін вищих навчальних закладів України: монографія. К.: СПОД НАПН України, 2013. 362 с.
2. Лисакова І. В. Формування професіоналізму у студентів вищих музичних навчальних закладів в процесі методичної підготовки. автореф. дис... канд. пед. наук. Київ, 2008.
3. Лисакова І.В. Теоретико-методичні засади формування професіоналізму майбутнього музиканта-педагога. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Музична педагогіка*: збірка статей. Київ, 2007. Вип. 54. С. 141-149.
4. Приходько В.М. Впровадження новітніх технологій у вищій школі. *Постметодика*. 2002. № 2/3. С. 115-118.
5. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч.-посіб. Т.: Навч. книга – Богдан, 2005. 360 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-109>

A STUDENT'S VIEW OF THE STUDY OF SOUND ENGINEERING AT THE INTERNATIONAL HUMANITIES UNIVERSITY

ПОГЛЯД ЗДОБУВАЧА НА НАВЧАННЯ ЗВУКОРЕЖИСУРИ В МІЖНАРОДНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Kondus A. R.

*1st year Student at the Department
of Musical Art and Sound Engineering
Scientific supervisor: Kaplun T. M.
Candidate of Arts, Associate Professor,
Head of the Department of Musical Art
and Sound Engineering
International Humanitarian University
Odesa, Ukraine*

Кондус А. Р.

*студент I курсу кафедри музичного
мистецтва та звукорежисури
Науковий керівник: Каплун Т. М.
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
завідувачка кафедри музичного
мистецтва та звукорежисури
Міжнародний гуманітарний
університет
м. Одеса, Україна*

У сучасному світі звук є одним з найважливіших аспектів в різних галузях – від кіноіндустрії і музики до медіа і реклами. У вказаному контексті навчання звукорежисури в Міжнародному гуманітарному

університеті надає унікальну можливість отримати високоякісну освіту та практичні навички, необхідні для професійної кар'єри в цій сфері.

Завершивши навчання в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за класом спеціального фортепіано декілька років тому, автор публікації працював музикантом на круїзних кораблях, що спонукало його до розширення репертуару за рахунок активного опрацювання різних стилів естрадно-джазової музики, опанування сучасними клавішними інструментами, а також надихнуло на роздуми щодо звукорежисерського підходу до звучання музичних композицій. Набутий творчий досвід потребував професійного рівня підготовки у засвоєнні принципів виконавської та звукорежисерської діяльності, що закономірно призвело до вступу на кафедру музичного мистецтва та звукорежисури на освітньо-професійну програму 025 – Музичне мистецтво за другим (бакалаврським) рівнем вищої освіти Міжнародного гуманітарного університету, де автор тез має можливість здобути кваліфікацію звукорежисера.

Особливе зацікавлення викликають спеціалізовані предмети, які викладаються на кафедрі за звукорежисерським напрямом: перш за все це обов'язкові дисципліни «Студійна звукорежисура» та «Аранжування та бітмейкінг» (обидві вивчаються здобувачами з 3-го по 8-й семестри). Знайомство з силабусом другої дисципліни, наприклад, надає змогу виявити, що вказаний освітній компонент дозволить майбутньому звукорежисеру здобути «знання основ методології аналізу творчості ведучих звукорежисерів та здатність застосовувати їх специфіку звукорежисури на власному досвіді; знання музичних форм, основ композиторської діяльності; оволодіти необхідною ерудицією за рахунок опрацювання відео та аудіо матеріалів, комплексом знань, уявлень в області звукорежисури, звукоінженерії в цілому» [1, с. 3]. Всі вказані вміння, безумовно, стануть у нагоді у моїй роботі з синтезатором, оскільки надають змогу використовувати різні техніки та ефекти для створення нових звукових текстур та аранжувань.

Цікавим і важливим для музиканта-практика є також можливість засвоєння гри т.зв. «цифровок», які свого часу мені, як музиканту академічного напрямку, довелося вивчати самостійно, в той час як, згідно силабусу із загального фортепіано, це вміння набувається при засвоєнні теми 9 «Цифрові позначення. Гармонійне наповнення у правій руці», де пропонується поступово вивчити і зрозуміти на практиці всі нюанси цієї системи запису гармонічних послідовностей [2, с. 4]. Тема четвертого модуля занурює студента МГУ в розмаїття стилів джазової музики – «Свінг, босанова, блюз, основні ознаки стилів. Ритмічні особливості їх виконання. Форма джазового стандарту» [2, с. 6].

Цікавим у професійному значенні є й низка предметів вибіркової частини освітньої програми: «Звукорежисура у аудіовізуальному мистецтві», «Звукорежисура публічних культурних заходів», «Театральна звукорежисура», технологічні дисципліни – «Технічне обслуговування обладнання» та «Технології аудіовиробництва», а також теоретичні предмети «Основи теорії музичної акустики» і «Фізика звуку», які надають можливість більш глибоко пізнавати тонкощі формування та побутування звуку.

Один з ключових аспектів навчання звукорежисурі на кафедрі музичного мистецтва та звукорежисури є практична робота. Здобувачам-бакалаврам надається можливість працювати зі сучасним обладнанням та програмним забезпеченням, що використовуються у професійній сфері. Це дозволяє навчатися на реальних проектах і розвивати практичні навички у звуковому дизайні, мікшуванні звуку та студійній роботі, оримувати не лише академічні знання, а й поглиблювати своє розуміння професії звукорежисера. Тож почавши своє навчання у Міжнародному гуманітарному університеті, я відразу ж відчув інтелектуальну стимуляцію та зацікавленість викладачів, які мають багаторічний досвід у звукорежисурі та популярній музиці. Вони не тільки передають теоретичні знання, але й діляться своїми власними досвідом та приводять реальні приклади зі своєї практичної діяльності. Чітко структуровані силабуси надають зрозумілу дорожню карту для навчальної програми та визначають цілі й очікування, яких я сподіваюся досягти, пройшовши цей навчальний курс.

Література:

1. Горовенко М. Г. Силабус навчальної дисципліни «Аранжування та бітмейкинг». Одеса, 2023. 12 с. URL: <http://surl.li/hdzum> (дата звернення 20.05.2023).
2. Роменський Ю. М. Силабус навчальної дисципліни «Загальне фортепіано». Одеса, 2023. 10 с. URL: <http://surl.li/hdzxt> (дата звернення 20.05.2023).

**PIANO PIECES OF IHOR SHAMO IN THE ASPECT
OF PROFESSIONAL TRAINING OF A PIANIST**

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ІГОРА ШАМО
В АСПЕКТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТА**

Kotsiurba N. Ye. Коцюрба Н. Є.

*Concertmaster at the Department
of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Однією з найяскравіших постатей музичної культури ХХ століття є Ігор Наумович Шамо – український, радянський композитор, піаніст та педагог; Заслужений діяч мистецтв України; Народний артист Української РСР; Лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, премії ім. М. Островського; Нагороджений орденом «Знак Пошани», медалями; Почесний громадянин міста Києва; Член Національної спілки композиторів України.

Хлопчик народився в Києві у 1925 році у єврейській родині та отримав ім'я Ісай [1, с. 456]. Відомий педагог Д. Писаревський помітив музичний талант учня Палацу піонерів міста Києва та рекомендував йому продовжити навчання в Київській спеціалізованій музичній школі імені Миколи Лисенка. Юний Шамо навчався грі на фортепіано в класі А. О. Янкелевича, композиції в класі М. Я. Гозенпуда, музично-теоретичним дисциплінам у Є. М. Столової та Ф. І. Аерової. «Я потрапив туди, куди мріяв – в царину музики, в атмосферу поваги до творчої людини» – так описував цей період свого життя сам Ігор Наумович. У 1941 році життя сім'ї різко змінилось, батько і старший брат пішли на фронт, а Ігора, випускника десятирічки, разом з матір'ю було евакуйовано. Хлопець за спеціальною прискороною програмою закінчив перший курс І Московського медичного інституту в місті Уфа та з 1942 року до кінця війни був військовим фельдшером медичного батальйону Першого Українського фронту. Після війни Шамо навчався на композиторському факультеті Київської консерваторії в класі професора Бориса Лятошинського. Першими творами стали «Руська фантазія» та романс для віолончелі та фортепіано. На випускному концерті-іспиті Ігор Наумович виконував на фортепіано свою «Концерт-баладу» у супроводі симфонічного оркестру.

Творчий спадок композитора надзвичайно багатий: симфонічна музика; фольк-опера «Ятранські ігри»; камерно-вокальні, камерно-інструментальні твори; фортепіанна музика; музика до 40 кінофільмів, 40 театральних вистав, мультиплекційних і документальних кінокартин, радіовистав; 10 солоспівів на слова Тараса Григоровича Шевченка; триста пісень на слова Андрія Малишка, Дмитра Луценка, Л. Смирнова, Тереня Масенка, О. Коломійця, А. Слісаренка, Платона Воронька, Юрія Рибчинського, Олександра Вратарьова, Л. Ковальчука, Любові Забашти, Валерія Курінського, Ігора Лазаревського, Андрія Демиденка та інших.

Фортепіанна музика Ігора Шамо є вагомим внеском в скарбницю світової класичної музики. Він створив багато творів для фортепіано, серед яких дві сонати, дві балади, «Сонатина», 3 фортепіанних цикли: «Тарасові думи», «Українська сюїта», «Гуцульські акварелі», «Фантастичний марш», 12 прелюдій, «Гумореска», 2 токати, «Варіації-фантазія» для фортепіанного тріо «П'єси для дітей», «Каприси», «Скерцо», «Романс» та інші. Шамо був знаменитим завдяки унікальній техніці письма для фортепіано – його твори відзначаються високою технічною складністю та глибоким емоційним змістом, мелодії, ритми та гармонії насичені національним колоритом, що є особливо цінним для української музичної культури.

«Соната-балада» для фортепіано і симфонічного оркестру складається з трьох частин. Цей твір відрізняється сильною емоційністю, драматичністю, витонченим технічним виконанням та здобув велику популярність у виконанні відомих піаністів.

«Два етюди» для фортепіано є складними технічними вправами з оригінальними ритмічними рішеннями.

Цикл «12 прелюдій» входить до навчального та концертного репертуару піаністів-виконавців. Композитор використовує цікаві фактурні та метро-ритмічні засоби. Музичний матеріал яскравий, динамічний.

6 номерів «Класичної сюїти» для фортепіано: Прелюдія, Менует, Арія, Алеманда, Гавот та Жига створені в неокласичному стилі.

«Українська сюїта» для фортепіано складається з 4 частин: «Дума», «Веснянка», «Мелодія» і «Танець». Для «Української сюїти» є типовими тонке відчуття краси рідної природи, народної пісні, українського фольклору. Надзвичайної популярності набула друга п'єса циклу «Веснянка», гнучка акцентована мелодія має особливий грайливий характер.

Сюїта «Картини російських живописців» є синтезом музичного та образотворчого мистецтва, що приваблює мистецтвознавців. 6 п'єс створені під враженням від картин відомих художників: «Трійка» за полотном І. Голікова, «Літній вечір» – І. Левітана, «Ранок у лісі» –

А. Рилова, «Владимирка» – І. Левітана, «Берізка» – М. Нестерова, «На гулянці» – Б. Кустодієва. Музика написана в романтичному стилі з використанням звукообразальних ефектів, візуальних асоціацій. «У багатьох творах помітно філігранне опрацювання деталей, іноді непомітних для вуха з першого прослуховування, але саме в них – витончено змальованій інтонації, колористично придуманому гармонійному ході і так далі – врешті-решт народжується барвисте і цілісне музичне» [2, с. 12].

Фортепіанний цикл «Гуцульські акварелі» включає в себе шість різнохарактерних п'єс: «Ранок у горах», «Музики йдуть у гори», «Вівчарик», «Весняний дощ», «Гаївка», «Танець вівчарів». «Фольклорне походження тематичного матеріалу можна визначити за такими ознаками: характерний гуцульський лад, підвищена IV та VI ступінь у мажорі та мінорі, опора на кварто-квінтові співзвуччя, органний пункт на чистих квінтах, варіаційний розвиток тематизму» [25, с. 27]. Для циклу є характерними етнічний характер музики, танцювальні ритми, широкий діапазон динамічного звучання від *pppp* до *fff*, використання гуцульського ладу, зміни метру, ритму, *glissando*, *tremolo*, довгої педалі. Музика дуже яскрава, ефектна, виконується в концертних програмах.

Творчість Ігора Наумовича Шамо характеризуються оригінальними рішеннями у музичній формі та глибокою емоційною насиченістю, має велику культурну цінність та є важливим внеском у сучасну українську та світову класичну музику.

Література:

1. Свідоцтво про народження. Державний архів міста Києва. Ф. Р-1654. Оп.1.Спр. 339. Арк. 456.
2. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич: Коло, 2003. 80 с.
3. Козаренко О. В. Феномен української музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
4. Зінченко В.В. І. Шамо. Фортепіанна сюїта «Картини російських живописців» (До питання втілення програмності в фортепіанних циклах українських композиторів другої половини ХХ століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 8. С. 145–147.
5. Бордак. М. З Історії зв'язків музики та живопису (на прикладі І. Шамо «Картини російських живописців»). *Сучасна музика у сучасному світі: Збірник наукових праць*. Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. Житомир, 2015. С. 72–76.

**FORMATION OF HUMANISTIC VALUE ORIENTATIONS
OF STUDENTS-MUSICIANS IN THE PROCESS
OF PROFESSIONAL TRAINING**

**ФОРМУВАННЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ
СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ У ПРОЦЕСІ
ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Kochurska I. V. Кочурська І. В.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Methodist Teacher
at the Piano Department
Vinnytsia Specialized College of Arts
named after Mykola Leontovych
Vinnytsia, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук,
викладач-методист
фортепіанного відділу
Вінницький фаховий коледж
мистецтв імені Миколи Леонтовича
м. Вінниця, Україна*

Неодмінним аспектом підготовки майбутніх фахівців-музикантів є формування в них гуманістичних ціннісних орієнтацій, позитивного ставлення до обраної професії, внутрішніх мотивів гуманного ставлення до своїх учнів та учениць (повага, чуйність, усебічна допомога й підтримка тощо) та до себе (самоповага, самоприйняття, самореалізація).

У цьому контексті пріоритетним завданням постає розвиток у студентської молоді психологічних механізмів виявлення гуманності, що можливо здійснити, передовсім, завдяки формуванню в них здатності до емоційно-ціннісного осягнення художнього змісту музичних творів, що вивчаються, емпатійного сприйняття їхніх «героїв» [4], як підґрунтя виявлення гуманності в музично-педагогічній діяльності, житті загалом. Із цією метою під час сприймання музичних творів на уроках із фахових дисциплін важливо створювати атмосферу вільного самовираження студентів і студенток, стимулювати значущі для них переживання музичних образів, процесів їх пізнання (творчих відкриттів, співпраці), застосовуючи такі підходи, як:

– індивідуальний (планування роботи підопічних із урахуванням їхніх музичних смаків і зацікавлень, потреб, особливостей, емоційного досвіду);

– культурологічний (здійснення цілісного аналізу твору в контексті даної культури, актуалізація ціннісно-сміислової складової в процесі його пізнання, розкриття особистих аспектів творення, ролі даного твору в житті його автора);

– аксіологічний (узгодження процесу технічного опанування музичного твору з усвідомленням і переживанням його ціннісного змісту);

– діалогічний (заохочення майбутніх фахівців і фахівчинь до самостійного вибору ними доцільних способів і форм навчання, висловлення власного ставлення до змісту музичного твору, побудови власної виконавської концепції, оцінювання свого фахового та особистісного розвитку);

– інтегративний (використання можливостей суміжних мистецтв) [5].

Реалізації окреслених підходів сприятиме застосування низки методів навчання. Метод ідентифікації з художнім образом музичного твору полягає в аналізі його жанрово-стилістичних рис, засобів музичної виразності для набуття досвіду його переживання, розуміння та оцінювання. Заохочення студента/студентоку до ототожнення себе з «героєм» твору передбачає створення діалогічних ситуацій, як-от: розкриття викладачем/викладачкою у захопливій формі змісту твору як своєрідної сповіді композитора про переживання певних подій, свого розуміння авторського задуму, спонукання підопічних до адекватного переживання художнього образу, відчуття музичних інтонацій як власних, зіставлення цінностей «героя» твору з власними ціннісними установками, усвідомлення своїх почуттів, їх зв'язку з власним досвідом, свого ставлення до людей і до себе (як піддрунтя формування адекватної самооцінки, здатності ставити себе на місце інших, співчувати їм).

Ефективним є застосування методу цілісного аналізу музичного твору, що вивчається, щодо його можливостей у відображенні емоцій і настроїв, втілення певних образів, ідей і символів, особистих якостей людини [2]. Забезпеченню цілісного сприймання художнього образу музичного твору сприятиме стимулювання майбутніх фахівців і фахівчинь до пошуку як звукових, так і візуальних, літературних, живописних, сценічних асоціацій, що допоможе їм усвідомити гуманістичне «наповнення» творів, набути вміння оцінювання їх із позиції ідей гуманізму, усвідомити свої почуття з приводу музичних образів, значення цих творів для власного особистісного розвитку.

Використання методу аксіологічного аналізу засобів музичної виразності твору покликане забезпечити адекватне розуміння студентами й студентками ціннісного змісту музичного твору, його художнього образу («сюжету», ідей, думок, почуттів, характеру «героя», його ідеалів і прагнень) шляхом аналізу: мелодики й фразування щодо вираження співу чи мови людини, її спокійного чи уривчастого дихання; специфіки ритму як втілення кроків, танцювальних рухів, ритму праці; фактурно-жанрових особливостей щодо відображення характеру, темпераменту, соціальної ролі; ладогармонічного розвитку, динамічних наростань і спадів, що відбивають

емоційне чи фізичне напруження й розслаблення; звуковидобування та звуковедення щодо втілення певних мовних інтонацій як «ключів» до розуміння цінностей автора твору, даного музичного стилю, епохи, сформованих на основі реальних прообразів [3].

Застосування методу евристичної бесіди спрямоване на поглиблення розуміння студентською молоддю ціннісного змісту музичного твору, формування емпатійного ставлення до його «героя». Даний метод реалізується за допомогою навідних запитань, на кшталт: які почуття й думки викликає у Вас даний музичний твір, які ідеї та цінності він втілює? чи відбиває музика світосприйняття композитора, суспільний світогляд його епохи? які мистецькі твори мають подібний ідейно-образний зміст? чи викликає у Вас співчуття «герой» твору, чи були у Вашому житті такі ж переживання, чи відчули Ви зміни в собі після «спілкування» з даним музичним твором? тощо.

Метод емоційного впливу, зорієнтований на розвиток емоційної сфери майбутніх фахівців і фахівчинь, здатності розрізняти власні емоції, передбачає виконання низки творчих вправ: класифікація емоцій на позитивні, негативні й нейтральні; письмова фіксація своїх почуттів із приводу музичного твору; підбирання до нього немuzичних асоціацій; «підтекстування» мелодії твору (мовні інтонації мають бути адекватні музичним); аналіз «композиційного словничка», що визначає характер музики, її емоційно-образне «наповнення».

Добір методів навчання передбачає врахування особливостей розвитку мотиваційно-емоційної сфери студентів різної статі. Згідно з цим, студенток важливо залучати до виконання творчих завдань, оцінювання своїх досягнень і недоліків, спонукати до виявлення ініціативи, активності, наполегливості, акцентувати їхні процесуальні досягнення, а не лише результати навчання. У роботі зі студентами особливо важливо створювати невербальний образ музичного твору для розвитку в них здатності розрізняти емоції, співчувати «героям» музичних творів як механізм формування чуйності та емпатії.

Для зміцнення в студентській молоді самоповаги, впевненості у своїх здібностях, мотивації на самореалізацію доречно використовувати методичні прийоми акцентування чинників досягнення успішності в музично-виконавській діяльності (окрім обдарованості, це – різнобічні зацікавлення, прагнення до самовдосконалення, розвинені креативні якості, емоційна сфера, емпатія). Доцільно запропонувати майбутнім фахівцям і фахівчиням методику тренування впевненості в умовах концертних виступів.

Формуванню в студентів і студенток позитивного ставлення до обраної професії, потреби в набутті гуманістичних ціннісних орієнтацій, підготовці до проведення уроків у рамках педагогічної практики

сприятиме проведення дискусії з питань мети (всебічне сприяння саморозвитку кожної дитини) та цінностей (особистість учня/учениці, їхні погляди, почуття, індивідуальні особливості, життєвий досвід, а не лише навчальна успішність) музично-педагогічної діяльності, сутності й переваг гуманістичної спрямованості викладача-музиканта. Це дозволить майбутнім фахівцям і фахівчиням визначити якості, які слід сформувати в собі: всебічна освіченість, яскрава індивідуальність, розвинена емоційна сфера, глибокі знання з педагогіки й психології, методики викладання тощо, і головне, стрижневої якості сучасного вчителя – гуманістичної спрямованості, що забезпечує його здатність сприймати своїх учнів та учениць як суб'єктів власної діяльності, підтримувати й співпрацювати з ними [1]. Участь у дискусіях допоможе осмислити переваги гуманістичної педагогічної позиції (сприятлива атмосфера навчання, любов підопічних, повага їхніх батьків, відчуття власної компетентності, важливості своєї праці). У процесі її проведення важливо створювати умови для вільного обміну думками, ставити навідні запитання, наводити приклади з власного досвіду, що допоможе студентам і студенткам дійти слушних висновків, зміцнити позитивне ставлення до обраної професії, усвідомити її гуманістичну природу, сформувати потребу в набутті гуманістичних ціннісних орієнтацій.

Література:

1. Добридень А. В. Гуманістична спрямованість та педагогічна культура сучасного вчителя. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 2011. Вип. 4 (2). С. 151–158.
2. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва. *Навчальний посібник*, 2004. – 264 с.
3. Полтавцева О. М. Антропологія музичної тілесності. *Дис. ... канд. філос. наук*. ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2005. – 203 с.
4. Ростовський О. Я. Психологія музичного сприймання. *Навчально-методичний посібник*, 1997. – 248 с.
5. Щолокова О. П. Модернізація фахової мистецької освіти у контексті сучасних гуманістичних ідей. *Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць*, 2007. Вип. 4. С. 11-15.

CHAMBER CHURCH CHOIR ENSEMBLE

КАМЕРНИЙ ЦЕРКОВНИЙ ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ

Marach O. M. **Марач О. М.**

*PhD in Art, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art*

*кандидат мистецтвознавства,
доцент,
доцент кафедри музичного
мистецтва*

Zakreva V. O. **Закрева В. О.**

*Accompanist at the Department
of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Причина стрімкого збільшення церковних хорових колективів пояснюється у масовому будівництві різних релігійних установ у містах, які функціонують на різних рівнях соціальної свідомості, зокрема культурної, національної та мистецької в тому числі. Більшість парафій організують християнські табори, подорожі по історичним та святим місцям, хорові, вокальні та інструментальні фестивалі та концерти в підтримку своєї країни та національно-культурної свідомості.

Отож, із збільшенням церков зріс попит на камерні хорові колективи, які б могли забезпечити виконання літургії під час богослужіння. Ці колективи стикнулися з рядом проблем:

- 1) Брак нотної, зокрема українською мовою, музичної літератури;
- 2) Досвід введення регентом служби;
- 3) Досвід хористів, оскільки в богослужінні залучено близько 30-ти різних творів, деякі з них кожної служби змінюються відповідно до уставу служіння;
- 4) Досвід соборного введення служби хору, церковно- та священно-служителів.

Якщо раніше ми називали камерним хором колектив, який складається з 24-36 (40) осіб, то зараз спостерігаючи за розвитком церковних хорів можемо виділити поняття «Малий камерний хор». Загальним прийнятим явищем кількості найменшого складу хористів вважається 12 співаків.

Тому ми можемо виділити загальне правило щодо наявності найменшої кількості хористів для того щоб назвати колектив хором. «Хором можна назвати колектив, який налічує не менше 12 чоловік і з умовою щоб в кожній партії було не менше ніж 3 особи». Виникає питання чому саме 3 хориста в партії. Фахівці тлумачать це так, коли співає один вокаліст, він являється солістом, тому що йому не потрібно дбати про унісон своєї партії. Оскільки хор це стрій (унісон), ансамбль в партіях і між ними то в кожній ніби має бути не менше ніж два чоловіка. Це теж помилка, адже коли один співець під час співу візьме дихання то другий лишиться сам співати та автоматично стане солістом. Триголосний хор, який складається з 9-ти осіб (в кожній партії по три) теж може називатися хором. Але такий склад можна називати «Вокальний ансамбль» або «Нонет». У цьому питанні слід аналізувати хорові твори. Якщо твір від початку до кінця трьохголосний – колектив називається хором, а коли зустрічаються дівізі – вокальний ансамбль або «Нонет». Чотириголосний колектив, який налічує менш ніж 12 чоловік в кожній партії може називатися «Хоровий ансамбль». Виникає питання. Як назвати хоровий колектив який налічує не менше 12-ть хористів, але в репертуарі має твори де зустрічаються дівізі та соло в партіях? Автор пропонує *«камерний хоровий ансамбль»*. По-перше, вище названі колективи є всі камерної малої форми. По-друге, виконують, як правило, хорову церковну музику. По-третє, якщо хору потрібно буде розділитися на дівізі або соло, то їх можна назвати ансамблем.

Якщо розглянути загальну панораму церковних колективів на Волині, то можемо відзначити той факт, що кожний співаючий колектив налічує приблизно від 8-ми до 14 осіб, а в середньому біля 10-ти хористів. Тому пропоную назвати таку форму колективу саме ансамблем, а не хором.

Ми розглянули всі можливі колективи з мінімальною кількістю хористів, котрі б могли назватися хором. Пропоную зупинитися на чотириголосному колективі, який складається з 12-ти хористів та кожна партія налічує по три особи. Цей хор буде обмежений в репертуарі і вимагатиме від співаків високої вокально-технічною професійної майстерності. І однозначно тонкої впливової психології та хорової професійності від хормейстера.

Розглянемо детальніше ці дві вимоги. 1) Кількість завжди відігравала не останню роль в суспільстві. Відоме прислів'я «Гуртом і батька легше бити» пояснює нам виконавську силу зібраних людей в любому колективі.

Чим найменший в кількості колектив тим більше в ньому проявляються індивідуальні, характерні особливості кожного хориста. Його амбіції, бажання індивідуальної поваги до його особистості, визнання його професійної майстерності перед іншими, первенство. Такі тонкі психологічні

речі індивідуальності співака менше притаманні великим колективам, в яких у кожній партії налічується біля 10 виконавців.

Для другої вимоги яскраво підходить прислів'я «І один в полі воїн». Хормейтер це людина, яка візьме на себе відповідальність за якісне звучання та розвиток хору. Для того йому потрібно прискіпливо підбирати виконавців не лише за професійною майстерністю співака, а й за його схожими рисами характеру та світогляду по відношенню до загальної думки колективу. Керівнику слід завжди пам'ятати, що кожного хориста можна виховати та спрямувати на одну ідею з колективом. Що є не менш суттєво для дружності хору.

Якісним показником розвитку колективу є його сталість. При сталому *камерному церковному хоровому ансамблі* заміна хоча би одного співця є досить проблематичним явищем, якого потрібно уникати. Такі заміни негативно впливають на якість звучання. Новому хористу прийдеться витратити біля чотирьох місяців на вивчення масштабного практикуючого репертуару з малою кількістю репетицій. В цей час входить період адаптації до колективу та диригента.

Диригент мусить сам обрати для себе тип спілкування з колективом в залежності від вікового розриву керівника і хору. Будь це диригент-*вождь*; диригент-*ментор*; диригент-*батько*; диригент-*партнер* [4, с. 20].

Відносини диригента та колективу формуються на етапі репетиційної роботи та, як правило, визначають ступінь готовності, з якою колектив відгукується на представлення диригента у процесі концертного виступу. Керівнику, який не правильно підібрав стиль поведінки та спілкування з колективом буде вкрай важко розвивати виконавську майстерність хору. Проблема у спілкуванні з людьми відкриється уже на початку перших репетицій. Потрібно відчувати баланс між «він потребує» та «вони повинні», але не потрібно забувати про небезпеку втрати свого особистого «Я». Сильний вольовий хормейстерський характер, який сміливо може інтерпретувати, тлумачити та переконувати співаків може дати значимі ходожно-виконавські результати. Вплив диригента на виконавців полягає в тому, щоб вони не підпорядковувались, а творчо співпрацювали у процесі.

Дуже важливим є підібраний колектив більш-менш одного віку та з приблизно рівною професійною підготовкою. Це допоможе уникнути розділення колективу на різні підгрупи, що веде до розколу хору та відхилення від однієї ідеологічної думки.

Для подальшого розвитку колективів типу «*камерний церковний хоровий ансамбль*», потрібно засновувати та ровивати конкурси та фестивалі малої форми на регіональному рівні. Тоді, такі колективи матимуть більшу можливість ділитися досвідом, аналізувати та порівнювати свою роботу, цікавиться загальним рівнем розвитку

камерного церковного та світського хорового мистецтва. На цих основах можна порашувати свою професійну майстерність. Якісно вплине на розвиток регіонального хорового мистецтва заснування спілок диригентів, регентів та керівників інших малих форм хорових колективів, де можна поділитися власним досвідом, репертуаром, підтримати молодих спеціалістів. Спільними силами організувати хорові творчі зустрічі з іншими колективами. Важливо відмітити стрімку розбудову церков де можуть засновуватися нові колективи та пропагувати українське хорове церковне мистецтво.

Отож, діяльність такого типу колективу, як «*камерний хоровий ансамбль*» є розповсюдженням явищем. З кожним роком такі колективи набувають все більшого розквіту. Тому пропоную хоровий колектив, який складається не менше ніж з 12-ти чоловік, забезпечує музичний супровід богослужіння та яскраво пропагує церковне та світське мистецтво на сцені називати «Камерний церковний хоровий ансамбль».

Література:

1. Марач О.М. Камерне хорове виконавство: тенденції розвитку у добу Незалежності (на прикладі західного регіону України). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2014. С. 236–242
2. Марач О.М. Церковне хорове мистецтво Волині в добу державної Незалежності України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 17. Рівне, 2011. С. 102–108
3. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ століття : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1997. 40 с.

**DEFINITION OF LISTENING SELF-REFLECTION:
A MUSICOLOGICAL APPROACH**

**ДЕФІНІЦІЯ СЛУХАЦЬКОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ:
МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД**

Melnyk K. V. Мельник К. В.

*1st year Master's Student,
at Faculty of Arts
Kyiv University of Culture
Kyiv, Ukraine*

*студентка I курсу магістратури
факультету мистецтв
Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури»
м. Київ, Україна*

Словосполучення «слухацька саморефлексія» означає сприйняття почутого музичного твору, осмислення його виконання, відповідну обставинам інтерпретацію з боку особистості слухача [3]. Для багатьох теоретиків музики проблема «слухацької саморефлексії» досі залишається дискусійною на концептуальному рівні, так як може характеризувати:

- а) спільний акт творення музичного образу виконавцем і слухачем;
- б) слухацьку інтерпретацію створеного виконавцем образу.

«Слухацька саморефлексія», як поняття, що розповсюдилося в європейській традиції наукового мистецтвознавства від ХІХ століття, постійно знаходиться в епіцентрі боротьби між двома доктринами так званої «формальної логіки» [2]. З одного боку, її супроводжує дуалізм (зверніть увагу на пункти «а» та «б»), а з іншого боку, «слухацька саморефлексія» часто характеризується троїстістю.

Для прикладу, в якості пункту «в» означеної дискусійності можна винести тезу про «спільний акт творення музичного образу виконавцем, слухачем і композитором або поетом».

Також слід враховувати персоналізацію окремого слухача музичного твору (як індивідуальності) та колективу аудиторії, глядацької зали (як колективної індивідуальності). На протигагу прихильникам «троїстості» творення музичних образів актом співу, теоретики-дуалісти наполягають на «персоналізації» і «деперсоналізації» зразків музики (змістовних особливостях будь-якої творчої практики). В останньому випадку, музичний образ може сприяти самоствердженню слухача, надихати його, продукувати розумову чи етико-естетичну рефлексію (персоналізаційне начало) або ж орієнтувати слухача на відпочинок, відхід від реальності,

припинення розумування, входження до внутрішнього стану ірраціональної невизначеності (деперсоналізаційне начало).

Нині персоналізація та деперсоналізація, як функціональні особливості впливовості й ефективності музичного сценічного мистецтва, залишаються принциповими питаннями актуальної мистецтвознавчої і музично-психологічної літератури. Незважаючи на глибоко філософську фразеологію чи психологічні змісти, об'єктно-предметна сторона подібних досліджень (на превеликий жаль, не завжди емпірично підкріплених) виступає суто музикознавчою. Чому? Йдеться передусім про вплив «художньо організованої послідовності звуків», мелодики, ритміки, гармонії на інтелектуальну (а, відтак, і образотворчу) раціональну діяльність слухача [1].

Затягим прихильником музикознавчого вивчення сприйняття та осмислення виконаних музичних творів слухачькими колективами був швейцарський музикознавець, теоретик гармонії Ернст Курт (роки життя: 1886-1946). В 1920 р. вийшла друком монографія Курта «Романтична гармонія та її криза в опері «Трістан» Ріхарда Вагнера» [5], де вчений запропонував вважати цінними і значущими лише ті музичні твори, що викликають розумову активність більшості слухачької аудиторії під час прослуховування. Також Курт інформував, що твір сам по собі виступає незалежним учасником рефлексії. Триєдність «виконавець-твір-слухач» феноменологічно констатується на засадах дуалізму реінтерпретації, коли виконавець апріорі не здатен виконувати твір так як того вимагає початкова задумка написання, а слухач щоразу рефлексує категорично по-новому. Ернст Курт сформулював доволі модну в сучасному музикознавстві модель сполучення згаданих «троїстості» та «дуалізму» [5].

Разом із тим, власну дефініцію «аудиторного сприйняття музичного твору» висловив французький музикознавець, викладач Паризької консерваторії, засновник і перший керівник Міжнародного музичного товариства, доктор мистецтвознавства Жюль Екоршвіль (1872-1915) [2]. Основні ідеї він висловив у монографії «Від Люллі до Рамо (1690-1730). Нариси з музичної естетики» (1906), а також в описі до двотомної нотної публікації «Двадцять оркестрових сюїт XVII століття (1640-1670)» (1906).

За Екоршвілем, кожен музичний твір зумовлює буття так само, як і буття передує музичному твору [2]. В подальшому, ключовий німецький філософ XX століття Мартін Гайдеггер (1889-1976) розвинув цю ідею, зауваживши: «Слухання, як процес, є конститутивним для творення людського мовлення». Тобто «сприйняття музичного твору слухачькою аудиторією» стає можливим тільки тоді, коли самі слухачі прагнуть творити музику [4]. Крім того, кожен слухач, на думку Екоршвіля, заслуговує саме на той набір гармонії, мелодики, ритміки, що з'являється

в його уяві повсякденно. Музичні твори продукують інтелектуалізм, але, водночас, можуть руйнувати раціональне мислення. Тому різні «верстви» населення, за Екоршвілем, елементарно «слухають музичні твори різної якості» [2].

З точки зору сприйняття слухачами пісенних творів естрадного напрямку видатний теоретичний внесок зробив французький музикознавець, релігієзнавець, історик, філософ Ален Данієлу [1]. 1963-го професор Данієлу заснував Берлінський міжнародний інститут порівняльного музикознавства, де організував експерименти зі взаємодії трійці «виконавець-твір-слухачі». Його дослідження часом тяжіли до прикладної музичної соціології. Однак, потужний порівняльний музикознавчий потенціал знавця індології, гінді та санскриту, що водночас був знаним виконавцем, дав немалі результати. *Перше.* Данієлу визначив «естрадний спів» як феномен практик поєднання неklasичних вокально-виконавських технік із класичними гармонійно-мелодійними образами. *Друге.* Він окреслив «сприйняття естрадного вокалу» проявом такої ж самої інтелектуальної діяльності, як і прослуховування оперного твору. Власне авторське бардівське чи шансонне виконання Данієлу міг спокійно прирівняти до музикування розширеним складом симфонічного оркестру масштабних оперних творів Ріхарда Вагнера. *Третє.* Порівнюючи академічно-оперне вокальне мистецтво з популярно-естрадним виконавством, Данієлу віддавав першість останньому в значенні доступності для проведення наукомістких узагальнень. Так звана «популярна музика», на думку французького мислителя, пропонує більше простору для спостережень за інтелектуальною роботою «усередненої людини». Суть в простоті текстів, нетривалості звучання музичного ряду [1].

Безумовно, певна рація в останньому твердженні Данієлу існує. Однак, потужність особистісного інтелекту людини дуже часто репрезентується здатністю до оцінки мозаїчного цілого, а не окремих частинок. Відтак, міркування француза ставлять музикознавство перед черговою проблемою аналізу феноменів «сприйняття», «осмислення», а, отже, і «саморефлексії слухачів»: що має більше потенціалу для творення наукових висновків, проведення емпіричних спостережень – тяглий у часі концерт пісенних творів (їхня добірка) або ж окремий самостійний твір (як завершена формально-логічна одиниця)? Питання вважаємо запровадженим у науковий обіг. Тут, без будь-яких сумнівів, модель Алена Данієлу має більше функціональності, оскільки суцільний симфонічний твір, повноцінна опера, просторово-темпоральна неперервність академічної музики вступає в жорстку опозицію мозаїчності, моментальній конкретиці («тут і зараз!»), мінливості та простоті естрадних авторських пісень. Отже, естрадний концерт

мозаїчніший та жвавіший за оперу, а також містить апріорі інший набір сенсів [1; 3].

Отож, звертаючись до теоретичної спадщини Ернста Курта [5], Жюля Екоршвіля [2], Мартіна Гайдеггера [4], Алена Данієлу [1] можу визначити «сприйняття слухацькою аудиторією пісенних творів» так: *паралельний почутому виконавству внутрішній акт інтелектуальної роботи, пов'язаний із творчістю, де мелодика, гармонія, ритміка музики підпорядковуються знаково-символічному супроводу, забезпеченому вокалістом*. Реінтерпретація (внутрішнє творення, відтворення, перетворення) образів у слухацькій свідомості відбувається постійно. Ось чому «слухацька саморефлексія» повинна стати метою музично-виконавської роботи кожного співака, зосередженого на донесенні важливих змістів і підтекстів аудиторії. Хоча така мета вступає в суперечку з романтичним естетичним кредо («мистецтво має творитися виключно заради мистецтва!»), але, натомість, вона здатна дидактично сприяти самовизначенню кожного окремого вокаліста, дозволити знайти власний набір знаків, символів і пропозицій, відстоювання котрих виявиться істинним предметом публічної музично-виконавської активності.

Література:

1. Daniélou Alain. Introduction to the Study of Musical Scales. London: The India Society, 1943. IV+280 pp.
2. Ecorcheville Jules. E Lulli (sic) à Rameau, 1690-1730 L'Esthetique Musicale. Paris: Marcel Fortin, 1906. 188 p.
3. Gembris Heiner. Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wißner, 2017. 475 s.
4. Heidegger Martin. Identität und Differenz. Ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Berlin, 2006, VI+168 s.
5. Kurth Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Bern: P. Haupt, 1920. 540 s.

**BASIC PRINCIPLES OF CULTURAL CORRESPONDENCE
IN THE EDUCATION OF STUDENTS OF MUSIC INSTITUTIONS**

**ЗАСАДНИЧІ ПРИНЦИПИ КУЛЬТУРОВІДПОВІДНОСТІ
У ВИХОВАННІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ**

Molchanova T. O. Молчанова Т. О.

*Doctor of Art, Professor,
Professor at the Concertmaster
Department
Lviv National Music Academy
named after M. V. Lysenko
Lviv, Ukraine*

*доктор мистецтвознавства,
професор,
професор кафедри
концертмейстерства
Львівська національна музична
академія імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна*

Проблема глобального катаклізму, якою є війна, що триває в Україні, натеper вичерпно осмислюється через українську культуру. Саме через культурні традиції, музику, концерти і театральні вистави, поезію і прозу, мурали і виставки до людей доноситься інформація, в якій окреслюється громадянська позиція наших митців, озвучується слово, яке боронить нашу батьківщину, привертається увага до загальнолюдських цінностей та робить нас сильнішими у боротьбі із ворогом. Митці промовляють до глобальної аудиторії в міжнародних культурних інституціях, притягаючи увагу до України, психологічно підтримують українців своєю творчістю. Саме через цей фактор світова спільнота, національні держави можуть зрозуміти нас і почути.

Сьогоднішня ситуація стала наслідком тривалої боротьби проти української державності, української мови та української ідентичності. Українську культуру послідовно знищували впродовж століть – заборони друку українською мовою, репресії митців, розстріляне відродження, нав'язування російської музики. Кількість вжитих заходів, спрямованих на те, щоб перекреслити мистецькі надбання України, є величезною. Українці встояли тоді, українці гідно тримаються зараз. Кожен на своєму фронті обертає свою справу на стилет. Мистецтво і культура змінюють формати, але не втрачають своєї цінності.

У цьому контексті нагальним стає акцент на необхідності взаємозв'язку освіти і культури, який встановлюється через відродження, збереження та активну популяризацію культурно-освітніх традицій свого народу, без яких не існувало б нашої ідентичності та, власне, української культури.

Виходячи з того, що на сьогодні основним завданням гуманізації вищої освіти стає залучення до культури свого народу, освіта розуміється як складний і багатоаспектний процес особистісного засвоєння духовних цінностей, накопичених українським народом у процесі історії, включаючи у цей процес знання української мови як джерела культурологічно цінної інформації.

Зміна підходу до формування культурологічних цінностей у вихованні студентів музичних закладів передвищої та вищої освіти є вкрай важливою, оскільки являє собою упорядковану сукупність національних ідей, ціннісних орієнтирів, універсальних засобів пізнання своєї культури, її витоків, історичних умов її становлення та розвитку та стає чинником національної ідентифікації – т.зв. «українства».

Відомий німецький педагог-демократ Фрідріх Адольф Вільгельм Дістервег (нім. Friedrich Adolph Wilhelm Diesterweg, 29.10.1790, Зіген – 7.07.1866, Берлін) твердив, що правильно організоване навчання має будуватися з урахуванням трьох принципів (1 – природовідповідність, 2 – культуровідповідність, 3 – самодіяльність), серед яких важливим постає культуровідповідність як поєднання виховання з середовищем культури, у якому виховується молода людина, а також відношення між вихованням та цією особою як представником цієї культури. Це означає, що культурне ядро змісту виховання має складати, насамперед, загальнонаціональні цінності своєї культури. Саме культурологічна компетентність передбачає просякнення в природу культурного сенсу, закріплення певними знаками у системі знань про власну культуру, у національну мову як соціально значимий скарб, сутність національної свідомості кожного народу.

Натепер у сучасному освітньому середовищі актуалізуються проблеми оновлення змісту освіти на основі здобутків національної культури. Чимало українських учених наголошують на необхідності взаємозв'язку освіти і культури, який встановлюється через узагальнення, збереження і відродження культурно-освітніх традицій народу. В умовах глобалізаційних процесів українська освіта, акумулювавши досягнення європейської наукової думки та практики, має потужний потенціал у напрямку формування у студентів культуровідповідності як усвідомлення ними типу культури, до якої вони належить. Водночас етнокультурні цінності освіти мають екстрапольоватись у європейське середовище з метою утвердження культурологічної парадигми в освітньому просторі України.

Спробуємо проаналізувати роль принципу культуровідповідності як усвідомлення людиною типу культури, до якої вона належить, у сучасних реаліях навчання студентів музичних закладів. Насамперед, увага має бути зосереджена на національній ідеї як ключовому понятті

всієї системи музичного навчання в Україні. І це, першою чергою, необхідність реформування системи музичної освіти в Україні на засадах зміни навчальних програм теоретичного і практичного курсів у напрямку ширшого вивчення творів українських композиторів, українського фольклору, що передбачає органічний зв'язок з історією народу, культурними та релігійними традиціями, з народним мистецтвом, забезпечення духовної єдності, наступності та спадкоємності поколінь. Це має стати пріоритетними напрямками реалізації основних завдань і принципів виховання майбутніх фахівців у національній системі освіти.

Культуровідповідність має трактуватися як сформована якість особистості, що дозволяє фахівцю:

- відчувати себе об'єктом культурно-історичного процесу,
- розуміти закономірності розвитку культури свого народу як процесу створення, збереження та трансляції загальнолюдських цінностей,
- орієнтуватися в традиціях, реаліях, звичаях, духовних цінностях свого народу,
- вміти спілкуватися в сучасному світі, оперуючи культурними компонентами своєї культури, разом з тим ефективно здійснюючи міжмовну, міжкультурну професійну комунікацію з іншими.

Конкретизуємо головні пріоритети формування культуровідповідності молодого покоління:

- усвідомлення феномену України та її культури у світовому просторі,
- орієнтація на всебічний духовний розвиток на підґрунті національних та загальнолюдських цінностей,
- духовно-моральні основи життя людини й людства,
- формування у молоді грамотного володіння українською мовою,
- знання культурної спадщини свого народу,
- володіння національно-культурними знаннями (традиціями, звичаями, духовними цінностями свого народу),
- володіння багатством її виражальних засобів;
- вміння віднаходити зафіксовані у мові, етнічних текстах і мелодіях світової музичної літератури компоненти української духовної культури,
- ґрунтовне вивчення творів українських композиторів, українського фольклору,
- фольклорні експедиції;
- здійснення наукових розвідок у царині української культури,

– трансляція культурних цінностей свого народу, культурної автентики, народного мистецтва через концерти, благодійні вечори, музичні фестивалі, виступи на наукових конференціях, статті, лекції.

Майбутні музиканти мають усвідомлювати себе частиною культури, до якої вони належать, способи особистісного розвитку в процесі її засвоєння, осягати взаємозв'язок культури і моралі особистості, цінностей української культури та освіти в суспільстві, що буде реалізовувати його активну внутрішню позицію як творчого суб'єкта.

Кінцевою метою формування системи культуровідповідності студентів має стати виведення культурологічних знань на якісно новий щабель. Згідно з окресленими вище думками, дана мета досяжна лише на основі вдосконалення інтегративної сукупності всіх компонентів культурологічної компетентності та втілення їх у навчальний процес зі зміною його ракурсу. Логічним також буде виокремлення в структурі культуровідповідності такої складової, як етнокультурна компетентність (знання духовних цінностей власного народу), усвідомлення себе справжнім носієм української культури, володіння багатством її виражальних засобів, осмислення феномену української культури у світі. Саме такий підхід дозволить спілкуватися в сучасному світовому просторі, оперуючи культурними компонентами свого народу, здійснюючи міжкультурну професійну комунікацію та не втрачаючи національної визначеності.

Окреслена парадигма має стати на сьогодні важливим осердям освітнього процесу загалом та системи професійної підготовки майбутніх музикантів, зокрема.

**PECULIARITIES OF VOCAL AND CHORAL TRAINING
OF MASTERS OF MUSICAL ART**

**ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ
МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Mrochko V. M. Мрочко В. М.

*Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Conducting and Choral Disciplines
and Voice Performance
Lutsk Pedagogical College of Volyn
Regional Council*

*заслужений артист України, доцент,
доцент кафедри диригентсько-
хорових дисциплін
та постановки голосу
Комунальний заклад вищої освіти
«Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради*

Moisiyuk V. V. Мойсіюк В. В.

*Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

*заслужений діяч мистецтв України,
доцент,
доцент кафедри музичного
мистецтва
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

На сучасному етапі розвитку вищої освіти особлива увага приділяється пошуку сучасних методів та передових технологій у підготовці висококваліфікованих фахівців. Вокально-хорове виконавство включає багатофункціональний творчий процес, в якому важливими елементами є художньо-виразова компетентність, вокально-технічна підготовка та комплекс творчих здібностей і професійних якостей майбутнього фахівця. Серед таких якостей можна виділити художньо-образне мислення, музичну пам'ять, емоційний інтелект, вміння відчувати метро-ритмічні та інтонаційні особливості.

Питання щодо професійної підготовки здобувачів освіти висвітлені у працях О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької та ін. Ґрунтовні дослідження щодо особливостей диригентсько-хорової підготовки студентів знаходимо у працях А. Болгарського, І. Заболотного, О. Коломоєць, А. Лашенка, К. Пігрова, В. Попова, П. Чеснокова та ін. Однак питання щодо характеристики особливостей вокально-хорової підготовки магістрів музичного мистецтва не знайшло

достатнього висвітлення в науково-методичних дослідженнях та актуалізувало вибір теми.

Однією з основних особливостей вокально-хорової підготовки магістрів музичного мистецтва є поглиблене вивчення вокально-хорової техніки та музичної інтерпретації. Майбутні магістратури музичного мистецтва мають вже певний досвід у вокально-хоровій діяльності, тому їх підготовка орієнтована на розвиток сильних сторін і досягнення вищого рівня професійної майстерності. Викладачі повинні створити умови для індивідуальної траєкторії розвитку студента, враховуючи їхні потреби та особливості, щоб допомогти їм досягти максимального рівня фахової компетентності [1].

Зазначимо, що важливим аспектом вокально-хорової підготовки магістрів музичного мистецтва є розвиток навичок художньої інтерпретації. Студентам надається можливість досліджувати різні жанри, стилі та епохи вокально-хорової музики, вивчати музичну хорову літературу та аналізувати її. Важливо, щоб магістранти розуміли глибину музичних творів і могли передати їхню емоційну сутність через виконання.

Магістри музичного мистецтва зазвичай мають можливість приєднатися до різних вокальних ансамблів, таких як академічний хор, джазовий хор або вокально-естрадний ансамбль. Це дає їм можливість набувати досвіду виступів у складі хору, вдосконалювати свою вокально-хорову техніку та працювати над удосконаленням професійних навичок.

Крім того, одним з напрямків вокально-хорової підготовки магістрів музичного мистецтва є участь у концертах та конкурсах. Це дозволяє студентам набувати сценічного досвіду, впевненості та розвивати свої комунікативні навички.

Усі складові вокально-хорової підготовки утворюють інтегративну цілісність, яка має «спільну мету, спільні принципи, єдину внутрішню організацію, для якої характерні взаємозв'язок та взаємозалежність усіх структурних компонентів» [3, с. 41]

Ключовими компетенціями магістра музичного мистецтва, які є необхідними для успішної вокально-хорової роботи є:

– *Диригентська техніка*, а саме вміння використовувати диригентський жест для передачі музичних фраз, виразності та динаміки та ін.;

– *Музична грамотність*, що виражається у глибокому розумінні музичних структур, гармонії, ритму та музичних стилів, вмінні аналізувати нотний матеріал, створювати аранжування та інтерпретації музичних творів для хору [2].

– *Вибір репертуару* – вміння вибирати репертуар, який відповідає віковим особливостям, здібностям та потенціалу хору. Хормейстер повинен мати ґрунтовні знання щодо музичних жанрів та

стилів, а також здатність оцінювати складність та виконавські можливості учасників.

– *Вокальна підготовка*, що включає знання основ вокальної техніки та вміння розвивати голосові можливості учасників хору. Хормейстер повинен бути здатний виявити і вирішити вокальні проблеми окремих учасників хору та працювати з ними над їхнім вокальним вдосконаленням.

– *Музична комунікація*, яка виражається у здатності ефективно спілкуватися з хористами та передавати їм музичні ідеї та інструкції. Хормейстер повинен володіти навичками емоційного та музичного спілкування, здатністю створювати сприятливу та вдячну атмосферу під час репетицій.

– *Аранжування та адаптація*. Важливим є вміння створювати аранжування та адаптувати музичні твори під виконавство хору з урахуванням його особливостей та можливостей.

– *Організація репетиційного процесу*, що виражається у здатності планувати та проводити ефективні репетиції, включаючи розподіл часу, вивчення партій, працю над технікою та музичним виразом. Хормейстер повинен мати стратегії для досягнення гармонійного звучання, злагоді та творчої самовираженості хору.

– *Хормейстерське лідерство*, яке проявляється у здатності вести та мотивувати хор, розуміти індивідуальні потреби та здібності кожного хориста, створювати колективну єдність та підтримувати професійну дисципліну. Хормейстер повинен бути лідером, який спонукає хор до досягнення високих музичних стандартів.

– *Сценічна майстерність*. Важливою складовою є здатність організувати та проводити концерти та виступи хору. Хормейстер повинен мати вміння керування увагою публіки, вміння контролювати енергетику виступу та створювати не забутні враження у слухачів [4].

– *Музична педагогіка*. Вміння передавати музичні знання та навички хористам, розвивати їх вокальні та музичні здібності. Хормейстер повинен мати педагогічний підхід, використовувати ефективні методи навчання та створювати стимулюючу та підтримуючу атмосферу для розвитку талантів хору.

– *Музична аналітика*, що виражається у здатності аналізувати музичні твори, розуміти їхню структуру, гармонію, мелодію та інший музичний контекст. Хормейстер повинен мати здатність розкривати сутність музичних творів, їхню ідею та емоційну спрямованість, щоб втілити це в виконанні хору.

– *Професійний розвиток*. Бажання постійно вдосконалювати свої навички та знання, вивчати нові тренди та інновації у хоровій сфері, брати участь у майстер-класах та семінарах. Хормейстер повинен мати

відкритий погляд та бути готовим до постійного професійного зростання.

Отож, вокально-хорова підготовка магістрів музичного мистецтва є важливою складовою їхньої професійної компетентності. Ця сфера вимагає від студентів розвитку широкого спектру навичок і компетенцій, що стосуються як вокального виконавства, так і керівництва хоровими колективами.

Важливо зазначити, що успішна вокально-хорова підготовка магістрів музичного мистецтва залежить від наполегливості, самодисципліни та великого обсягу практичної роботи. Навички, отримані під час підготовки, будуть корисні як у професійній кар'єрі, так і у подальшому особистому розвитку.

Таким чином, вокально-хорова підготовка магістрів музичного мистецтва має свої особливості, які включають розвиток вокальних, музичних, лідерських, педагогічних навичок та постійний професійний розвиток. Ці навички сприятимуть формуванню високої професійної якості магістрів та підготовці їх до успішної кар'єри в галузі вокально-хорового мистецтва.

Література:

1. Кайдалова Л. Г. Щокіна Н. Б., Вахрушева Т. Ю. Педагогічна майстерність викладача: навчальний посібник. Харків : Вид-во НФаУ, 2009. 140 с.

2. Назаренко М. Вокально-хорова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті інтегративного підходу. *Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград, 2014. Вип. 133. С. 230–237.

3. Сироткіна Ж. Є., Чеботар Л. І., Масленнікова Н. А., Сарвілова Д. С. Деякі аспекти формування художньої культури майбутнього вчителя музики на заняттях з дисциплін вокально-хорового циклу. *International Academy Journal Web of Scholar*. 2018. Вип. 11(29). doi: 10.31435/rsglobal_wos/30112018/6247

4. Швець І. Б. Формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта як педагогічна проблема. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2016. Вип. 46. С. 337–340.

**PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS
OF CREATIVE DEVELOPMENT OF FUTURE STUDENT MUSICIANS**

**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ
МАЙБУТНІХ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ**

Рyавка К. М.

*Accordion Lecturer
Lutsk Pedagogical College
of Volyn Regional Council,
Lutsk, Ukraine
Graduate Student at the Department
of Art Pedagogy and Piano Performance
named after Anatoly Avdievsky
Mykhailo Dragomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

П'явка К. М.

*викладач акордеону
Комунальний заклад вищої освіти
«Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
м. Луцьк, Україна
аспірант кафедри педагогіки
мистецтва та фортепіанного
виконавства імені
Анатолія Авдієвського
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Pavlyuk N. M.

Voice Production Lecturer

Павлюк Н. М.

викладач постановки голосу

Рyавка І. М.

*Accordion Lecturer
Lutsk Pedagogical College
of Volyn Regional Council
Lutsk, Ukraine*

П'явка І. М.

*викладач акордеону
Комунальний заклад вищої освіти
«Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради
м. Луцьк, Україна*

В сучасних умовах розвитку освітнього простору одним із важливих завдань вищої освіти є активізація творчого потенціалу майбутніх вчителів, зокрема, музикантів, шляхом максимальної орієнтації на творчі починання та креативного підходу як одного із сучасних напрямків навчання, що забезпечать підвищення їхньої ефективності. Нині, в сучасній педагогіці розглядають найоптимальніший шлях реалізації нових освітніх завдань. Аналіз науково-методичної літератури дозволяє стверджувати, що базові компетентності здобувачів освіти формується під впливом певних зовнішніх і внутрішніх умов, усвідомленого чи неусвідомленого сприйняття інформації, залучення до певних видів діяльності. Складність процесу формування компетентності студентів зумовлює необхідність дотримуватися певних педагогічних умов. Відомі вчені (В. Андреева,

Ю. Бабанський, М. Конохов та ін.) з різних аспектів розглядають зміст поняття «педагогічні умови». У процесі теоретичного аналізу встановлено, що не існує єдиного тлумачення сутності поняття «умова». В енциклопедичному словнику умова розглядається як сукупність факторів, які впливають на щось, створюють середовище функціонування або протікання чого-небудь [4, с. 625]. Досить широко поняття «умова» використовується у дидактиці у процесі характеристики цілісного педагогічного процесу, окремих його сторін і складових частин. У психології «умову» розуміють як сукупність явищ зовнішнього та внутрішнього середовища, що, імовірно, впливають на розвиток конкретного психічного явища; до того ж це явище опосередковується активністю особистості, групи людей (за М. Коноховим), В. Каспіна умови розуміє як обставини, що стимулюють формування у студентів впевненості, подання студентам чітких умов, постанову перспектив перед колективом студентів і педагогів. Аналіз сучасних досліджень педагогів та психологів з проблеми професійно-педагогічної компетентності сучасного вчителя (В. Адольф, В. Антинової, Б. Бермуса, А. Маркової та ін.) і власний досвід дозволили виокремити такі психолого-педагогічні умови, що сприяють формуванню творчого розвитку майбутніх вчителів-музикантів: створення позитивної мотиваційної настанови на педагогічну діяльність у просторі креативно-професійного середовища вищого навчального закладу; професійно-педагогічна спрямованість оновленого змісту, форм і методів фахової підготовки майбутніх музикантів; створення науково-методичного забезпечення організації навчально-виховного процесу, що відображає динаміку реалізації власної освітньої траєкторії кожного студента.

Однією з важливих умов є, насамперед мотиви вибору професії. Вибір професії – досить складний і тривалий мотиваційний процес, оскільки правильний вибір професії багато в чому визначає задоволеність людини своїм життям. З іншого боку, вибір професії впливає не лише на власні інтереси та здібності особистості, але й на потреби суспільства, працевлаштування, матеріальні фактори, тобто потреби суспільства.

А. Гебос виокремив чинники, то сприяють формуванню в студентів позитивного мотиву до навчання, до майбутньої професійної діяльності: усвідомлення найближчих і кінцевих цілей навчання; усвідомлення теоретичної і практичної важливості знань, що вивчаються; емоційна форма викладання навчального матеріалу; професійна спрямованість навчальної діяльності; забезпечення студентів завданнями, які створюють проблемні ситуації в структурі навчальної діяльності; наявність допитливості та «пізнавального психологічного клімату» в студентській навчальній групі [4, с. 266].

Творчі стимули, творча діяльність може формуватися лише у творчому середовищі. Креативно-професійне середовище орієнтується на такі вихідні принципи, як: професіоналізм, інформаційна насиченість, демократизація й екологізація. Принцип професіоналізму вимагає досягнення майбутніми вчителями професійної компетентності, професійного становлення, майстерності та високих моральних якостей. Це досягається шляхом максимально цікавого різноманітного процесу навчання, яке повсякденно налаштовує студентів на педагогічну діяльність, необмеженість у творчій діяльності, залучення їх до цієї діяльності та інтерес до неї. Принципи інформаційної насиченості і демократизації виховання створюють, на думку Д. Чонилевського, таке середовище, яке дозволяє формувати креативність, розвивати її. За їхніми даними, навіть при мінімальному прояві творчих здібностей у такому середовищі проявляється позитивна динаміка креативності. Креативність, як самостійне психологічне утворення в інтелектуальній сфері індивіда, інтегрується в спектр його індивідуальних відмінностей і залежно від ступеня вираженості проектує відповідний творчий результат. У свою чергу креативно-професійне середовище впливає на методи і форми організації навчально-виховного процесу ЗВО та може розглядатись як одна з умов формування творчого розвитку майбутніх вчителів-музикантів.

Творчий потенціал характеризується й здатністю людини до саморозвитку, створення нового не тільки в навколишньому світі, а й у самому собі. Формування і ступінь реалізації цієї здатності визначаються рядом зовнішніх і внутрішніх чинників, оптимальністю їх поєднання і узгодженістю в життєдіяльності особистості. Проблема творчого потенціалу особистості складна та багатогранна. Над її розробкою у різних аспектах працювали філософи : Ф. Шеллінг, Л. Фейєрбах, Г.Гегель, М. Хайдеггер, Й. Хейзінг, В. Вернадський; психологи: С. Рубінштейн, Я. Пономарьов, Д. Богоявленська, Дж. Гілфорд, Е. Торренс, Р.Мей, А. Маслоу, К. Роджерс. Дослідженню педагогічного аспекту розвитку творчого потенціалу творчості присвятили свої роботи В. Кан-Калік, Н. Кічук, М. Лещенко, С. Сисоева та ін.

С. Сисоева виділяє такі психолого-педагогічні умови творчого розвитку особистості: забезпечення реалізації студентами їх творчих ресурсів та можливостей у навчальному процесі закладів вищої освіти: під час лекцій, на практичних заняттях, у процесі проходження практики, у поза аудиторній роботі тощо; сприяння самовизначенню кожного студента через створення ситуації власного вибору; залучення студентів до різних видів навчальної та виховної діяльності; створення атмосфери творчості, партнерства та співробітництва у студентському колективі; демократичний стиль спілкування між студентами і викладачами;

створення умов для професійно-педагогічної самореалізації студентів під час дозвілля; сприяння підвищенню загального культурного рівня студентів; позитивне оцінювання творчої навчальної та практичної діяльності студентів; забезпечення матеріально-технічної бази навчально-виховного процесу [2, с. 218].

Наступною педагогічною умовою було визначено забезпечення професійно-педагогічної спрямованості оновленого змісту, форм і методів фахової підготовки майбутніх учителів. Оновлення змісту, форм і методів фахової підготовки передусім пов'язане з тим, що рівень сучасної освіти та її зміст відстає від того потоку інформації, яка поступає до майбутнього фахівця з різних джерел: соціальні мережі, ЗМІ тощо.

Отже, підводячи підсумки, можна стверджувати, що творчий розвиток майбутніх вчителів-музикантів включає в себе і організацію роботи в колективі виконавців, прийняття оптимальних нестандартних рішень при наявності різноманітних підходів, знаходження компромісу між різноманітними сценаріями діяльності при будь-яких життєвих та професійних обставинах. Тому розвиток творчого потенціалу студентів, майбутніх педагогів створює міцне підґрунтя у процесі структурування знань, озброює дієвими знаннями та вміннями для розвитку здатності до орієнтування та активності у тих змінах, що відбуваються повсякчас у сьогоденні.

Література:

1. Моляко В. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень. Колективна монографія. Житомир, 2006, С. 38-1154.
2. Сисоєва С.О. Основи педагогічної творчості вчителя. *Навчальний посібник*. Київ, 2006, С. 346
3. Сисоєва С. О. Педагогічна творчість. Монографія. Київ, 1998, С. 150.
4. Овчарук О. В. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи. *Бібліотека з освітньої політики*. Київ, 2004, С. 112.
5. Іванченко Є. А. Методика оцінювання компетентності економіста в системі інтегративної професійної підготовки майбутніх економістів. *Навчально-методичний посібник для студентів і викладачів ВНЗ*. Одеса, 2008, С. 13.

STUDIO EXPERIENCE OF A POP ARTIST-VOCALIST IN THE ASPECT OF PROFESSIONAL FORMATION

СТУДІЙНИЙ ДОСВІД ЕСТРАДНОГО АРТИСТА-ВОКАЛІСТА В АСПЕКТІ ПРОФЕСІЙНОГО ФОРМУВАННЯ

Romenskiy Yu. M.

*Senior Lecturer at the Department
of Music Art and Sound Engineering*

Роменський Ю. М.

*старший викладач кафедри музичного
мистецтва та звукорежисури*

Kravets N. V.

*Senior Lecturer at the Department
of Music and Sound Engineering,
Dean of the Faculty of Art and Design
International Humanitarian University
Odesa, Ukraine*

Кравець Н. В.

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

Цілком природньо, що у виховному процесі естрадного співака увагу педагога (першочергово), зосереджено на вирішенні складного ланцюга питань пов'язаних зі складною технічною вокальною базою. Звуковидобування вокалістів (культура звуку) дуже індивідуальна. Вона залежить від прихильності до певного стилю, жанру, випрацьованої (обраної) манери виконання та багатьох інших етапів виховання голосу, у тому числі фізичних та фізіологічних факторів. Переважно, професійна підготовка у вищих школах зосереджена на підготовці до подальшої сценічної кар'єри, тому часто виховний процес завершується фінальним, резюмуючим, щільно відпрацьованим виступом, де головні критерії це – емоційний вокал та артистизм.

Усі ці ознаки звичайно, дуже важливі, утім, одна ланка у становленні сучасного вокаліста залишається поза навчального процесу, або перекладається на самостійне здобуття навичок (за потреби), імперичний шлях, самовдосконалення. В умовах сьогодення треба зауважити, що кар'єра вокаліста не вичерпується сольною сценічною діяльністю. Багато хто з вокалістів відчуває себе набагато комфортніше в ролі ансамблевого співака або бек-вокаліста (звичайно, за умов певної підготовки: розвинутого гармонійного слуху, вокально-ансамблевих навичок тощо). Звичайно, здобувачі мають самостійно намагатись опрацьовувати та опановувати навички роботи у студії звукозапису: існує багато навчальних програм, що передбачають певну кількість годин для цього напрямку роботи.

Але ж, як би не був добре технічно оздоблений вокаліст – бажано не залишати його на одинці під час сесії звукозапису. Подібний підхід може стикнути молодих виконавців із низкою

психологічних бар'єрів: від незрозумілого дискомфорту та розгубленості – до панічного стану в замкненому просторі тон-студії. На тлі цих факторів співак (навіть перспективний) може виявити нездатність здійснити експонування набутих у вокальному класі навичок перед студійним мікрофоном, втрачаючи при цьому свої яскраві індивідуальні якості та демонструючи посередній результат накопичування. Враховуючи власний та загальний наглядний досвід студійної роботи інших викладачів треба зауважити, що звуконакопичувальна робота вихованця – це дуже відповідальний процес саме для викладача, бо саме він – на початковому етапі – формує відношення та елементарні поняття виконавця до кропіткого процесу створення конкурентноспроможного, якісного аудіо продукту свого вихованця; він має бути чуйним, уважним і, перед усім, відповідальним за свого підопічного.

Роблячи висновки та пропонуючи певні шляхи запобігання проблем у питанні роботи в студії звукозапису зі здобувачем можна виділити наступні основні етапи:

1. Техніка виконання.

Вокаліст має володіти достатнім арсеналом знань та вокально-технічних навичок.

Вокаліст має психологічно адаптуватись до умов знаходження у студії звукозапису.

Вокаліст має бути психологічно готовим до виконання в умовах тон-студії.

2. Підготовка до запису.

Вокаліст має бути впевненим у можливостях свого голосу відповідно обраному ним репертуару.

3. Зовнішній контроль.

Педагог має бути (на перших етапах набуття навичок) у зоровій досяжності задля підтримки або своєчасного зауваження, влучного реагування на емоційно-психологічний стан підопічного.

4. Комунікація зі звукорежисером.

Вокаліст та його вокальний тренер мають налагодити дружню, робочу атмосферу зі звукорежисером для забезпечення комфортної, продуктивної роботи, що сприятиме емоційному розкриттю та вокальній свободі виконавця.

5. Взаємна відповідальність:

Після запису вокальний наставник та його вихованець мають уважно проаналізувати накопичений матеріал, зробити висновки та здійснити певні коригування накопиченого матеріалу, щоб забезпечити максимальну якість звукозапису.

6. Практика. Чим більше практики має вокаліст, тим більш впевненим та професійним буде його виконання у будь-яких умовах. Важливо регулярно відпрацьовувати свій голос та техніку виконання.

Всі ці аспекти підготовки вокаліста у студії мають важливе значення та допоможуть забезпечити якість звукозапису. Треба додати, що вплив досвіду у галузі студійної роботи також додає впевненості і у сценічній діяльності (цей позитивний досвід-фактор дуже рідко враховується у виховних процесах), робить виконавців більш розкутими та мінімізує симптоми панічного страху перед аудиторією. Неможна обійти також і значну роль звукорежисера (та його куратора, якщо мова йде про освітній процес) у тісній взаємодії з виконавцем. Звукорежисер-фахівець окрім власних професійних навичок що стосуються сучасного професійного обладнання та програмного забезпечення, не може бути відокремлений від творчого процесу й виконувати суто технічний протокол. Він повинен бути креативним, а для цього бути різнобічно музично освітченим, володіти широким спектром понять у галузі музичного мистецтва, залучатись у мистецький процес та бути зацікавленим в його результаті.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-118>

A PERSONALLY ORIENTED APPROACH IN THE PROCESS OF FORMING THE COMMUNICATION SKILLS OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART IN ORCHESTRA CLASSES

ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Savchenko H. V. Савченко Г. В.

*Senior Lecturer at the Department
of Instrumental and Orchestral
Performance*

*Mikhailo Dragomanov Ukrainian
State University
Kyiv, Ukraine*

*старший викладач кафедри
інструментального та оркестрового
виконавства*

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

Сучасна освіта в Україні ставить нові вимоги до якості процесу навчання. На сьогоднішній день розвиток мистецької освіти вийшов на рівень, який потребує від студентів мобільності та такого спілкування, яке дасть можливість розвивати креативне мислення, творчо підходити

до процесу навчання та виховання, знаходити інформацію, яка допоможе йти інноваційним шляхом і, завдяки цьому, успішно адаптуватися на ринку праці. Комплексний характер завдань у педагогічній професії вимагає від сучасного фахівця обізнаності у різних галузях науки, володіння різноманітними навичками пізнавальної діяльності та вільного оперування цими надбаннями.

Оволодіння майбутнім учителем музичного мистецтва професійною майстерністю передбачає розширення його професійної діяльності, удосконалення дидактики, психології, методики. Г.Сковорода писав: «Пізнай себе»[4]. Майбутній учитель музичного мистецтва сучасності має бути і музикантом-педагогом, і музикантом-виконавцем, і вихователем-наставником. Також він має освоїти ефективні інноваційні технології і вільно ними володіти задля удосконалення процесу мистецького навчання та виховання.

Однією з основних методологічних засад мистецької освіти є особистісно – орієнтований підхід. Цей підхід як методологічна основа формування комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях оркестрового колективу допомагає якнайповніше розглянути навчальний процес з точки зору особистісного підходу до кожного з учасників, дає можливість більш ретельно і уважно спостерігати за колективним процесом з позиції суб'єктивізації кожного оркестранта, враховуючи початковий старт кожного і прогнозуючи результат професійного розвитку, намічати перспективи розвитку кожного оркестранта та колективу вцілому.

Психологія як наука говорить: «Під особистістю розуміють людину, соціального індивіда, що поєднує в собі риси загальнолюдського, суспільно значущого та індивідуально-неповторного» [1, 117]. Педагог С.Гончаренко зазначає, що особистість – це конкретна, цілісна людська індивідуальність у єдності її природних і соціальних якостей [2, 243].

Мистецька діяльність як один із важливих чинників розвитку і формування особистості має великий потенціал розвитку комунікативних умінь.

Г. Падалка стверджує [3], що особистісно-орієнтований підхід має три позиції:

- 1) передбачає спрямування навчального процесу з мистецьких дисциплін на розвиток особистості учня. Художній розвиток учня не має затьмарювати формування особистості учня, адже вплив мистецької діяльності має формувати такі якості як сприймання, мислення, пам'ять, уяву, критичне мислення та ін.

- 2) передбачає втілення особистісно-орієнтованого підходу в мистецькій освіті. Зміст цієї позиції – максимальне сприяння

художньому розвитку учня – формування умінь, навичок, активізація творчої діяльності, розвиток музичної пам'яті, музичного слуху, тощо.

3) передбачає ствердження суб'єктної ролі учня в процесі мистецького навчання. Учень має виступати як активний учасник освітнього процесу (суб'єкт). Мистецька діяльність має сприйматися учнем як розвиток власних потенцій, як становлення художньої активності. Традиційна педагогіка спирається на тезу «роби, як я», в той час як особистісний підхід передбачає саморозвиток учня, формування у нього прагнення бути особливим і неповторним, шукати оригінального вирішення мистецьких задумів. Від педагога залежить здатність учня бути в постійному творчому пошуку.

Особистісно-діяльнісний підхід в мистецькій освіті передбачає:

– опору на результати індивідуальної діагностики учнів.

Особистісне становлення студента в мистецькій сфері відбувається завдяки вчасному виявленню педагогом його вихідних даних, вивченню наявних можливостей. Не визначивши цього, педагог ризикує обрати невірний шлях мистецького розвитку даного учня. Постійна діагностика на протязі навчання допомагає вчасно віднайти і відкоригувати правильний подальший шлях особистісного зростання конкретного учня. «...постійна діагностична увага – необхідна складова втілення особистісного підходу до мистецької освіти» [3].

– впровадження проєктуальних підходів.

Цей підхід вважатиметься продуктивним, якщо педагог свідомо визначить перспективу індивідуального розвитку учня. Навчально-виховний процес буде не дієвим, якщо вчитель не буде бачити перспективи розвитку свого вихованця. Адже не можна вибудувати повсякденних занять, не маючи кінцевої мети цих занять. Вчитель має бути свідомим того, які знання повинні стати особистісним надбанням учня в кінцевому результаті.

– окреслення комунікативної стратегії.

Від правильно вибудованої комунікативної поведінки педагога залежить особистісний розвиток учня, адже професійно грамотний педагог уміє створити позитивний настрій на уроці, свідомо корегує власну поведінку у відповідності до тих обставин, які склалися на уроці. Не можна розраховувати на те, що учень «розкриється», якщо він не може вільно поводитись. Навчально-виховний процес може бути продуктивним тільки за умови взаєморозуміння і поваги один до одного.

Виховуючи таким чином учня, вчитель передає йому свою культуру мовлення і спілкування (комунікації), своїм прикладом надає модель комунікативної поведінки; працюючи над творами, учень і вчитель вступають в комунікацію з задумом композитора, який написав цей твір. І, як наслідок, відбувається взаємозбагачення всіх трьох – вчителя, учня і твору, адже кожне прочитання композиторського задуму і його

виконання надає нових відтінків даному творові. Якщо музичний твір виконується групою виконавців (ансамбль, оркестр), то при особистісному підході кожен з учасників збагачує цей твір. Працюючи над твором, студенти камерного оркестру вчаться взаємодіяти під керівництвом диригента між собою; виникають моделі ситуацій, які потрібно вирішувати, знаходячи певні компромісні рішення. Таким чином, творча праця студентів в камерному оркестрі надає їм можливість швидше і яскравіше (емоційна складова) набути комунікативних умінь, які будуть допомагати не тільки в професійній роботі, а й стануть корисним надбанням при вирішенні будь-яких життєвих ситуацій.

Виконавство як таке позначене суб'єктивним прочитанням твору саме при особистісно-орієнтованому підході. Виявляючи увагу до особистості студента, його унікального психологічного складу, викладач свої рекомендації коригує відносно світосприймання, самооцінки студента, уникаючи при цьому надлишкової критики і не акцентуючи увагу на невдалих діях.

Що стосується колективу студентів (наприклад, оркестр), то саме таке відношення (особистісно-орієнтований підхід) сприяє не тільки інформаційному збагаченню, а й виховує комунікативні уміння, що забезпечує єдність особистісного і суспільного у підготовці майбутнього вчителя.

Оркестровий колектив – це дуже цінний навчальний досвід при сучасному особистісному налаштуванні на навчальний процес, адже праця в колективі не дозволяє збочити в сферу нездорового егоїзму, що властиве повсякчас творчим особистостям. Оркестрові заняття дають можливість бути професіоналом і громадянином, здатним вирішувати будь-які проблемні ситуації в життєвому процесі.

Особистісно-орієнтований підхід у процесі формування комунікативних умінь на заняттях оркестрового колективу розглядається методологічною основою навчання, при якому кожен учасник вищезазначеного процесу виступає як система, як носій взаємодій і відносин конкретної групи. Це дозволяє керівникові направити зміст своєї діяльності на удосконалення і усвідомлення студентом цих взаємодій. На допомогу приходить музичний твір, обраний таким чином, щоб залучити до повноцінної співпраці всіх членів колективу, кожен з яких є особистістю.

Сучасне освітнє середовище вимагає розв'язання проблеми реалізації взаємодії у суб'єкт-суб'єктних стосунках. Гарна модель – творчий колектив. Учитель виступає як зовнішній фактор, в той час як учні між собою вступають у суб'єкт-суб'єктні стосунки, чим створюють проблему міжособистісних стосунків, які вирішуються за допомогою комунікативних умінь, що дає можливість набути досвід для подальшої професійної праці.

Література:

1. Войтко В.І. Психологічний словник. – К.: Вища школа, 1982. – 215 с.
2. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. – К.: Либідь, 1997.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К.: Освіта України, 2008. – 274с.
4. Г.Сковорода. Наркіс. Розмова про те: пізнай себе. Сковорода Г. твори: У 2т. _ К.: АТ «Оберіг», 1994. – Т.І. – С.150-195.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-119>

SOME ASPECTS OF FORMING THE INTERPRETATIVE COMPETENCE OF THE FUTURE VOCALIST

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА-ВОКАЛІСТА

Salamova A. M. Саламова А. М.

*Student of the 1st Master's degree
at the Department of Musical Art
Communal Institution of Higher
Education "Academy of Culture
and Arts" of Transcarpathian
Regional Council
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

*студентка 1 магістратури
кафедри музичного мистецтва
Комунальний заклад вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Івано-Франківськ, Україна*

Зміст майбутньої професійної діяльності артиста-вокаліста, викладача сольного співу поєднує вокально-виконавську, методичну та педагогічно-організаційну діяльність. Аналіз науково-методичної літератури засвідчив, що до проблеми формування компетентності, зокрема інтерпретаційної, зверталось багато науковців, але, на жаль, проблема формування саме інтерпретаційної компетентності майбутніх артистів-вокалістів є недостатньо висвітленою.

Так питання формування професійної компетентності майбутніх фахівців музичного мистецтва розглядалися науковцями П. Горкуненко, Г. Падалкою (2010), В. Черкасовим (2014), Н. Остапенко (2015). Деякі аспекти вище зазначеної проблеми розглядалися у наукових розвідках Л. Тоцької (2007), О. Прядко (2009), Н. Овчаренко (2014), В. Гаснюк (2018), С. Гмиріної (2019).

Актуальність та недостатній рівень дослідження окресленої проблеми зумовили вибір теми нашої розвідки. Інтерпретаційна компетентність відображає якість виконавської майстерності майбутнього артиста-вокаліста та його методичну підготовку за фахом.

Об'єктом дослідження – процес фахової підготовки майбутніх артистів-вокалістів у закладах вищої освіти мистецького спрямування. Предмет дослідження – методичні підходи до формування інтерпретаційної компетентності майбутнього артиста-вокаліста. Метою розвідки – розкрити деякі аспекти формування інтерпретаційної компетентності майбутнього артиста-вокаліста.

Інтерпретаційну компетентність майбутнього артиста-вокаліста розуміємо як певний рівень фахової підготовки, що дає змогу особистості на основі сформованого досвіду, набутих знань і вмінь тлумачити вокальний твір у контексті його різноманітних інтерпретацій, знаходити у виконуваному творі індивідуальні творчі рішення (художній образ – дія), спираючись, водночас, на такі показники:

- виконавські (обізнаність у засобах музичної виразності;
- легкість виникнення інтерпретаційного задуму, гнучкість творчих підходів до його розробки;
- готовність мотивувати інтерпретаційні рішення музичним текстом, враховуючи його композиційні, стилістичні, художньо-виражальні особливості);
- глядацькі (достатній досвід спостережень за інтерпретаційною діяльністю артистів-вокалістів);
- створення власного тлумачення;
- уміння порівнювати різні інтерпретаційні версії вокального твору, давати аргументовану оцінку творчим рішенням артиста-вокаліста;
- художньо-виконавські (розуміння інтерпретаційних завдань, шляхів і засобів їх реалізації; здатність розробляти й втілювати інтерпретаційні рішення; спроможність знаходити різні варіанти тлумачень художніх образів і аргументувати власний вибір).

Отже, опрацюючи вокальний твір, створюючи концепцію інтерпретації, майбутньому артисту-вокалісту слід уточнити історичні умови створення музичного твору, проаналізувати різноманітні трактування його художньо-образного змісту, узагальнити різні точки зору щодо його виконання. Це сприяє активному збагаченню знань майбутніх фахівців музичного мистецтва. Характеризуючи сутність інтерпретації музичного твору, варто зазначити, що це вміння вимагає здатності аналізувати, порівнювати, узагальнювати, систематизувати, і, базується на емоційно-смысловому його розумінні артистом-вокалістом. Як зазначає М. Чернявська «інтерпретація є особливою, ідеальною формою передачі виконавцем музичного твору, тим самим розкриваючи

його існування в саморозвитку та через діяльність окремої особистості [3]. Інтерпретація музичного твору – це особливе духовно-особистісне відтворення реальності, її естетичне розуміння, її створення в процесі виконавської творчості, в якій відображається авторська позиція, оцінка художнього змісту твору на основі естетичних почуттів, думок і ставлення до оточуючого світу.

Формування інтерпретаційної компетентності майбутнього артиста-вокаліста передбачає оперування фаховими знаннями, вміннями та навичками теоретичної та практичної підготовки з музично-теоретичних, психолого-педагогічних та вокально-виконавських дисциплін. Окрім цього, важливого значення відіграє самостійна робота здобувача вищої освіти, яка спрямована на розкриття творчих здібностей студента, роботу з нотними виданнями, вирішення різноманітних творчих завдань – складання виконавського плану вокального твору, аналіз виконавських труднощів, складання анотації до твору, роботу з літературним та музичним текстом, здійснення виконавського та художньо-педагогічного аналізу вокального твору [1].

Таким чином, аналіз наукових джерел показав [2], що компетентність є інтегральною якістю особистості, яка проявляється в здатності та готовності до діяльності, що ґрунтується на знаннях і досвіді, які набуті в освітньому процесі та орієнтовані на самостійну, успішну участь у професійній діяльності. Відповідно, інтерпретаційна компетентність майбутнього артиста-вокаліста, як інтегральна особистісна якість характеризується сформованістю комплексу фахових та психолого-педагогічних знань, розвиненими вокально-виконавськими вміннями, визначеністю ціннісних орієнтацій та проявляється в здатності застосовувати знання, вміння та досвід інтерпретації в конкретних ситуаціях вокально-виконавської діяльності.

Література:

1. Косінська Н. Л. Формування сценічного образу майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-виконавської підготовки / наукові записки КНПУ імені М. Драгоманова. Серія Педагогічні науки Випуск №155. с. 134-138.

2. Полубоярина І. І. Проблема інтерпретації музичного твору у процесі підготовки музично обдарованих студентів. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. № 6 (24). С. 466–473.

3. Чернявська М. Н. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. /М.Чернявська. К: КГК, 1996. 20 с.

**ON THE QUESTION OF POSTMODERNISM IN THE LIGHT
OF UKRAINIAN SCIENTIFIC THOUGHT**

**ДО ПИТАННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ
У СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ**

Senkiv L. V. Сеньків Л. В.

*Master's Student at the Department
of Music-Theoretical Disciplines
and Instrumental Training*

*студентка магістратури кафедри
музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки*

Dushniy A. I. Душний А. І.

*Ph.D. in Education, Associate Professor,
Head of the Department
of Music Theoretical Disciplines
and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State
Pedagogical University
Drohobych, Lviv region, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри музично-
теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки
Дрогобицький державний
педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Львівська область,
Україна*

Постмодернізм як мистецьке спрямування, це прояв тенденцій художнього осмислення, який виник на тлі постмодерну та поставангарду у другій половині ХХ століття [18]. Визначення постмодернізму трактується від латині *post* – після та *modernus* – сучасний [15]. Саме постмодернізм, впливається у світ мистецтва скульптури, архітектури, живопису у 50-х – 60-х рр. ХХ ст. у США та Франції. З плином часу, цей симбіоз отримує визнання у літературному та музичному напрямках.

Таке співвідношення постмодернізму, позначається на тлумачення модернізму та авангарду у напрямку музики. Власне, таке словосполучення сприяло утворенню нової течії, котра напрочуд збагатила мистецьку сферу (у тому числі баяну-акордеону) новими техніками, прийомами та засобами передачі образного сприйняття музики крізь призму сучасного інструменту, його конструктивних можливостей, індивідуальних прийомів та спец-ефектів, виконання й входження у ранг академічних інструментів та камернізації в цілому.

Розуміння самої сутності постмодернізму, мистецтвознавча сфера запозичила у філософів приблизно у другій половині ХХ століття. Так, постмодернізм у філософських трактатах здобуває власний науковий

сенс, теоретичну основу та практичну затребуваність (Ж. Бодріяр, Ф. Джеймсон, Ж. Дельоза, П. Козловські та ін.). На думку української філологині Т. Гутнікової: «постмодернізм виявляється як специфічний спосіб мислення та світосприйняття, певний комплекс філософських ... теоретичних та естетичних уявлень» [9, 10].

Серед дослідників у сфері культурології, котрі працювали над проблемою постмодернізму, як самовираженням у мистецтві, можна назвати С. Балакірову, Г. Гуменюк, А. Данилюка, О. Колесник та ін. Науковці актуалізували процес аналізу постмодернізму у царині художньої та наукової творчості [21, 12].

Культуротворчий простір сьогодення, на думку Ю. Каплієнко-Ілюк визначається як «саме явище постмодернізму, з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізму, різнобарвністю, проявленими в полістилістиці» [10, 12].

Українська сфера мистецтвознавчої науки осмислила розуміння постмодернізму з другої половини 90-х рр. ХХ ст. Пізній розвиток цього напрямку, по відношенні для прикладу до європейського чи американського мистецького осередку, пов'язаний із становленням України як окремої держави, і розвитком саме української культури й мистецтва у розмаїтих їхніх напрямленнях.

Хоча, дослідниця Г. Асталощ, опираючись на висновки науковців, констатує факт періодизації постмодернізму в Україні «... приблизно від 60-х рр. ХХ ст. і до наших днів ... характеризує загальний стан культури та мистецтва й об'єднує ... протилежні поняття та напрямки, як органічно співіснують в єдиному просторі й утворюють калейдоскопічну картину сучасного світу» [2, 40–41]. Науковиця робить припущення що, постмодернізм не постає реорганізацією новизни у сфері культури, а навпаки – «новою ланкою її розвитку» [2, 41]. Власне, окреслений феномен уособлює надбання та досвід, інтегруючи його до сучасного соціуму.

Цікавим є бачення М. Нітієвської, у напрямку трактування постмодернізму як «... синтезу повернення до минулого і рух вперед» [1, 170]. Щодо взаємозв'язку у постмодернізмі, то слушною постає думка Н. Корнієнко, котра апелює до розуміння як до «явища, яке передусе новій ієрархії цінностей і реконструює новий великий контекст» [14, 7].

Слушним визначенням постмодернізму, у руслі нашої розвідки постає твердження О. Берегової: «у мистецтві, постмодернізм – це певний тип світогляду сучасного мистця, унікальна соціокультурна модель ... головний творчий принцип радикального плюралізму стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культур» [4, 32].

Як зазначає Н. Кондратенко, щодо багатогранності прояву феномену у різних напрямках, це «специфічний спосіб світовідчуття, світосприйняття та світорозуміння кінця ХХ – початку ХХІ століття» [13, 49]. Дослідниця синтаксичного поєднання українського модерну та постмодерну у напрямку художнього дискурсу, апелює до оперування

поняття постмодерном як «станом доби, незалежним від домінантної наукової парадигми або філософського осмислення світу» [13, 49].

Відтак, постмодернізм є «транскультурним феноменом, що повноцінно виявляє свої характеристики саме на перетині гуманітарного знання та значною мірою визначає загальний стан у сфері духовності останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» [8, 3].

Серед грона праць українських митців-музикознавців, відносно постмодернізму та його різновекторного осмисленого трактування, ми акцентуємо увагу на: дисертаційних дослідженнях Т. Гуменюк «Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз» [8], Т. Боднарчук «Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві» [7], І. Чернової «Музичне виконавство в системі постмодернізму» [32], І. Навоєвої «Українська хорова та вокально-ансамблева творчість у контексті стильової нео-готики пост-постмодерну» [16] та ін.; фундаментальній монографії О. Берегової «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть» [5]; наукові твердження з дотичністю до проблеми постмодернізму ми черпаємо з праць О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» [12], Б. Сюті «Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років» [20], Л. Кияновської «М. Скорик: людина і митець» [11] та ін. Окреслені науковці сприяли утворенню розуміння постмодернізму саме в українському мистецтві та культурі, із новим баченням й інтерпретуванням притаманним українському розумінню феномену у його різновекторності музикознавчої думки та виконавської іманентності.

Варто наголосити, що українські дослідники постмодернізму у сфері музичного мистецтва апелюють до систематизації даного напрямку у композиторській сфері, виконавстві, загальній музичній науці. Тим самим, за визначенням П. Рудь «вони доповнюють та розширюють епістемологію унікального явища» [19, 31].

Саме такі вектори діяльності, постають константними щодо «інтегрування української естетичної думки в загальноєвропейський простір та визначенню ролі та місця українського музичного постмодернізму в контексті європейської культури» [3, 3].

Своєчасними та обґрунтованими твердженнями щодо становлення українського постмодернізму, котрий збігається з початком Незалежності України ми звертаємось до цитати О. Козаренка «... неблаганній та прогресуючій ентропії музичної матерії, постмодернізм протиставляє стабілізуючу, підкреслену причетність до традицій (зокрема національних)» [12, 28]. Власне, така мотивація львівського науковця дала чіткість усвідомлення функціоналізації різноманітних факторів (неоавангард, нова фольклорна хвиля) й сприяла

поєднанню різновекторних модерних тенденцій сучасного мистецтвознавчого та виконавського змісту.

У спектрі виокремлення постмодернізму як стилю, у сфері музичного мистецтва варто відзначити певне міркування щодо полістилістики й усвідомлення іронії музики без кордонів з позиції високого та масового мистецтва. З початком Незалежності України, ціла когорта композиторів почала схилитися до масштабного використання у своїх творах принципів полістилістики, елементів перформенсу (В. Рунчак, В. Власов, В. Польова, В. Зубицький). Власне, розмаїття композиторського пошуку, певних уподобань та ноу-хао, сприяють індивідуалізації мистецького творіння саме у полі постмодернізму. Так, серед когорти українських композиторів, є ті, котрі звертаються до духовного тематизму (А. Гаврилець, В. Зубицький), домінують у напрямку мінімалізму (Л. Грабовський, О. Козаренко), використовують у своїх творах нові, невідомі, інколи над музичні виразові засоби, такі як перформанс та хепенінг (В. Рунчак, К. Цепколенко, В. Власов). Тому, за визначенням М. Алексієвця та М. Юрія: «постмодернізм не прагне спростування а виявляє себе у множинні основ соціального мислення» [1].

Таким чином, постмодернізм як напрямок в українській науці у сфері мистецтвознавства трактується, як розмаїте співвідношення низки складових елементів, «прийомів, технік, стилів, сюжетів, смислів, текстів, форм» [19, 38]. Створення нового кризь призму активізації технології, засобів впливу на індивідуум композиторського стилю та виконавської манерності інтерпретації, постає базисом утвердження постмодернізму у соціокультурному просторі XXI століття.

Література:

1. Алексієвць М., Юрій М. Постмодернізм і українська культура. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleksiiievets_Mykola/Postmodernizm_i_ukrainska_kultura.pdf?PHPSESSID=00uu0igkssnmvb447grl7im3d3
2. Асталаш Г. Нова лексика українського музичного постмодернізму. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 39–47.
3. Балакірова С. Естетика музичного посмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена і М. Кагеля): автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08. Київ, 2002. 21 с.
4. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
5. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть: монографія. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
6. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів. Київ, 1999. 141 с.

7. Боднарчук Т. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: спец 26.00.01 «Історія та теорія культури». Львів, 2009. 20 с.

8. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен: естетичний аналіз: автореф. дис. ... док. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2002. 38 с.

9. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністичному романі 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Харків, 2013. 199 с.

10. Каплієнко-Ілюк Ю. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавств: зб. наук. праць*. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. Вип. 41. С. 11–17.

11. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 586 с.

12. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 36 с.

13. Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2012. 320 с.

14. Корнієнко Н. Постмодернізм як культурний жест. *Artline*. 1998. № 7–8. С. 4–7.

15. Модернізм. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Модернізм>

16. Навоева І. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики постпостмодерну: дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 189 с.

17. Нітієвська М. Постмодернізм – одне з провідних явищ в сучасній культурі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2006. Вип. 2. С. 163–173.

18. Постмодернізм як мистецький напрямок двадцятого століття. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10386/>

19. Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 285 с.

20. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : дис. ... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 419 с.

**INSTRUMENTAL ACCOMPANIMENT AS A PARITY
CONSTITUENT IN BANDURISTS' ENSEMBLE CREATIVE WORK**

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СУПРОВІД ЯК ПАРИТЕТНИЙ
СКЛАДНИК В АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ**

Stochanska M. P. Сточанська М. П.

*Associate Professor,
of Music Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Luts'k, Ukraine* *доцент,
доцент кафедри музичного
мистецтва
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Спів у супроводі бандури як феномен національної музичної культури «синтезує два рівноправних різновиди виконавської діяльності: вокальний та інструментальний, кожен з яких має свою фахову специфіку» [1, с. 109]. Проблема їх паритетності потребує сьогодні глибокого осмислення та подальшого вивчення.

Г. Хоткевич, створюючи перші ансамблі бандуристів на початку ХХ століття, враховуючи специфіку звучання колективу однотипного складу інструментів, зазначав: «...необхідно добитись органічного поєднання співу з інструментальним супроводом... важливо здобути право називатись оркестром бандуристів,... цього можна здобути тільки правильною структурою, правильним взаємовідношенням вокалу і супроводу» [7, с. 87].

Сьогодні, у час ідентифікації українства й посиленої уваги до цього виду мистецтва звертаємо увагу на ефективність та переконливість загального звучання колективної творчості бандуристів. Для досягнення цілісності ансамблю у бандурній співогрі на перший план виходить саме поєднання вокальної та інструментальної складових з їх паритетним значенням, коли будь-яка пріоритетність нівелюється.

Сучасна бандура як автохтонний музичний інструмент України за останні десятиріччя впевнено утверджується у світовому музичному просторі. Уніфікація й удосконалення акустичних, технічних та виразових її характеристик дозволили створити хроматичний модернізований перспективний інструмент. Завдяки широкому діапазону мистецького застосування, бандура постала як унікальний багатофункціональний музичний інструмент: *сольний, акомпануючий, ансамблевий*.

Слід зазначити, що спільне музикування бандуристів має певні труднощі. Ансамбль бандуристів за жанровою приналежністю є вокально-інструментальний колектив, де кожен з його учасників є одночасно і співаком, і акомпаніатором. Це – «гуртовий спів з інструментальним акомпанементом самих же співаків» [4, с. 9]. Тому під час ансамблевої співогри бандурист (*співак-аккомпаніатор* в одній особі) контролює особистий спів та супровід, досягає їх координації, а також домагається злагодженості між власною вокально-інструментальною партією і ансамблевими партіями усього колективу [7, с. 14].

Особливості звучання бандурного ансамблю зумовлені акустичними й технічними властивостями струнно-щипкового інструмента з помірною динамічною шкалою, з постійним строем, вишуканим тембровим забарвленням. Склад задіяних до ансамблю однотипних інструментів (тільки бандури) створює відповідне камерне звучання.

Враховуючи специфіку звучання й особливості функціонування, необхідною вимогою до інструментального супроводу у сучасній ансамблевій творчості бандуристів стало створення ефекту об'ємності. Провідні науковці й бандуристи-практики стверджують, що для забезпечення збалансованого загального звучання насамперед слід уникати дублювання вокальної лінії інструментальними партіями, оскільки такий виклад надто підсилює спів, а бандурний акомпанемент виглядає збіднено, примітивно. Інструментальні партії потрібно викладати багатоярусно, контрастно до звучання вокалу [3, с. 9].

З досвіду авторки статті важливим чинником збалансованості загального звучання стане написання бандурних партій таким чином, щоб кожна з них отримала окремі функції, які традиційно використовуються в оркестровому інструментуванні, а саме: *мелодія, ритмічно-гармонічна фігурація, гармонічна педаль, протискладення, басова лінія*. Бандура як багатофункціональний інструмент успішно виконає кожну з названих функцій, відтворюючи будь-яку оркестрову фактуру й поставлені виконавські завдання. Зрозуміло, що цей процес вимагатиме практичного досвіду й креативного мислення.

Силу загального звучання можна регулювати застосуванням різної фактури викладу музичного матеріалу (*прозора, насичена*).

Додатковий об'єм створить застосування різних регістрів інструмента. При створенні напруги звучання доцільним буде ускладнення метроритмічної канви, індивідуалізація тематичного проведення, поліфонізація музичного матеріалу. Тембральної різноманітності, цікавих колористичних ефектів можна досягти використанням різноманітних специфічних прийомів гри на бандурі (*арпеджіато, тремоло, тремоландо, глісандо, гра під-, над підставкою*) [6, с. 13].

Таким чином, вважаємо, можна забезпечити багатоярусність викладення інструментальних партій, які «підкреслять специфіку інструмента, необмежені можливості його фактурного різноманіття, складуть контрапункт до вокальних партій» [8, с. 122]. Інструментальний супровід, залежно від загального задуму, має підсилити чи доповнити вокальну лінію, або набути самостійного розвитку. Загалом слід домагатися орнаментальності, насиченості, різнобарвності фарб «оркестрового» звучання [5, с. 4].

Сьогодні відомі вітчизняні бандурні колективи, успішно пропагуючи традиційне академічно-концертне виконавство, у постійному пошуку нового звучання, сміливих сонорних експериментів: Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди (Київ), капела НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ), капела НМА імені М. Лисенка (Львів), ансамбль бандуристок «Чарівниці» (Дніпро), тріо бандуристок Національної телерадіокомпанії (Київ), квартет бандуристок «Львівянки» (Львів), квартет бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ), тріо бандуристок «Мальви» (Одеса), тріо бандуристок «Купава» (Харків), тріо бандуристок «Лелія», тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки (Луцьк) та інші.

Окрім того, в останні десятиліття активізувались сміливі виконавські пошуки бандуристів: виконання у різних стилях: рок, хіп-хоп, джаз та інших, використання звукопідсилюючої апаратури, фонограми тощо, створення аранжувань та каверів вітчизняної та зарубіжної естрадно-популярної музики. Новизною й сміливістю мистецького вираження вирізняються наступні колективи: гурт «Шпилясті кобзарі», тріо бандуристок «Краля» (Київ), «Vandurband» (Харків) та інші [2, с. 66].

Таким чином, інструментальна складова ансамблевої партитури у колективній творчості бандуристів може і повинна бути паритетною щодо вокально-хорової. Цьому сприяють наступні чинники: забезпечення багатоярусності та об'єму звучання шляхом продуманого викладу інструментальних партій; модернізація інструменту з високими технічними, акустичними, тембральними показниками; багатофункціональність та універсальність бандури; високий професійний рівень виконавства; затребуваність сучасного досконалого музично-презентаційного матеріалу для навчального й концертного репертуару бандуристів. Довершений синтез вокальної та інструментальної складової бандурної співогри успішно забезпечить наступне утвердження й популяризацію національних традицій та спонукатиме до нових виконавських новацій.

Література:

1. Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5(188). 2019. С. 109–114. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5\(188\)-109-114](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5(188)-109-114)
2. Дутчак В. Бандура в естрадно-вокальному виконавстві: мистецькі пошуки солістів і колективів України та діаспори. *Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції* (1 грудня 2022). Університет Короля Данила. Івано-Франківськ, 2022. С. 63–68.
3. Дутчак В. Любіть Україну: пісні для ансамблів бандуристів. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 131 с.
4. Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 19 с.
5. Стефанишин М. У світі мистецтва бандури. *Сточанська М. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка): навч.-метод. посіб.* Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. С. 3–4.
6. Сточанська М. Земле, моя, земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): навчально-репертуарний посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. 264 с., іл. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12385>
7. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
8. Чернецька Н. Специфіка діяльності творчо-мистецької лабораторії в освітньому закладі ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: мистецтвознавство*. Київ, 2015. Вип. 32. С. 120–126.

**MOTIVATION AS A DETERMINING COMPONENT
OF THE SUCCESSFUL TRAINING OF BANDURA PLAYERS
IN A MUSIC-PEDAGOGICAL INSTITUTION: A PRACTICAL ASPECT**

**МОТИВАЦІЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ СКЛАДНИК УСПІШНОГО
НАВЧАННЯ БАНДУРИСТІВ У МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ
ЗАКЛАДІ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Chernetska N. H. Чернецька Н. Г.

*Candidate of Art Studies,
Senior Lecturer at the Department
of Musik Art
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Мотивація навчання є однією з найактуальніших проблем у педагогічних дослідженнях, зокрема, в музичній педагогіці провідною постає проблема формування мотивації навчання гри на музичних інструментах.

У системі початкової музичної освіти цю проблеми досліджували педагоги-практики А. Береза (2010), В. Буханевич (2018), І. Ростовська (2015), А. Бондаренко та О. Наливайко (2021), Л. Псарьова (2018) й інші. Стимулювання мотиваційної сфери студентів естрадного співу музично-педагогічних закладів висвітлено у дослідженні Зарицьких (2018). Актуальність даної розвідки зумовлена певним нівелюванням значущості мотивації до навчання гри на музичних інструментах у музично-педагогічному закладі, зокрема, у класі бандури.

Мета – обґрунтувати фактори формування мотивації студентів-бандуристів у музично-педагогічному закладі.

За визначенням С. Занюк, «Мотивація – це сукупність спонукальних факторів (усі мотиви, потреби, стимули, ситуативні чинники), які спонукають поведінку і активність особистості» [2, с. 292]. Отже, під мотивацією ми розуміємо сукупність факторів, які спонукають студента-бандуриста активно і цілеспрямовано навчатися гри на інструменті, а також бажання студента засвоювати матеріал свідомо, не з примусу чи обов'язку.

На жаль, нині бандура ще не набула широкої популярності в закладах освітнього та культурно-мистецького спрямування. Якщо не враховувати не надто велику аудиторію поціновувачів та патріотів бандурного мистецтва, то загальне відношення українців до бандури на 10-му році війни з російською федерацією, м'яко кажучи, є пасивним. Нині перед державою

з'явилися нові виклики і один з них – об'єднати усіх українців в єдину сильну націю, здатну дати відсіч ворогу, розвиваючи, виховуючи і примножуючи патріотичні якості у наших дітей і молоді. Ми вважаємо, що вагомим об'єднуючим чинником є наш національний інструмент – бандура, яка спроможна достукатись до сердець і душ українців, адже несе в собі, окрім музично-естетичного навантаження, ще й енергетику минулих поколінь, вона є виразником національної ідентичності, своєрідним «музичним кодом» українського народу.

Насамперед популяризацію бандури мають підтримати владні структури усіх рівнів, активно сприяти її впровадженню в дошкільних, шкільних і позашкільних освітніх закладах та створити умови для її активного розвитку: найперше – увести безкоштовне навчання гри на бандурі в усіх ланках музичної освіти (школа, коледж, ЗВО), забезпечити новими якісними інструментами, залучати бандуристів-виконавців до участі у концертах державного і обласного рівня. Так, це не буде комерційний проєкт і матеріального прибутку тут чекати не слід, однак це буде вагомий вклад у майбутні покоління українців, в утвердження нашої держави.

Бандура є досить складним інструментом та потребує тривалих і копітких самостійних занять аби досягти професійної майстерності. Тому викладачам бандури ще у мистецьких школах слід виховувати в учнях працелюбність і працьовитість, «посидючість» по відношенню до самостійних занять, «терпимість» щодо настроювання інструмента, плекати у своїх вихованців любов і повагу до бандури, до українського мистецтва, до Української держави. Ще одна особливість навчання гри на бандурі – це унікальне мистецтво бандуристів-співаків, адже воно поєднує в одній особі і співака, і виконавця на інструменті. Науковиця Н. Брояко наголошує, що «...бандурна співогра синтезує два рівноправних різновиди виконавської діяльності вокальний та інструментальний, кожен з яких має свою фахову специфіку й психофізіологічні закономірності функціонування» [1, с. 109]. У порівнянні з академічними та естрадними співаками, які мають «величезну творчу розкіш» – акомпаніатора або записаний акомпанемент (фонограму), співаки-бандуристи повинні професійно співати ще й забезпечити самі себе професійним акомпанементом.

На мотивацію студента-бандуриста найефективніше впливає творча атмосфера на заняттях, професійні поради викладача, схвалення та позитивна оцінка на уроці. Інколи й негативний стан (негативна оцінка викладача, невдоволеність студента собою і бажання виправитись) може стати джерелом пошуку нових способів роботи і самовдосконалення. Слід пам'ятати, що негативні емоції не мають бути тривалими, вони неодмінно повинні перейти у позитивні: найкраще, якщо це відбулося на одному й тому ж занятті і студент «на позитиві» продовжує самостійно опановувати гри на інструменті.

Мотиваційну сферу студента також активізує вдало підібраний репертуар та бажання бездоганно виконати музичний твір. Емоційне задоволення від вдалого публічного виступу на підсумковому контролі або концерті є величезним дієвим стимулом для подальшого навчання. Викладачі-практики стверджують, що «...естетичне задоволення, яке неодмінно відчуває учень від вдалого публічного виступу, має величезне виховне значення. Тому показ виконавських досягнень необхідний як дійовий стимул для подальшого оволодіння грою на інструменті...» [3, с. 63].

Із власного студентського досвіду авторка статті пересвідчилася, що досить дієвим фактором мотивації навчання у класі бандури є стимулювання творчої ініціативи студента-бандуриста і його залучення до створення власного аранжування для ансамблю бандуристів (це і виховання самостійності у творчому процесі, і творча ініціатива, і «вироблення» власного «композиторського почерку»). Продовженням творчої діяльності студента є самостійне вивчення твору в колективі під досвідченим керівництвом викладача, і на завершення – концертне представлення студентом своєї творчої роботи у ролі диригента. Цей вид роботи був впроваджений у ВДУ імені Лесі України (м. Луцьк) на спеціальності «Музична педагогіка і виховання» у 2000–2005 рр. і поєднував такі освітні компоненти як інструментування, диригування і практика роботи з оркестром (ансамблем).

Хочемо наголосити, що не кожен студент-бандурист може бути концертним виконавцем (на це впливають різні фактори). Водночас, учасником ансамблю може бути кожен. Колективні репетиції та ансамблеві концертні виступи мотивують студента ще більше розвиватися і удосконалюватися у технічному та художньому плані; дослідники зазначають, що «... успішне виконання творів на концертах дають впевненість кожному учасникові колективу у власній індивідуальній майстерності, дають йому можливість на психологічному рівні відчувати себе повноцінною частиною «організму», від якої залежить творче «обличчя» колективу» [4, с. 196].

Опираючись на творчу роботу класу бандури ВНУ імені Лесі Українки (Луцьк), очолювану доценткою М. П. Сточанською, авторка дослідження переконалася, що до найбільш стимулюючих факторів мотиваційної сфери студентів потрібно віднести участь у різноманітних фестивалях і конкурсних змаганнях, «живе» спілкування з конкурсантами та їх викладачами, бандуристами-виконавцями. На жаль, ці проекти переведені в формат on-line з 2020 р. у зв'язку з ковід-карантином, а з 2022 р. – з повномасштабним вторгненням росії.

На думку авторки на відсутність мотивації у студентів вищих музично-педагогічних закладів суттєво впливає нерівномірне навантаження вимогами з фаху студентів-інструменталістів та студентів-естрададників. Для досконалого виконання інструментального твору та досягнення високого рівня підготовки студенту-інструменталісту

потрібно набагато більше затрат (фізичних, емоційних, матеріальних) у порівнянні з вивченням і виконанням вокального твору. Тому, нерідко абітурієнти-бандуристи, які вже мають диплом молодшого спеціаліста і є «співаючими» особистостями, прагнуть полегшити собі навчання, вибираючи фах «естрадний спів».

Також на зниження мотивації студентів-бандуристів впливає «побажання» керівництва дошкільних закладів проводити музичні заняття з дітьми під супровід фортепіано або фонограми, у загальноосвітніх школах уроки музичного мистецтва проводити за допомогою фортепіано чи баяна-акордеона, які є більш гучнішими інструментами. Бандура належить до інструментів камерного звучання і найкраще її тембр прослуховується акустично, без підсилювачів звука і мікрофонів, тому наших українських глядачів потрібно виховувати слухати музику «наживо» і не тільки бандурну. Срібний, не гучний звук бандури може використовуватися і як лікувальна терапія, що нині є нагальною потребою у військових госпіталях та реабілітаційних центрах.

Отже, формування мотиваційної сфери студентів-бандуристів та викладачів по класу бандури залежить насамперед від підтримки керівництва навчального закладу (в ідеалі – від підтримки влади на державному рівні), від створення творчої атмосфери в класі бандури, від самоствердження студента в ансамблі бандуристів, від можливості брати участь у концертних виступах, конкурсних змаганнях та фестивалейних проєктах.

Література:

1. Брояко Н. Психологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5(188). 2019. С. 109–114. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5\(188\)-109-114](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-5(188)-109-114)
2. Занок С. Психологія мотивації: навч. посібник. Київ: Либідь, 2002. 304 с.
3. Ростовська І. О. Формування мотивації учіння гри на фортепіано: навчально-методичний посібник. Ніжин: НДУ імені М. Гоголя, 2015. 159 с.
4. Сточанська М., Чернецька Н. Специфіка роботи з вокальним ансамблем у класі бандури. *Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції* (1 грудня 2022). Університет Короля Данила. Івано-Франківськ, 2022. С. 193–197. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21919>

**MULTICULTURALISM OF EDUCATION FROM POSITIONS
OF SYSTEMATIC AND SYNERGETIC APPROACH**

**МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ В ОСВІТІ З ПОЗИЦІЙ
СИСТЕМО-СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ**

Shevchenko I. L. Шевченко І. Л.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Art Education
Volodymyr Vynnychenko Central
Ukrainian State University
Kropyvnytskyi, Ukraine*

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти
Центральноукраїнський державний
університет імені
Володимира Винниченка
м. Кропивницький, Україна*

Modern social and cultural conditions, processes of globalization, systemic crisis of civilization led to transforming of culture and education into a new condition. They ceased being strictly determined linear hermetic and inertial systems and transformed into an open misbalanced condition, which is characterized by different logic of existence, different laws of development – self-organization, self-development – at the expense of internal spiritual reserves. Serious changes that occurred in the personal, behavioural and cognitive development of modern youth under the influence of electronic media require a fundamentally new approach to the development of the content and technology of learning and, accordingly, to develop new criteria for assessing the quality of the educational process, both in school and in higher education.

The relationship between education and culture in one way or another has been traced at all times of the existence of mankind. If to regard the culture as a universal technology of human activities (E. Markaryan), the education is one of the essential phenomena of culture, the technology of upbringing and training, which simultaneously reflects and determines the entire society's life. The relationship between culture and education has been substantiated in the works of S. Gessen, who asserts that education in true sense of the word can only be discussed where there is culture, and the task of education, according to his view, is to involve a man into cultural values of science, art, morals, economics, etc.; this is the only way to transform a natural individual into a cultural man [6, p. 36-37]. A. Peccei, the initiator of the Roman Club, whose task has been to realize the problems of the development of post-industrial society, formulates the important principles of a «new man» in a new society –

a qualitative transformation of a human-being through the development of education and culture, that reveals his/her creative abilities, directs the solution of actual problems to harmonize relations with the real world [7].

Systematic approach has expanded in pedagogic for the last decades of the twentieth century. It causes consideration of education with the combination of influence of the surrounding world, especially its social component. Ukrainian researchers G. Butenko, A. Yevtodiuk, A. Tsimbalaru, S. Krymskyi, A. Panarin, N. Provotorova, V. Sadovnychi and others dealt with the issue of educational space. In scientific pedagogical literature educational space «duplicates» physical properties while emphasizing its sub-spaces: didactic, educative, social [1, p. 45]. So, N. Rybka provides a comprehensive analysis of the concept of «single educational space» [2]; V. Andriushchenko uses «teaching space» in his writings [3]. A kind of integration concept can be called «cultural and educational space» [4, p. 37]. Therefore, the concept of «educational space» can be structured and defined as a kind of an equivalent projection of «cultural space».

Artistic education is considered to be a separate educational branch (I. Ziazuiun, G. Padalka, O. Rudnitska, N. Segeda, V. Orlov, O. Oleksiuk, etc.). It is defined as a complex interdisciplinary phenomenon and becomes an integral part of not only single educational space but also as cultural space, as it uses art as an essential institution of culture in its notional apparatus. In the last century art education (musical and pedagogical education) separated into an independent branch of pedagogical education with its structure, content.

Global community seeks to create the global strategy of people education, regardless of where an individual lives and what level of education he has. Education acquires the features of multiculturalism, it develops the ability to evaluate phenomena from the standpoint of another person, different cultures, another socio-economic formation; there forms an environment that involves freedom of cultural self-determination of a future specialist and enrichment of his or her personality.

The theory of the development of complex and meta-complex open systems – synergetics (from the Greek «cooperation») plays a crucial role in solving the contradiction between an individual and the society. According to this theory, social world is a system that self-develops, self-organizes through «the formation of the order of chaos» (S. Kurdiunov, G. Nichols, L. Prigozhin, I. Stengers, A. Toffler, etc.). The basic principles of a synergetic paradigm are pluralism and relativism. The most essential principle in the synergetic model is the one according to which the condition of normal development and effective functioning of open systems, which exist in an unstable dynamic balance, is the maintenance of integrity, coherence of the actions of their components, interaction of pluralism with stability, necessity. The system of principles of the synergetic paradigm, which many scientists

consider as a new general scientific methodology, is based on the notion of «self-organization». Characteristic of self-organization is attributive for all open systems, forming of more complexly organized systems of higher structural levels is carried out in the historical tendency. Implementation of the evolutionary path of development and activity of mankind, the main types of its culture on the basis of synergetic methodology into life – the main task of modern philosophy of education. Synergetic is interdisciplinary by the nature, because it does not have its own objects of research, and it applies its models, typical descriptions, concepts to the objects of other sciences.

Integral potential of synergetic allows using different methods with no fundamental opposition. So, there is a close association between a synergetic approach and a systematic approach that helps treating individual phenomena (culture, art, education, the society) as subsystems of more complex formation like being. Synergetic treats these phenomena as small its projection, with all their characteristics and processes. Dynamic changes of cultural space, that can be considered from the standpoint of the synergetic approach, do not have a single clear defining model, as the methodological principles are fully involved in meta complex systems in their «polyphonic sounding» such as limits of use, homeostatic, hierarchy, disclosure, nonlinearity, dynamic hierarchy, instability, possibility of observation [3]. Using synergetic context the issues of formation of a personality in contemporary culture, the socio-cultural changes in the society, the reorganization of education etc. can also be disclosed.

Therefore, the education system can be considered open, since it is constantly in the process of exchange of information between teacher and students (feedback), targeted search for information. During this process, new goals, methods and means of training emerge. Secondly, the content of education is changing, as it does not match the system of knowledge and skills of students at the moment. Nonlinearity of the process emerges as well as the result. The result of the educational process is always different from the designs of its participants. Thirdly, information space, which constantly increases the educational field, misbalances the system with a stable balance.

The system and synergetic approach, that creates a new concept of pedagogy, is marked out among the complex of different methodological approaches (cultural, humanistic, axiological, technological, and competent). It reveals all the synergetic principles aimed to support the priority of personal values and orientation to the education of human capacity to survive in a volatile world. Pedagogical synergetics, according to V. Kremen, «gives an opportunity for a new approach to work out issues in the development of pedagogical systems and teaching process, treating them, first of all, from the position of openness, co-creation and orientation to self-development» [5, p. 4].

The particularity of artistic education is the extension of the usual scheme of «teacher-student» to the triad of «teacher-composition-student». In this sense, one can observe all principles of synergetic methodology – non-linearity of the interaction between each element of the scheme, the state of uncertainty between reproduction and creativity, the resonance as forming of a reverse system of a new level of «student-teacher».

References:

1. Демент М. Освітній простір як педагогічна умова формування готовності майбутнього фахівця до професійної діяльності. *Імідж сучасного педагога*. 2013. № 5. С. 44-47.
2. Рибка Н. М. Єдиний освітній простір як інтегративна система: соціально-філософський аналіз: автореферат дис. ... канд. філос. наук, спец.: 09.00.03. Одеса, 2005. 16 с.
3. Андрущенко В. «Педагогічна конституція Європи» як проект освітньої політики ХХІ століття. *Гілея: науковий вісник*. 2014. Вип. 83. С. 180-182.
4. Мухіна І.Г. Освітньо-культурний простір: проблема дефініції. *Вісник Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Сер. : Філософія, політологія, соціологія*. 2013. № 3. С. 37-44.
5. Кремень В. Педагогічна синергетика: понятійно-категоріальний синтез. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2013. № 3. С. 3-19.
6. Gessen S. I. *Fundamentals of Pedagogy: (Introduction to Applied Philosophy)*. Berlin. : Slovo, 1923. 418 [2] p.
7. Peccei A. *Human qualities*. Pergamon Press, 1977. 214 p.

**METHODICAL FOUNDATIONS OF INSTRUMENTAL JAZZ
MUSICAL AND PEDAGOGICAL PROFESSIONALISM**

**МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ
ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ
ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ**

Shimanskyi P. Y. Шиманський П. Й.

<i>Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art Lesya Ukrainka Volyn National University Lutsk, Ukraine</i>	<i>кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Волинський національний університет імені Лесі Українки м. Луцьк, Україна</i>
--	---

Сучасна музична педагогіка висуває низку вимог до музично-освітнього процесу, серед яких – всебічний творчий розвиток особистості, здатної орієнтуватися в багатовекторному музично-інформаційному просторі. Одним із результативних засобів фахової підготовки студента-музиканта вважаємо залучення до виконавського репертуару творів джазової музики. Збагачення репертуару студентів музичних спеціальностей творами у стилі джазу сприяє удосконаленню виконавської майстерності, формуванню навичок імпровізації.

У ХХІ столітті все більше професійних музикантів прагнуть розвивати свою творчість у джазовому стилі, адже він сягнув піку своєї популярності. Особливою є джазова імпровізація на баяні та акордеоні, в процесі якої виконавці зустрічаються із певними труднощами. Це пов'язане з тим, що порівняно незначною є історія джазового виконавства власне на цих інструментах. Якщо на класичних для джазу інструментах імпровізація – звичне і вивчене явище, то виконати її на баяні чи акордеоні надзвичайно складно [3].

Серед характерних особливостей джазового виконавства – неакадемічні засоби звуковидобування, імпровізаційний характер розвитку мелодії та її розробки, багатопланова ритмічна структура (дводольність особливого типу, поліритмія, складна система синкопування), підвищена емоційність виконання.

Слід зазначити, що не кожен професійний музикант, який віртуозно виконує твір згідно нотного тексту, може виконати джазову імпровізацію, адже для цього потрібно мати, окрім таланту, ще достатній

слуховий досвід. Студенти, які виконують джазові імпровізації, обов'язково повинні володіти основами композиції, адже виконання передбачає створення нової музики безпосередньо у момент виступу, тому виникає потреба наявності слухового досвіду. Кожен виконавець у процесі прослуховування твору в записі має звертати увагу на особливості ритму, побудови фраз, характерні акценти у мелодії того чи іншого стилю. Зокрема, для «свінгу» характерні синкопований ритм, хвилеподібні коливання, рух тріолями, розділені акценти у мелодії та супроводі [1].

Надзвичайно зручними для джазового виконавства на баяні є розташування звуків на правій клавіатурі: на п'ятирядній клавіатурі всі акорди від одного звука будуть виконуватися в одній позиції (у 3-рядній клавіатурі ці зміни будуть також незначними). Тобто, достатньо вивчити позицію одного акорда, пересуваючи руку по клавіатурі, можна отримати цей акорд від іншого звука, що досить актуально у процесі джазової імпровізації.

У джазових творах також зустрічається так званий «крокуючий бас»: розвинена мелодизована басова партія, що виконується четвертними тривалостями і будується на поступених звуках акорду. Щоб опанувати дану техніку, необхідно грати кожен акорд окремо, звертаючи увагу на те, що у баяна /акордеона басы розташовуються у два ряди (основний і допоміжний) по квінтово-квартовому колу. Зберігаючи однакове положення руки, можна обіграти акорд як від одного, так і від іншого звука. У процесі гри баяніст має звертати увагу на те, що основний тон акорду має припадати на сильну долю, тоді як на відносно-сильну – звук, що входить до складу акорду і на слабкі долі – альтеровані, допоміжні чи прохідні звуки. Зміна гармонії має бути підготовлена заздалегідь, через ввідний тон чи півтон (низхідний/висхідний) до основного тону наступного акорду [5].

У джазових імпровізаціях важливу роль відіграє послідовність гармонічних акордів, в яких проходить основна тема і власне імпровізація. Не знаючи даної послідовності, тому спочатку навчання рекомендуємо завчити їх напам'ять і довести до автоматизму.

Змінюючи ритм, штрихи, манеру виконання, музикант може виконувати твір у своїй власній, неповторній манері. Це отримало назву «персоналізація мелодії». Проте кожна імпровізація має бути підготовленою заздалегідь. Виконавець повинен володіти комплексом технічних навичок, які досягаються грою гам, арпеджіо, акордів [2].

Кожному акорду в джазі відповідає гама, і саме зі звуків цієї гами буде імпровізація. Доцільним є обігравання спочатку трьох нот гами, потім тризвуків, далі перших п'яти нот, септакордів та, врешті, цілої гами.

Необхідною умовою опанування навичками джазової імпровізації для музиканта, який прагне освоїти мистецтво джазу, є створення колекції джазових творів у виконанні відомих музикантів. Кожен виконавець у процесі прослуховування твору в записі має звертати увагу на особливості ритму, побудови фраз, характерні акценти у мелодії того чи іншого стилю. Змінюючи ритм, штрихи, спосіб виконання, музикант може виконувати твір у своїй власній, неповторній манері.

Зауважимо, доцільність вивчення творів інструментальної джазової музики полягає, власне, в імпровізаційній природі джазового музикування, що є важливим чинником формування виконавської майстерності баяніста.

Література:

1. Булда М. Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920–1940 років. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bulda.pdf

2. Власенко Е. А. Методична доцільність використання творів інструментальної джазової музики у навчальному репертуарі учнів-піаністів дитячих музичних шкіл. *Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Мелітополь. ФОП Однорог Т. В. , 2017. С. 26-28.

3. Заруцька Л. В. Жанрово-стильові особливості джазу та їх відлуння у творчості композиторів академічного напрямку ХХ століття. *Актуальні питання культурології. Вип. 13*. Рівне : РДГУ, 2013. С. 104-108.

4. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2009. 144 с.

5. Князев В.Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». К., 2005. 20 с.

SACRED MONODY IN CHORAL PERFORMANCE

САКРАЛЬНА МОНОДІЯ В ХОРОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Shpak H. S. Шпак Г. С.

Candidate of Arts, Laureate of the Award named after Mykola Lysenko, Associate Professor at the Department of Choral Conducting A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music Odesa, Ukraine

кандидат мистецтвознавства, лауреат премії імені Миколи Лисенка, доцент кафедри хорового диригування Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової м. Одеса, Україна

Сакральна монодія Середньовіччя (візантійська монодія, знаменний розспів, григоріанський хорал) активно затребуваний в сучасній хоровій виконавській діяльності. Актуальність виконання вказаних стильових шарів музичної культури християнського ареалу сучасними хоровими колективами безумовна і становить певною мірою досить складне завдання перед керівником колективу та виконавцями, адже потребує бездоганного художнього смаку та глибинного відчуття специфіки сакрального монодійного музичного мислення, де «єдиними вустами співають Бога».

Поєднання професійного підходу до виконання своєрідного музичного матеріалу з відчуттям сакральності змісту вербального тексту (грецькою, латиною, церковнослов'янською мовою) висуває для виконавців досить специфічні і непрості завдання. Значною мірою, вони стосуються і питання нотованої бази виконуваного твору: чи можливо спиратися на дешифрований дослідником-медієвістом матеріал, зафіксований у середньовічних музичних невменних рукописах, чи хормейстер та його колектив все ж має бути ознайомлений з провідними принципами функціонування невменного запису та особливостями співвідношення вербального та музичного рядків рукопису?

На погляд автора публікації, можливе поєднання обох методів співу сакральної монодії – з одного боку, можливе звернення до професіонала-дослідника з дешифрування пісенспіву Середньовіччя (бо саме дешифрування з невм на сучасну італійську нотацію вже є свого роду творчим актом, яке має досить значну долю авторського прочитання невменного тексту, особливо при дешифруванні таких складних

мелізматичних елементів знаменного розспіву як фіти та лиця), з іншого боку, дуже важливе розуміння виконавцями провідної ролі вербального тексту у сакральній монодії та особливостей розспівування цього тексту у рукопису. Це важливо тому, що при виконанні окремих невм та поспівок існують тонкощі тлумачення яким саме чином потрібно виконувати ті, або інші фрагменти невменого тексту. У зв'язку з цим, постає питання яким саме чином виконавець має осмислити принципи нотування, розуміння релігійного змістовного наповнення, а також виконання сакральної монодії? Відомо, що більшість співаків-хоровиків має досвід праці у церковних хорах, що, безумовно, надає вагомий досвід і у відтворенні середньовічної монодії. Але зрозуміло, що введення у вищих музичних навчальних закладів курсу музичної палеографії було б дуже бажано і корисно для хормейстерів.

Автор має певний досвід виконання монодійного твору чоловічим ансамблем, який складався з хормейстерів-здобувачів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової під керівництвом автора публікації.

За проханням аспірантки академії Дяблової Крістіни на захисті її дисертаційного дослідження з направлення музичної медієвістики («Співочий цикл свята Преображення Господнього у східнослов'янській літургійній традиції»), який відбувся 12 квітня 2023 року, ансамбль виконав стихиру-славник Преображення Господня 5 гласу, дешифровка якої була створена авторкою вищевказаної дисертації за співочим рукописом другої половини XVII століття. Відеозапис стихири був зроблений в одеському православному храмі і виконання ансамблем вказаного піснеспіву викликав велику зацікавленість і підтримку вчених-музикознавців та хормейстерів, присутніх на захисті. За висловленнями знаних професіоналів, ансамблю, на прикладі вказаної стихири, вдалося відтворити дух епохи Середньовіччя і втілити у своєму виконанні провідну ідею дванадцятого свята Православної церкви, за висловом дисертантки, «в якому присутні практично всі риси, притамані середньовічній канонічній традиції – у топосфері славнику виділяються два найважливіших топоси, що пов'язані зі вченням ісихастів, метою яких є досягнення стану Богоподібності. Це топоси *духовного сходження* та *духовного преображення*, які втілені у гімнографії та іконографії через *символіку світла*. Шлях духовного сходження, до якого закликає гімнограф на початку цієї стихири, веде до споглядання Божої благодаті у вигляді нетварного та нематеріального фаворського світла. Вказані топоси представляють стрижневі змістовні акценти як вербального, так і співочого тексту славника» (з доповіді Дяблової К.О.).

Досвід був дуже цікавий і корисний для всіх учасників події, і, сподіваємося, знайте своє продовження у наступних творчих актах.

**INFORMATION TECHNOLOGIES IN MUSICAL CREATIVITY:
MUSICOLOGICAL ASPECT**

**ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ:
МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

Yuferova H. V. Юферова Г. В.

Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of Humanities and Music Innovative Disciplines R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music Kyiv, Ukraine

доктор філософії, доцент кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра м. Київ, Україна

На глобальному рівні процес інформатизації музичного мистецтва відбувався впродовж другої половини ХХ сторіччя. В історичному вимірі він розгорнувся настільки миттєво, що це викликало справжній шок і несприйняття однією частиною спільноти музикантів, але водночас викликало неабияку зацікавленість і стало своєрідним тригером для іншої.

Задля позитивних зрушень в бік усвідомлення переваг володіння інформаційними технологіями у професійній площині, знадобилися десятиріччя кропіткої роботи зокрема викладачів мистецьких закладів освіти з поступового їх впровадження в практичну діяльність. Майже одночасно розпочалися й дослідницькі пошуки науковців у осягненні новітніх процесів, що відбувалися. Українське музикознавство досить швидко відреагувало на цей виклик і вже з середини 1980-тих років розпочалася робота з дослідження питань щодо інформатизації музичного мистецтва і пошуків шляхів її реалізації через підготовку професійних кадрів. Так, викладач Київської державної консерваторії² Л. Дис запропонував упровадити в навчальний процес музикознавців і композиторів розроблені ним дисципліни «Основи використання обчислювальної техніки в музичній освіті» та «Основи музичної інформатики». Ці дисципліни були спрямовані на вивчення студентами засобів електронно-обчислювальної техніки, інформаційних технологій і способів їх практичного використання в музичній освіті, виконавській, композиторській та музикознавчій діяльності. Стратегію розвитку

² Нині – Національна музична академія України імені П.І.Чайковського (НМАУ імені П.І. Чайковського)

музичної інформатики – цей термін вперше запропоновано саме Л. Дисом – він убачав у реалізації шляху від алгоритмічного представлення загальної проблематики музичного мислення з поступовою її деталізацією та проєкцією на конкретні види музичної діяльності. Така стратегія розвитку впроваджувалась у життя наступними роками через численні наукові статті професора І. Пяковського (1946–2012), серед них – «Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять»³, «До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості»⁴ та у його авторській навчальній дисципліні «Комп'ютерний аналіз музичного тексту». Значення науково-педагогічної діяльності І. Пяковського складно переоцінити, оскільки вона вплинула на формування світогляду його студентів – музикознавців і композиторів⁵, які починали свій професійний шлях на початку 2000-х років, зокрема в КДВМУ ім. Р.М. Глієра⁶ як викладачі музично-інноваційних дисциплін.

Впровадження в найстаршому мистецькому навчальному закладі України⁷ експериментальних інноваційних дисциплін для студентів всіх спеціалізацій у той час виглядало занадто радикальним кроком, але він став тією необхідністю, на якій сьогодні базуються фахові компетентності нового покоління музикантів. Двадцятиріччя, яке у 2022–2023 навчальному році відзначив навчальний підрозділ «Музичні комп'ютерні технології» коледжу КМAM ім. Р.М. Глієра, стало часом результативної роботи викладачів за освітнім, методичним, творчим і науковим напрямками [3]. Дисципліни музично-інноваційного циклу поступово охопили всі наявні в академії освітні кваліфікації (від фахових молодших бакалаврів до магістрів музичного мистецтва). Використання комп'ютерного устаткування та спеціалізованого музичного програмного забезпечення вийшло за межі класу музично-інноваційних дисциплін, який від початку став майданчиком наукових досліджень історії, теорії й практики сфери музичних комп'ютерних технологій.

³ Пяковський І.Б. Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2009. № 3 (4). С. 90–103.

⁴ Пяковський І.Б. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Музичний твір: проблеми розуміння : зб. ст. Вип. 20. С. 33–44.

⁵ серед інших – О. Войтенко, А. Роценко, Т. Тучинська, А. Юферова.

⁶ Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра, нині – Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра (КМAM ім. Р.М. Глієра).

⁷ У 2023 році колектив КМAM ім. Р.М. Глієра відзначає 155 років від заснування.

Результати низки проведених за участю студентів і викладачів КМАМ ім. Р.М. Глієра науково-творчих проектів та експериментів, а також досвід, отриманий викладачами музично-інноваційних дисциплін під час міжнародних стажувань, були осмислені в наукових працях. Серед найважливіших досягнень – розробка теоретичних засад для поглибленого дослідження новітньої сфери музичного мистецтва. Варто звернути увагу на те, що в науковому дослідженні Г. Юферової «Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці» [1], серед іншого, приділено увагу методологічним аспектам вивчення інновацій в музиці. Вперше музичні комп'ютерні технології визначено як системне явище⁸, яке не тільки забезпечує результати впровадження і використання інноваційних методів, а й сприяє активізації та інтенсифікації процесів взаємодії в музичному мистецтві на різних комунікаційних рівнях. У ході дослідження визначено напрями системи музичних комп'ютерних технологій, серед яких – мультимедійні, нотографічні технології, а також технології програмування звуку; цифрові звукові технології (аудіотехнології) і технологія віртуальної студії (VST). Висловлено ідею щодо необхідності умовного поділення комп'ютерного програмного забезпечення, необхідного для творчої діяльності музиканта, на окремі класи. Так, до універсальних програмних засобів віднесено операційні системи, програми роботи з електронною поштою, веб-браузери, текстові, графічні редактори, програми верстки тощо.

Мультимедіа-редактори, мультимедіа-плеєри, програми-конвертори та кодеки, програми для навчання, тренажери, додатки для запису CD/DVD-дисків складають клас мультимедійних програмних засобів.

До класу спеціалізованих музичних програмних комплексів увійшли нотні редактори, графічні середовища та мови програмування для роботи з аудіо– та відеофайлами, звукові редактори, програми для аналізу та графічного представлення звуку, цифрові звукові робочі станції та секвенсори, VST-інструменти, VST-ефекти.

Одним із важливих результатів наукового дослідження стало доведення глобального впливу музичних комп'ютерних технологій на оновлення процесів музичної комунікації. У висновках зазначено, що зміни парадигм творчої практики музикантів пов'язані з розширенням професійних компетенцій музикантів, як і з оновленням наявних та утворенням нових комунікаційних взаємодій і, найголовніше, розробкою нових методів прийняття творчих рішень.

⁸ «Запропоновано таке визначення: музичні комп'ютерні технології – це система знань і комунікативних практик, що пов'язана з використанням сучасних ПЕОМ як одного з інструментів музичної творчості і комунікації» [1, с. 192].

Авторкою закріплюється назва «музичні комп'ютерні технології» як найбільш відповідна для окреслення сучасної інноваційної ланки музичного мистецтва, де інформаційні технології завдяки комп'ютеру – новому інструменту творчості та комунікації – спонукали до утворення нових комунікаційних шляхів у композиторській та виконавській практиці, музикознавчій і музично-педагогічній діяльності.

Оскільки українськими музикознавцями створено методологічне підґрунтя для вивчення системи музичних комп'ютерних технологій, викладачі музично-інноваційних дисциплін КМАМ ім. Р.М. Глієра вже використовують напрацювання науковців в процесі фахової підготовки студентської молоді з таких дисциплін, як «Основи музичної інформатики», «Комп'ютерні технології в музичному мистецтві», «Основи комп'ютерного аранжування», «Аранжувальні станції-синтезатори» та інші. Такий підхід має підживлювати творчу практику музикантів і посилювати наукові розвідки з цього напрямку.

Література:

1. Юферова Г.В. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ – СумДПУ ім. А.С.Макаренка, Суми, 2021. 255 с.

2. Юферова Г.В. Музично-інноваційні дисципліни у формуванні професійного світогляду молодих музикантів в Україні. Scientific and pedagogical internship «Topical issues of innovative and digital technologies in the educational process in the field of culture and art»: Internship processings, October 24 – December 4, 2022. Wloclawek, Republic of Poland, 2022. P. 21–26.

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-127>

AESTHETIC VIEWS OF SERGE LIFAR (ON THE MATERIAL OF THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF KYIV HISTORY)

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ СЕРЖА ЛИФАРЯ (НА МАТЕРІАЛІ ФОНДІВ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ МІСТА КИЄВА)

Bilous N. V. **Білоус Н. В.**

*Candidate of Philological Sciences,
Director
Serge Lifar Museum
(Branch of the Museum
of Kyiv History)
Kyiv, Ukraine*

*кандидат філологічних наук,
завідувач
Музей Сержа Лифаря
(філія Музею історії міста Києва)
м. Київ, Україна*

Колекція Сержа Лифаря (Сергій Михайлович Лифар, 1905-1986) – видатного артиста балету, балетмейстера, педагога та теоретика танцювального мистецтва, передана після його смерті згідно заповіту рідному Києву, належить до найцікавіших особистих колекцій діячів європейської культури 20 сторіччя, але, на жаль, є малодослідженою. Вона належала яскравій та впливовій «зірці» мистецького небосхилу 20 століття, який присвятив своє драматичне життя високий меті – служінню танцю. Зібрання відображає широке коло колекціонерських зацікавлень – Лифар чудово знався на образотворчому мистецтві, літературі, історії. Протягом життя артист збирав унікальні видання, стародруки, рукописи, предмети театрального-декоративного мистецтва. Це була водночас його пристрасть, відпочинок, джерело натхнення та інвестиція [3, с. 68]. Серж Лифар співпрацював, спілкувався та надихав цілу плеяду художників, композиторів, артистів, хореографів, серед яких були П. Пікасо, М. Шагал, Ж. Кокто, А. Майоль, А. Бреккер, І. Стравінський та ін. Вагомою частиною колекції, переданої до фондів Музею історії міста Києва, дослідженням якої займаються співробітники Музею Сержа Лифаря (філія Музею історії міста Києва, створена у

2019 році) крім власне видань самого, присвячених теорії та історії танцю, є й архівні матеріали – документи, листування, нотатки, рукописи, мемуари видатного танцівника. У них він багато уваги приділяє мистецькій проблематиці, естетичним категоріям, частина із них є «лабораторією ідей» у царині хореографічного мистецтва, звертається до теорії та історії танцю, можна прослідкувати, як поступово формується його власна концепція творчості – служіння танцю, філософія танцю. Лифар успішно поєднував теорію з практикою – «у світі хореографічного мистецтва чимало прикладів, коли не хореограф та філософ працюють поряд, а сам постановник танцювального видовища суміщає ці дві іпостасі, тобто є хореографом-філософом, що не потребує світоглядної «підтримки». Серед таких унікальних постатей у ХХ ст. можна назвати М.Фокіна, Р.Лабана, М.Грем, М.Вігман, С.Лифаря, М.Бежара, П.Бауш та чимало інших видатних митців, що залишили нам у спадщину, крім видатних творів, свої роздуми про ціннісний зміст танцю – явища мистецтва та водночас результату філософської рефлексії щодо змісту буття та питань самопізнання людини» [7, с. 15]. Танцівник поступово накопичував досвід, при цьому його світогляд позначений впливом європейського образотворчого мистецтва, філософії та літератури, зокрема протягом 20-х та 30-х років ідей видатного французького поета та філософа Поля Валері, з яким був знайомий. Лифар уважав себе його ідейним спадкоємцем, відзначаючи, що «поемою «Душа і танець» Валері створює міст між гордо люблячими своїх богів греками і нами – також закоханими у пластичне мистецтво... Він намагається воскресити думки, оживлюючи відчуття руху того часу, які тепер зникли. Але чи не можу я продовжити далі «його» визначення, назвавши танець «душею душі» [8, с. 2]. Валері в свою чергу назвав Лифаря «поетом руху» [9, с. 7] за те, що він «відкривав нові обрії танцювального руху, сповідуючи його максимальне вивільнення» [4, с. 129].

Лифар відносно рано (ще на початку свого танцювального шляху) почав цікавитися пошукам власного творчого «я», про свій перший потяг до мистецтва та перші артистичні враження він говорить у мемуарах «Роки жнив» («Страдные годы»), перше паризьке видання яких 1935 року зберігається у фондах Музею історії міста Києва [2, с. 128]. У київській студії Броніслави Ніжинської Лифар, під враженням танцю її учениць, обрав свій шлях служіння мистецтву: «Танець одухотворювався музикою, музика знаходила своє втілення, своє вираження у русі тіла, в його елевації – у Танці. Відкрився світ краси – перед якому завмираєш у чистому та трепетному спогляданні-захопленні... Учениці Ніжинської – легкі музи – служили прекрасному

культу, і так дивно було це служіння красі серед нудно-сірого радянського життя, позбавленого будь-якої краси...» [5, с. 101].

Лифар зізнається, що першим «аналітичним дослідженням про мистецтво» був його лист з Турину 1924 року, де він навчався у відомого педагога Чекетті, у якому написав Дягілеву про свої перші враження від живопису епохи Відродження [9, с. 22].

Оскільки як митець він ніколи не входив до жодних об'єднань, вважав себе одинаком (цьому є низка пояснень), то йому важливо було виробити і артикулювати загальну «мистецьку програму», якої він притримувався протягом життя. Серед важливих етапів, які свідчать про формування у Лифаря естетичних поглядів та потребу їх донесення до професійної та широкої глядацької аудиторії, а також становлення його як творця, теоретика та практика – виступ у амплу автора критичних статей. Так, він згадує про написання своєї дебютної статті у пресі «*La danse dans le cortège du printemps*» («Танець у кортежі весни»), яка вийшла у «*Nouvelles Littéraires*» 21 квітня 1934 року [8, с. 1].

«Як поставилися до моїх дебютів на цій новій для мене ниві? – Наскільки редактори та видавці газет та журналів поставилися вітально (я був завалений проханнями надсилати статті), настільки критики поставилися вороже до цього роду моєї діяльності, балетні критики взагалі і особливо... мої друзі. Мені стільки приходилося чути, що я взявся не за своє діло, що я «відбиваю хліб», що я повинен танцювати та створювати балети, ділитися своїми думками про танець, але не безпосередньо з публікою, а через них, друзів-критиків, яких я можу і повинен надихати. На мене жорстоко нападали, але ніколи не за те, що і як я пишу.... А завжди лише на те, що я п и ш у, на самий факт мого писання... Зі мною згодом примирилися і навіть дістали вигоду... Я говорив у своїх статтях про те, що хотів виразити, мої статті перефразовувалися і, використовуючи новий матеріал, критики говорили про те, що я виразив у своєму балеті, – і обидві сторони були задоволені (думаю, що від цього не страждала і третя сторона – шановна публіка» [6, с. 239].

Література:

1. Білоус Н. До питання історії колекції Сержа Лифаря. Матеріали міжнародної наукової конференції «The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times» (Серпень 30–31, 2022. Рига, Латвійська республіка) С. 68–71. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-237-1-15>

2. Білоус Н.В. Київ як біографічний символ у мемуаристиці Сержа Лифаря. Київ і кияни: Матеріали щорічної науково-практичної конференції. – Вип. 14 – Київ: Інститут історії України, 2022. С. 126–130.

3. Білоус Н. Особистісне та документальне у мемуарах Сержа Лифаря (на матеріалі колекції Музею історії міста Києва). Матеріали міжнародної наукової конференції «Current trends and fields of philological studies in the challenging reality» (Липень 29 – 30, 2022. Рига, Латвійська республіка) С.247-250. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-227-2-62>

4. Зінич О. Серж Лифар – хореограф і хореолог: аспекти взаємодії музики і танцю. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/127.pdf> С. 127–136

5. Лифарь С. Странные годы. Париж, 1935. 328 с.

6. Машинопис мемуарів Сержа Лифаря з правками, рукописними вставками та печаткою автора. 1929-1939 рр. (МІК ТЗ-12088)

7. Чепалов О. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених. Танцювальні студії. Вип. 2 – Київ: КНУКіМ, 2018. С.10 – 16

8. Lifar S La danse dans le cortège du printemps. (МІК ТЗ – 12108)

9. Lifar S. Au Service de la danse. Paris: Universite de la danse, 1958. 426 p

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-128>

THE IMPORTANCE OF THE STRUCTURE AND INVERSION OF THE LEGS IN CLASSICAL DANCE

ЗНАЧЕННЯ БУДОВИ Й ВИВОРОТНОСТІ НІГ У КЛАСИЧНОМУ ТАНЦІ

Zakharchuk N. V.

*Senior Lecturer at the Department
of Choreography
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

Захарчук Н. В.

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

Компетентності учня, студента будь-якого навчального мистецького закладу чи учасника хореографічного колективу визначають якісно засвоєні базові рухи класичного танцю. Класичний танець є першоджерелом формування та розвитку рухового апарату танцівника, й саме він є підґрунтям професійного навчання в хореографічному мистецтві.

Мета публікації передбачає аналіз базових вимог щодо виховання пластичних можливостей ніг, значення їх будови, постановки та виворотності.

Теоретичні доробки вітчизняних хореографів Г. Березової, Л. Цветкової, у як визначено методичні підходи щодо вивчення та виконання рухів, вправ, стрибків, засвідчують, що одним із засобів ефективного фізичного розвитку танцівників є правильний підхід щодо постановки та роботи ніг у танці.

Форма ніг є важливою для формування правильної постави танцівника, а надалі, у вихованні стійкості. Нижні кінцівки повинні мати форму прямої, гарної лінії, а м'язи – продовгуваті й плоскі. Не сприятимуть виробленню правильної постави й стійкості так звані Х-подібні (вальгус коліна) та О-подібні (варус коліна) ноги. В осіб з Х-подібними нижніми кінцівками голіжки розходяться назовні. Для танцівника – майбутнього артиста балету – відстань між щиколотками не має перевищувати три сантиметри. В осіб із О-подібними ногами (вихідне положення – шоста позиція ніг) максимальна відстань між колінними суглобами – три з половиною сантиметри.

На поставу танцівника значний вплив має стан ступні. У науково-методичному доробку Е. Вільчковського, Н. Денисенко, Ю. Шевченко зазначено, що зміна форми ступні, навіть незначна, може стати причиною деформації, порушення правильного положення таза, хребта, що патологічно змінить поставу [2, с. 11].

Сплющення склепіння стопи (плоскостопість) є відхиленням від норми. Цей недолік має негативний вплив на формування постави, опорну функцію кінцівок, ходьбу, біг, виконання рухів і стрибків й може вплинути на рівень успішності танцівника. Тому, у процесі занять та під впливом фізичних навантажень існує можливість виправити незначно виражену форму плоскостопості.

Стопи під час руху чи статички витримують найбільші навантаження. Надскладними є навантаження в балерин під час виконання танцю на пуантах. Тому, вимоги щодо будови стопи й пальців майбутніх танцівниць є особливими важливими. Успішному оволодінню класичним танцем сприяє будова стопи коли перший, другий та третій пальці рівні й трішки довші від четвертого і п'ятого, або коли рівними є перший та другий пальці і дещо довші, як третій, четвертий та п'ятий. Інші форми пальців стопи (заокруглена, скошена), а також, якщо пальці викривлені або перший коротший від інших, ускладнюють професійну діяльність танцівника. Суттєвим недоліком є й широкі ступні ніг.

У численних навчальних посібниках, методичних рекомендаціях та іншій фаховій літературі акцентується увага на тому, що, окрім правильно визначених показників усіх частин тіла та його пропорцій, для

оволодіння програмовим матеріалом із класичного танцю необхідно щоб ноги танцівника були максимально виворотними.

Виворотність ніг – здатність танцівника розвертати верхню частину ніг у тазостегнових суглобах так, щоб коліна, гомілки і стопи вільно розкривалися назовні (франц. *en dehors*) [3, с. 55]. Виворотність може бути вродженою, тому що залежить від будови тазостегнових суглобів. Важливо, щоб головка стегна не заходила глибоко в кульшову западину (увігнуту поверхню тазу), також, щоб кульшові западини були розвернуті не вперед, а в боки – назовні. Якщо кульшові западини повернуті вперед й головки стегнових кісток глибоко розміщені в них, то за такої анатомічної будови особу вважають непридатною до оволодіння навіть базових рухів класичного танцю.

Виворотність також залежить і від будови ніг танцівника. Трапляються випадки, коли в особі є виворотність у тазостегнових суглобах, але вона недостатня в гомілках й стопах. Проте досягнути позитивних результатів можливо тільки за умови вільної виворотності в стегнах, а виворотність гомілок й стоп можна «виробити» шляхом наполегливих тренувань і набути в процесі занять класичним танцем.

Отже, зважаючи на вищезазначене, висновуємо, що із виворотністю ніг, їх будовою, тісно пов'язана здатність танцівника якісно виконувати будь-які рухи класичного танцю. Засвоєні базові рухи, що пройшли етапи історичного становлення, визначають компетентності студента навчального мистецького закладу, учасника аматорського хореографічного колективу, артиста балету.

Література:

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ : Муз. Україна, 1990. 256 с.
2. Вільчковський Е., Денисенко Н., Шевченко Ю. Інтеграція рухів і музики у фізичному розвитку дітей старшого дошкільного віку. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 128 с.
3. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : СПОЛОМ, 2013. 288 с.
4. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю: підручник. 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.

TRYPILLIAN ORNAMENTATION AS THE STRUCTURAL FOUNDATION OF UKRAINIAN DANCE CREATIVITY

ТРИПІЛЬСЬКА ОРНАМЕНТИКА ЯК СТРУКТУРНА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Kinder K. R. Кіндер К. Р.

*PhD in Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Choreography
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Хореографічне мистецтво українців зростало на субстраті багатьох архаїчних культур, сформувалось на реліктах давньослов'янської танцювальної творчості, успадкувавши її прадавню символіку. Надзвичайно цікаві висновки при дослідженні генези українського танцю дає історико-порівняльний аналіз, який дозволяє осмислити становлення у часі і просторі історично усталених хореографічних форм, їх стійкість та спадкоємність у сучасній вітчизняній хореографії.

Про найдавніші сліди танцювального мистецтва на теренах України свідчать археологічні знахідки, що сягають дослов'янських часів – трипільської культури [1]. Основним мотивом антропоморфної орнаменталізації знайденого посуду є бітрикутні жіночі фігури з різноманітним розташуванням рук, які фіксують переважно геометричні пози. Досить цікаву стилістичну й семантико-функціональну класифікацію цих сюжетів запропонувала Т.Мовша [3, с. 35]. Вона визначила, що на трипільському розписі руки людей зображені в десятих позиціях. Відзначимо ті положення рук, які за стильово-композиційними ознаками подібні до прийнятих у сучасному українському танці: руки діагонально підняті вгору; руки дугоподібно зігнуті й притиснуті до голови; одна рука піднята вгору, а друга витягнута вбік; одна рука біля голови, а друга на стегні; руки дугоподібно зігнуті на талії. Символічного значення набувають руки в кутових та округлих позиціях, якими, поклавши їх на живіт, стегна, груди, або тримаючи біля голови, окреслювали цю фігуру. Зображення трикутника було нанесено на нижню частину тіла й живіт, що свідчить про його зв'язок із жіночим началом. Нерідко жіночі фігурки супроводжуються різноманітними атрибутами та символами – змія, дерево життя, зорі. Досконалі зображення на трипільській кераміці танцюючих фігурок, які,

наче піщаний годинник, складалися з двох трикутників, дають уявлення про ритуальні пози магіко-заклинальних танців, позиції рук у ньому, про елементи атрибутики та ритуальний одяг.

Жінка, жіночі божества асоціювалися з водою, дощем, мудрістю та деревом життя. Обожнювалася Мати-Земля й орнаментальні мотиви танців були, найчастіше, рослинними. Основу танців родючості складали різноманітні ритуальні пози й жести, посередництвом яких звертались до Сонця, Неба, Місяця і Землі, благаючи милості. Характерною рисою орнаментики трипільської пластики були вертикальні та горизонтальні схеми, складені із зигзаго-струменистих елементів, що являли собою графічний прийом передачі води, що тече. Як підкреслює вітчизняна дослідниця трипільської орнаментики О.Годенко-Наконечна: «Безкінечне повторення цього мотиву в орнаментах численних посудин нагадує багаторазове його відтворення у таїнстві-ритуалі свята» [2, с. 48].

Образ води небесної в орнаментальному мотиві танців відтворювався у вигляді вертикально-хвилястого динамічного малюнка, що асоціювався з геометричним орнаментом ритуального посуду, хвилясті лінії якого символізували дощові струмені. Доречно припустити, що горизонтальна хвиляста лінія є символом наземного потоку, її ж вертикальна проекція – не що інше, як символічне відтворення потоків небесних. Очевидний зв'язок цих композицій із зображенням змії як символів водної стихії. Ця ж символіка складає основу танцювальної орнаментики українського хороводу «В'юнок», танцю-гри «Вуж», композиційно-просторовими малюнками яких є «змійка», «струмочок», «вуж». Танок то в'ється «змійкою», неначе вузька стежинка серед безкраїх полів, то широко розтікається, як повновода ріка, то загортається «спіраллю». Сакрального значення набуває звивиста лінія як лінійна спроба передати вічний рух, вічне життя, як символ неперервного воскресіння природи.

З аграрною символікою й обрядами викликання дощу пов'язані й трипільські жіночі антропоморфні фігурки в позі ритуального танцю і в одязі з торочками. Обрамлення нижньої частини бітрикутної фігури знаком у вигляді «гребінця» вчені трактують як символ води. Аналоги його можна знайти і в ритуальному костюмі південноамериканських індіанців [4, с. 141]. Бахрома на одязі нагадує про росу або про дощ Благодаті і милосердя. Цілком ймовірно, що в традиційному українському костюмі така прадавня прикраса одягу репрезентована у вигляді яскраво-барвистих стрічок, що так рясно мерехтять на дівочих віночках, хвилястими потоками падають на плечі, струменяться від найменшого руху, ледь помітного подиху вітру.

Отже, українське танцювальне мистецтво містить цілу низку художніх образів-символів, які репрезентуються у хореографічних

творах як узвичаєні носії певних ідей і понять протягом багатьох віків. Пластична танцювальна символіка, сформована на рівні архетипів у синкретичному лоні прадавньої культури, стала структурною основою хореографічної творчості усіх наступних епох.

Література:

1. Бурдо Н. Б., Вщейко М. Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік. Харків: Фоліо, 2007. 415 с.
2. Годенко-Наконечна О.П. Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості: дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 296 с.
3. Мовша Т.Г. Антропоморфна пластика Трипілля (реалістичний стиль): автореф. дис...канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 1975. 24 с.
4. Burckhardt T. Sacred Art in East and West: Translated from the French by Lord Northbourne. Bloomington, Indiana: World Wisdom Books, 2001. 216 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-130>

OUTSTANDING MASTERS OF FOLK AND STAGE CHOREOGRAPHY OF VOLYN

ВИДАТНІ МАЙСТРИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ВОЛИНИ

Kozachuk O. D. Козачук О. Д.

*Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of Choreography
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

*заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри хореографії
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Збіг історичних, політичних, економічних і географічних обставин в значній мірі визначив специфіку регіону Волині та Волинського Полісся. В результаті впливу різних соціально-політичних факторів ці території опинились заселеними різними національностями (українці, поляки, білоруси, євреї, чехи, німці, литовці), які і до сьогодні тут проживають. Кожна з цих груп залишила після себе колосальну духовну і культурну спадщину, зумовлену цьому регіону.

Досліджуючи історію розвитку хореографічної культури та становлення української народно-сценічної хореографії (В. Авраменко, К. Балог, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, Р. Герасимчук, О. Гомон, Є. Зайцев, А. Кривохижі, Д. Ластівки та ін.) можна констатувати, що український народно-сценічний танець як невід'ємна складова хореографічного мистецтва пройшов складний шлях свого становлення. Він вирізняється своїм колоритом, композиційною побудовою та оригінальною манерою виконання.

Вагомий вклад у розвиток народно-сценічного танцю зробили відомі українські хореографи народно-сценічного танцю Волинського краю : Микола Полятикін, Ілля Богданець, Едуард Шихман.

Микола Андрійович Полятикін – народився 12 серпня 1948 року в селі Ковьонки (тепер селище Шалигіне) неподалік міста Глухова на Сумщині.

Творчість Миколи Полятикіна – це збереження й розвиток української національної хореографії, народнописенної культури, багатства обрядових танців, традиційних жанрово-побутових сцен, зокрема Волині та Західного Полісся.

На початку творчої діяльності М. Полятикін розпочав системну польову роботу щодо збору матеріалу про традиційні танці Волині і Західного Полісся, яка продовжувалася тривалий час. У пошуках самобутніх зразків традиційної народної хореографії він брав участь у фольклорних експедиціях з якими об'їздив майже всі села та містечка Волинського Полісся, де записав більше десяти унікальних танців. Микола Полятикін доклав чимало зусиль, щоб в репертуарі ансамблю з'явилися побачені в селах, а потім записані й відтворені танці. Так полька – «Шуруха», мала дуже цікаві і притаманні їй рухи, коли молодь танцювала у тісному приміщенні, через те що там мало місця танцюючі змушені були виконувати не широкі, а дрібні рухи, то весь час шурували по підлозі постоломи чи чобітьми, створюючи при цьому автентичні рухи. Тільки у Мовчанівській польці як основний крок виконується «моталочка на одну ногу» – ліву і потрійний притуп. І увесь час він повторюється – тільки на одну ногу.(Записана у селі Мовчанів Локачинського району). «Марусина» – у цьому танці використані швидкі оберти на високих півпальцях, рух виконувався по колу в один бік, тоді у протилежний, а також пританцювання один проти одного з ефективними ударами об підлогу.(Записана у селі Ситниця Маневицького району). «Грайка» – це танець який побутує до сьогодні в селах на Волині. Його виконують на різних вечорах, весіллях, гостинах. Він складається з трьох частин (у народі кажуть «трію»), дві частини швидких, третя повільна. Танець виконувався в парах. (Рухи записані в селах Шепель та Богущівка Луцького району). «Душка» – цікавий танець

у якому основний рух виконується увесь час з лівої ноги, починаючи переступанням, просуваючись по колу за годинниковою стрілкою. Руки при цьому, з'єднані в зап'ястях, тримають на рівні плечей і злегка ними трясуть. Виконувався по трійках – дві дівчини і один хлопець. Використовувались оберти як у трійках, так і в парах (Записано в селі Жашковичі Іваничівського району).

Польки – «Любешівська полька», «Коритненська полька», «Кременецька полька», «Гарбуз полька» увійшли у світ збірником, «Народні танці Волині і Волинського Полісся у записках Миколи Полятикіна»– 2005 році [5].

М. Полятикін наполегливо працював над удосконаленням елементів хореографічних композицій, вів постійний пошук того, що найбільш вирізняло самобутній волинський танець з – поміж інших, робило його цікавим, сценічним. Так з'являються у програмі заслуженого ансамблю пісні і танцю «Колос» вокально-хореографічні постановки «На Івана Купала», «Волинські забави», «Ой весна, весна», «Волинське весілля», «Обжинки», «Волинські вечорниці», «Червона калина», «Гопак». Патріотична тема України була у репертуарі колективу впродовж усіх років його існування. Поміж таких творів композиція «Три криниченьки», а також звернення до витоків козацтва вокально-хореографічна композиція «Козаки».

Микола Полятикін, у 1985 році був одним з організаторів і хореографом постановником ансамблю пісні і танцю «Любисток» селища Локачі, де на місцевому матеріалі здійснив оригінальні постановки обрядової тематики: «Окорські веснянки», фрагмент волинського весілля – «Похода», «На Великдень», «На околицях Локацької вуйми», «Колпитівські забави», хоровод «Ой Весна красна», картинка-жарт «Гулянка». У творчій співпраці із заслуженим працівником культури України хормейстером Ярославом Матульком побачила світ у 2006 році книга з репертуару колективу «Локацька вуйма» [2].

У розвиток хореографічного мистецтва Волині помітну роль відіграла постать талановитого хореографа, педагога Іллі Михайловича Богданця. Визнаний майстер у царині хореографічного мистецтва, який зробив величезний внесок у розвиток української культури, та Волинського краю.

Народився Ілля Богданець 7 березня 1928 року м. Мозир Гомельської області Білоруської РСР. Після закінчення школи, свою трудову діяльність Ілля Богданець розпочав артистом Гомельського поліського ансамблю пісні і танцю. Під час гастролей ансамблю у Луцьку юнак отримав пропозицію працювати у Волинському народному хорі на посаді артиста балету.

1954 рік став особливим періодом творчої роботи Іллі Михайловича, заснування ансамблю танцю «Радість» Луцького Палацу піонерів – де він

став керівником і хореографом. В цьому колективі Ілля Михайлович здійснив чимало постановок цікавих хореографічних композицій, танців, а саме: «Волинський край», «Косарі», «Ой радуйся земле», «Ми мріємо про море». Хореографічна композиція «Зимові ігри» увійшла у репертуарний збірник українських народних танців (1982 року).

У 1960 році вихорем увірвався на сцени Волинського краю новостворений І.М. Богданцем ансамбль танцю «Волинянка» Луцького міського Будинку культури, в репертуарі якого чільне місце зайняли українські народні танці основані на місцевому фольклорі. За постановкою І.М. Богданця з'явилися танці основані на місцевому фольклорі, в яких було використано підмічені на сільських масових народних гуляннях цілісні хореографічні сцени. Так зокрема виник танець «Крутях» який у своїх описах словесно відтворила наша велика землячка Леся Українка записаний у селі Лучини на Волині. Жвавий, веселий, життєрадісний він характеризується круговими рухами і круговими побудовами фігур, в ньому є одна особливість, окремі рухи виконуються на 2/4 при розмірі музичного супроводу 3/4. Цей танець увійшов у збірник «Танці Волині» (1973 р).

Знайшли своє місце в репертуарі ансамблю такі оригінальні танцювальні композиції як: «Рушничок на щастя», виплекана на народній основі, «Ми з Волині», що викликала велике захоплення у глядача, «Купальський хоровод», в якій ожили прадавні мотиви купальських обрядів – чудового древнього слов'янського свята,

За період роботи на посаді балетмейстера Волинського хору І. Богданцем було поставлено ряд танцювальних композицій («Поліський танець», «Волинь моя»).

Едуард Леонідович Шихман народився 28 липня 1941 в Молдавській РСР. У 1968 році очолює ансамбль танцю, «Волинянка», де одною з перших постановок стала хореографічна композиція «Дружба». Зверненням до розмаїття волинського фольклорного багатства збагатився репертуар колективу постановкою «Буяньський скакунець» який з успіхом у 1971 році був виконаний на Міжнародному фольклорному фестивалі в Угорщині, та за мотивами етнографічних записів, поетеси Лесі Українки – «Кладочка». Ця танцювальна композиція мала великий успіх. У 1974 році на міжнародному фестивалі в місті Кишеневі вона відзначена, як одна з найкращих у хореографічній передачі багатого фольклору України. «Волинська полька» поставлена Едуардом Шихманом стала візитною карткою ансамблю танцю «Волинянка» [5].

Едуард Леонідович Шихман звертав увагу в глибину Волинського Полісся – де ще зберігся глибокий пласт давніх звичаїв та обрядів, які супроводжувались танцями. На цьому матеріалі з'являється танець

«Черчениця». Захоплюючими були інші хореографічні композиції створені митцем – «Молдавська весняна хора», «Вігерець», «Український танець з решітками», «Гопак».

В народному аматорському ансамблі бального танцю «Юність» Луцького міського будинку культури був поставлений танець «Волинський молодіжний». У 1973 році вийшов збірник по записах Е.Л. Шихмана з репертуару самодіяльного народного ансамблю танцю «Танці Волині».

Особливим періодом у творчості Е. Л. Шихмана після довготривалого перебування за кордоном стало створення у Луцьку шоу-балету «Натхнення» у 2000 році. Це – єдиний хореографічний колектив на Волині, який працював у стилі «степ» (чечітка). За короткий час була створена концертна програма з 12 танцювальних композицій в сучасній інтерпретації. на теми хореографії народів Європи. Фольклор Західної Волині використаний авторами шоу і при створенні вокально-хореографічної композиції «Світязянки» та «Журавлі».

Отож, зазначимо, що основними напрямками творчої діяльності вищезгаданих майстрів танцювального мистецтва було відродження народних танцювальних традицій, відтворення автентичності музичної і танцювальної культури, популяризації кращих її надбань.

Література:

1. Антонюк А. Слава і гордість культури України. Луцьк : Твердиня, 2017. 323 с.
2. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору. Луцьк: Твердиня, 2010. – 446 с.
3. Денисюк В. Зачаровані мистецтвом. До 40-річчя Луцького міського Будинку культури народного Дому «Просвіта». Історико-краєзнавчий нарис. Луцьк: Надстир'я, 1997. 160 с.
4. Kolberg O. Dzielawszystkie. Wolyn. Suplement do tomu 36. Poznan: Instytutim. Kolberga, 2002. –306 s.
5. Ошуркевич О. До джерел. Луцьк: ВАТ «Вол. обл. друкарня», 2008. 35 с.

**THE FIRST NATIONAL BALLET “MR. KANYOVSKY”
ON THE STAGE OF THE KHARKIV OPERA
AND BALLET THEATER**

**ПЕРШИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ БАЛЕТ «ПАН КАНЬОВСЬКИЙ»
НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ І БАЛЕТУ**

Kosakovska L. P. Косаковська Л. П.

*Candidate of Art History,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Choreography
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

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

Як самостійний жанр хореографічного мистецтва балет в Україні починає розвиватись у першій половині ХХ століття. До тридцятих років ще були у силі митецькі парадигми старого світу, стовпами яких у балеті був хореограф-фольклорист В. Верховинець, а в музиці – композитори М. Вериківський, М. Лисенко, А. Вахнянин, Д. Січинський, Б. Підгорецький, М. Аркас. В їхніх творах народні мотиви використовувались як основа та дійовий компонент, засіб драматургічної виразності. Наприклад, в опері «Катерина» М. Аркаса демонструвався «Козачок» у постановці та виконанні Х. Ніжинського, а в львівській прем'єрі «Пана Сотника» Г. Козаченка дебютував В. Авраменко, виконавши кілька народних танків. Таким чином, найбільш плідними та перспективними у формуванні характерних ознак національного балету були намагання українських композиторів театралізувати різні види танцювального фольклору.

19 квітня 1931 році на сцені Харківського оперного театру відбулася прем'єра балету «Пан Каньовський» М. Вериківського. У постановочну бригаду «Пана Каньовського» увійшли композитор М. Вериківський, балетмейстер В. К. Литвиненко та консультант з народних танків В. Верховинець.

Оголошений у 1927 році конкурс НКО до 10-річчя Жовтневої революції по лінії музичної творчості висунув гасло створення складних музичних форм на основі української народної музично-пісенної тематики. Балет М. Вериківського цілком відповідав цим вимогам, проте не мав соціально вагомого для тих часів змісту. Тому лібретист

Ю. Ткаченко, який розділив авторські права з М. Вериківським, пішов торованими стежками соціальної схеми, використавши у тому числі й багатий фольклорно-етнографічний матеріал.

Дія балету відбувається за часів гайдамаччини, коли «посадником» на Правобережжі був польський магнат, граф Микола Потоцький, володар численних маєтків у Західній Україні, прозваний паном Каньовським. Народні оповідання свідчать про Каньовського як про страшного, свавільного паливоду. У лібрето були використані також народні балади про Любину Бондарівну, дівчину, яка стала жертвою свавілля Каньовського. Вона і посіла провідне місце у сюжеті як головна героїня.

Хореографічна мова балету, згідно із задумом авторів і постановників, мала такі очевидні стильові ознаки: використання українського фольклору, польський характерний танок та академічний класичний танець. У «чистому» вигляді вони були реалізовані відповідно до сюжету в дивертисментах «На провесні грім», «Панство бенкетує» (5-та картина: полонез, мазурка та виступ панського балету). Окремі класичні танці були включені до 2-ої картини «Лекція панського кріпацького балету», а характерні – до фінальної, 7-ої картини балету «Цеховий люд святкує» – свято ремісників у Каневі та побут гайдамацького коша.

У пластичній мові окремих дійових осіб (Любини Бондарівни, її коханого Яроша) поєднувались різні лексичні елементи класики, характерного та національного танцю, що, з одного боку, сприяло розширенню засобів хореографічної мови балету, а з іншого – нівелювало фольклорно-етнографічну основу народного танцю.

Виконавиця ролі Любини Бондарівни В. С. Дуленко згадувала, що вже при першій зустрічі з В. М. Верховинцем артисти відразу зрозуміли, що нічого подібного танцювати раніше їм не доводилось. За свідченням Дуленко, хореограф, працюючи з виконавцями, постійно підкреслював, що в народному танці усе повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа <...> Репетиції з Василем Миколайовичем завжди проходили дуже продуктивно, і у артистів склалось враження, що Литвиненко готував танці «начорно», а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості [1, с. 28].

Цю думку продовжує і розвиває партнер Валентини Дуленко у спектаклі Олександр Соболев. Він згадував про настанови Верховинця про те, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб зберігався народний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка. Артисти це зрозуміли і цілком його підтримували <...> За порадою хореографа до спектаклю увійшло багато обрядових танців, пов'язаних з весіллям і збиранням хліба. Балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння. О. Соболев вважав, що тільки завдяки

Верховинцю, виконавці у всіх танцювальних побудовах та мізансценах відчули справжній український аромат, зрозуміли, як і в якому стилі повинен проходити весь балет. Артисти відзначали, що навіть у класичних танцях з'явилися певні національні ознаки, завдяки чому класика органічно поєднувалася з національним колоритом і не вивибалася із загального стилю спектаклю [1, с. 28].

Перший національний балет «Пан Каньовський» М. Вериківського, який побачив світло рампи на харківській, тоді столичній, сцені, швидко став репертуарною виставою і в постановці В. Литвиненка був відтворений на сцені Київського оперного театру, а в наступному, 1932 році, також за допомогою В. Верховинця, був поставлений П. Йоркіним у Дніпропетровську та Ф. Пінно на сцені Лівобережної опери.

Література:

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. [5 вид.]. К. : Муз. Україна, 1990. 150 с.
2. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. *Культура України: зб. наук. пр.: сер. «Мистецтво»*. Вип. 8. Х. : ХДАК, 2001. С. 47–57.
3. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. К. : Муз. Україна, 2003. 440 с.
4. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліограф. довід. К., 1999. 224 с.

**WALTZ: HISTORY, VARIETIES AND EVOLUTION
OF THE DANCE FROM CLASSICAL TO MODERN TIMES**

**ВАЛЬС: ІСТОРІЯ, РІЗНОВИДИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮ
ВІД КЛАСИКИ ДО СУЧАСНОСТІ**

Kutuzov M. Yu. Кутузов М. Ю.

*Postgraduate Student аспірант кафедри культурології,
at the Department Culturology, асистент кафедри хореографії
Assistant at the Department Волинський національний університет
of Choreography імені Лесі Українки
Lesya Ukrainka Volyn м. Луцьк, Україна
National University
Lutsk, Ukraine*

Сьогодні важко уявити більш романтичний, граційний та витончений танець в європейській бальній культурі, ніж вальс. За своєю популярністю, розповсюдженням і тривалістю існування він перевершує всі бальні танці. Його внутрішньо притаманна елегантність і чарівність перетворює вальс на один із найкращих танців усіх часів і народів. Складно сплутати його з іншими танцями, і не лише завдяки ритміко-музичній складовій, яка застосовується в балетах і операх, оперетах, драмі та кіно, а в першу чергу завдяки техніці виконання, яка перетворює його на дивовижно легкий та піднесений бальний танець, що є динамічним втіленням повної гармонії хореографічного мистецтва. Своєрідна ритміко-музична складова, динамічний темп, складна техніка робить вальс дивовижно елегантним та граціозним танцем.

Вальс з'явився на рубежі XVIII-XIX ст., але питання його походження є доволі спірним. Сучасні дослідники акцентують увагу на тому, що танець походить від французького придворного танцю епохи ренесансу вольта, в якому спочатку переважали стрибки, а потім з'явилися швидкі повороти та обертання [3, с. 35].

Вольта (XVI-XVII ст.) своєю назвою зобов'язана італійському слову «voltare», що перекладається як «повертатись», «перекидатись». Загальні характерні риси цього танцю – швидкий або помірно швидкий темп і тридольний розмір. В ньому немає чіткої хореографії, всі рухи залежать від рішення самої пари під час виконання. Також існує думка, що вальс походить від німецько-австрійського селянського танцю під назвою лендлер, у якому замінили важкі підстрибування і стрибки на плавні і витончені рухи.

Лендлер – це народний танець австрійського походження який виник в XVIII столітті. Його назва походить від німецького слова «Landler» або «Landl», що означає «місцевий житель» або «власник землі». На той час лендлер був відомим тим, що традиційно його виконували на весіллях та святах в сільській місцевості Австрії та Баварії.

Незважаючи на те, що лендлер походить з провінційної танцювально-музичної традиції, він швидко став популярним танцем на балах і світських прийомах Австрійської знаті, та з часом завоював симпатії вищих кіл Європи, поступово витіснивши мінуєт. Лендлер був важливим компонентом бального життя в цілому світі, а його популярність залишилась на високому рівні до середини XIX ст.

З часом танець багатократно змінювався, набираючи ознак відомого нам вальсу. Першим, широко популярним танцем із закритою позицією в парі, який набув поширення в Відні, був віденський вальс. Так як швидкість руху в танці потребувала близького фізичного контакту між партнерами, танець зазнав сильної критики з боку релігійних лідерів. Вони вважали вальс «розпусним», «вульгарним», «безглуздим» танцем, який порушує всі норми моралі та етики. Таке ставлення до вальсу спостерігалось по всій Європі, особливо в стриманій Англії, де моральні норми були ще суворіші [3, с. 36].

Можливо, вальс і залишився б ганебним танцем, якби не творчість Йоганна Штрауса, Йозефа Ланера та інших композиторів епохи романтизму. Їхня вишукана музика надала танцю легкості, граціозності, краси та стала поштовхом для подальшого розвитку вальсової хореографії.

Віденський вальс є одним з найвідоміших танців світу, який асоціюється зі столицею Австрії – містом Відень. Плавність та елегантність рухів роблять віденський вальс надзвичайно популярним і захоплюючим для глядачів та виконавців. Ці рухи стали результатом багатьох років вдосконалення та розвитку техніки вальсу. Починаючи з 1920-х років, танець починає змінюватися, щоб відповідати новим танцювальним стилям та потребам публіки. Згодом він став складовою частиною балетів, оперет та мюзиклів.

На даний час віденський вальс виконується в багатьох країнах світу як на професійному так і на любительському рівнях. Це не просто танець, а справжній символ елегантності та розкоші, а його романтична музика, знаходить своє місце в культурі багатьох країн.

В другій половині XIX ст. набувають поширення так звані повільні вальси, композитори яких починають створювати нову вальсову музику. Їй властивий більш повільний темп на відміну від оригінального віденського. Це сприяло виникненню нового виду танцю вальс-бостон.

Історія цього танцю починається з 1834 року, саме тоді він був вперше представлений бостонській публіці. Відмінність полягала в тому що безперервні кружляння по колу змінились на повороти, протязні кроки та пози, а темп виконання став більш повільним і стриманим [1, с. 135].

У 1874 році був створений «Бостонський клуб», який зробив свій вагомий внесок у розвиток цього танцю. Представники різних соціальних та етнічних груп цього клубу розробляли різноманітні техніки танцю, завдяки чому, цей обмін ідей та досвіду сприяв розвитку нового стилю.

Вальс-бостон майже зник у 1914 році з початком Першої світової війни, але він встиг надати імпульсу до народження яскравого танцю ХХ ст., повільного вальсу. У деяких країнах він відомий як англійський вальс, а в Англії його називають коротко «Waltz».

Англійський вальс починає набувати своєї популярності у 1919 році, як самостійний танець, але принципи його виконання були запозичені з повільного фокстроту, оскільки вони вважались більш простішими.

У 1921 році вальс був стандартизований завдяки Імперському Товариству Вчителів Танцю (ISTD). Крім того, було вирішено, що основний рух в танці має виконуватись в повільному темпі зі швидкістю 30 тактів на хвилину і включати активний перший крок, крок в бік та приставку [2, с. 69].

Отже, вальс можна вважати не лише танцем, а й своєрідним культурним феноменом, який зберігає свою актуальність протягом двох століть.

Література:

1. Єфанова С. О. До питання еволюції вальсу як різновиду бального танцю: історико-мистецтвознавчий аналіз. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. Вип. 2. С. 132-136.
2. Павлюк Т. С. Формування та розвиток повільного вальсу в контексті зародження міжнародного стилю бальних танців. Журнал науковий огляд. 2020. Вип. 65. С. 58-74.
3. Федорченко Д. І. Еволюція вальсу в європейській бальній культурі. Культура України. 2021. Вип. 72. С. 34-38.

**VOLYN SCHOOL OF FOLK AND STAGE DANCE BASED
ON THE EXAMPLE OF THE AMATEUR DANCE ENSEMBLES
“VOLYNYANKA” AND “VOLYNYANOSHKA”**

**ВОЛИНСЬКА ШКОЛА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ
НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ АМАТОРСЬКИХ АНСАМБЛІВ
ТАНЦЮ «ВОЛИНЯНКА» ТА «ВОЛИНЯНОЧКА»**

Tsaryk T. M.

*Lecturer at the Cycle Committee
of the Methodology of Music Education
and Vocal and Choral Training
Lutsk Pedagogical College
of Volyn Regional Council*

Царик Т. М.

*викладач циклової комісії методики
музичної освіти та вокально-хорової
підготовки
Комунальний заклад вищої освіти
«Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради*

Kozachuk O. D.

*Associate Professor at the Department
of Choreography
Lesya Ukrainka Volyn
National University
Lutsk, Ukraine*

Козачук О. Д.

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

Український народ протягом багатьох століть розвитку своєї національної культури породив велику кількість різноманітних танців, побудованих на українських традиціях, в яких переплелися почуття і риси народного характеру, динамічний рух у картинах повсякденного побуту, фантазії відтворюваного образу в національному пейзажі [2, 118]. Мозаїка народно-сценічної танцювальної творчості спонукає до почуття гордості за мистецьку спадщину свого краю, викликає інтерес до танцювальної культури інших народностей. Осягнення цілісного пласту народно-сценічної танцювальної культури шляхом сумлінних занять хореографії є потужним засобом що спонукає танцівника до шляхетної поведінки у мистецькій діяльності та побуті [2, 132].

Завдання вчителя надати учасникам колективу початкову хореографічну підготовку, проявити здібності дітей та задовольнити їх потребу у руховій активності, розвинути почуття ритму, танцювальну виразність, координацію рухів, познайомити учасників з хореографічною культурою українського народу. На цій основі виховати художній смак, вміння повноцінно сприймати мистецтво танцю. Виховуються патріотизм та

національна свідомість, які будується на українських традиціях українській культурі, фольклорі та історії нації [2, с. 124].

Педагогам-наставникам дитячого ансамблю доводиться працювати саме з врахуванням вікових особливостей. Вони добиваються, щоб дівчатка і хлопчики, здобувши необхідні навички, стали повноправними членами ансамблю. Важкою працею добивалися гармонії у їх діях, яку так щиро сприймає глядач. А за цим стоїть клопітка праця щодо синтезу музики, хореографії, створення цілісної танцювальної композиції [2, с. 299]. Репертуар створюється на основі кращих зразків волинського фольклору. Майже всі хореографічні композиції у репертуарі двох колективів поставленні з зібраного місцевого хореографічного матеріалу.

Інтерес людини до танцю необхідно починати формувати із дитячого віку. Адже це період, коли ігрова діяльність перевалює іншими. Ігри, обряди, а відтак, джерела народної порнографії поглиблюють знання та сприяють виховання особистості. Танець, над яким працює колектив, незалежно від його складності та віку учасників, повинен бути естетично цінним та виконувати виховну роль. Предметом інтересу балетмейстерів хореографічного колективу народна сценічного спрямування є реальне відтворення життя, побутові сценки з минулого, частково його змалювання танців. Постановки з елементами народних ігор та обрядів надають їм колоритної змістовності, виразності, сприяють почуттям взаємодопомоги та дружніх відносин. Виконання танців народного спрямування не лише урізноманітнюють репертуар, а і спонукає до посилення інтересу До старовинних традицій та повагу до національного спадку.

Репертуар танцювального колективу «Волиняночка» побудований на танцювальних іграх та забавах. Сюжет хореографічних композицій легкий, невимушений, ігровий. Причина тому дуже проста. На свій юний вік діти ще не сформовані, як дорослі особистості і за основу своєї діяльності обирають розвагу, тому не можуть об'єктивно розуміти суть соціально-побутових та традиційних українських танців. Здебільшого ці постановки побудовані на таких рухах як: оплески в долоні, прості танцювальні кроки, підскоки, притупи і т. д.

Підготовка юного складу виконавців хореографічного колективу «Волиняночка» до старшого складу ансамблю «Волинянка» починається з спільної роботи, яка проходить на спільних репетиціях, виступах, виїзних концертах. Юні учасники спостерігають за старшими танцівниками і бачать в них взірць для своєї подальшої роботи та професійного зросту. Старші учасники допомагають молодшим у зборі концертного костюму, переодяганні під час виступів, своїм прикладом показують правильну поведінку як за лаштунками так і на сцені.

Для учасників юного колективу заняття проводяться із використанням асоціативних та ілюстративних прийомів. Діти цього віку

ефективно сприймають інформацію лише протягом 15 хвилин, тому для того щоб вивчити декілька складних рухів виділяється близько 5-10 хвилин. Діти не можуть довгий час перебувати у стані напруги адже в них короткотермінова фізична витривалість. Їм часто потрібно робити ігрові перерви. Після інтенсивного вивчення складних рухів використовується гра. Вона виконує функцію емоційного та фізичного розвантаження. В репертуарі дитячого ансамблю більшість номерів побудовані на ігрових компонентах.

Учасники колективу «Волинянка» у хореографічних постановках відтворюють національну специфіку та стильовий характер, демонструючи елементи волинського танцювального фольклору. Повноцінно відчуті колорит української культури дозволяє національний костюм та інша побутова атрибутика, які колектив використовує під час концертних виступів.

Методика роботи з учасниками дорослого колективу побудована на внутрішньому емоційно-образному відтворенні лексики українського народного танцю. Для того щоб донести до глядача основний задум автора танцюристи мають передати образ та драматургію хореографічної постановки, яку задумав автор. Особливості роботи хореографічного народного колективу включають в себе багато різних етапів підготовки. Визначається склад колективу, формується репертуар. Важливим елементом є організація роботи з вокалістами та музикантами, які супроводжують виступи танцювального ансамблю, систематичне відвідування репетицій, дотримання дисципліни та дружніх взаємовідносин в колективі. Це допомагає досягти успіху на сцені та зберегти дух командної роботи.

Спільна робота обох колективів полягає у тому, що у репертуарі ансамблів є спільні хореографічні постановки в яких залучені всі учасники незалежно свого віку. Керівником Олегом Козачуком поставлена вокально-хореографічна композиція, яка супроводжується паралельно з танцями співом. Пісні виконують самі танцівники. Така композиція є унікальна за своєю самобутністю та оригінальністю.

Це дозволяє їх об'єднати в одну ідеологію розвитку школи волинського народно-сценічного танцю. Вже відносно дорослі учасники «Волиняночки» можуть перейти у дорослий танцювальний колектив «Волинянка». Вони технічно, психологічно підготовлені для роботи у добре відомому їм колективі. Тим паче частково володіють спільним репертуаром, що дозволить швидко адаптуватися до нових складніших умов творчої роботи.

Основна мета діяльності керівників колективів будується на національно-патріотичному вихованні молоді. Напрямок творчої роботи двох колективів виключно народно-сценічний. У своїй діяльності

ансамблі передають традиції та звичаї українського народного мистецтва тому, що основою репертуару є хореографічні постановки, які створені на основі української регіональної та національної культури.

За роки існування ансамблі стали осередком народної культури та центром виховання молоді засобами українського національного мистецтва. Своєю творчою працею колективи ансамблів «Волинянка» та «Волиняночка» роблять вагомий внесок у відродження і збереження українських хореографічних традицій. На своєму творчому шляху колективи здобули десятки мистецьких перемог на Міжнародних і Всеукраїнських конкурсах і фестивалях.

В. Верховинець науково обґрунтував необхідність хореографічної діяльності у розвитку та становлення українського мистецтва, довів необхідність упровадження танцю в навчально-виховну систему освітніх закладів. На його думку, мудрість народу, морально-етичні та естетичні надбання варто передавати із покоління до покоління як нетлінну спадщину засобами хореографічного мистецтва [1].

Література:

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ, 1990, 152 с.
2. Савчин Л. М., Годовський В. М. Методика роботи з хореографічним колективом : навч.-метод. посіб. Рівне, 2012. 352 с.
3. Царик Т. М., Боремчук Л. І. Формування професійної компетентності керівника дитячого хореографічного колективу. *Інноваційна педагогіка*: науковий журнал. Одеса, 2019. № 1.5 С. 141–145.

МАТЕРІАЛИ
VIII Міжнародної науково-практичної конференції

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

16–18 червня 2023 р.,
с. Світязь Шацького району Волинської області

Підписано до друку 20.06.2023. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 26,97. Тираж 100. Замовлення № 0723-035.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres»
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1
87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44
Телефон: +38 (050) 658 08 23
E-mail: editor@liha-pres.eu
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.