Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
Сілезька академія (Катовіце, Польща)
Державний жешувський університет (Жешув, Польща)
Віденська консерваторія імені Бетховена (Відень, Австрія)
Стокгольмський університет мистецтв (Стокгольм, Швеція)
Європейський університет Тірани (Албанія)
Єреванський державний музично-педагогічний коледж ім. Арно Бабаджаняна (Вірменія)
Коледж сучасного танцю імені Анни Мілетіч (Хорватія)
Національний інститут мистецтв (INA, ДР Конго)
Університет Діан Нусантара (UNDIRA), Індонезія
Університет Ханькоу (Китайська Народна Республіка)

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Матеріали
ІІ Міжнародної науково-практичної конференції

25 березня 2026 року

Київ – 2026

УДК 378:7
М 95

Мистецька освіта: методологія, теорія, практика : матер. ІІ Міжнар. наук.-практ. конф. / М-во осв. і науки України, М-во культ. України, Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Київська держ. акад. декор.-прикл. мистецтва ім. Михайла Бойчука та ін. (Київ, 25 березня 2026 р.). Київ : НАКККіМ, 2026. 266 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням розвитку мистецької освіти, теоретичним і практичним аспектам підготовки фахівців у сфері культури та мистецтва, а також упровадженню інноваційних підходів у мистецьку й дизайн-освіту. Розглянуто сучасні тенденції розвитку культурології, музеєзнавства, соціокультурної діяльності, перформативних і музичних мистецтв, образотворчого мистецтва, дизайну, реставрації, історичної науки та археології. Висвітлено питання збереження й популяризації культурної спадщини та застосування сучасних технологій у мистецькій сфері.

Рекомендовано науковцям, викладачам, аспірантам, докторантам, здобувачам закладів вищої освіти, працівникам закладів культури, а також широкому колу читачів.

Редакційна колегія

Марченко В. В., ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України

Степаненко Л. М., перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент

Денисюк Ж. З., проректор з наукової та виховної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, доцент

Дяченко А. В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука

Бугайова О. І., начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат філологічних наук

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 30.03.2026 № 8)

Позиція авторів може не збігатися з позицією редакційної колегії збірника.
Автори несуть повну відповідальність за викладений матеріал.

© Автори матеріалів, 2026
© НАКККіМ, 2026

З М І С Т

МИСТЕЦЬКА ТА ДИЗАЙН-ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Ковальов Ю. М. Визначення характеристик цільового споживача в дизайні 10

Steliga A. Implikacje artystyczno-dydaktyczne na przykładzie polsko-ukraińskiego stażu międzynarodowego [Мистецькі та освітні наслідки на прикладі польсько-українського міжнародного стажування] 11

Чирчик С. В. Художньо-технологічний феномен сучасного світлодизайну 14

Барнич А. Л. Взаємодія та адаптація педагога-керівника і громадськості в умовах війни 16

Бондаренко Н. А., Захарова К. С. Книжкова ілюстрація як складова візуальної комунікації та художнього образу творів 18

Бобренко Р. В. Методи забезпечення мистецьких дисциплін для здобувачів графічного дизайну в умовах ринку праці під час воєнного стану в Україні (на прикладі НАКККіМ) 19

Булатов В. А. Розвиток інклюзивно-дизайнерської компетентності в ЗВО: стратегічні вектори мистецької освіти 22

Генцар О. М., Генцар М. М. Рисунок як мова міждисциплінарної комунікації в системі підготовки майбутніх дизайнерів 25

Захарчук Н. В. Творча складова навчальних завдань з дисциплін «Рисунок», «Живопис», «Монументальне мистецтво» як мотиваційний чинник 26

Красюк І. О. Формування творчої особистості майбутніх фахівців мистецтва засобами педагогічного дизайну 27

Магаліс О. В. Мотивація здобувачів освіти до навчання: психологічний аспект 29

Несен І. І. Системний підхід у мистецтвознавстві: до постановки питання 31

Плецан Х. В. Тренди та тенденції формування дизайн-мислення в освітній траєкторії культурних менеджерів креативних індустрій 32

Сєрова О. Ю. Глобалізація та медіатизація музики XXI століття: освітній вимір 35

Шовкун А. П., Сивирин Ю. В. Романтизм як поштовх до формування творчої індивідуальності та мистецької педагогіки 37

Сотник Л. І. Колір як основа композиційної цілісності в дизайн-освіті 38

Сорокопуд І. О. Харківська школа графіки: станкова графіка на перетині з прикладною графікою та графічним дизайном 40

Тадля О. М. Трансформація професійної підготовки менеджера соціокультурної діяльності в умовах воєнного стану 41

Фижделюк В. Ю. Стратегії адаптації змісту освіти в галузі декоративно-прикладного мистецтва до сучасних вимог 43

Чуєва О. В., Мороз Є. В. Роль дизайну в проєктуванні освітніх платформ 44

Шлемко О. Д. Виховання мовної особистості майбутніх акторів і режисерів 46

Гусаков О. О. Роль театрального середовища у формуванні мистецької особистості на прикладі визначного актора Йосипа Гірняка 48

Ключко А. О. Культурна дипломатія як інструмент національної безпеки 49

Компанець О. Л. Феномен «скасування культури» (Cancel Culture) у глобальному просторі 51

Корпач В. В. Вуличне мистецтво як чинник формування ідентичності та бренду територій 52

Носенко О. В. Застосування навушників в імерсивних мистецько-освітніх практиках 53

Синицький С. М. Польський гуманізм як чинник модернізації освітнього простору Острозької академії в XVI–XVII ст. 56

Статкевич К. Графічний дизайн як засіб візуалізації знань у навчанні домедичної допомоги 57

Пасько О. М., Кирієнко М. І. Формування цифрового портфоліо майбутнього графічного дизайнера засобами комп'ютерної графіки 59

Таран Є. С. Візуальна репрезентація національної ідентичності засобами графічного дизайну в молодіжних формульних серіях (на прикладі дизайну шолома Олександра Бондарева) 61

Хвостенко-Горпинченко Р. І. Символіка дерева життя у світовому та українському мистецтві 63

Чень Яньїн Інтегративний підхід у контексті формування мистецької компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва 65

Чень Шітін Проблема формування навичок самоконтролю майбутніх учителів музичного мистецтва 66

СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВЧОЇ ДУМКИ

Сіверс В. А. Філософія освіти у світі симулякрів: Ж. Бодріяр і цифрове покоління 68

Бедріна Н. С. Аксіологічна інверсія української культурної спадщини під час війни 70

Горбул Т. О. Гуманітарна підготовка культуролога в умовах креативної економіки 71

Ніколаєва М. В., Гребенюк О. С. Режисерські прийоми Антоніо Лукіча як засіб культурної репрезентації української ідентичності в сучасному кіно 73

Павлов М. Е. Технічна природа генеративного ШІ та межі творчої суб'єктності в цифровій культурі 75

Сафонова І. Г. Українська культурна травма як фактор національної трансформації 78

Соболєвська С. О. Українські театральні архіви у віртуальному просторі як засіб збереження культурної спадщини 81

Грищенко Л. П. Вплив кінофестивального руху на соціокультурний розвиток урбаністичних територій 82

Драч В. В. Бальна хореографія як інструмент популяризації сучасної української культури 83

Лашта В. А. Фотографія в системі візуальних мистецтв 84

Марцій І. М. Фольклор як основа розвитку сучасного українського музичного дискурсу 86

Маслак В. В. Імерсивний театр як трансформація театральної комунікації 87

Маслов Б. С. Образ України у світовому кінопросторі 88

Маціюк В. В. Стратегії формування інклюзивності в культурному просторі XXI ст. 89

Можаровська М. В. Проблематика визначення феномену сучасних молодіжних субкультур: український та світовий контексти 91

Назаренко Д. А. Відеоігри як синтетичний вид мистецтва 93

Очич В. М. Роль мови тіла у формуванні нових хореографічних практик 94

Павлович А. Ю. Конкурс імені Сержа Лифаря як стимул розвитку балету 96

Полтавець О. М. Музейний сторителінг у соціальних медіа 97

Проценко В. П. Мода як маніфест і засіб дипломатії 98

Стаценко М. О. Флешмоб у просторі сучасної масової видовищної культури 99

Шмандровський А. С. Медіаактивізм та культурні практики громадянського суспільства у формуванні образу нації 101

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ: ІННОВАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Добровольська В. В., Пугач Л. Ю. Бібліохаб у контексті трансформації бібліотечно-інформаційних послуг: світовий досвід 103

Бугайова О. І. Трансформація ділового мовлення в умовах цифровізації суспільства 106

Гавеля О. М. Організація проведення заходів з благоустрою територій закладів культури та рекреаційних зон 107

Гавеля О. Р. Зовнішній вигляд ділової людини відповідно до правил етикету: від класики до бізнес-кежуалу 110

Рачковська І. В. Реконструкція історико-культурного явища "фольгова ікона" в контексті розвитку національної ідентичності 113

Рева Т. С. Dilemma games у підготовці здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей 115

Санін О. Г. Український наратив опору в контексті світової кінодипломатії: спільне та відмінне 116

Щур Н. О. Мистецтво як інструмент культурного спротиву та публічної дипломатії України в умовах війни 118

Васильківський А. О. Концерт як інструмент культурної дипломатії: українські реалії війни 120

Мороз А. В. Вимоги до візуально-стилістичної єдності туристичної інфографіки 121

Паскал М. І. Подієва культура і війна в Україні: сучасний науковий вимір 123

Тимошенко А. І. Ціннісні трансформації кінообразу героя в контексті національної самоідентифікації Українців 126

Федорук А. Я. Українське документальне кіно в дискурсі сучасних культурних практик 127

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Зуєв С. П. Композиційні особливості вступної частини фільму-опери 129

Крипчук М. В. Специфіка «діалогу» драматургічного тексту і сучасного театру 130

Ielysieieva K. Staged Folklore in Cultural Space: The Challenges of Transformation [Інсценізований фольклор у культурному просторі: виклики трансформації] 132

Полякова Т. І. Апробація режисерського прийому «оживлення картини» в процесі підготовки майбутніх режисерів видовищно-театралізованих заходів 133

Хендрик О. Ю. Національна парадигма сучасної хореографії в Україні 135

Shumakova S. A New Concept of Directing Education Adapted to the Digital Era: Transition From an Anthropocentric Model of Creativity to Posthumanistic Directing (Transformations of the Pedagogical Paradigm) [Нова концепція адаптованої до цифрової епохи режисерської освіти: перехід від антропоцентричної моделі творчості до постгуманістичної режисури (трансформації педагогічної парадигми)] 137

Арабаджі В. Л. Творча діяльність Марка Кропивницького та її значення для становлення українського професіонального театру 138

Бологов М. О. Трансформація культурних змістів у концертних програмах хору імені Г. Верьовки 140

Плахотник О. О. Рефреймінг шекспірівської акторської традиції в сучасному театрі: історичний досвід і нові виконавські стратегії 142

Ханко К. В. Екзистенційно-терапевтичний вектор сучасної української моновистави в умовах воєнного стану: від мистецького жанру до простору психологічної реабілітації 143

Яневський В. О. Хореографічний ансамбль «Карамельки» як осередок художньо-естетичного виховання дітей 145

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У XXI СТОЛІТТІ

Афоніна О. С. Сучасні прем'єри опер в логосі історії музики 147

Зосім О. Л. Дисципліни музично-історичного циклу у фаховій підготовці вокалістів 149

Печеранський І. П. Естетична дивергенція: технологічні умови формування окремих візуальних ідентичностей для року та електронної музики (1995–2005) 150

Pogrebniak G., Hranovska V. Culture of the Musical Sound Environment of a Work of Art [Культура музично-звукового середовища художнього твору] 152

Бондарець Н. Л. Унікальний саунд артиста як важлива форма репрезентації 154

Заря С. В. Формування сучасної естрадної вокальної школи в контексті європейської інтеграції 157

Заяць О. В. Маловідомі композиторки XIX – початку XX століть 158

Кочержук Д. В. Концепція альбому в епоху стримінгу: трансформація дискографічного циклу від лонгплею до сингл-орієнтованої моделі 159

Степанов В. А. Українська народна музика у XXI столітті: збереження традиції чи комерційне використання символів 161

Туріна О. А. Особливі процеси у формуванні скрипкового віртуозного виконавства 162

Щербаков Ю. В. Камерно-вокальні твори Вольфганга Амадея Моцарта як чинник розвитку пісенного жанру 164

Кучерук М. О. Особливості формування мистецтва віртуозного скрипкового виконавства в історії музичної культури 166

Маринін А. Є. Деконструкція фізичного посередництва: нейроінтерфейси в музичному мистецтві 167

Міланіна А. О. Актуальні проблеми формування вокально-естрадної майстерності в епоху соціальних мереж та стримінгових платформ: теоретичний і практичний аналіз 168

Моженко М. В. Штучний інтелект у музичному мистецтві XXI століття: творчі можливості, естетичні виклики та освітні перспективи 170

Самая Т. В. Формування ритмічної культури та професійної компетентності естрадного вокаліста в сучасній освіті 172

Кулініч О. В. Традиційна арабська музика крізь призму семіотики 174

Попович М. О. Феномен компіляції в бароковій опері: історичні передумови та виконавська практика 175

Смагіна А. О. Аранжування для фортепіано як невід'ємна частина репертуару сучасного піаніста 177

Сошальський О. Ю. Музична концепція фільму «Довбуш» в аспекті жанрово-стильових стратегій та історичної реконструкції 179

Торконяк Н. І. Карпатські етнокоди в естрадних піснях Мирослава Скорика: «Три трембіти» 181

Фик Ю. В. Концепція позачасовості в трубних партіях «Реквієму» Євгена Станковича 183

Чжао Цзінтао Трактування партії тенора в опері «Олександр в Індії» Леонардо Вінчі 185

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДИЗАЙН ТА РЕСТАВРАЦІЯ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

ІСТОРИЧНА НАУКА ТА АРХЕОЛОГІЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ

Акімов Д. І. Артмаркетинговий психологічний аналіз флористичних сюжетних складових у творах живопису епохи відродження 186

Бокотей Л. Л. Ловрант Бокотей як представник сучасного мистецтва Закарпаття: синтез традиційної образності та метафізичної візуальної мови 189

Бардік М. А. Художня освіта і храмовий живопис Києво-Печерської лаври: 40-ві роки XIX ст. – XXI ст. 190

Берест П. М. Діловий етикет у культурологічній та мистецтвознавчій парадигмі: ґенеза традицій та стану сучасних професійних комунікацій 194

Божко Т. О. Витинанка в графічному дизайні 196

Долеско С. В. Українська театральна справа та національне відродження: меморіальні пам'ятники Києва початку XXI століття 198

Дяченко А. В. Мистецтво майбутнього в Україні: концептуальні засади та стратегічні вектори розвитку в контексті поствоєнної культурної і наукової модернізації 201

Захарчук Т. І.,
Швець І. В. Основні сучасні підходи до ландшафтної архітектури та дизайну парків правобережної частини Києва 203

Костенко І. О.
Бабич В. О. Календарна продукція як засіб популяризації культурної спадщини міста Опішня 204

Кривошеєва В. І. Переосмислення природи через акварельний живопис 206

Кульгейко С. Я.,
Михайлюк О. Ю.,
Колпаков О. М. Історичні етапи та тенденції розвитку дизайну календарів 207

Матоліч Ірина Я Рекламний хаос чи візуальна культура: проблема вивісок у центрі Івано-Франківська 208

Мельник М. Т. Писанка як джерело натхнення у фешн-дизайні 211

Мосендз О. О. Напрями формування етностилістики в дизайні костюма 212

Пилип Р. І. Традиційне вбрання як етнографічний маркер у творі Йосипа Бокшая «Нагірна проповідь» 213

Пономарь К. Д.,
Михайлюк О. Ю.,
Терещенко О. Г. Елементи естетики стилю мілітарі в сучасному костюмі 215

Шереметьєва К. І. Реставраційна практика фортифікаційних пам'яток: досвід відновлення Михайлівської батареї в Севастополі 217

Чігір О. М.,
Михайлюк О. Ю.,
Колпаков О. М. Особливості формування айдентики в індустрії комп'ютерних ігор 218

Шкляєва Ю. Д.,
Шаура А. Ю. Розробка мультимедійних банерів бренду BRVSK за мотивами української вишивки 219

Сироп'ятова Д. Ю.,
Слітюк О. О.,
Шаура А. Ю. Розробка концепції зовнішньої реклами як елемента брендингу міста Південноукраїнськ 221

Триколенко С. Т.,
Триколенко Е. Е. Вплив котів на формування масової культури 2020-х років 223

Бакланова О. Г. Коло, квадрат і хрест: символіка в дохристиянській та християнській культурі 224

Бибик О. В. Самобутність і символізм у відображенні образу дитинства в українському живописі 229

Божавель К. О. Мистецька творчість Федора Тетянича у вітчизняній художній критиці 231

Гугленко Г. М. Трансформація архітектурних образів у ювелірному мистецтві 232

Долеско А. С. Зростання популярності традиційного костюма серед українських артистів у період повномасштабного вторгнення 234

Доценко В. Є. Творчість Гергія Якутовича в контексті української графіки другої половини XX століття 236

Заїка Г. О. Художні інтерпретації історико-культурного ландшафту Києва: традиції та новаторство 238

Кершис О. А. Вшанування пам'яті Василя Симоненка: меморіальні пам'ятники та благодійні ініціативи 240

Ковалевський А. Г. Мистецьке осмислення російсько-української війни в натюрморті 241

Ковалевський О. А. Візуальна мова витинанки: від хатнього декору до інтер'єрних інновацій 243

Кравець А. В. Українська художня кераміка Олесі Дворак-Галік в оптиці мистецького артдосвіду українського сьогодення 245

Кремінський О. Д. Трансформація художнього образу в політичній карикатурі: кейс Надії Савченко 247

Лемберг Є. М. Проблема визначення terminus ante quem куфічних монет VIII ст. з території України та шляхи її подолання 249

Мазниченко А. О. Традиційний український розпис у сучасному соціокультурному просторі 252

Одноroженко Є. А. Іконографія шахівниці в родовій геральдиці Руської землі XIV–XV ст. 254

Оснач В. І. Тенденції сучасного інтер'єрного художнього металу України 255

Покотило О. Р. Образотворче мистецтво як інструмент державотворчих процесів в Україні 257

Сидоренко М. К. Зв'язок кольору з музикою: психологічні та культурно-історичні аспекти 259

Фелькер І. М. Особливості використання орнаменту в різних видах декоративного мистецтва 261

Ху Сянь Типологія театрального костюму Пекінської опери: символіка та атрибутика 262

Юрченко М. В. Погляд на орнамент і джерела його створення в епоху модерну 264

МИСТЕЦЬКА ТА ДИЗАЙН-ОСВІТА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Ковальов Юрій Миколайович,
доктор технічних наук, професор,
завідувач кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ВИЗНАЧЕННЯ ХАРАКТЕРИСТИК ЦІЛЬОВОГО СПОЖИВАЧА В ДИЗАЙНІ

Знання характеристик цільового споживача у дизайні важливо для:

- правильного позиціонування виробу з маркетологічних позицій (ціна, реклама тощо);
- визначення та оцінювання функціональних та споживчих якостей виробу;
- знаходження ергономічних, естетичних, конструкторських та технологічних рішень;
- визначення життєвого циклу виробу.

Звідси випливає важливість методологічно правильного підходу до визначення як груп цільових споживачів, так і їх характеристик. Підтвердженням є практика провідних дизайнерських фірм світу.

У проблемі визначення характеристик цільових споживачів слід розрізнювати відносно краще досліджені аспекти, наприклад, ергономічні, та менш досліджені, до яких відносяться, передусім, психологічні характеристики. У основі психологічних показників людини як такої, психотипів та соціальних груп, окремих особистостей, лежать специфічні способи взаємодії з оточуючим середовищем, які залежать також ще й від таких факторів, як «дух епохи», культурна ідентифікація, вік, стать тощо.

Метод, який пропонується для вирішення проблеми, базується на теорії самоорганізації складних відкритих систем [1].

Теорія самоорганізації дозволяє визначити структуру взаємодії людини з оточуючим середовищем (склад, рівні та вагові коефіцієнти каналів взаємодії), що природньо визначає і «матрицю» способів взаємодії.

Далі, хоча кожна здорова людина має весь набір каналів, згідно закону психологічної домінанти, у мозку домінує лише один осередок збудження, пов'язаний із каналами одного рівня. Відтак, невелика перевага одного з рівнів у дитинстві згодом «тренується» і стає усе більш явною, визначаючи не тільки психотип людини, але й її соціальну групу.

З цих позицій, всього налічується 6 психотипів (споглядачі, егоїсти, борці, підприємливі дослідники, богемні особистості, збалансовані особистості) і соціальних груп, існування яких простежується на протязі історії людства [2], у рамках яких існують також окремі підтипи.

На динаміку та результати формування психотипів та соціальних груп, а також паттернів поведінки їх представників, впливають також загальний хід еволюції свідомості людини [2] та життєвого циклу людини [3] – в обох випадках напрям від переважно інтуїтивного сприйняття світу до переважно емоційного.

Якщо перевести дослідження на рівень конкретної особистості, необхідне складання психологічного портрету, для чого використовується набір тестів, який складається з проєктивних тестів (визначають характеристику особистості у цілому), тестів-опитувачів (визначення розвитку окремих каналів) та тестів для оцінювання поточного психологічного стану, який впливає на точність визначення психологічного портрету [4].

Відзначимо можливості застосування цих результатів для вирішення дотичних до дизайну питань культурології [5], конфліктології [6], герменевтики [7].

Основними ж їх застосуваннями у сфері дизайну є:

- визначення і формалізація психологічного комфорту для окремих особистостей, психотипів, соціальних груп, людини як такої;
- відповідні визначення комфортних середовищ, у тому числі рекламно-інформаційних, для окремих людей, психотипів та груп, що є важливим для оптимізації міського середовища, на рівні міста, окремих зон, будинків, квартир, інтер'єрних середовищ [6];
- знаходження кореляцій між потребами і умовами психологічного комфорту споживачів та стилістичними рішеннями – як для історичних епох, так і для постмодерністського сьогодення;
- проєктування, згідно таких кореляцій, середовищ, екосистем, модельних рядів, окремих виробів та інтерфейсів [8];
- впровадження у навчальний процес дизайнерів [6, 9], зокрема, у дипломне проєктування [10, 11].

Література

1. Ковальов Ю.М. Хвильова модель С-простору: Основи, здобутки, перспективи. *Сучасні проблеми моделювання. Збірник наукових праць.* Запоріжжя, 2022. № 24. С. 106-118.
2. Kovalyov Y., Mkhitaryan N., Nitsyn A. Self-organization of the human mind and the transition from paleolithic to behavioral modernity. IGI Global, 2020. 492 p. https://doi.org/10.4018/978- 1- 7998-1706- 2
3. Kovalyov, Y. N., Mkhitaryan, N. M., Morozov, A. Y., & Zhukova, Y. F. Life cycle in the natural sciences and traditional cultures as a complex system Self-Organization. IGI Global, 2024. 456 p. https://doi.org/10.4018/978-1-6684-8509-5.
4. Kovalyov Y. N. Diagnosis and Evaluation: A Psycho-Emotional State of the Operators of Socio-Technical Systems, Chapter 56. (p. 1341-1372) in Research Anthology on Reliability and Safety in Aviation Systems, Spacecraft, and Air Transport (3 Volumes). IGI Global, 2020. 1601 p. https://doi.org/10.4018/978-1-7998-5357-2.
5. Ковальов Ю. М., Дяченко А. В. Національний дизайн як складна система: дослідження, еволюція, навчання. *ART AND DESIGN* № 2 (26), 2024. С. 121-136 https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.12.
6. Мхітарян Н.М., Ковальов Ю.М., Малік Т.В., Сафронов В.К., Сафронова О.О. Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології: підручник. Наукова думка, 2021. 608 с.
7. Kovalyov Yury. Hermeneutic analysis in the framework of complex systems self-organization theory. *Світові виміри освітніх тенденцій: збірник наукових праць.*, 2023. № 16. С. 99-110
8. Y. Kovalyov, T. Shmelova, Y. Sikirda and M. Yatsko, "Intelligent Multimodal Human-Machine Collaboration System for Safety and Security in the Cockpit," 2024 14th International Conference on Dependable Systems, Services and Technologies (DESSERT), Athens. Greece, 2024. pp. 1-8 https://doi.org/10.1109/DESSERT65323.2024.11122236.
9. Ковальов Ю. М., Карaут О. П. Основи дизайну центрів продажу іграшок з урахуванням вікових особливостей. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*, 2024. № 4(34). С. 309–321. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.34.
10. Ковальов Ю.М., Коваль Л.М., Малік Т.В., Петрова І.В., Сафронов В.К. Методичні вказівки по виконанню випускної кваліфікаційної роботи освітнього ступеня «Магістр». Напрям 02 «Культура і мистецтво». Спеціальність 022. ЦОД «Документ принт», 2024. 98 с.
11. Ковальов Ю.М., Петрова І.В., Дяченко А.В., Полегіна Т.А., Ніколаєв А.І. Методичні рекомендації по виконанню випускної кваліфікаційної роботи ОС «Бакалавр». 2025. 56 с. (ел.вид.)

Steliga Anna,
doktor nauk humanistycznych, adiunkt Uniwersytet Rzeszowski Wydział Sztuk Pięknych (Rzeszów, Polska)

IMPLIKACJE ARTYSTYCZNO-DYDAKTYCZNE NA PRZYKŁADZIE POLSKO-UKRAIŃSKIEGO STAŻU MIĘDZYNARODOWEGO

Przedmiotem artykułu jest próba syntetycznego ujęcia istoty implikacji artystyczno-dydaktycznych polsko-ukraińskiego stażu międzynarodowego realizowanego w 2024 roku przez artystów-pracowników naukowych Katedry Sztuk Plastycznych, Dekoracyjnych i Użytkowych im. Stepana Szewczuka (RDGU), Wydział Artystyczno-Pedagogiczny (ODPM) Równieńskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego (RPUH) i ISP UR – Instytutu Sztuk Pięknych

Uniwersytetu Rzeszowskiego (obecnie Wydziału Sztuk Pięknych). Ograniczenia artykułu wymagają skrótowego potraktowania tematu, więc będzie to raport zarówno z działań, które od 2019 roku poprzedzały staż, samych działań stażowych, jak i ich następstw w kolejnych latach.

Współpraca w latach 2019-2023

Nasza współpraca rozpoczęła się od Erasmusowego programu, który realizowała w Polsce historyczka sztuki – Rusłana Sheretiuk. Nawiązała wtedy kontakty, które początkowo zaowocowały współpracą przy międzynarodowym projekcie «Marina Abramović. Wolność absolutna» [1]. Pani profesor zaprezentowała sylwetkę ukraińskiej artystki wypowiadającej się poprzez swoją twórczość na tematy ważne dla ludzkości. Napisała rozdział zatytułowany: «Człowiek – kultura – cywilizacja – planeta w artystycznych przepowiedniach Oksany Maś» [2, 284–300].

Następnie w latach 2020-2021 zrealizowaliśmy dwa międzynarodowe projekty we współpracy naszych uczelni z PWSZ w Nowym Sączu. Jeden z nich to «Obrazy inspirowane życiem i twórczością Nikifora i Violi Berki», w którym wzięło udział czterech artystów ukraińskich: Rusłana Sheretiuk, Yaroslava Huz, Olena Wlasiuk i Pavlo Yurchuk. Efektem projektu była wystawa w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu oraz katalog z pracami artystów [3]. Drugi projekt «Arteterapia w edukacji – art and art therapy in education» polegał na wdrażaniu arteterapii z wykorzystaniem mediów cyfrowych, komunikacji zdalnej i metod e-learningowych w wybranych środowiskach edukacyjnych, a jego realizacja na platformie internetowej była w czasie trwającej pandemii covidowej [4]. Swoje prace zaprezentowali: P. Yurchuk «Samoizolacja. Piknik artystyczny», Y. Huz, «Płyny dezynfekujące dla Venus», O. Wlasiuk «Pandemic-art-message», R. Sheretiuk, «Pandemiczna (nie)swoboda», a także uczennica gimnazjum ukraińskiego w Równem Olexandra Wlasiuk «Mój kalendarz kwarantanny».

W roku 2021 polska strona została zaproszona do czynnego udziału w IV Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Praktycznej ku pamięci wybitnego ukraińskiego naukowca S. Szewczuka «Sztuka w kontekście tożsamości narodowo-kulturowej: realia i perspektywy» organizowanej online. Były to dwa moje wystąpienia wraz z Iwoną Bugajską-Bigos: «Międzynarodowy i społeczny wymiar twórczości artystów lokalnych na przykładzie działania projektowego» oraz «Polska sztuka ludowa i jej znaczenie dla sztuki narodowej, na przykładzie twórczości Teofila Ociepki i Franciszka Frączka» [5].

Z kolei w 2022 roku miało miejsce naukowe sympozjum «Creation – Duration – Passage – Revival» i międzynarodowy projekt «Art & Life 2: Life and Death» organizowane przez ISP UR oraz Wela Art Gallery i Cultural Association Attitudes and the Mayor of Gasny we Francji. W sympozjum wzięła udział R. Sheretiuk z wystąpieniem zawartym w katalogu: «The newest iconography in Ukrainian art – War, God and Fatherland» [6, 64–67].

W tym samym roku zaczęliśmy realizować kolejny międzynarodowy projekt «Kantor. Trzeba być…». Teksty naukowe poświęcone przemyśleniom na temat twórczości wielkiego artysty Tadeusza Kantora napisali m.in. Olena Melnyczuk «Metoda twórcza T. Kantora w warunkach teatru wychowawczego» oraz Rusłana Sheretiuk «Tadeusz Kantor i wojna», a w formie prac artystycznych – kolaży cyfrowych – wypowiedzieli się: P. Benediuk w cyklu prac «Skulls» i J. Huz w pracy «Rytmiczny akt przemocy / A rhythmic act of violence» [7]. Projekt trwał trzy lata i zakończył się w 2025 roku w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie. Prace artystów są dostępne dla odwiedzających muzeum na stałej ścieżce edukacyjnej w cyfrowych zbiorach muzeum [8].

Staż w 2024 roku

Przygotowania do stażu zaczęły się w 2023 roku, kiedy to m.in. została założona grupa w mediach społecznościowych, która stała się platformą prezentacji sylwetek i dorobku artystycznego oraz miejscem wymiany myśli zarówno z zakresu działalności twórczej jak i dydaktycznej. Grupa przyjęła nazwę: «Równe & Rzeszów – metodyka plastyki / Рівне та Жешув – методологія мистецтва» [9].

W ramach międzynarodowego stażu nauczyciele; Wira Czernijenko, Iwanna Tokar, Oleksandr Stashuk, Liubow Krajluk, Jaroslava Huz, Olena Wlasiuk i Jaroslava Werniuk, w dniach 23-27.03.2024 roku odbyli wizytę w Polsce w ISP UR. Program wizyty obejmował zapoznanie się z

funkcjonowaniem ISP, z metodami i formami prowadzenia zajęć na naszych kierunkach studiów, z podejściami dydaktycznymi w pracy poszczególnych wykładowców ISP i uczestnictwo w zajęciach w pracowniach.

Stażyści z Ukrainy zaprezentowali również swoje prace na wystawie «Ukraiński Kosmos», poświęconej pamięci rektora RPUH – prof. Rusłana Postołowskiego. Wystawa odzwierciedlała ich refleksje na temat różnych aspektów życia na Ukrainie, w tym agresji militarnej Rosji na Ukrainę. Wystawa prezentowana w uniwersyteckiej Galerii Anex i spotkała się z dużym zainteresowaniem społeczności akademickiej.

Uczestnicy stażu zwiedzali szereg wystaw i prezentacji twórczych na uczelni i w galeriach miasta np. wystawę «TMS/2. II Triennale Malarstwa Studenckiego» oraz uczestniczyli jako słuchacze w sympozjum naukowo-artystycznym «Miara Talentu. Eksploracja artystycznych zagadnień w malarstwie». W rzeszowskim BWA zobaczyli wystawę «Sztuka nowoczesna z kolekcji Książąt Lubomirskich». A następnie w Galerii pod Ratuszem brali udział w kuratorskim oprowadzaniu po «Krainie Zmysłów 2» prezentacji twórczość artystów z niepełnosprawnościami.

Implikacje po stażu

Spotkanie z polskimi wykładowcami przyczyniło się do nawiązania jeszcze bliższych kontaktów twórczych i zawodowych oraz rozszerzenia współpracy w ramach kolejnych projektów międzynarodowych.

4.04.2024 roku na Wydziale ODPM odbyło się seminarium edukacyjno-metodyczne dotyczące wyników wizyty nauczycieli RDGU w ISP UR. Złożone sprawozdania wywołały ożywioną dyskusję wśród obecnych nauczycieli i studentów.

Na moje zaproszenie, w latach 2024-2025 R. Sheretiuk i 50 ukraińskich studentów wzięło udział w międzynarodowych badaniach preferencji kolorystycznych młodych ludzi w Polsce, Ukrainie, Mołdawii, Chorwacji i Hiszpanii. Cząstkowe wyniki badań prezentowałam na międzynarodowych konferencjach naukowych w Mołdawii w referacie «Colour preferences and self-acceptance – case studies based on the art therapy workshop» [10, 128–134] oraz w Kijowie na «Edukacja artystyczna: metodologia, teoria, praktyka» w referacie «The association between colours and emotions – art therapy workshop in polish-ukrainian research» [11, 97–100].

W roku 2025 rozpoczęliśmy kolejny wspólny międzynarodowy projekt ŁemArt «Łemkowszczyzna – Лемковина». Efekty pracy artystów można było zobaczyć na wystawach w Polsce, Słowacji i Węgrzech. Został wydany także katalog i powstała strona internetowa projektu [12]. W tym projekcie udział wzięli: Yaroslava Huz, Liubow Krajluk, Iryna Lokszuk, Oleksandr Stashuk i Iwanna Tokar.

Wnioski

Staż ukraińskich artystów-pedagogów na polskiej uczelni odegrał dużą rolę w dalszym zacieśnianiu współpracy między naszymi uczelniami i spowodował szereg implikacji artystyczno-dydaktycznych. Pojawiły się praktyczne wnioski i wskazówki dla nauczycieli akademickich z obu uczelni. Wśród nich najważniejsze to:

- należy stosować podejście konstruktywistyczne, które zakłada równość studenta i nauczyciela tworzących wspólnotę uczących się we wzajemnym dialogu, gdzie nauczyciel to uważny partner, wspierający w procesie uczenia się, dzielący się wiedzą i doświadczeniem bez statusu wiedzy jedynej i obowiązującej [13];
- ważne są metody aktywizujące, personalizacja nauki i rozwój umiejętności miękkich np. kształtowanie pracy zespołowej i myślenia krytycznego, zatem dominujące metody pracy to np. metoda projektów, debata i warsztaty;
- należy umiejętnie wykorzystywać nowoczesne technologie i środki wzrokowo-słuchowe w procesie dydaktycznym;
- istotne jest zaangażowanie społeczne i moralne: działania artystów często niosą za sobą moralne implikacje i konflikty aksjologiczne, zwłaszcza w sztuce zaangażowanej.
- powinno się śmielej stosować założenia dydaktyki konstruktywistycznej, by proces uczenia się był silniej zindywidualizowany, gdyż ścisłe planowanie prowadzi do usztywnienia aktywności studentów [14].

Bibliografia

1. Bugajska-Bigos I., Sawicka J., Steliga A. (red.), *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze*. Wydawnictwo UR. 2020.
2. Sheretiuk R., *Człowiek – kultura – cywilizacja – planeta w artystycznych przepowiedniach Oksany Maś*. W: I. Bugajska-Bigos, J. Sawicka, A. Steliga (red.), *Marina Abramović. Wolność absolutna. Międzynarodowy projekt artystyczno-naukowy. Część II. Konteksty twórcze*. Wydawnictwo UR. 2020, S. 284–300.
3. *Obrazy inspirowane życiem i twórczością Nikifora i Violi Berki. Międzynarodowa Wystawa w Miasteczku Galicyjskim – Oddziale Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu. 2020.
4. dostęp: marzec 2024. https://www.facebook.com/profile.php?id=100027125872582&locale=pl_PL
5. Програма IV Міжнародної науково-практичної конференції пам'яті видатного українського вченого, етнографа, фольклориста, краєзнавця Степана Шевчука МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ. 2021.
6. Sheretiuk R., *The newest iconography in Ukrainian art – War, God and Fatherland*. Art & Life 2: Life and Death. 2022. S. 64–67.
7. Bugajska-Bigos I., Steliga A., *Kantor. Trzeba być… Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy*. WN ANS w Nowym Sączu. 2022.
8. https://cricoteka.pl/pl/kantor-trzeba-byc/ dostęp: marzec 2024.
9. https://www.facebook.com/groups/688409779739018?locale=pl_PL dostęp: marzec 2024.
10. Steliga A., *Colour preferences and self-acceptance – Case studies based on the art therapy workshop*. STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică. 2024, nr. 1 (46). S. 128–134.
11. zbirnyk-tez-konferencziyi-2025-1.pdf. S. 97–100.
12. https://xn--em-wqa.art/ dostęp: marzec 2024.
13. Klus-Stańska D., *Paradygmaty dydaktyki myśleć teorią o praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN. 2018.
14. Klus-Stańska D., *Teorie kształcenia*. W: Z. Kwieciński, B. Śliwerski (red.), *Pedagogika. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo Naukowe PWN. 2019.

Чирчик Сергій Васильович,
доктор педагогічних наук, професор

ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО СВІТЛОДИЗАЙНУ

Світлодизайн у соціокультурному аспекті є важливим відображенням естетичних уподобань суспільства та техніко-економічних можливостей певного історичного періоду. Він поєднує художньо-образні, культурні та функціональні характеристики використання світла, формуючи гармонійне предметно-просторове середовище сучасної людини. Світло у дизайні та архітектурі виступає не лише технічним засобом забезпечення видимості, але й важливим інструментом художньої виразності, здатним підкреслювати форму, колір і фактуру об'єктів, а також формувати емоційне сприйняття простору [1, с. 3-4].

У сучасних умовах розвитку суспільства роль світлодизайну постійно зростає. Активні процеси урбанізації, технологічного розвитку та культурної глобалізації сприяють появі нових підходів до проектування світлового середовища. Світлодизайн стає важливою складовою архітектурного та дизайнерського проектування, оскільки дозволяє не лише забезпечити необхідний рівень освітлення, але й створити певну атмосферу простору, підкреслити його композиційні особливості та сформувати естетичний образ середовища.

Особливого значення світлодизайн набуває у контексті розвитку сучасної дизайнерської освіти. Національне відродження та соціокультурні трансформації, що відбуваються сьогодні в Україні, а також прагнення держави до європейської інтеграції зумовлюють необхідність оновлення змісту професійної підготовки дизайнерів. У цьому контексті важливим є впровадження сучасних технологій освітлення та використання інноваційних підходів до проектування світлового середовища, що відповідають світовим тенденціям розвитку світлодизайну [1, с.18–21].

Світлодизайн є відносно молодим напрямом у системі дизайнерської освіти, однак його значення постійно зростає. Основним інструментом світлодизайну є світло, яке формує сприйняття простору, кольору, форми та фактури предметів. Завдяки використанню різноманітних

світлових сценаріїв дизайнер може створювати різні візуальні ефекти, що суттєво впливають на емоційне та естетичне сприйняття середовища [1, с. 35–38].

Важливим завданням світлодизайну є забезпечення оптимального зорового комфорту людини. Для цього під час проектування освітлення враховуються основні світлотехнічні параметри, зокрема освітленість, яскравість, контрастність, рівномірність розподілу світлового потоку та індекс передачі кольору. Саме ці параметри визначають якість світлового середовища та впливають на ефективність візуального сприйняття [2, с. 2–4].

Крім технічних характеристик освітлення, важливу роль відіграє також психологічний вплив світла на людину. Сучасні дослідження свідчать, що рівень освітленості, спектральний склад світла та його колірна температура можуть впливати на емоційний стан людини, її працездатність та когнітивні процеси. Зокрема, підвищення освітленості та використання холодніших відтінків світла може сприяти підвищенню концентрації уваги та продуктивності праці [3, с. 5–7].

Сучасний світлодизайн також активно використовує принципи інтеграції природного та штучного освітлення. Раціональне використання денного світла дозволяє створити більш комфортне та екологічно збалансоване середовище. Використання систем денного освітлення, світлових ліхтарів, світловідбивних поверхонь і сучасних систем керування освітленням сприяє зменшенню енергоспоживання будівель і підвищенню їх енергоефективності [4, с. 9–12].

Водночас розвиток світлодизайну пов’язаний із певними проблемами, однією з яких є світлове забруднення. Надмірне використання штучного освітлення у великих містах призводить до порушення природних ритмів навколишнього середовища, негативно впливає на екосистеми та може мати несприятливий вплив на здоров’я людини. Саме тому сучасні дослідники та дизайнери приділяють значну увагу розробці принципів сталого освітлення, що передбачають раціональне використання світлових ресурсів та зменшення негативного впливу штучного світла на навколишнє середовище [1, 5].

Значний вплив на розвиток світлодизайну мають сучасні технології освітлення, зокрема світлодіодні системи. Світлодіодні джерела світла характеризуються високою енергоефективністю, тривалим терміном експлуатації та можливістю точного керування світловими параметрами. Це дозволяє створювати складні світлові композиції, динамічні світлові інсталяції та інтерактивні світлові сценарії у міському середовищі [6, с. 3].

У художньому аспекті світлодизайн можна розглядати як синтез технічних знань і творчого підходу. Світло у цьому контексті виступає своєрідним художнім матеріалом, за допомогою якого дизайнер може формувати нові візуальні образи середовища. Завдяки використанню світлових акцентів, контрастів і динамічних ефектів можна підкреслити композиційні особливості архітектури, створити атмосферу простору та сформувати емоційний настрій середовища [1, с. 42–45].

Таким чином, світлодизайн можна розглядати як міждисциплінарну галузь, що поєднує елементи мистецтва, архітектури, інженерії та сучасних технологій. Його розвиток сприяє створенню гармонійного та комфортного світлового середовища, що відповідає сучасним естетичним, функціональним та екологічним вимогам.

У контексті розвитку української культури та освіти світлодизайн відіграє важливу роль у формуванні нових професійних компетентностей дизайнерів. Високопрофесійний світлодизайн як складова сучасного українського мистецтва здатний сприяти інтеграції України у світову культурну спільноту, а також популяризації національних художніх традицій у нових технологічних та естетичних формах.

Література

1. Чирчик С. В. Світлодизайн : навч. посіб. / С. В. Чирчик. – 2-ге вид. – Київ : СТ-Друк, 2020. – 160 с.
2. Bishop D., Chase J. G. A Luminance-Based Lighting Design Method: A Framework for Lighting Design and Review of Luminance Measures // *Sustainability*. 2023. – Vol. 15. – p. 1–14.
3. Mostafavi A., Vujovic M., Xu T. B., Hensel M. Impacts of Illuminance and Correlated Color Temperature on Cognitive Performance: A VR-Lighting Study. – 2024. – p. 1–10.

4. Li D., Tsang E. Research and development on daylighting fundamentals // *Renewable and Sustainable Energy Reviews*. – 2013. – Vol. 22. – pp. 1–13.
5. Falchi F. et al. The new world atlas of artificial night sky brightness // *Science Advances*. – 2016. – Vol. 2(6). – p. 39–45.
6. Schubert E. F. *Light-Emitting Diodes*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2018. – 422 p.

Барнич Анжеліка Львівна,
директор, старший викладач музично-теоретичних дисциплін
Вишгородської дитячої музичної школи

ВЗАЄМОДІЯ ТА АДАПТАЦІЯ ПЕДАГОГА-КЕРІВНИКА І ГРОМАДСЬКОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

В умовах війни суспільство зазнає глибоких трансформацій, які охоплюють усі сфери життя, включаючи культуру, загальну та професійну музичну освіту усіх рівнів, духовне й естетичне виховання дітей шкільного віку. Війна завжди загострює та посилює всі процеси, що відбуваються в суспільстві, а мистецтво ж, відповідно, гостро реагуючи на агресивне оточення, віддзеркалює ці процеси. Особливої ваги набуває пошук національної культурно-мистецької ідентичності, що є на часі актуальним.

На часі в Україні значно зростає роль і значення професійної мистецької особливо музичної освіти, оскільки саме остання, як специфічна освітня галузь, одночасно є системою цілеспрямованого формування національної музичної культури та її ціннісних орієнтацій, суті творчої діяльності та якісного показника майбутнього професійного інструментального виконавства. Дієвою креативною сучасною підтримкою учнівської молоді України є діяльність педагога-керівника та професійне та режимне планування різних типів навчально-виховних заходів в сфері музичного мистецтва та концертно-просвітницької діяльності. Наприклад 19 березня 2026 року стіни Вишгородської дитячої музичної школи наповнилися неймовірною магією звуків. Відбувся довгоочікуваний звітний концерт струнно-смичкового відділу, який став справжнім святом музики та натхнення! На думку присутніх та професійних експертів цей проект та унікальні проекти цього навчального року відзначились високим професіоналізмом, мали високий показник виховного та просвітницького ефекту. За повідомленнями присутніх та учасників проекту підкреслено, це був вечір, де панувала гармонія та висока майстерність. Програма вразила своєю багатогранністю та насиченістю. Глядачі мали змогу насолодитися безсмертними творами великих композиторів-класиків, чуттєвими обробками українських народних творів, які відгукувалися в кожному серці, сучасними композиціями, що відкривали нові музичні горизонти концертного виконавства дратвовими джазовими творами.

Другим прикладом такої роботи став творчий проект і особлива подія - концерт-присвята пам’яті Великого Кобзаря – Тараса Григоровича Шевченка. «Струни Кобзаревого серця» звучать у кожному з нас! В шкільному залі поетичне слово поета ожило в музиці і поєдналися з сучасним духовними та естетичними відчуттям. Експерти підкреслили, що продемонстрована програма вразила своєю палітрою через демонстрацію: глибина народної душі у звучанні бандури та вокальних номерів, витонченістю академічності у виконанні скрипки та фортепіано, неймовірної єдності хору, вокальних дуетів та ансамблю скрипалів, злагодженість та драйв фортепіанних ансамблів.

Підкреслимо, що саме такого високого рівня професійні духовні проекти є могутньою силою супротив проти шаленого ворога нашої незалежності, Тому Шевченкове слово - це наша сила. На сцені сяяли як юні солісти, так і творчі ансамблі. Особливо трепетно та потужно звучали виступи учнів разом із їхніми викладачами за підтримкою батьків.

Зростає потреба у правдивій інформації, підтримці морального духу, збереженні культурної ідентичності та формуванні національної єдності. Водночас педагоги-керівники змушені адаптуватися до нових реалій: обмежених ресурсів, ризиків безпеки, психологічного навантаження та швидких змін у суспільних запитах. Отже, дослідження взаємодії такої адаптації з

громадськістю в умовах війни є надзвичайно актуальним, оскільки дозволяє зрозуміти механізми ефективної комунікації, роль культури в період криз та способи збереження суспільної стійкості.

Війна суттєво змінює характер мистецької взаємодії. Мистецька ж освіта в цьому процесі посідає окреме місце, бо передача вмінь від вчителя до учня стане або привілеєм еліт, або має міцно підтримуватись державою, що в умовах війни здається є майже неможливою, але в мужній Україні все діє.

Державні програми та ініціативи декларують пошук шляхів підтримки культури, але тільки структурний, системний підхід дасть можливість не тільки не втратити культурної ідентичності, а й остаточно позбутися комплексу національної меншовартості, особливо в галузі естетичного виховання та музичної освіти. Таким чином, формується новий тип взаємодії - більш емоційний, глибокий та взаємозалежний. Адаптація педагога-керівника до умов війни включає кілька ключових аспектів. По-перше, це зміна тематичного наповнення контенту. Зростає кількість проєктів, присвячених війні, героїзму, втратам, волонтерству та єдності. По-друге, це використання нових форматів і платформ. Через обмеження традиційних каналів поширення інформації продюсери активно використовують цифрові медіа, соціальні мережі та онлайн-платформи. По-третє, важливим аспектом є гнучкість і швидкість реагування. В умовах війни ситуація змінюється дуже швидко, тому педагог-керівник повинен оперативне адаптувати свої проєкти до нових обставин. Це вимагає високого рівня професіоналізму, креативності та стресостійкості.

Не менш важливим є психологічний аспект взаємодії. Війна створює високий рівень стресу як для педагога-керівника, так і для спільноти. Тому контент повинен не лише інформувати, але й підтримувати, надихати, давати надію. Учитель як вихователь молодого покоління нації стає своєрідним «провідником емоцій», який допомагає суспільству пережити складні часи. Соціальні мережі дозволяють швидко отримувати зворотний зв'язок, враховувати думку аудиторії та адаптувати контент відповідно до її потреб.

Окрему роль відіграє культурна дипломатія. Через культурні та мистецькі проекти доноситься правда про війну до міжнародної аудиторії, формується позитивний імідж країни та залучається міжнародна підтримка. Це підсилює значення їхньої діяльності на глобальному рівні.

Висновки. Отже, на основі аналізу наукової літератури та реальних фактів нами виявлено, що тема *«Взаємодія та адаптація педагога-керівника і громадськості в умовах війни»* є надзвичайно актуальною саме своєю якістю виховного та просвітницького чинника.

Література

1. Герасименко М.О. Використання народного мистецтва у формуванні патріотизму майбутнього громадянина. Збірник наукових праць – Полтава, 1999. – 310с.
2. Гончаренко Н.В. Духовна культура. – Київ, 1980. – С. 9-28.
3. Козлітін В. Д. Основні напрями світових глобалізаційних процесів кінця XX – початку XXI ст., дискусії між глобалістами та антиглобалістами про їх наслідки. Історія та географія. 2004. Вип. 17. С. 26–30
4. Парфенюк І. М. Трансформація культурних цінностей в епоху інформаційних війн. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. No 1. С. 181–185.
5. Рудницька О. Музика і культура особистості проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посіб. – Київ : ІЗМН, 1998. – 248 с.

Бондаренко Наталія Альбертівна,
доктор філософії, доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Захарова Катерина Сергіївна,
здобувачка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНИЖКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТВОРІВ

У сучасному культурному та інформаційному просторі книга залишається важливим носієм знань, художніх образів і ідей, водночас зазнаючи трансформацій під впливом розвитку візуальної культури та цифрових технологій. Сприйняття інформації дедалі більше грунтується на візуальних образах, що зумовлює зростання ролі книжкового дизайну та ілюстрації у формуванні читацького досвіду. Візуальне оформлення видання не лише доповнює текстовий матеріал, а й сприяє глибшому розкриттю його змісту, емоційної атмосфери та художньої ідеї. У такому контексті ілюстрація виступає не допоміжним, а рівноправним елементом структури книги, формуючи її цілісний художній образ.

Витоки книжкової ілюстрації сягають первісної доби, коли зображення були основним засобом фіксації та передачі досвіду. Наскельний живопис можна розглядати як ранню форму візуальної комунікації, що передувала виникненню писемності. У процесі розвитку піктографічної системи малюнки виконували функцію знаків і фактично замінювали текст, поступово трансформуючись у більш узагальнені символи та ієрогліфи. Поєднання тексту й зображення вже на ранніх етапах культури формувало цілісний смисловий простір, у якому образ підсилював змістове навантаження повідомлення [3].

У XX столітті розвиток книжкової ілюстрації був пов'язаний із активними художніми пошуками та зміною естетичних орієнтирів. Саме в даний період ілюстратор утверджується як окрема професійна спеціалізація. Провідне місце посідає графіка, у межах якої використовуються різні матеріали й техніки: акварель, гуаш, акрил, вугілля, олівець. Поширення набувають колаж, аплікація, фотомонтаж як засоби поєднання різнорідних візуальних елементів. Наприкінці XX – на початку XXI століття розвиток комп'ютерної графіки суттєво розширив можливості створення книжкових ілюстрацій і започаткував активне використання цифрових технологій у видавничій практиці. Сьогодні ілюстрація існує не лише в друкованому форматі, а й у цифровому середовищі, що впливає на способи її сприйняття та інтеграції в структуру видання [1].

Книжкова ілюстрація змістово пов'язана з літературним текстом і покликана візуально інтерпретувати авторське оповідання. Її добір, кількість і композиційне розміщення мають відповідати жанру, типу видання та особливостям читацької аудиторії. Важливою є не лише техніка виконання, а й відповідність художнього образу ідейному змісту твору. Саме через ілюстрацію читач отримує додатковий рівень сприйняття тексту, а саме візуальний, який може посилювати або акцентувати окремі смисли [2].

У структурі сучасного книжкового видання ілюстрації виконують інформаційну, емоційно-психологічну та естетичну функції. Інформаційна функція полягає у конкретизації та візуалізації змісту, що сприяє кращому розумінню матеріалу. Емоційно-психологічна функція проявляється у формуванні настрою та загального враження від видання. Ілюстрації разом із шрифтовим рішенням, композицією сторінки та матеріальними характеристиками книги впливають на емоційне сприйняття й підсилюють образність тексту. Естетична функція визначає ілюстрацію як самостійний художній елемент, що водночас є складовою цілісної композиції книги та формує її візуальну ідентичність [2,5].

Подальший розвиток книжкової ілюстрації сприяв формуванню різних стилістичних підходів до візуального супроводу літературних творів. Реалістичний стиль орієнтований на правдиве відтворення персонажів і середовища. Стилізований і декоративний підхід грунтується на узагальненні форм і символічності образів, що посилює емоційно-образну складову твору.

Стиль модерну вирізняється декоративністю, плавністю ліній та орнаментальністю, створюючи цілісну взаємодію тексту і графіки. Абстрактний підхід, сформований під впливом мистецтва ХХ століття, передає не зовнішню форму, а внутрішній емоційний стан через умовні знаки та кольорові площини [4].

Отже, книжкова ілюстрація постає як важливий інструмент візуальної комунікації, що забезпечує взаємодію слова й образу та бере участь у формуванні художньої цілісності твору. Вона не лише супроводжує текст, а й інтерпретує його, створюючи додатковий смисловий і емоційний рівень сприйняття.

Література

1. Алтухова А. В., Сорока К. В. Історичні аспекти розвитку художнього оформлення книги та книжкової ілюстрації. Concepts for the Development of Society's Scientific Potential: Proceedings of the 3 rd International Scientific and Practical Conference. November 19-20, 2022. Prague, Czech Republic. 2022. № 27 (133). P. 219-226.
2. Гула Є. П., Журавльова Н. А., Михайлицький О. А. Синтез розвитку книжкової графіки та дизайну в Україні. Культура і сучасність : альманах. 2023. № 1. С. 70-75.
3. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проєктної культури ХХ століття: монографія. Харків : ХДАДМ, 2005. 244 с.
4. Кадоркіна Ю. О. Сучасна українська книжкова ілюстрація. Молодий вчений. 2018. № 10. С. 306-309.
5. Male A. Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective. 2nd ed. London : Bloomsbury Visual Arts, 2017. 256 p.

Бобренко Ростислав Всеволодович,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТОДИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УМОВАХ РИНКУ ПРАЦІ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ НАКККіМ)

Процеси на ринку дизайнерських послуг в умовах російської агресії проти України відбиваються і на методиці викладання мистецьких дисциплін для підготовки графічних дизайнерів: фокусується увага на оптимізації педагогічних методів, що узгоджені з можливостями здобувачів, викладачів, навчальних закладів і відповідають вимогам інституційних органів до ЗВО стосовно організації освітнього процесу в екстремальній ситуації, а також побажанням стейкхолдерів до освітніх програм тощо.

Мистецькі дисципліни є провідними в забезпеченні фахової підготовки графічних дизайнерів, тому їх навчально-методичне підґрунтя є в пріоритеті. При цьому викладач перманентно корегує частину методів і засобів впровадження мистецьких дисциплін відповідно до мінливих умов воєнного стану та потреб ринку праці.

Основою для навчального процесу є безпечність, тому на загальнодержавному та локальному рівнях нормативними документами зумовлюється робота педагогічного колективу та здобувачів. До провідних належать – ЗУ «Про правовий режим воєнного стану»; наказ МОН «Про деякі питання організації роботи закладів фахової передвищої, вищої освіти на час воєнного стану»; лист «Про функціонування галузі освіти в умовах воєнного стану» та ін.. У НАКККіМ теж упроваджуються організаційні та педагогічні підходи, що спрямовані на безпечність, безперервність і оптимальні форми навчання. Так, у наказі «Про організацію освітнього процесу в Академії…» регламентується формат навчання для всіх освітніх рівнів і форм: для здобувачів бакалаврату денної форми навчання – в змішаному форматі, для заочної форми навчання бакалаврату та магістратури денної та заочної форм – дистанційний. Серед додаткових умов (у цьому ж документі): для денної форми бакалаврату 1–2 курсів обов'язковим визначений очний формат навчання, а для денної форми бакалаврів 3–4 курсів – змішаний [7]. Причому змішаний залежить від колективного рішення здобувачів певної академічної групи залежно від змісту дисципліни та висловлених пріоритетів у її опануванні.

Дизайн як вид економічної діяльності також скеровується нормативними актами [4; 5; 6]. Він належить до креативної індустрії, так само, як образотворче мистецтво, якому підпорядковується дизайн як напрям освітньої підготовки.

Поняття «креативні індустрії» вказує на види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти і послуги є результатом індивідуальної творчості» [1; 3].

Розширюючи понятійний контекст нашого викладу окреслимо поняття «методика викладання у вищій школі» як напрям педагогіки, який розглядає закономірності, принципи, методи, форми та засоби навчання та розвитку особистості під час викладання навчальних дисциплін у ВНЗ [2], а також фокусуємо увагу на понятті «Педагогічні методи мистецьких дисциплін, що розкриває систему способів діяльності суб'єктів навчально-виховного процесу, сукупність прийомів, спрямованих на досягнення поставленої мети – засвоєння мистецтвознавчого матеріалу та формування способів практичної художньо-творчої діяльності [8].

У підготовці майбутніх графічних дизайнерів сфокусуємо увагу на методичних підходах до викладання мистецьких дисциплін, що реалізують не тільки пряму функцію – опанування змісту дисциплін, – а й спрямовують на професійну реалізацію в ринкових умовах, а також на ключових методах у забезпеченні педагогічного процесу під час воєнного стану.

Для окреслення власної *методики* викладання мистецьких дисциплін спираємося на ті з них, які провадимо: «Шрифти і типографіка», «Комп'ютерне проєктування», «Дизайн поліграфічних видань», «Візуальні комунікації», «Проєктування», «Історія дизайну і мистецтва», «Стилі у графічному дизайні XIX–XXI ст.» – викладаються для студентів 1, 2, 3 та 4 курсів ОП «Графічний дизайн», відповідно частина їх опановується очно («Шрифти і типографіка», «Комп'ютерне проєктування»), а решта має змішаний формат («Проєктування», «Дизайн поліграфічних видань», «Візуальні комунікації»). Такі дидактичні умови спонукають викладача обирати певний діапазон методів.

До організаційних методів у трьох форматах основоположними є *навчально-методичні* для забезпечення *робочих навчальних програм* мистецьких дисциплін, де обов'язково вказується міждисциплінарний зв'язок і прослідковується відповідність актуальним потребам ринку: у цифровізації, комп'ютерній грамотності, генеруванні ідей і дизайн-рішень, особистісній відповідальності за творчий результат тощо.

Специфікою організації в дистанційному форматі є використання низки методів завдяки онлайн можливостям: *розміщення та демонстрація навчально-методичного матеріалу на* обраній для здобувачів *інтернет-платформі classroom.google.com*. Окрім цього, ми використовуємо *відеоконференції Google Meet*: Проте маємо визнати, що такий метод «сплощує» реакцію, позбавляє педагогічну дію театральної видовищності.

Для поглиблення усвідомлення змісту тексту, з одного боку, та виявлення індивідуальних позицій здобувачів, розвитку їх аналітичних, ораторських умінь і лідерських здібностей, з другого, викладач застосовує методи *бесіди*, *обговорення*, «*мозковий штурм*», «*займи позицію*», «*шкала думок*», «*метод*- PRES» (position, reason, example, solution), «*коло ідей*», «*інтерактивної дискусії*» цікавих для здобувачів аспектів теми (наприклад, «Історія дизайну і мистецтва», «Стилі у графічному дизайні XIX–XXI ст.»).

У навчальному процесі студентам для виконання частини завдань *пропонуються як приклади, створені викладачем, так і альтернативні форми*, наприклад, брифи для дизайнерів, що створені справжніми замовниками. При поясненні окремих завдань студенти аналізують із викладачем *позитивний і негативний матеріали студентських робіт і публічної дизайн-продукції*.

До методів на практичних заняттях застосовуємо *проблемний* і *проєктний* як провідні від часу визначення теми академічного проєкту та постановки нами етапних завдань, а решта методів похідні. Так, *творчий* метод і метод *співтворчості* зі здобувачем над академічними проєктами є для нас супровідними. Процес проєктування, з одного боку, потребує від здобувача використання *репродуктивного* методу для засвоєння базових знань, удосконалення техніки та вироблення художнього смаку, а, з другого, – *продуктивного, художньо-творчого* для розкриття метафоричності й авторського бачення, *макетування* («Проєктування», «Дизайн поліграфічних видань», «Візуальні комунікації» та ін.). Для активізації та зацікавлення студентів використовуємо різні *види ігор*, наприклад,

ділову гру, де розподіляються ролі між студентами, які виконують професійні обов'язки в роботі над дизайн-проєктом, задіюється і викладач у ролі працедавця чи арбітра.

Методи контролю та самоконтролю у навчанні: для всіх форматів навчання практикуються, окрім *перевірки поточних практичних робіт*, *модульного контролю, іспиту* чи *заліку*, методи *ігри-вікторини*, *диспути*, що спонукають до індивідуальної чи/ та командної активності. Такі методи сприяють розвитку колегіальності, оперативності реагування на запити.

Забезпечення змісту мистецьких дисциплін полягає передусім у прищепленні культуротворчості, відчуття художньої та утилітарної сутності дизайн-проєктування та водночас комунікації між замовником і дизайнером, конкурентності, відповідності дизайн-виробів стандартам і поточним тенденціям на ринку тощо. Заразом дотримуємося інкультурного та кроскультурного навчального контексту. Коли студенти ініціюють теми семестрових проєктів орієнтуємо, а в деяких випадках наполягаємо, на суто українському підґрунті й об'єктах проєктування. Причому підтримуємо студентські *пропозиції вибору тем проєктів* (на підставі особистісних уподобань або потреб зовнішньої організації, з якою співпрацюють деякі студенти) у межах ключових тематичних напрямів дисципліни, оскільки вважаємо це не тільки проявом ініціативності, а й свідомим підходом до вибору та націленістю на реалізацію.

На підставі теми студенти *вичленовують об'єкт проєктування* та *досліджують його прототипи й аналоги* серед позитивного й негативного матеріалу галузі графічного дизайну та, за потреби, у дотичних галузях: по-перше, *виділяючи для себе типові риси та переваги чужого доробку*, що стане підґрунтям для створення власної ідеї та її формотворчості, по-друге, *відзначаючи недоліки*, які намагатимуться не повторювати в своїх дизайн-проєктах; *робота над брифом* чи реальним, чи змодельованим у навчальному процесі використовується як метод для наближення до робочих умов; *створення студентами концепцій об'єктів проєктування* – ключова стадія проєктів, що, хоч і має гіпотетичний характер, проте попередньо – вербально – матеріалізує творчий задум на підставі брифу (усі мистецькі прикладні дисципліни); *створення мудборду та ескізів*, що візуалізує спочатку основні засади об'єкта проєкту, а потім його окремі мотиви, застосовуючи зокрема програми комп'ютерної графіки з елементами генерування ШІ як в пошукових варіантах, так і *візуалізації дизайн-рішення на мокапах*, що відповідає новітнім тенденціям у професійній діяльності графічного дизайнера (усі мистецькі прикладні дисципліни).

При цьому використовуються *індивідуальна* та *колективна форми* виконання практичних завдань, що формує професійне становлення та виробляє та/ чи стверджує успішні комунікативні моделі співпраці. Наприкінці виконання завдань студенти під керівництвом викладача роблять *SWOT-аналіз* для з'ясування переваг, недоліків і можливостей покращення результатів.

Процес опанування художньої образності здобувачами – чи не найскладніший, тому ми вживаємо апробовані методи колег і застосовуємо власні. Ми ставимо студентам, наприклад, завдання *добрати типографічний шрифт для створення окремих художніх образів*: соціальних понять, з якими найчастіше стикається графічний дизайнер у своїй роботі, на прикладах антагоністичних пар шрифтових гарнітур; *прослідкувати конкретні образи на фігуративних і абстрактних ілюстраціях художнього оформлення видань однієї назви* для унаочнення варіативності сприймання оформлювачами образу об'єкта і діапазон його матеріалізації виражальними засобами («Шрифти і типографіка», «Дизайн поліграфічних видань», «Візуальні комунікації», «Проєктування» та ін.).

Висновки. На підставі узагальненого авторського досвіду роботи в НАКККіМ з урахуванням актуальної бази мистецької педагогіки висвітлено методику викладання мистецьких дисциплін у контексті умов ринку праці під час воєнного стану в Україні. Так, означена юридична база в галузі освіти у воєнний час і ринку праці вказує на прямий зв'язок державної політики та діяльності ЗВО, зокрема, НАКККіМ. Стверджено залежність методів, підходів і засобів від змісту дисциплін і форматів навчання, серед яких у воєнному стані провідним є змішаний. Чимало методів колег з інших ЗВО є спільними чи подібними з нашими і мають актуальність. Серед них підходи, що адаптовують майбутнього дизайнера до ринкових умов сьогодення передусім через проблемні завдання, проєкти з реальними складовими та занурення студентів у професійне середовище, а також наставництво практиків тощо. Вважаємо за доцільне запропонувати апробовану власним досвідом методику, що базується на професійних засадах діяльності графічного дизайнера: вибір теми дизайн-проєкту,

складання брифу як елемент перевтілення в замовника, дослідження прототипів об'єкта проєктування, укладання концепції дизайн-проєктування зі створенням мудборду, фор-ескізування та представлення чистового варіанта дизайн-рішення на мокапах або в матеріальному вигляді.

Література

1. Афенченко Г. В., Шумлянська Н. В. Формування механізму збалансованості (галузевого) ринку праці у сфері культури. *Культура України*, 2023. № 80. URL: http://ku-khsac.in.ua/article/view/283796 (дата звернення: 2026).
2. Нагаєв В. М., Портян М. О. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Харків: Стильна типографія, 2018. 289 с. URL: https://repo.btu.kharkov.ua/handle/123456789/4929 (дата звернення: 2026).
3. Про внесення змін до Закону України "Про культуру" щодо визначення поняття "креативні індустрії" : Закон України. *Відомості Верховної Ради*, 2018, № 34, ст.257. URL: https://surl.li/tkczte (дата звернення: 2026).
4. Про затвердження переліку професій, спеціальностей, для навчання за якими може бути виданий ваучер : Наказ Міністерства економіки України. № 2040 від 11.04.2023 р. URL: https://surl.li/zssoit (дата звернення: 2026).
5. Про затвердження Порядку видачі ваучерів для підтримання конкурентоспроможності деяких категорій громадян на ринку праці : Кабінет Міністрів України. № 207 від 20.03.2013 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/207-2013-%D0%BF#Text (дата звернення: 26.02.2026).
6. Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму : Указ Президента України. № 239 від 19.08 2020 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/329/2020#Text (дата звернення: 2026).
7. Про організацію освітнього процесу в Академії у 2024-2025 навчальному році : наказ від 27.08.2024 р. № 374/1-С. URL: https://surl.li/xercjk (дата звернення: 2026).
8. Фогель Т. М. Методика художнього навчання : курс лекцій з навчальної дисципліни для здобувачів освіти третього року навчання освітнього рівня «Бакалавр» спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) денної та заочної форм навчання. Одеса. Вид-во ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 66 с. URL: https://surl.li/vqfizv (дата звернення: 2026).

Булатов Валерій Анатолійович,
доктор філософії з дизайну, завідувач кафедри графічного дизайну Українського гуманітарного інституту,
докторант Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна Національної академії педагогічних наук України

РОЗВИТОК ІНКЛЮЗИВНО-ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ЗВО: СТРАТЕГІЧНІ ВЕКТОРИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті обґрунтовано теоретичні та практичні засади розвитку інклюзивно-дизайнерської компетентності майбутніх учителів мистецьких дисциплін як відповідь на актуальні виклики сучасної освітньої парадигми. У ході роботи досліджено концептуальні засади поєднання інклюзивних підходів із дизайнерським мисленням, що дозволяє педагогу не просто адаптувати навчальний матеріал, але й проєктувати цілісну освітню траєкторію на принципах інклюзивного дизайну. Окреслено методологічні орієнтири переходу від фрагментарної корекції завдань до створення інклюзивного мистецького простору, де візуальні та технологічні засоби стають інструментами самовираження та соціалізації учнів з особливими освітніми потребами. Крім того, у дослідженні визначено основні стратегічні вектори розвитку зазначеної компетентності, серед яких пріоритетними є технологічна модернізація через впровадження асистивних засобів у творчий процес та естетико-психологічне моделювання «простору успіху». Особливу увагу приділено здатності вчителя трансформувати художній контент у доступні формати без втрати його естетичної та культурної цінності.

Метою роботи є теоретичне обґрунтування та практичне визначення стратегічних векторів розвитку інклюзивно-дизайнерської компетентності вчителя в системі мистецької освіти.

Результати дослідження. Сучасна освітня парадигма висуває нові вимоги до професійного профілю вчителя мистецьких дисциплін, зміщуючи акцент на фасилітацію творчого розвитку кожного учня. Проєктування цілісної освітньої траєкторії в закладах вищої освіти (ЗВО) сьогодні ґрунтується на принципах інклюзивного дизайну, що дозволяє ефективно зняти

фізичні та ментальні бар'єри у творчому процесі майбутніх фахівців. Важливим кроком у модернізації мистецької освіти є перехід від фрагментарної корекції окремих завдань до системного підходу, який базується на інтеграції людського потенціалу та новітніх технологій в умовах Society 5.0 [3]. Така системна трансформація потребує не лише технічного оснащення, але й переосмислення самої філософії освітнього середовища. Тому реалізація цієї технологічної парадигми стає можливою лише за умови докорінної зміни архітектури освітнього процесу в ЗВО. Створення інклюзивного мистецького простору передбачає врахування індивідуальних психофізичних особливостей усіх здобувачів освіти, де дизайн середовища виступає не просто декоративним елементом, а активним учасником педагогічної взаємодії. Ефективність такої взаємодії безпосередньо залежить від науково обґрунтованого моделювання навчального простору. Дослідження елементів дизайну та менеджменту інклюзивного середовища свідчить, що систематичний огляд світових практик дозволяє виявити найбільш дієві механізми адаптації творчого контенту [2]. Саме з огляду на необхідність практичного впровадження зазначених механізмів, постає питання цілеспрямованої підготовки кадрів у мистецьких вишах. У цьому контексті розвиток професійних компетентностей має відбуватися через залучення майбутніх педагогів до проєктування адаптивних освітніх систем [1]. Зокрема, це передбачає розвиток здатності викладача трансформувати складний художній контент у доступні формати, що дозволяє зберегти культурну та естетичну цінність мистецтва для кожного здобувача. Такий інтегрований підхід забезпечує не лише засвоєння професійних навичок, але й формування високого рівня емпатії та соціальної відповідальності майбутніх митців-педагогів. Для систематизації цих процесів у роботі розроблено типологію складників компетентності, що представлена на рис. 1.

Таблиця 1

Типологія складників інклюзивно-дизайнерської компетентності викладача мистецьких дисциплін

Типологічний складник	Зміст та функціональні характеристики діяльності	Науково-методичне обґрунтування
Методологічно-проєктний	Здатність проєктувати інклюзивний освітній простір у ЗВО, використовуючи сучасні освітні технології для формування безбар'єрного дизайну навчання.	[1]
Організаційно-менеджерський	Навички управління елементами інклюзивного середовища та моделювання адаптивного навчального простору, що базується на систематичному аналізі світових практик.	[2]
Технологічно-цифровий	Готовність до інтеграції високих технологій (концепція Society 5.0) у мистецький процес, що забезпечує цифрову трансформацію та персоналізацію навчання.	[3]
Естетико-адаптивний	Вміння трансформувати складний художній контент у доступні формати, зберігаючи при цьому його культурну та естетичну цінність для всіх здобувачів освіти.	[1; 2].

Представлена типологія дозволяє системно підійти до модернізації освітніх програм у закладах вищої освіти. У ході дослідження окреслено методологічні орієнтири переходу від фрагментарної корекції завдань до створення цілісного інклюзивного мистецького простору. Важливу роль у цьому процесі відіграють сучасні освітні технології, які стають дієвим засобом формування фахових компетентностей майбутніх педагогів [1]. Такий підхід передбачає, що візуальні та технологічні засоби стають не просто додатками, але й повноцінними інструментами самовираження та соціалізації учнів з особливими освітніми потребами. Організаційно-менеджерський складник зосереджує увагу на вмінні викладача керувати архітектурою навчального простору для досягнення інклюзивних цілей, тому ефективне проєктування та

менеджмент інклюзивного середовища базується на ретельному вивченні елементів, що сприяють безбар'єрності [2]. Саме такий ґрунтовний аналіз створює підґрунтя для запозичення передового досвіду, адже систематичний огляд світових освітніх практик дозволяє інтегрувати кращі стратегії управління класом у вітчизняну вищу школу. Ця інтеграція міжнародних стандартів логічно зумовлює наступний етап оновлення освітньої системи, де пріоритетним вектором розвитку визначено технологічну модернізацію освітнього процесу через активне впровадження асистивних засобів у творчу діяльність. У межах концепції Society 5.0 така цифрова трансформація освітніх організацій стає фундаментом для забезпечення соціальної рівності [3]. Викладач мистецтва в ЗВО має виступати модератором процесу людино-технологічної взаємодії, орієнтуючись на гуманістичні цінності. Це передбачає використання спеціалізованого програмного забезпечення та адаптивних інструментів для персоналізації художнього навчання.

Важливим стратегічним напрямом є естетико-психологічне моделювання «простору успіху», де дизайн середовища сприяє емоційній стабільності здобувачів. Особливу увагу в дослідженні приділено здатності вчителя трансформувати художній контент у доступні формати без втрати його естетичної та культурної цінності. Такий розвиток компетентності в ЗВО стимулює майбутніх фахівців до творчого пошуку інноваційних рішень у дизайні занять. Використання проєктних методів навчання сприяє кращому засвоєнню теоретичних основ інклюзії через безпосередню практичну діяльність [1]. Стратегічний розвиток усіх зазначених складників забезпечує стійкість освітньої системи до викликів динамічної цифрової епохи [3]. Тому поєднання менеджменту середовища та дизайнерського мислення створює нову якість мистецької освіти, орієнтовану на особистість [2]. У підсумку, формування інклюзивно-дизайнерської компетентності в ЗВО є запорукою професійного успіху та конкурентоспроможності майбутнього викладача-новатора.

Висновки. У дослідженні обґрунтовано, що розвиток інклюзивно-дизайнерської компетентності викладача є стратегічним вектором гуманізації мистецької освіти, який забезпечує створення безбар'єрного творчого середовища в ЗВО. Визначено, що ефективність цього процесу базується на синергії технологічної модернізації в умовах Society 5.0, системного менеджменту інклюзивного простору та впровадження інноваційних проєктних технологій навчання. Підсумовано, що здатність педагога адаптувати художній контент без втрати його естетичної цінності є ключовим показником його професійної готовності до соціалізації здобувачів з особливими освітніми потребами.

Література

1. Булатов, В. (2025). Освітні технології як засіб формування компетентностей майбутніх учителів початкової школи у проєктуванні інклюзивного дизайну. *Проблеми сучасних трансформацій. Серія: педагогіка та психологія.* 2025. (10). https://doi.org/10.54929/2786-9199-2025-10-07-01

2. Debasu, H., & Yitayew, A. (2024). Examining elements of designing and managing of creating inclusive learning environment: Systematic literature review. *International Journal of Special Education*. 2024. 39(1). 33–43.

3. Yaras, Z., & Öztürk, F. K. (2022). Society 5.0 in human technology integration: Digital transformation in educational organizations. *International Journal of Progressive Education*. 2022. 18(1). 458–474. https://doi.org/10.29329/ijpe.2022.426.25

Генцар Олеся Миколаївна,
викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка
Генцар Михайло Михайлович,
викладач Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка

РИСУНОК ЯК МОВА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Сьогодення диктує нові вимоги до мистецької освіти: замість вузькопрофільного спеціаліста вища школа має готувати фахівця, здатного до глибокої інтеграції в суміжні галузі. У такому контексті академічний рисунок виходить за межі суто навчальної дисципліни з відтворення натури. Він стає фундаментальною «мовою» – гнучким інструментом, що дозволяє дизайнеру візуалізувати абстрактні концепти, аналізувати структуру об'єктів та вибудовувати професійний діалог з архітекторами, конструкторами, маркетологами та замовниками.

Сучасний дизайн потребує фахівця, який здатен майже миттєво трансформувати вербальну ідею у візуальний образ. Саме рисунок тут виступає тим медіумом, який матеріалізує процес мислення. Ця проблематика не є новою для української наукової думки. Так, В. Даниленко розглядає дизайн як цілісний синтез мистецтва й технологій, де саме рисунок закладає базис майбутнього проектування [1, с. 42]. В свою чергу, В. Касьян акцентує увагу на аналітичній складовій побудови форми [2, с. 18], а Н. Сребродольська обґрунтовує потребу в адаптації класичної школи до викликів диджиталізації [4, с. 114].

Для дизайнера рисування – це передусім інтелектуальний фільтр. Через лінію та пляму відбувається не механічне копіювання, а структурний аналіз форми, її деконструкція та подальша рекомпозиція. Як зазначає В. Даниленко, графічне відображення об'єкта стає носієм смислів, а не просто естетичною фіксацією [1, с. 112]. Це закладає фундамент просторового мислення, без якого робота в сучасних CAD-системах перетворюється на бездумне маніпулювання інструментами софту.

У професійному середовищі рисунок стає універсальним кодом. В. Касьян слушно зауважує, що конструктивно-аналітичний рисунок є мовою, однаково зрозумілою і художнику, і технологу, оскільки базується на об'єктивних фізичних та геометричних законах [2, с. 54]. Вміння створити влучний професійний скетч безпосередньо під час обговорення проекту дозволяє:

- зняти бар'єри вербального непорозуміння із замовником;
- чітко поставити технічне завдання фахівцям вузького профілю.

Попри тотальну цифровізацію, роль «ручної» графіки не зменшується. Н. Сребродольська справедливо підкреслює: якщо комп'ютерні програми є лише засобами реалізації, то рисунок залишається головним генератором ідей [4, с. 115]. Безпосередній зв'язок «око–мозок–рука» забезпечує таку швидкість творчих пошуків, яка поки що недоступна жодному інтерфейсу.

Сучасна методика викладання має зміщувати акценти: від пасивного копіювання гіпсів – до активної інтерпретації. Навчальні програми повинні включати завдання на стилізацію та трансформацію форми. О. Лагода зазначає, що оскільки художня мова дизайну постійно оновлюється, проєктне мислення має впроваджуватися вже на рівні перших навчальних постановок [3, с. 38].

Окрему увагу варто приділити практиці колективних переглядів та публічних обговорень. Це критично важливий етап формування комунікативної культури. Тут студент не просто демонструє технічний рівень, а вчиться вербально захищати свій графічний вибір. Власний педагогічний досвід показує, що метод «колегіального рецензування», де студенти оцінюють роботи колег з позиції потенційного замовника, кардинально змінює ставлення до навчання. Перегляд перестає бути пасивною процедурою отримання оцінки, перетворюючись на живий майданчик міждисциплінарного діалогу. В такому форматі рисунок стає головним аргументом професійної спроможності майбутнього фахівця.

Отже, академічний рисунок в українській мистецькій школі залишається непохитним фундаментом. Його сучасна роль – це роль інтелектуального містка між концепцією та її втіленням. Подальший розвиток методики має поєднувати кращі академічні традиції з новітніми комунікативними стратегіями, що забезпечить підготовку конкурентоспроможного дизайнера.

Література

1. Даниленко В. Я. Дизайн: підручник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
2. Дворник Ю. В. Жива вода рисунка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 176 с.
3. Касьян В. В. Рисунок: від теорії до практики. Навчальний посібник. Київ: Каравела, 2018. 240 с.
4. Лагода О. М. Художня мова дизайну: теоретико-методологічний аспект. Вісник ХДАДМ. 2016. № 2. С. 34–39.
5. Сребродольська Н. Є. Трансформація методики викладання академічного рисунка для дизайнерів у цифрову епоху. Культура і сучасність. 2021. № 1. С. 112–117.
6. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні: історія, теорія, практика. Львів: ЛНАМ, 2017. 450 с.

Захарчук Наталія Володимирівна,
асистент кафедри основ архітектури, синтезу мистецтв і культурної спадщини
Придніпровської державної академії будівництва та архітектури

ТВОРЧА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ З ДИСЦИПЛІН «РИСУНОК», «ЖИВОПИС», «МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО» ЯК МОТИВАЦІЙНИЙ ЧИННИК

Сучасність диктує умови побудови навчання таким чином, щоб студенти були зацікавлені у виконанні завдання. Психологія підлітків, якими є переважна більшість студентів початкових курсів, заперечує дієвість таких форм взаємодії студент-викладач як примус, очікування якісного механічного повторення, побудова навчання через апріорний авторитет викладача [1]. Успішне виконання програмних завдань можливе за умови свідомого зацікавлення здобувача освіти в результатах конкретного завдання. Контрактна форма навчання, зацікавленість ВНЗ в утриманні студентів і існування міфів про самоцінність диплома ставить викладачів перед викликом недостатньості стандартного оцінювання, яке відображається в статистиках міністерства освіти як показник успішності навчання, для заохочення студентів до успішного оволодіння програмою.

Ефективним способом підвищення залученості студентів до навчання з творчих дисциплін є привнесення суттєвої творчої складової до поточних завдань. Анонімні опитування, проведені серед студентів 1-3 курсу спеціальностей “Дизайн середовища” і “Архітектура і містобудування” показали значний попит на творчість і індивідуальзованість. При цьому студенти ясно усвідомлюють відсутність у себе достатніх навичок для виконання цікавого їм завдання і охотніше опановують технічними навичками, якщо вони потрібні для виконання роботи, в якій можна виразити себе. Завданням викладача є складання якісного навчального плану і скурпульозне вивірення послідовності кроків в кожному конкретному завданні, щоб недостаня технічна підготовка не стала нездоланною перешкодою, що розчаровує і приводить до втрати цікавості до предмету. Особливістю пізднього підліткового періоду є складність для студентів довгої роботи над завданням, що притаманне для класичного академічного малюнку або живопису, і саме видимий поділ завдання на етапи, підкеслення проходження кожного з етапів або варіант складання великої образотворчої роботи з окремих фрагментів може стати вирішенням цієї психологічної проблеми. В той самий час треба зважити, щоб отримані знання і навички були універсальними, а не мали на меті “зробити красиво” без можливості застосувати отримані знання системно.

Прийоми, які можна використати для психологічного полегшення сприйняття завдань:

1. Розбиття на частини:

а) при роботі над зображенням фактур використовувати як тренажер не класичний

натюрморт, а зображувати окремі форми, кожна з яких має певну фактуру. Найкращі результати показав варіант надання студентом списку з більшої за потрібну кількості варіантів, серед яких кожен може обрати особисто свій перелік для дослідження і зображення;

б) розбити масштабне зображення пейзажу на 4 рівні фрагменти, кожен з яких студент може зобразити обраним матеріалом або технікою. Працюючи над цим завданнями студенти легше психологічно ставляться до роботи на великому форматі, бо підсвідомо він розбитий на менші частки. Позитивним додатковим творчим навантаженням є необхідність узгодити всі обрані техніки між собою, створюючи гармонійний єдиний твір. При опитуванні 2/3 назвали це завдання серед своїх фаворитів, не зважаючи на незвичний великий формат і велику кількість нових навичок, які потрібно було застосувати для виконання.

в) одним з корисних завдань є вираження образу через колір та форму. Замість використовувати як тренажер натюрморти, які багато хто із студентів після навчання в художній школі негативно сприймає в якості натури, ми даємо завдання створити абстрактні форми, які ілюструють відповідний настрій засобами графіки або живопису, а потім розібрати інтуїтивно створену композицію і обгрунтувати рішення законами композиції і кольорознавства.

Спосіб проєктного навчання, при якому студенти отримують тему або проблему для вирішення, а викладач виступає не як традиційний лектор, а як ментор чи консультант показує більшу ефективність при викладанні творчих дисциплін. Завдання, спрямовані на вивчення та аналіз сучасних художніх практик допомагають розвивати критичне мислення, вміння оцінювати й аналізувати складні концепції, які часто стоять за сучасним мистецтвом [2].

Література

1. Токарєва Н., Шамне А., Макаренко Н. Сучасний підліток у системі психолого-педагогічного супроводу: монографія. Кривий ріг, 2014, 312 с.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ, 2008, 274 с.

Красюк Ірина Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного педагогічного університету

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ПЕДАГОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Проблема оптимізації підготовки майбутніх фахівців мистецтва до творчої професійної діяльності набуває актуальності у зв'язку з вимогами сучасної технологічної освіти. Зростання ролі творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецтва вимагає пошук ресурсних можливостей фахової підготовки до нестандартної художньої діяльності й використання особистісного потенціалу педагогічного дизайну в організації і реалізації його впливу на професійне зростання особистості.

В останній час інтерес дослідників спрямовано на пошук необхідних ресурсів для забезпечення позитивної динаміки якості фахової підготовки й продуктивності формування творчої особистості майбутнього фахівця мистецтва. Значні ресурсні можливості має особистісний аспект педагогічного дизайну як ансамбля інструментальних засобів у формуванні творчої особистості в умовах закладу вищої освіти.

Аналіз наукової літератури свідчить про неоднозначність трактовок сутності педагогічного дизайну, який розглядають як напрям педагогічного процесу, пов'язаний з розробленням і вивченням об'єктів, умов, ситуацій, сценаріїв, які підтримують освітню діяльність [3,15]; систему внутрішніх ресурсів фахової підготовки шляхом раціонального використання інструментальних засобів, стимулювання позитивної мотивації студентів, інноваційних технологій, внесення структурних змін в художньо-педагогічну діяльність [2]; послідовність процедур, згрупованих у низку етапів, кожен з яких має конкретні завдання і методи їх досягнення [2, 27]; як умова впровадження ефективних моделей мистецької освіти [4, 344]. Загальним в різних підходах до

можливостей педагогічного дизайну в системі фахової підготовки є обгрунтування дослідниками його впливу на динаміку якості освіти в основному інформаційно-електронними засобами, спрямованими на планування і створення події для комфортного отримання освітніх послуг.

Ми розглядаємо педагогічний дизайн – як постійно змінний об'єкт, схилений інноваційним перетворенням, ансамбль інструментальних засобів, які спрямовані на створення освітньо-розвиваючого середовищу на художньо-естетичних засадах й формування творчої особистості майбутнього фахівця мистецтва.

Педагогічний дизайн базується на принципах професійної етики й естетики, художньо-мистецької діяльності, взаємодії викладача і студентів, введення педагогічних інновацій, вдосконалення рівня готовності учасників освітнього процесу до їх використання художньо-творчому зростанні власної особистості. Використання його інструментарію забезпечує єдність педагогічного впливу і взаємодії в системі «викладач – студенти», гармонізацію інтелекту та емоцій, мистецької етики й естетики, цифровизації художньо-мистецької освіти, інноваційні зміни у змісті фахової підготовки майбутніх фахівців.

Особистісний ресурс педагогічного дизайну – це багатоаспектний процес, який об'єднує у своєму змісті сенсорні, інтелектуальні функції і різноманітні проявлення властивостей та професійних якостей особистості викладача, креативної діяльності, іміджевих характеристик його професійного образу. Значущість іміджу викладача як важливого ресурсу педагогічного дизайну обгрунтувала у своєму дослідженні Т. Довга. Авторка відмічає, що в формуванні творчої особистості майбутнього фахівця важливе значення має систематична робота по вдосконаленню власного зовнішнього образу – фізичних даних, вербальної і невербальної поведінки, почуття стилю діяльності з опором на практико-орієнтовані сфери: риторику, пластику, жестику, етикет, косметологію, дизайн одягу, боді-і-фейсбилдинг та ін. [1, 92].

Особистісний ресурс педагогічного дизайну впливає на процес самореалізації й самоактуалізації майбутнього фахівця мистецтва. Механізмом запуску його є особистісна художньо-творча діяльність викладача, установка на взаємодію, співпрацю і співтворчість зі студентами, розвитку динамічності, тактичності, толерантності, які активізують особистісну спрямованість фахової підготовка. Він впливає на індивідуальну траєкторію розвитку особистості; креативність у педагогічної взаємодії «викладач - студенти», перетворення знань в художні цінності й особистісні смисли учасників освітнього процесу. Особистісний інструментарій педагогічного дизайну забезпечує гармонізацію інтелекту і емоцій в ході фахової підготовки; взаємозумовленість інформаційної та процесуальної її сторін й набуття досвіду художньо-творчої діяльності як важливого фактору творчого зростання особистості. При цьому значну роль виконує самоіміджирование як процес створення власного іміджу засобами особистісного інструментарію педагогічного дизайну.

Особистісний інструментарій педагогічного дизайну впливає на продуктивність виконання різних функцій діяльності: *конструктивної*, використання психолого-педагогічного інструментарію для переводу цілей фахової підготовки в особистісні смисли, конкретизації задач і програми дій по їх рішенню, вибору раціонального варіанту досягнення цілі; *змістовної*, структурування знань, переводу їх в художні цінності й інструментарій практичних дій, взаємодії інформаційної і процесуальної сторін фахової підготовки, нелінійного структурування програмного матеріалу з обліком індивідуальних можливостей і здібностей майбутніх фахівців мистецтва; *операціонально-діяльнісної*, яка передбачає використання сукупності інструментальних засобів проєктування і реалізації художньо-мистецької діяльності; *діагностично-оцінної*, яка забезпечує відслідкування впливу інструментарію педагогічного дизайну на художньо-творче професійне становлення студентів й оцінки якості здобутого продукту.

Ефективність особистісного інструментарію педагогічного дизайну залежить від установки та здатності викладача і студентів використовувати можливості й здібності власної особистості для стратегії реалізації особистісно-орієнтованого навчання і збагачення творчого потенціалу.

Отже, мистецька освіта потребує розробки стратегій та моделей фахової підготовки студентів на засадах культурного поля, усвідомлення ними інтелектуалізації художньо-творчої діяльності, забезпечення персоналізованого підходу до організації освітнього процесу.

Продуктивність впливу на розвиток індивідуальної художньої свідомості майбутніх фахівців мистецтва потребує впровадження особистісного інструментарію педагогічного дизайну в освітній простір художніх факультетів. Особистісний інструментарій педагогічного дизайну слугує важливим ресурсом фахової підготовки до творчої діяльності, збагачення творчого потенціалу, активізації позиції студентів в освітньому процесі. Він є механізмом проєктування продуктивності фахової підготовки, інструментом розроблення рекомендацій по використанню ансамблю засобів особистісного інструментарію для підготовки майбутніх фахівців мистецтва до творчої професійної праці.

Література

1. Довга Т. Я. Стимулювання інтересу студентів до іміджотворення в освітньому середовищі університету. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 2016. Вип. 147. Кіровоград: РВЦ КДПУ. С. 90-95

2. Кашіна Г. Трансформація моделі педагогічного дизайну в E-LEARNING у системі неперервної педагогічної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології,* 2021. № 10 (114). С. 24-36

3. Педагогічний дизайн засобів електронного навчання на робочому місці. Монографія / за заг. ред. д-ра екон. наук, проф. В. С. Пономаренка, д-ра екон. наук, проф. І. О. Пушкаря. Харків: ХНЕУ ім. С. Кузніця. Харків, 2017. 263 с.

4. Чирва О. Ч. Педагогічний дизайн як умова впровадження ефективних моделей мистецької освіти. *Педагогіка вищої та середньої школи.* 2008. Вип. 21. С. 344–351.

Магаліс Олександр Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, концертмейстер вищої категорії
ПЦК «Народна хореографія» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

МОТИВАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ДО НАВЧАННЯ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Досліджуючи проблему мотивації студентів до навчального процесу, слід пам’ятати, що наша епоха характеризується певною фрустрацією в площині загальнолюдських цінностей. Враховуючи це, слід зазначити, що людині у студентському віці, у якої через вікові особливості ще не сформована моральна опора і яка не завжди має достатньо сталих та чітко сформованих уявлень про добро і зло, інколи важко зорієнтуватися.

Слід констатувати, що: «… цінність вищої освіти як засобу отримати глибокі й міцні знання та стати висококваліфікованим фахівцем останнім часом різко знизилася. Поширення набуває мотивація вступу до закладів вищої освіти заради диплому. Значна кількість студентів не усвідомлює мети свого навчання у закладі вищої освіти…» [3, с. 73]. Важливе спостереження навели М. Андрєєва та Н. Погранична зазначивши, що: «Часто абітурієнти обирають заклад вищої освіти не з огляду на глибоке професійне зацікавлення, а під впливом оточення – друзів, родичів або згідно з принципом доступності за результатами ЗНО. У рідкісних випадках таке рішення виявляється вдалим і відповідає справжнім уподобанням студента» [1, с. 159].

Роздуми над даною проблематикою дозволяють дійти висновку, що серед мотивів до навчання може бути особистий приклад педагога, який реалізував себе у сфері своїх інтересів та набув авторитету в середовищі студентів з ряду причин. Серед них можна виокремити наступні:

- Людина слова;
- Отримав суспільне визнання у сфері, якою займається;
- Досягнув певного матеріального благополуччя;
- Має привабливий та глибокий внутрішній світ;
- Сповідує сакральне ставлення до родини як суспільного інституту.

Підсумовуючи вище наведене слід зазначити, що важливою складовою успішної педагогічної діяльності є вміння викладача мотивувати свою аудиторію до навчання, адже: «… пасивного, байдужого учня музично грамотним і естетично вихованим зробити неможливо» [6, с. 262–263].

У контексті наукової праці слід розглянути також й інші точки зору. Так, зокрема Л.

Костенко та Л. Шумська зазначили, що саме: «… значущість процесу пізнання для особистості робить знання і процес пізнання самостійною цінністю» [4, с. 32]. Спираючись на сучасні педагогічні напрацювання в площині освіти, дослідниці звернули увагу на «… формування самостійного творчого мислення у студентів…» [4, с. 67], що є невід'ємною складовою їх творчої діяльності. Задля забезпечення такого змісту навчального процесу науковиці рекомендують відходити від традиційного запам'ятовування знань. Натомість вони акцентують увагу викладачів на організацію студентів до пізнавальної та «… навчально-дослідницької діяльності» [4, с. 67].

Продовжуючи висвітлення психологічного аспекту в площині мотивації студентів до навчання слід навести цитату з монографії Т. Турчиної « Початкова музична освіта: проблеми модернізації». Зокрема, науковиця зазначає: « … незаперечним є той факт, що у вирішенні багатьох проблем музичного виховання наука спирається на психологію» [6, с. 226–227]. На сторінках монографії розглянуто модернізацію початкової музичної освіти в Україні в контексті психології. Здобувач освіти з об'єкта музичного виховання стає об'єктом, який безпосередньо приймає участь у формуванні своєї творчої індивідуальності. В даній модернізованій моделі початкової музичної освіти, що представлена на розсуд читача, викладач виступає в ролі партнера свого учня, який в процесі навчання як і учень продовжує удосконалювати свої уміння та творчі здібності, розвивати свою індивідуальність. Педагогічний процес на сторінках даної монографії розглянутий як: «… процес взаємного духовного збагачення педагогів і дітей в умовах комфортно-сприятливого клімату взаємовідносин та індивідуальної співтворчості» [6, с. 227]. Дослідниця також пропонує мотивувати студентів до навчання за допомогою навчального репертуару. Схожої думки також дотримуються І. Сінельников та В. Сінельникова, зазначаючи, що: «Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес в колективі …» [5, с. 213].

В свою чергу Л. Бондар та Н. Литвинчук приходять до наступного висновку: «… навчальна діяльність студентів є полімотивованою, оскільки активність у навчальній діяльності може бути викликана різними мотивами. Навчаючи студентів, варто розуміти мотиви навчальної діяльності для корекції методів навчального процесу, формування позитивної навчальної мотивації. Такий підхід буде сприяти підвищенню ефективності навчального процесу та професійній підготовці студентів» [2, с. 69].

Узагальнюючи викладений вище матеріал зазначимо, що питання мотивації студентів до навчання є досить актуальним. Серед основних чинників, що сприяють підвищенню пізнавальної активності здобувачів освіти у цій науковій роботі наведено наступні: професійно-особистісний приклад викладача; викладач як партнер; формування у студентів навичок творчого, креативного мислення; навчальний репертуар як мотиваційний чинник.

Інформація, викладена в дослідженні, може бути використана у педагогічній практиці, а також у процесі викладання навчальних дисциплін, пов'язаних із педагогічною діяльністю.

Література

1. Андрєєва М., Погранична Н. Мотивація студентів як необхідна умова підвищення якості навчання. Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал. 2025. № 11 (243). URL: http://mir.dspu.edu.ua/article/view/346026/334031 (дата звернення: 04.03.2026).

2. Бондар Л. В., Литвинчук Н. Б. Мотивація навчальної діяльності студентів як провідний чинник підготовки майбутніх фахівців. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія» : науковий журнал. Острог:Вид-во НаУОА. 2020. № 11. С. 67–71.

3. Васюк О. В., Виговська С., Виговський А. Ю. Мотивація студентів як необхідна умова підвищення якості навчання. Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія . 2019. № 7(4), С. 73–78. URL: https://doi.org/10.31548/hspedagog2019.04.073 (дата звернення: 04.03.2026).

4. Костенко Л. Ю., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 98 с.

5. Сінельніков І. Г., Сінельнікова В. В. Фольклорний ансамбль і його репертуар. Сучасне вокальне мистецтво в Україні : колект. монографія / ред.-упоряд. В. В. Сінельникова, А. Б. Попова. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. С. 213–218.

6. Турчин Т. М. Початкова музична освіта: проблеми модернізації : монографія. Чернігів: ПАТ «ПВК «Десна», 2013. 368 с.

Несен Ірина Іванівна,
кандидатка історичних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИСТЕМНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Як універсальна наукова категорія *системний підхід* у своєму становленні пройшов тривалий шлях накопичення знань й аналітичної праці дослідників. Тенденція до створення узагальненої теорії важливої ролі системи у науковому дискурсі і її вихід до міждисциплінарної сфери, стають особливо відчутними у другій половині ХХ-на початку ХХІ ст. Піонером у цій царині став Людвіга Фон Берталамфі (1901–1972 рр.). Його перші праці про системи, як загально наукові моделі, з'явились у середині ХХ ст. [5]. Ніби погоджуючись з концепціями *художньої волі* Алоїза Ріґля (1858–1905) і Генріха Вьольфліна, Л. Берталамфі зауважував: *«…загальним явищем видається те, що мистецтво проходить низку стадій архаїзму, зрілості, бароко та розорення, що зустрічаються в еволюції мистецтва у далеких місцях і часах»* [5, 199].

У дослідницькому поступі виник і ланцюжок дотичних одне до одного понять: *система, системний аналіз, системний підхід, структуралізм*. Початкову позицію тут займає лексема *система*. Особливо поглиблено вона студіювалась у філософії, що відображено у різних енциклопедичних виданнях. У них знаходимо як вузькі, так і широкі аналітичні викладки. Розглянемо їх у цій послідовності, уникаючи хронологічну послідовність видань. З вузьких характеристик наведемо наступний текст: *«Система, філософська категорія, що відображає об'єкт як складно організовану цілість, всі елементи якої структурно й функціонально взаємопов'язані»* [1, 202].

Тривале дослідження системного підходу сформувало як загальну теорію систем, так і локальні системні теорії, а відтак теорію цього поняття і значний історіографічний корпус наукових видань. З огляду на глобальність системного підходу, закони його застосування і сьогодні активно досліджуються науковцями в *теорії систем* на прикладах різних наукових галузей, що дозволяє тлумачити систему як предмет метанауки, яка проявляється у будь яких сферах, наприклад, біології, кібернетиці, математиці і деяких інших [3]. При цьому в одних галузях вже отримано серйозні здобутки у цій царині. В інших цей процес лише намітився. Це, зокрема, стосується і мистецтвознавчого дискурсу загалом й мистецтвознавчої експертизи зокрема.

Тому виникає закономірне питання – які умови необхідні для створення інформаційної системи у мистецтвознавчій експертизі, що являє собою система твору мистецтва, як простежуються її елементи і зв'язки, якими є стан і середовище мистецького твору. Слід припустити, що системний підхід у мистецтвознавчій експертизі не є односпрямованим процесом і може розвиватись у різних напрямках. Для з'ясування цього питання необхідно накопичити певну кількість прикладів, отриманих на практиці.

Аналіз проблематики теоретичних праць з царини мистецтвознавства, засвідчує, що видань, присвячених проблемі системного підходу існує тут не так багато і, що процес дослідження лише розпочинається. Однак, якщо поглянути уважніше, то усталене звернення дослідників до трьох провідних методів студіювання творів мистецтва: формально-стилістичного, іконографічного й іконологічного є системою, яка на момент 2000-х років починає свій поступ.

Важливим у цьому аспекті виданням є праця американської історикині мистецтва Енн Е. Д'Аллеви, у другій частині якої окрему увагу приділено історії формування і застосування означеної тріади методів, кожен із яких внаслідок історичного розвитку сформував окрему злагоджену систему підходів й операцій [2].

Формально-стилістичний метод як доіконографічний рівень мистецького аналізу твору,

дозволяв фахово описати всі особливості його формотворення, намітити зв'язки з художніми традиціями епохи, а відтак мистецького стилю.

Наступний, іконографічний, етап вивчення твору, теорія системності підходів якого була започаткована Йоганном Йоахімом Вінкельманом (1717–1768), а на зламі XIX–XX ст. розвинута у філософських творах Ернста Кассірера й історика мистецтва Ервіна Панофскі (1892–1968), дав розвиток іншої системи аналізу твору, де необхідно було визначити персонажів через їхній вигляд, атрибути й аксесуари, вбрання, дії тощо. Тому іконографічний рівень аналізу твору є ідентифікацією багатьох складових його композиції.

Третій рівень аналізу – іконологічний, без сумніву, є найбільш інтерпретаційним й водночас узагальнюючим. Саме іконологія дозволяє зрозуміти зв'язки між твором, авторською манерою і мистецькими школами, окремими документами з різних наукових галузей, епохами. З погляду формування іконологічного тла, діапазон можливих джерельних артефактів є безмежним.

Ще одним етапом дослідження мистецького твору може стати семіотичний контекст, оперти на теорії Чарльза Пірса [4], де можуть бути створені аналітичні моделі, у яких предмет отримує вираження через текст, вербальність, пласке й об'ємне зображення, жестикуляцію і перетворюється на розгорнутий символ або редукований (скорочений) знак.

На теперішньому етапі вивчення проблеми постає запитання, чи можуть групи даних, зібрані про окремий твір мистецтва, у послідовному застосуванні тріади класичних методів мистецтвознавства, утворювати системи, які взаємодіють і мають універсальні якості повторюваності.

Література

1. Велика українська енциклопедія. Тематичний реєстр гасел з напрямку «Філософські науки» (філософія, логіка, етика, естетика) / Укладачі: Арістова А. В., Шліхта І. В.; за заг. ред. д. і. н., проф. Киридон А. М. Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2019. 256 с.
2. D'Alleva A. Method and Theories of Art History. London : Laurence King Publishing, 2005 186 p.
3. George E. Mobus, Michael C. Kalton Principles of Systems Science, Springer 2015, 755 p.
4. Peirce Ch.S. What Is a Sign? 1894 URL: https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm
5. Von Bertalanffy L. General system theory: Foundations, Development, Applications. New York: George Braziller, 1968. 289 p.

Плецан Христина Василівна,
доцент, кандидат наук з державного управління, професор Київського національного університету культури і мистецтв, ВПНЗ «Київський університет культури»

ТРЕНДИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ В ОСВІТНІЙ ТРАЄКТОРІЇ КУЛЬТУРНИХ МЕНЕДЖЕРІВ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Трансформаційні процеси, що відбуваються у середовищі креативних індустрій, зумовлюють необхідність оновлення підходів до професійної підготовки культурних менеджерів. Якість освітньої підготовки безпосередньо впливає на здатність фахівців генерувати нові ідеї, створювати інноваційні культурні проєкти. Так, у сучасних умовах формування конкурентоздатних фахівців стає ключовим інструментом формування компетентностей, що забезпечують здатність працювати з інноваціями, створювати конкурентоспроможні культурні продукти та ефективно реагувати на динаміку соціокультурних змін. При цьому варто підкреслити, що розвиток економіки знань підсилює роль освіти як механізму формування людських ресурсів, що визначає якість управлінських рішень, креативність і творчість, здатність до міждисциплінарної взаємодії та інновацій.

Загалом модернізація освіти культурних менеджерів креативних індустрій передбачає поєднання проєктного мислення, цифрових інструментів, інноваційних педагогічних методик

та підприємницьких підходів. Освітні програми мають не лише забезпечувати формування soft skills, а й формувати здатність до безперервного оновлення професійних компетентностей, що є визначальною умовою ефективності діяльності у креативних секторах [4]. Саме тому особливої актуальності набуває аналіз освітніх стратегій, які дозволяють узгодити навчальний процес із логікою розвитку креативних індустрій та сучасними вимогами до професійного портфоліо культурного менеджера.

У межах дослідження доречно закцентувати, що впровадження інновацій у креативних індустріях сьогодні неможливе без опанування технологіями дизайн-мислення. Загалом для майбутніх культурних менеджерів цей підхід стає ключовою відповіддю на виклики сучасного середовища, яке дедалі більше набуває характеристик VUCA-світу (Volatility – нестабільності, Uncertainty – невизначеності, Complexity – складності, Ambiguity – неоднозначності). Саме тому професійна підготовка фахівців культурно-креативного середовища має включати не лише розвиток базових управлінських і проєктних компетентностей, а й формування здатності застосовувати інструменти дизайн-мислення як драйверу адаптації, інноваційного пошуку та створення релевантних культурних продуктів [2]. Це актуалізує потребу у впровадженні таких освітніх технологій і методик, які одночасно сприяють розвитку творчого потенціалу, формуванню креативного підходу і підвищенню рівня критичного мислення майбутніх фахівців креативних індустрій. Дизайн-мислення розглядаємо як методологію, яка активізує креативність, орієнтацію на потреби користувача та кроссекторальну взаємодію, що утвердилось як діяльнісно орієнтований освітній підхід, спрямований на розвиток навичок і здатності ефективно розв'язувати складні, багатовимірні завдання. Важливою характеристикою дизайн-мислення є заохочення до експериментування та навчання крізь призму помилок. Здобувачі освіти отримують можливість випробувати нові ідеї, працювати зі зворотнім зв'язком і постійно вдосконалювати свої рішення в інтерактивному циклі [2]. Такий активний та адаптивний менталітет навчання не лише готує здобувачів до зіткнення з мінливими та складними викликами, але й трансформує педагогічну практику викладачів [3]. Саме тому застосування дизайн-мислення сприяє впровадженню інновацій у розроблення більш ефективних, студентоорієнтованих освітніх форматів, що відповідають потребам сучасних культурних менеджерів і динаміці креативних індустрій.

На основі аналізу теоретичних і практичних досліджень можемо стверджувати, що універсальність дизайн-мислення полягає в тому, що цей метод ефективно застосовують як окремі фахівці, так і міждисциплінарні команди – креатори, управлінці, підприємці та інші учасники креативного процесу [1]. Важливою характеристикою дизайн-мислення є активне залучення користувачів до процесу пошуку рішень, що забезпечує створення більш релевантних і ціннісно орієнтованих продуктів. У цьому контексті дизайн-мислення постає інтерактивним підходом, який дозволяє ефективно працювати з різноплановими завданнями – від розроблення нових продуктів і сервісів до модернізації існуючих моделей діяльності [5]. Для культурних менеджерів це означає здатність ґрунтовно розуміти потреби різних аудиторій, аналізувати їхній досвід взаємодії з культурними продуктами та генерувати рішення, що відповідають реальним соціокультурним потребам; створювати можливість працювати в мультикомандних середовищах; координувати творчі процеси та інтегрувати різні типи експертизи у створення культурних послуг і продуктів [4]. Крім цього, дизайн-мислення сприяє формуванню підприємницького підходу, який стає дедалі важливішим у діяльності культурних менеджерів. Уміння створювати цінність для аудиторії, розробляти конкурентоспроможні продукти, оцінювати ризики та впроваджувати інновації є необхідними складовими професійної компетентності в умовах зростання конкуренції в креативних індустріях [1]. Ці компетентності є критично важливими для управління культурними інституціями, розроблення нових форматів подій, створення інноваційних сервісів та адаптації до викликів сьогодення. Адже метод дозволяє здобувачам освіти працювати з реальними кейсами, моделювати сценарії розвитку культурних проєктів і формувати практичний досвід, що відповідає потребам ринку. Відповідно застосування дизайн-мислення для освітньої траєкторії культурних менеджерів стає ключовим інструментом формування здатності працювати зі складними завданнями, створювати

інноваційні культурні продукти та адаптуватись до динаміки креативних індустрій.

Цікаво, що методика дизайн-мислення спирається на комплекс інструментів-етапів, що сприяють аналізу потреб користувачів і створенню інноваційних рішень. Серед ключових виокремимо: *візуалізацію*, яка допомагає формувати чітке уявлення про потреби аудиторії та можливі результати проєкту; *карту емпатії* що дає змогу оцінити емоції мотивації та досвід користувачів; *аналіз ланцюжка створення цінностей*, який розкриває як саме формується користувацький досвід; *майнд-меппінг* для генерації ідей та визначення критеріїв; *брейнштормінг* для пошуку альтернативних рішень і нових моделей діяльності; *розроблення концепцій на основі збору інноваційних елементів в альтернативне рішення*; *тестування ключових гіпотез* дозволяє визначити, які з них можуть забезпечити успіх або виявити слабкі місця концепції; *гаряче прототипування* забезпечує швидке матеріалізування ідей у форму придатну для подальшого аналізу, тестування та вдосконалення; *ко-дизайн зі споживачами* передбачає їхнє безпосереднє залучення до процесу прийняття рішень, що підвищує відповідність продукту реальним потребам аудиторії. Завершальним етапом є *тестовий запуск у вигляді експерименту*, який дає змогу випробувати нове рішення у реальних умовах протягом певного часу [3; 6]. У контексті підготовки культурних менеджерів ці інструменти-етапи формують здатність працювати відповідно до викликів у середовищі креативних індустрій в процесі реалізації таких сучасних освітніх технологій та методик як: *навчання через мобільні застосунки, електронне навчання, інтерактивні форумі під час занять, гейміфікація, створення віртуальних лабораторій, кейс-методи, інтерактивні взаємодії, адаптивне навчання, навчання через проєкти, креативні воркшопи та мапування*. Не менш важливим є акцент на співпраці та командній роботі під час навчання, адже дизайн-мислення створює умови для об'єднання різних типів досвіду, знань і професійних перспектив що дозволяє формувати більш комплексні збалансовані та інноваційні рішення. Така колективна взаємодія знижує вплив стереотипів, розширює горизонти творчого пошуку та сприяє формуванню відритого, гнучкого й адаптивного освітнього середовища. Отже, інтеграція методики дизайн-мислення в освітні програми культурних менеджерів забезпечує перехід від репродуктивного засвоєння знань до їхнього активного створення, стимулює розвиток креативного, гнучкого та критичного мислення.

Резюмуючи, підкреслимо, що впровадження в освітню траєкторію дизайн-мислення відіграє стратегічну роль, оскільки формує інноваційну культуру навчальних закладів і сприяє підготовці конкурентоздатних культурних менеджерів здатних працювати з комплексними завданнями, розглядати їх як потенційні можливості для інновацій, генерувати нестандартні рішення та діяти в умовах динамічних змін креативних індустрій.

Література

1. Келлі Т., Келлі Д. Творча впевненість. Як розкрити свій потенціал. Київ: Основи, 2020. 296 с.
2. Плецан Х. В. Інноватизація дизайн-мислення у процесі підготовки майбутніх фахівців креативних індустрій. *Філософія культурно-мистецької освіти: матеріали Всеукр. наук. конф.*, м. Київ, 24 берез. 2023 р. Київ, 2023. 155-161.
3. Alvarado L. F. Design thinking as an active teaching methodology in higher education: a systematic review. *Frontiers in Education*. Vol. 10. Frontiers Media SA, 2025. P.1462938.
4. Brown T. Change by Design, Revised and Updated: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. *HarperBusiness*. Revised, Updated edition. 2019. 304 p.
5. Camacho M. David Kelley: From Design to Design Thinking at Stanford and IDEO May *She Ji The Journal of Design Economics and Innovation.* 2016. 2(1). P. 88-101. DOI: https://doi.org/ 10.1016/j.sheji.2016.01.009
6. Faregh S. A., Jourabchi Amirkhizi P. Design thinking as an effective tool in education. *Journal of Design Thinking,* 2023. *4*(1), 69-86.

Сєрова Олена Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА МЕДІАТИЗАЦІЯ МУЗИКИ XXI СТОЛІТТЯ: ОСВІТНІЙ ВИМІР

На початку XXI століття музична культура виявилася в епіцентрі двох взаємопов'язаних процесів – глобалізації та медіатизації. Цифрові технології, інтернет-платформи та нові канали дистрибуції об'єднали раніше ізольовані локальні сцени в єдиний транснаціональний

комунікаційний простір. Креативні індустрії, які паралельно розвивались із шаленою швидкістю, стали активно інтегрувати музичний продукт у структури комплексної медіаекономіки.

Своєю чергою, медіатизація трансформувала саму структуру музичного дискурсу в цілому як мистецько-культурної практики. Вона втручається у механізми смислотворення, підпорядковуючи художній текст логіці медійного функціонування – алгоритмічній. Тобто, музика дедалі частіше функціонує як синкретичний медіапродукт, у якому поєднуються візуальні, перформативні та цифрові стратегії репрезентації [2]. Це означає, що аналіз сучасної музики виявляється неможливим без урахування її інтеграції в ширші комунікаційні мережі та культурні індустрії, де естетичне нерозривно пов'язане з технологічним і соціальним.

З огляду на окреслені трансформації, доцільно конкретизувати ті структурні зрушення, які безпосередньо визначили нову парадигму функціонування музичної індустрії у XXI столітті. «Першою ластівкою» майбутніх кардинальних змін стали цифровізація та поява стримінгових платформ. Відбувся радикальний перехід від матеріальних носіїв (дисків і касет) до стиснених аудіоформатів (MP3) і хмарних сервісів їх поширення. YouTube, Spotify та Apple Music вже в середині 2000-х поставили під сумнів традиційну модель музичного ринку, що існувала в минулому столітті. Вони забезпечили миттєвий доступ до мільйонів треків користувачам по всьому світу. У підсумку сформувався принцип «музики на вимогу»: індивідуалізоване прослуховування, засноване на кліках по плейлистах і рекомендаційних алгоритмах, поступово витіснило практику придбання альбомів як цілісних художніх об'єктів.

Логічним наслідком цифровізації та алгоритмізації музичного простору стала зміна самих принципів жанрової класифікації. Раніше жанр виконував функцію стабільного маркера ідентичності як для виконавця, так і для слухача. Однак в останні десятиліття в умовах стримінгової екосистеми ця система координат зламалась: плейлист замінив традиційну модель «я слухаю конкретний стиль» на «я слухаю конкретну емоцію». Звідси виріс феномен постжанровості: класичні музичні жанри дедалі більше розмиваються, значна частина сучасних плейлистів групується не за формальними жанровими ознаками, а за спільними характеристиками настрою, атмосфери або ситуації прослуховування (focus, chill, workout тощо). Дослідники означують це явище як «genrefluid» або «post-genre» музику стримінгової доби [4]. Водночас принципово важливо, що стиль і жанр як культурні конструкти не зникають повністю, а скоріш трансформуються. Алгоритми рекомендаційних систем ремедіюють жанрові категорії, адаптуючи їх до логіки цифрового впорядкування контенту. Жанр та стиль музики більше не обмежується виняткова акустичними параметрами. Він розгортається у візуально-цифровому форматі, охоплюючи естетику музичних відео, мемів, цифрових аватарів, фан-культур, іконографії виконавців. У такому середовищі жанр та стиль набуває мультимедійного характеру, де слухове сприйняття невіддільне від візуального та символічного.

В цьому контексті формується нова модель споживання музичного продукту – «економіка уваги». Її логіка полягає в тому, що культурна значущість музики визначається не лише кількістю прослуховувань, а передусім її видимістю в інформаційному потоці. конкуренція відбувається не за якість чи жанрову унікальність, а за здатність утримувати увагу користувача. Узагальнюючи, можна позначити історичний контекст 2000-х років переходом від індустріальної моделі музичної культури до мережевої, у межах якої музичний твір, слухач і музична мова функціонують у режимі швидкої, вільної та нелінійної циркуляції.

Такі зміни вплинули і на саму творчу модель сучасного музиканта. З одного боку, революція доступності звукового обладнання та програмного забезпечення демократизувала авторство – сьогодні будь-хто з ноутбуком може записати трек вдома. З іншого, змінилися традиційні ролі: композитор дедалі більше поєднується з роллю продюсера і саунд-дизайнера. Усе це кидає виклик мистецькій освіті, яка сьогодні має переосмислити сама себе.

Сучасна педагогічна парадигма поступово переходить від строгої репродуктивної моделі до персоналізованого навчання, в центрі якого – розвиток креативних компетентностей здобувача. Українські дослідники відзначають, що «сучасні тенденції ґрунтуються на відмові від попередніх концепцій репродуктивного навчання на користь … персоналізованого підходу, який підкреслює творчі здібності» студентів [1]. Світова наука теж піднімає це питання,

зауважуючи, що практикуючі музичні продюсери «знаходять і використовують навчальні ролики на YouTube та метод проб і помилок» для навчання виробництва музики [3]. Інакше кажучи, студенти-початківці засвоюють актуальний матеріал за допомогою відеоуроків поза межами навчальних закладів досить стихійно. Тож і викладати слід, враховуючи ці реалії: вводити курси музичного продакшну. З іншого боку, появі алгоритмічного кураторства стримінгових платформ сучасні освіті відповідати потрібно розвитком компетентностей цифрової медіаграмотності. Сучасний музикант повинен розуміти, як працюють стримінгові алгоритми та соціальні мережі, щоби вміло просувати свою творчість та аналізувати аудиторію.

У західній мистецькій освіті вже з'явилися чіткі приклади адаптації до нових реалій. Педагоги впроваджують проєктне навчання на базі цифрового продакшну, широко використовують інтерактивні методи, в яких курси з аранжування та студійної роботи доповнюються грамотою активного прослуховування музики (active listening) та аналізом актуальних технологій музичного продакшну. Одночасно парадигма постжанрової музики вимагає розвитку крос-жанрового та полістильового мислення. Студенти музичних ЗВО повинні навчатися комбінувати стилі та експериментувати із запозиченнями, відходячи від догм. Наприклад, тривіальні класичні канони музичної теорії можуть доповнюватись ідеями з поп-та рок-музики, хіп-хопу, етніки тощо, що значно стимулює креативні ідеї в композиції. На підтвердження таких змін західні педагоги-дослідники констатують, що інтеграція цифрових музичних інструментів у навчальні курси підвищує залученість студентів в сучасні процеси і стимулює їхнє самостійне експериментування. Студенти, занурені в проєктне навчання, відкривають як класичні, так і сучасні композиторські технології, набуваючи при цьому цілісної техніко-теоретичної підготовки в багатьох жанрах одночасно [3].

У цьому контексті вітчизняні освітні практики мають реагувати не фрагментарно, а системно, інтегруючи глобальні та медіатизаційні виклики в саму структуру навчальних стратегій. Йдеться про формування в здобувачів нових компетентностей, а саме – розуміння логіки актуальних глобальних музичних ринків, принципів алгоритмічного просування, аналітики аудиторії та кроскультурної комунікації. Освітні програми мають орієнтуватись на міждисциплінарність: поєднання композиції, саунд-дизайну, медіатеорії, креативного маркетингу та культурологічного аналізу. Водночас стратегічним стає розвиток критичного мислення щодо медіасередовища, здатності усвідомлювати механізми впливу економіки уваги та алгоритмічного кураторства на естетичні рішення. У майбутньому музична освіта поступово трансформуватиметься в модель формування гнучких компетентностей, необхідних для функціонування в глобалізованій, медіакультурній екосистемі.

Отже, культурна й освітня місія на сьогоднішній день полягає в балансуванні між глобальним і локальним, традиційним і новаторським. Освіта покликана сформувати креативну «медійну» людину, здатну критично орієнтуватися в різноманітному цифровому інформаційному середовищі. Інакше кажучи, місія музичної освіти – не лише передача технічних вмінь, а виховання здатності генерувати нові художні сенси та підтримувати культурну самобутність. Цей подвійний виклик і є серцем освітніх трансформацій, що охоплюють музичну галузь сьогодні.

Література

1. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*. 2024. Вип. 27. С. 95–109. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.10605176

2. Корнецький М. О., Бутиріна М. В. Медіатизація музичної комунікації: форми і наслідки. Масова комунікація у глобальному та національному вимірах. Дніпро : ДНУ імені О. Гончара, факультет систем і засобів масової комунікації, 2018. Вип. 10. С. 46–50.

3. Bell A., Martinez J., Tavassoli F. Pedagogy of the Producer: DAWs, YouTube, and Music Education. *International Journal of Music Education*. 2026. DOI: https://doi.org/10.1177/02557614251407316

4. Muchitsch V., Werner A. The mediation of genre, identity, and difference in contemporary (popular) music streaming. *Twentieth-Century Music.* 2024. Vol. 21, № 3. P. 302–328. DOI: https://doi.org/10.1017/S1478572223000270

Шовкун Анастасія Петрівна,
магістерка з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
завідувачка лабораторії кафедри дизайну середовища
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Сивирин Юрій Вадимович,
старший викладач кафедри рисунка Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

РОМАНТИЗМ ЯК ПОШТОВХ ДО ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Епоха романтизму принесла нові ідеали в мистецтво, і це торкнулося також викладацької діяльності. З'явився новий тип учителя: художник-наставник. Романтики, такі як Каспар Давид Фрідріх, Ежен Делакруа, Франсуа Жерар і Ж.-О.-Д. Енгр, поєднували власну творчість із навчанням, свідомо відходячи від академічних шаблонів. Головним для них був розвиток у учнів чуттєвості та вміння бачити в мистецтві щось більше, ніж просто форми.

Українські художники того часу, зокрема Тарас Шевченко, Василь Штернберг і Микола Кузнєцов, відіграли особливу роль. Вони організовували художні гуртки, займалися з дітьми та молоддю, формуючи національно орієнтоване мистецьке середовище. Їхня педагогічна діяльність, як і творчість, мала значний вплив на розвиток українського жанрового живопису та допомогла повернути інтерес до народної культури.

Педагогічні принципи романтиків будувалися на емоційності та враховували індивідуальний розвиток учня. Природа й історія слугували джерелами натхнення. Романтична педагогіка стала передумовою модернізації європейських академій мистецтв, сприяючи переходу від авторитарного наставництва до рівноправного діалогу.

Досвід педагогів-романтиків залишається цінним і сьогодні, спонукаючи до пошуку індивідуального стилю, розвитку творчого мислення та виховання духовно багатої особистості.

Карл Брюллов не просто давав уроки малювання; його діяльність поширювалася і на Археографічну комісію, де він прищеплював колегам любов до вивчення української старовини. Його навчальні посібники використовувалися в різних навчальних закладах.

Микола Кузнєцов, який творив у 1820–1897 роках, викладав у Харкові та Одесі, активно організовував художні гуртки. Його зусилля відіграли значну роль у розвитку українського жанрового живопису.

Василь Штернберг (1818–1845) викладав академічний рисунок, приділяючи увагу етюдній практиці та малюванню з натури. Під час подорожей Україною він працював із молодими художниками.

Європейським романтикам була властива емоційність, вони часто зверталися до символіки природи та героїко-історичних сюжетів. Майстри проводили технічні експерименти й культивували індивідуальність.

Українські романтики, здається, зосередилися переважно на національних темах, прагнучи зображати народний побут. Їхня творчість була тісно пов'язана з фольклором, і вони виявляли помітну соціальну чутливість.

Висновки. Європейський і український романтизм мали спільні риси, але розвивалися вони по-різному. Європейці робили акцент на індивідуальності та універсальних сюжетах, працювали з формою та символізмом природи. Українські романтики глибше занурювалися в національну ідентичність, зображаючи життя свого народу та його фольклор, при цьому часто демонструючи соціальну позицію. Ця відмінність у фокусі визначила самобутній шлях українського романтичного мистецтва.

Художники епохи романтизму, якщо досліджувати їхню творчість, демонструють твори з виразними регіональними та національними рисами, хоча загальна естетика залишалася спільною. Європейські романтики, такі як Каспар Давид Фрідріх, Карл Брюллов, Ежен Делакруа

та Ж.-О.-Д. Енгр, прагнули передати глибокі людські почуття й духовні переживання. Їхні полотна вирізнялися емоційною напругою, символічним трактуванням природи, героїчними або міфологічними сюжетами та новаторськими прийомами в техніці й колориті.

Ідея унікальності художника стала очевидною: він почав передавати своє бачення світу, замість того щоб лише слідувати традиціям.

Українські романтики, зокрема Тарас Шевченко, Василь Штернберг і Микола Кузнєцов, мали спільну рису: їхня творчість була міцно пов'язана з національним ґрунтом. У творах простежується національно-історична тематика, звернення до побуту й фольклору, а природа виступала символом рідної землі. Присутня й соціальна чутливість – художники прагнули показати драму кріпацтва, нерівність, моральний стан суспільства. Мистецтво несло в собі просвітницьку й виховну функцію, виступаючи інструментом формування національної самосвідомості.

Європейських романтиків, здається, об'єднувало прагнення до універсалізму й пошуку грандіозних тем. Українських же- радше наголос на національній самобутності, близькість до народного життя й фольклору. Ці течії відіграли величезну роль у формуванні нового підходу до художнього виховання, яке мало розкривати духовність і творчу волю людини.

Художники-романтики, по суті, заклали фундамент нової педагогіки, що прагнула розвивати в учнях їхню індивідуальність, емоційність і духовне начало в мистецтві. Їхня діяльність стала важливим кроком до сучасної художньої освіти, і це залишається актуальним донині. Головне завдання сьогодні- не просто передати знання, а й виховати особистість творчу, мислячу, духовно багату.

Література

1. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука... Львів, 2007.
2. Гальчинська О. С. Колір в дизайні навчальних матеріалів... 2023. Вип. 4. С. 11–21.
3. Сидоренко С. Тарас Шевченко: художник і педагог. Київ: Либідь, 2019. 180 с.
4. Горбачов Д. Українські романтики: мистецтво XIX століття. Київ: Мистецтво, 2021. 240 с.
5. Ковальчук О. Василь Штернберг і український пейзаж. Харків: Ранок, 2020. 164 с.
6. Голуб Н. Педагогіка мистецтва: від академізму до сучасності. Київ: Академія, 2022. 198 с.

Сотник Леонід Іванович,
доцент кафедри монументального і станкового живопису
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука, заслужений діяч мистецтв України

КОЛІР ЯК ОСНОВА КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ДИЗАЙН-ОСВІТІ

Знання з кольорознавства є невід'ємною складовою професійного інструментарію майбутнього дизайнера. Розуміння закономірностей взаємодії кольорів та «особливостей їх зорового сприйняття» дозволяє створювати гармонійні проекти [1, 22]. Через колір формується цілісність композиції і візуальна рівновага.

Якщо в академічному мистецтві головною була технічна майстерність відтворення дійсності, то у XX-XXI столітті центр уваги змістився до ідеї, яка стає важливішою за технічну досконаліть. Концептуальне мистецтво кидає виклик традиційним художнім межам і стає все більш провокативним. Колір і форма тепер працюють не лише як естетичні елементи, а й як символи/носії концепції. Водночас класичні принципи композиції стають частиною ширшого візуального мислення. Базові знання (розуміння кольору, композиції та форми) залишаються фундаментом, на якому будується професійна компетентність дизайнера. Поєднання традиції і концептуальності визначає специфіку мистецтва XX-XXI століття та впливає на сучасну систему підготовки дизайнерів.

Із розвитком технологій та появою нових цифрових платформ колір стає частиною ширшого візуального мислення. Він розглядається не лише як естетичний елемент, а й як

інструмент візуальної комунікації, який впливає на сприйняття сенсу проекту. Колір і форма набувають багатовимірного значення: вони можуть одночасно виконувати естетичну, символічну і комунікативну функції. Колір впливає на навігацію, швидкість зчитування інформації та формування довіри до бренду. Сучасні автори Девід Лауер та Стівен Пентак наголошують на тому, що колір допомагає встановити акцент, рівновагу та єдність у композиції [5, 236].

Оволодіння комплексною методикою формування колірного предметно-просторового середовища з урахуванням його функціональних, соціально-культурних, художньо-виразних особливостей, про що пише С.Прищенко, є важливою частиною підготовки сучасних дизайнерів [4, 6-7].

В освітньому процесі підготовки майбутніх дизайнерів важливо зберегти баланс між академічною основою та сучасними викликами професії. Отже, головний акцент – на поєднанні фундаментальної художньої підготовки і сучасних технологій. Саме така інтеграція забезпечує підготовку конкурентоспроможного дизайнера.

В навчальному процесі в КДАДПМД ім. М. Бойчука студенти опановують закономірності кольорознавства: колірне коло, теплохолодні контрасти, гармонії, нюансні поєднання, взаємодію світла і тіні. Практична робота з фарбами допомагає глибше зрозуміти природу кольору – не лише теоретично, а й на рівні відчуттів. Це формує так зване «кольорове бачення», необхідне дизайнеру для створення візуально цілісних і емоційно виразних проектів.

Принципи школи Баугауза залишаються фундаментальними в сучасному навчанні дизайну, оскільки вони базуються на цілісному підході до формування професійного мислення, де поєднуються теорія, практика та експеримент. Їхня актуальність зумовлена орієнтацією на гармонію форми, кольору й функції, а також на «інтеграцію мистецтва і технологій як основи формоутворення» [2, 102].

Баугауз заклав основу міждисциплінарності, що сьогодні проявляється у взаємодії графічного, промислового і дизайну середовища. Особлива увага до композиції, колористики, матеріалознавства та конструктивного мислення сприяє формуванню у студентів системного бачення проєкту – від ідеї до її реалізації.

В процесі навчання кольору на факультеті дизайну важливо приділяти увагу:

- формуванню базових художніх компетентностей (визначати основні і додаткові кольори, їх залежність та взаємовплив як засіб для відтворення кольорової характеристики предметів);
- творчій роботі з тоном;
- вивченню колірних контрастів (теплого і холодного, доповнюючих кольорів, компліментарних, за насиченістю) і принципів гармонійних поєднань [3, 532-533];
- формуванню відчуття колірної рівноваги та композиційної цілісності;
- розвитку навичок аналізу колористичних рішень у творах мистецтва та дизайн-проєктах на основі узагальнення світового досвіду;
- практичному застосуванні теоретичних знань у живописі, графіці та цифрових середовищах. Узагальненню принципів гармонізації кольорів засобами комп'ютерних технологій.

Інтегрований характер знань стосовно кольору з урахуванням сучасних підходів має ключове значення для професійної компетентності майбутнього дизайнера. Адже формує здатність майбутніх фахівців свідомо обирати колірні рішення відповідно до функціональних завдань, цільової аудиторії та специфіки середовища.

Література

1. Беда Г.В. Живопис. М.: Просвітництво, 1986. 188 с.
2. Власов В. Новий енциклопедичний словник образотворчого мистецтва: у 10 т. СПб.:Азбука-Класика, 2005. Т.2: Б-В.741 с.
3. Осипчук М.В, Басанець О.П, Басанець Ю.П. Значення кольорового контрасту для вираження ідеї живописного твору. Електронний архів КНУТД. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9287/1/NRMSE2017_V1_P532-533.pdf (дата звернення 5.03.2026).
4. Прищенко С.В. Кольорознавство: навчальний посібник / за редакцією професора. Є.А.Антоновича. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 358 с.

5. Lauer D., Pentak S. Design basics. Thomson/Wadsworth, Wadsworth Publishing:6th ed, 2005. 279 p.

Сорокопуд Ірина Олексіївна,
докторка філософії, викладачка кафедри фотомистецтва та візуальних практик Харківської державної академії дизайну та мистецтв

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ГРАФІКИ: СТАНКОВА ГРАФІКА НА ПЕРЕТИНІ З ПРИКЛАДНОЮ ГРАФІКОЮ ТА ГРАФІЧНИМ ДИЗАЙНОМ

Залучення академічних традицій до проблематики деконструкції художньої образності є важливим проявом, в даному випадку варто підкреслити трансформацію академізму, яку, на наш погляд, можна охарактеризувати у термінах «неоакадемізму»: збереження характерної форми і вираження із гіперреалістичним доведенням образності до кордонів парадоксу дійсної форми.

Відмітимо, що ця важлива риса неоавангардної графіки проявляється у контексті харківської школи як академічного простору, що має інституційний рівень та спирається на навчально - педагогічну складову. На перший погляд, протиріччя між класичними підходами та неоавангардними принципами графіки вступають у протиріччя. Проте постмодерністська художня мова здатна використовувати академізм як технічний засіб для вираження «неакадемічної» образності. Цю властивість демонструє творчість багатьох харківських графіків, які пройшли різні етапи творчого зростання та часто експериментували із класичними формами.

До цієї умовної групи можна віднести Д. Шевченко – графіка, що працює переважно в техніці рисунка та активно використовує у цій практиці графічні матеріали та техніки. Його формально - стилістична манера нагадує гіперреалізм, проте одночасно вона має і чітку метафоричну основу постмодерністського підходу, де дійсність часто є лише зовнішньою ознакою образу.

Наприклад, серію робіт «Неминучість» (1996–1997) об’єднує прискіплива увага художника до деталей деструктивних форм. Поламані, старі, закинуті об’єкти написані вкрай реалістично. Як образна основа творів, вони показані в досконалій техніці рисунка олівцем, проте з точки зору авторської алюзії, такі форми дозволяють обходити фізичну природу буття об’єктів. Д. Шевченко ретельно промальовує текстури поверхонь та вкрай обережно представляє зображувальний простір. На наш погляд, його композиційна точка зору говорить більше, ніж формальне значення предметів як таких, що також є типовим постмодерністським прийомом: бачити більше, ніж представляє певна фігура чи об’єкт [1, 111-112].

Універсалізм як природна якість приманна авангарду, а відтак і його новітнім ремінісценціям (від нео - до трансавангарду), показана Т. Павловою на прикладі фундатора «історичного» авангарду у Харкові В. Єрмілова. В його творчості універсальність художніх підходів віддзеркалилась максимально широко: від малих форм графіки, до вирішення архітектурного середовища [2, 17].

В повній мірі це стосується тієї органічної частини графічного мистецтва, яка перетинається із практиками графічного дизайну: у першу чергу, плакатом, ілюстративної графікою та графікою анімації. У контексті розвитку харківської школи зазначена особливість має неабияке значення. Нагадаємо, що є непоодинокими випадки, коли дослідники характеризують найбільш передові риси школи саме як «проектні», «орієнтовані на дизайн практики» тощо.

У першу чергу, звернемо увагу на надзвичайно важливі рефлексивні прояви неоавангардної стилістики у проектах фундації (трієнале) «4-й Блок» О. Векленка.

Передусім варто звернути увагу на те, що «4 - Блок» залучив тематику екологічного плакату до естетики неоавангарду, тим самим поєднавши у спільну форму явище авангардної мови 1920-х із новітніми тенденціями в образному мислені.

Новітня художня мова характерна і для плакату О. Векленка, якого можна вважати одним із перших митців - графіків харківської школи у 1980-х – 1990-х рр., хто остаточно змінив

форму та засоби вираження і друкованої, і рисованої графіки. Так, робота «Вперед» (1990 р.), яка є характерним твором графічного дизайну, проте одночасно в її художній мові використовуються типові підходи постмодерністської графіки, а в тематично-образному аспекті художник звертається до станкових графічних традицій [1, 114-115].

Література

1. Сорокопуд Ірина Олексіївна (2024). СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НЕОАВАНГАРДНИХ РУХІВ В ШКОЛАХ СТАНКОВОЇ ГРАФІКИ КИЄВА, ХАРКОВА (1990 - 2020 РР.). Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Харківська державна академія дизайну і мистецтв, МОН України; Харків, 179 с. С. 111-115.

2. Павлова Тетяна Володимирівна (2018). Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття. Doctor Thesis. Львів, 40 с. С 17.

Тадля Олександр Миколайович,
директор Центру виховної та культурно-дозвіллєвої роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

У сучасних умовах воєнного стану в Україні соціокультурна сфера зазнає глибоких трансформацій [3], що зумовлює необхідність переосмислення як управлінських моделей культурних інституцій (організацій) [1], так і системи професійної підготовки менеджерів соціокультурної діяльності у системі закладів вищої освіти [2]. Війна суттєво змінила функціональне призначення культури [5], яка перестає бути виключно сферою культуротворення і більше виконує роль інструменту соціальної стабілізації, психологічної підтримки населення, збереження національної ідентичності та загалом консолідації територіальних громад.

У цих умовах культурні інституції трансформуються у багатофункціональні простори взаємодії, допомоги та реабілітації, що потребує від фахівців нових компетентностей – антикризового мислення, гнучкості, здатності до швидкого прийняття рішень, ефективної комунікації та роботи з різними соціальними групами [4].

Відповідно, традиційні підходи до підготовки менеджерів соціокультурної діяльності, орієнтовані переважно на організацію культурно-дозвіллєвих заходів, вже не відповідають сучасним викликам часу. Особливої актуальності набуває практико-орієнтований підхід до навчання, що базується на інтеграції освіти з реальною діяльністю культурних інституцій.

Показовим у цьому контексті є досвід комунального закладу культурно-інноваційної платформи (КЗ КІП) «ТепЛиця» (м. Бровари), яка функціонує як відкритий простір для реалізації освітніх, культурних і соціальних ініціатив. Саме такі організації культури виступають ефективними базами практики для закладів вищої освіти де здійснюється формування професійних компетентностей студентів, майбутніх фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності.

Трансформація змісту освітніх програм передбачає впровадження прикладних модулів, зокрема:

- кризового менеджменту у культурі (на прикладі організації подій у КЗ КІП «ТепЛиця» в сучасних умовах),
- проєктування соціокультурних ініціатив (розробка реальних проєктів для громади),
- грантрайтингу і фандрейзингу (підготовка заявок для підтримки локальних культурних ініціатив),
- цифрових комунікацій та онлайн-події (створення і проведення онлайн-заходів, інформаційних кампаній),
- психологія станів і комунікація (робота з різними аудиторіями, включно з ВПО та ветеранами війни).

Важливим є також розширення практичної складової підготовки, що включає безпосередню участь студентів у реалізації соціально значущих проєктів, волонтерській діяльності, роботі з вразливими групами населення. Тому базами практики для студентів закладів вищої освіти частіше стають громадські організації, волонтерські штаби, культурні осередки територіальних громад, центри гуманітарної підтримки. Така практика сприяє формуванню у студентів досвіду реальної соціальної взаємодії, відповідальності та професійної зрілості, що дозволяє інтегрувати теоретичні знання з практикою кризового реагування.

Воєнний стан пришвидшив перехід до дистанційних і змішаних форм навчання, що потребує розвитку уміння працювати з онлайн-платформами (Zoom, Google Meet, соціальні мережі), організовувати віртуальні культурні події, здійснювати комунікацію через соціальні мережі, створювати цифровий контент (відео, афіші, інформаційні кампанії), використовувати інструменти краудфандингу та онлайн-фандрейзингу.

Специфіка професійної підготовки менеджера соціокультурної діяльності в умовах воєнного стану (табл. 1) полягає у переорієнтації з традиційної культурно-організаційної діяльності на соціально-відновлювальну, антикризову та консолідаційну функції.

Таблиця 1

Трансформація професійної підготовки менеджера соціокультурної діяльності в умовах воєнного стану

Компонент підготовки	Традиційна модель	Трансформована модель (в умовах війни)	Очікуваний результат
Мета підготовки	Організатор культурно-дозвіллєвої діяльності	Антикризовий менеджер соціокультурної сфери	Здатність діяти в умовах невизначеності
Зміст навчання	Теоретичні знання з культурології та менеджменту	Інтеграція прикладних модулів (кризовий менеджмент, фандрейзинг, цифрові комунікації)	Готовність до реальної практичної діяльності
Форми навчання	Аудиторні заняття	Змішані (офлайн & онлайн), проєктне навчання	Гнучкість і адаптивність
Практична підготовка	Формальна практика	Залучення до реальних практичних кейсів (на прикладі КЗ КІП «ТепЛиця»)	Набуття досвіду роботи в кризових умовах
Роль студента	Пасивний здобувач знань	Активний учасник соціокультурних процесів	Формування ініціативності та відповідальності
Компетентності	Організаційні навички	Лідерство, антикризове мислення, комунікація, емоційний інтелект	Комплексна професійна готовність
Взаємодія із середовищем	Обмежена	Партнерство з громадою, владою, донорами	Розвиток соціального капіталу

Джерело: розробка автора

Отже, професійна підготовка менеджерів соціокультурної діяльності потребує глибокого оновлення змісту, форм і методів навчання. Пріоритетним стає практико-орієнтований підхід, що базується на інтеграції освітнього процесу з реальною діяльністю культурних інституцій. Досвід платформи «ТепЛиця» засвідчує ефективність моделі навчання через практику, партнерство та соціальну залученість. Ключовими компетентностями сучасного фахівця є антикризове мислення, лідерство, комунікаційні навички, цифрова грамотність і соціальна відповідальність. У цьому середовищі студент виступає не лише як здобувач знань, а як активний учасник соціальних процесів, що реалізує власні ініціативи, працює в команді, взаємодіє з громадою та набуває досвіду відповідальності – здатного діяти в умовах кризи, об’єднувати

громаду та сприяти її відновленню.

Література

1. Антощук В. П. Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій як чинник модернізації соціокультурного простору України на початку XXI ст. // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 81–88.
2. Креативні технології, підприємництво і менеджмент в організації соціокультурної сфери XXI століття : зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25–26 жовт. 2023 р.) / за ред. Я. Мартинишина, О. Хлистуна та ін. Київ : КНУКіМ, 2023. 160 с. URL: https://lib.knukim.edu.ua/materiali-konferenciy/ (дата звернення: 25.02.2026).
3. Сучасні соціокультурні трансформації: медіа, мова, комунікації : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 15 лют. 2024 р.). Київ, 2024. 128 с.
4. Філіна Т. В. Забезпечення культурних потреб об'єднаних територіальних громад в умовах російської збройної агресії // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 09 листоп. 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 256–258.
5. Чупрій Л. В., Настояща К. В., Марутян Р. Р. Культурні практики населення України під час війни : аналітичний звіт. Київ : НДІУ ; Міленіум, 2023. 230 с.

Фижделюк Віра Юріївна,
заступник директора з навчальної роботи
Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка

СТРАТЕГІЇ АДАПТАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ В ГАЛУЗІ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ДО СУЧАСНИХ ВИМОГ

Сучасні соціокультурні процеси ставлять перед мистецькою освітою якісно нові завдання до підготовки фахівців галузі декоративно-прикладного мистецтва. Сьогодні митцю замало бути лише хранителем традиційних ремесел. Він має стати активним гравцем сучасного арт-ринку, здатним не просто відтворювати спадщину, а критично її переосмислювати та адаптувати до запитів глобального світу.

Поруч із досконалим володінням технікою та матеріалом, на перший план виходять проєктне мислення, навички візуальної комунікації та готовність до міждисциплінарного синтезу. Сучасний фахівець із декоративно-прикладного мистецтва – це водночас дослідник, дизайнер і менеджер власного бренду. Його головна компетенція сьогодні – вміння трансформувати автентичний культурний код у затребуваний інтелектуальний продукт, зберігаючи при цьому художню цілісність та бездоганну якість виконання.

Для фахових коледжів постає виклик: як зберегти унікальну академічну базу та автентичні технології, забезпечивши при цьому конкурентоспроможність випускника?

У сучасній європейській освіті спостерігається розвиток концепції «Craft-Based Design» (дизайн на основі ремесла), де декоративно-прикладне мистецтво лежить у площині міждисциплінарності. Р. Сеннетт у праці «The Craftsman» наголошує, що висока майстерність є фундаментом для інновацій, а не лише відтворенням минулого. [3, 27]

На даний час в коледжі розвиваються такі ключові стратегії адаптації змісту навчання:

- інтеграція технологій у мистецькі практики. Впроваджуються цифрові інструменти не як заміну рутинним, часозатратним процесам роботи, а як засіб її оптимізації та проектування. Наприклад, ескізування орнаментів у векторній графіці дозволяє студенту швидко варіювати колірні схеми та масштабувати виріб для різних форматів. Використання 3D-моделювання у ювелірному мистецтві чи художньому різьбленні дає змогу прорахувати ергономіку виробу ще до етапу матеріалізації.

- проєктно-орієнтоване навчання та етнодизайн. Освітній процес зміщується від виконання формальних навчальних вправ до створення повноцінних авторських проєктів. Студент проходить цілісний шлях – від дослідження аналогу, музейного експоната та осмислення традиційної форми до розробки актуального авторського виробу з національною ідентичністю, затребуваного в креативних індустріях (мода, предметний дизайн, декор, преміальна сувенірна продукція). Такий підхід забезпечує не лише професійну підготовку, а й формування

стратегічного мислення: збереження національного коду відбувається через його переосмислення та інтеграцію в сучасний контекст.

- формування професійної адаптації через арт-менеджмент. Важливою складовою є введення модулів з менеджменту мистецтв. Студенти опановують принципи формування професійного портфоліо, основи авторського права, механізми позиціонування та просування власного продукту на цифрових платформах. Такий підхід ліквідовує розрив між «навчальною майстернею» та реальним ринком праці, трансформуючи студента з виконавця навчальних завдань у самостійного автора й суб'єкта креативної економіки. У результаті формується не лише фахівець, а й культурний підприємець, здатний до самозайнятості та довгострокової професійної реалізації.

Підсумовуючи, зазначимо, що успішна адаптація мистецької освіти до вимог сучасності – це не відмова від традиції, а надання їй нової форми та життєздатності. Сучасна освіта – це вже не відтворення зразків, а створення авторського інтелектуального продукту, що є запорукою професійної стійкості випускника в сучасному культурному просторі. Орієнтуючись на такі стратегії, ми зможемо не лише зберегти унікальність нашого декоративно-прикладного мистецтва, а й зробити його вагомою частиною світового культурного та економічного обігу.

Література

1. Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку: *збірник матеріалів І Міжнародного симпозіуму, присвяченого 70-річчю членства України в ЮНЕСКО (24-26 квітня 2024 року, м. Чернівці)/ за заг. ред. І.І. Бойчук. Чернівці : Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2024. 544 с.*

2. Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи. *Тези доповідей ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції, Одеса, березень, 2022 р. 68 с.*

3. Сеннет Р. «Ремісник». *В-во Єльського університету. 2008. 326 с.*

4. Титаренко В.П. Декоративно-прикладна творчість: традиції і сучасність. *«Молодий вчений».* № 5.3 (57.3), травень, 2018 р. С.70-74.

Чуєва Оксана Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв
Мороз Єва Вадимівна,
магістр, Київський національний університет культури і мистецтв

РОЛЬ ДИЗАЙНУ В ПРОЄКТУВАННІ ОСВІТНІХ ПЛАТФОРМ

Онлайн-освіта упродовж останнього десятиліття перетворилася з допоміжного формату на повноцінне навчальне середовище, що істотно впливає на доступність знань, мотивацію, самоорганізацію та формування цифрової культури. Значення дистанційного навчання посилилося в умовах пандемії Covid-19 та повномасштабної війни в Україні, коли для значної частини здобувачів освіти онлайн-формат став єдиною стабільною можливістю підтримувати безперервність навчального процесу. Водночас масове поширення EdTech-рішень і навчальних платформ оголило низку проблем, які стосуються не лише технологічної сторони, а насамперед організації користувацького досвіду. Зважаючи на це, дизайн навчальної платформи постає не декоративною складовою, а чинником ефективності онлайн-навчання, оскільки саме інтерфейс визначає швидкість орієнтації в системі, якість комунікації, послідовність виконання навчальних завдань, контроль прогресу та загальну мотивацію користувача.

Все це підтверджує, що ринок онлайн-навчання розвивається дуже швидко, а зі зростанням кількості платформ і курсів конкуренція стає настільки високою, що вирішальним чинником вибору часто стає перше враження. У цифрових продуктах ним здебільшого виступає візуальна складова та структура інтерфейсу: те, що користувач бачить одразу, як швидко він розуміє «куди натиснути» і чи відчуває довіру до платформи. Також емпіричні дані демонструють, що «поверхневі» елементи дизайну (вигляд, оформлення, загальна презентація) є одними з ключових факторів, які люди використовують для оцінки надійності сайту [3, 61-68].

Саме тому дизайн не стоїть на місці: разом з усіма перерахованими тенденціями (ШІ, мікронавчання, гейміфікація, мобільність, аналітика) розвивається і сам дизайн навчальних платформ. У сучасних EdTech-продуктах дизайнери дедалі частіше виступають як проєктувальники користувацького досвіду та інженери взаємодії: вони проєктують сценарії навчання, інформаційну архітектуру, навігацію, зрозумілість інструкцій, доступність, а також тестують рішення через UX-дослідження та показники зручності. Наукові роботи у сфері e-learning підкреслюють зв'язок між юзабіліті/UX і задоволеністю користувачів платформою, що робить дизайн не декоративним, а функціональним фактором успіху [4, 463-471].

Якість візуального та функціонального дизайну освітньої платформи безпосередньо впливає на залученість учнів і результати навчання. Дослідження свідчать, що інтуїтивність інтерфейсу, зрозуміла навігація та привабливий візуальний стиль підвищують мотивацію, коли освітні платформи створюються за принципами UX, студенти активніше взаємодіють з контентом [2]. Грамотний дизайн освітньої платформи є одним із ключових чинників її ефективності. Дизайн визначає, наскільки зручно, зрозуміло та привабливо користувачі (студенти, викладачі, батьки) взаємодіють із системою, а отже – як добре відбувається навчальний процес. Сучасні дослідження підтверджують пряму залежність між якістю UX/UI та результатами навчання: інтуїтивний інтерфейс, логічна навігація та візуальна привабливість підвищують мотивацію студентів і залученість до контенту [1, 355-378].

У наукових дослідженнях ефективність освітньої платформи вимірюють за кількома показниками. Перший – навчальні результати: успішність опанування матеріалу, оцінки, рівень знань і вмінь, набутих користувачами. Другий критерій – юзабіліті (зручність використання), що охоплює простоту інтерфейсу, зрозумілість навігації, швидкість виконання завдань і відсутність помилок при роботі. Третім критерієм ефективності є утримання та залученість: наскільки платформа мотивує продовжувати навчання, яка частка студентів завершує курси, як активно вони взаємодіють із матеріалами. Четвертий важливий аспект – доступність та інклюзія. Ефективна освітня система повинна бути придатною для широкого кола користувачів, зокрема людей з інвалідністю, що особливо актуально під час війни. Відповідність стандартам доступності (наприклад, WCAG 2.2) гарантує, що контентом можуть користуватися всі, незалежно від особливостей зору, слуху чи моторики.

Дизайнери освітнього продукту фактично проєктують умови навчання через інтерфейси: добре спроєктовані умови означають, що нічого не відволікає і не заважає студенту вчитися, матеріал подається у засвоюваній формі, а сама взаємодія зі сприятливою платформою налаштовує на позитивний навчальний досвід. Тобто дизайн – це не лише «робити гарно», а створювати такі інструменти та сценарії взаємодії, що підтримують дидактичні цілі.

У масштабному дослідженні 2002 року за участі більше двох тисяч респондентів, 46% учасників у коментарях зазначили «вигляд дизайну» як головний фактор довіри до сайту. Тобто майже половина користувачів робить висновки про надійність та якість онлайн-ресурсу зі зовнішнього вигляду інтерфейсу. Для освітніх платформ це означає, що приємний сучасний дизайн підвищує довіру студентів до контенту та бажання продовжувати навчання, в позитивно-емоційний дизайн інтерфейсу формує позитивне ставлення, що призводить до найкращої мотивації і вищих результатів тестів, порівняно з нейтральним дизайном. Це підтверджує, що дизайн, який викликає позитивні емоції опосередковано покращує навчальні показники через збільшення залученості та довіри.

Також, представлені докази чітко показують: дизайн має значення не просто для краси, а тому що через дизайн реалізуються психологічні механізми навчання. У педагогічно орієнтованому підході дизайн розглядається як елемент дидактичної системи, тобто як інструмент підтримки ключових навчальних процесів: подання матеріалу, організації практики, надання зворотного зв'язку, керування когнітивним навантаженням і навчальною мотивацією. Відповідно, інтерфейс трактується як продовження методики викладання. Проєктувальники освітніх платформ зараз знаходяться на перетині педагогіки, психології і технологій, і кращі рішення народжуються саме на цьому стику – коли глибоке розуміння потреб учасників навчання виражається у вдалих елементах інтерфейсу та взаємодії з користувачами. Майбутні

платформи, ймовірно, будуть гібридом розглянутих типів: і масовими, і персоналізованими; і ігровими, і ефективними; і соціальними, і керованими ШІ-помічниками. А це означає, що дизайн в цій сфері залишатиметься динамічним і новаторським, завжди в пошуку оптимального досвіду.

У підсумку, ефективність освітньої платформи як об'єкта дизайну вимірюється тим, як добре дизайн підтримує досягнення навчальних результатів, забезпечує зручність і задоволеність користувачів, утримує їх у навчанні та охоплює всі категорії студентів. Таким чином, у результаті дослідження було доведено, що дизайн навчальних платформ є не другорядним елементом, а ключовим інструментом формування якісного навчального досвіду.

Література

1. Avouris N. M., Dimitracopoulou A., Daskalaki S. & Tselios N. Evaluation of distance-learning environments: Impact of usability on student performance. *International Jl. of Educational Telecommunications*. 2001. 7(4). P. 355-378

2. Diver T. The importance of UX in scaled online education. *The Evolllution*. 2023. ULR: https://evolllution.com/the-importance-of-ux-in-scaled-online-education (дата зверення 11.07.2025)

3. Fogg B. J., Marshall, J., Laraki O., Osipovich A., Varma C., Fang,N., Paul J., Rangnekar A., Shon J., Swani,P., & Treinen M. *What makes web sites credible? A report on a large quantitative study*. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2001. 3(1). P. 61– 68.

4. Harrati N., Bouchrika I., Tari A., & Ladjailia A. Exploring user satisfaction for e-learning systems via usage-based metrics and system usability scale analysis. *Computers in Human Behavior*, 2016. №61. P. 463–471. https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.03.051

Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена артистка України

ВИХОВАННЯ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ

Вимоги, що постали нині перед вищою освітою в Україні, вимагають не лише надання освітніх послуг українською мовою, а й виховання національно свідомих громадян незалежної держави – України. Особливо гостро постало питання виховання мовної особистості майбутніх акторів та режисерів як репрезентантів української мови та культури. Адже «повноцінне функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території держави є гарантією збереження ідентичності української нації, єдності України» [4].

Особливо слід враховувати, що нині в Україні склалася парадоксальна ситуація з практичним використанням української мови, так звана *диглосія* – коли українською мовою викладають у школах та вищих навчальних закладах, а на перервах, позааудиторних заходах, у спілкуванні між учнями, між студентами – послуговуються російською мовою.

У системі виховання майбутніх акторів і режисерів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі НАКККіМ) «Українська мова за професійним спрямуванням» і «Сценічне мовлення» є обов'язковими дисциплінами, перша з яких покликана формувати загальні компетентності, а друга – фахові компетентності. Сприяє формуванню фахових компетентностей і вибіркова дисципліна «Основи риторики».

Українська мова і українське сценічне мовлення є засобами національно-культурної ідентичності студентів, які прагнуть опанувати фах актора чи режисера і присвятити себе служінню не просто Мельпомені, а своєму рідному народові.

На жаль, Стандарт вищої освіти для першого бакалаврського рівня за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» не передбачив серед низки фахових компетентностей ні опанування сценічним мовленням, ні тим більше формування мовної особистості митця. Тож мною як гарантом ОПП «Акторська майстерність» першого бакалаврського рівня вищої освіти за спеціальністю В6 «Перформативні мистецтва» було введено додаткову фахову компетентність:

«Здатність бути мовною особистістю, виявляючи мовну та мовленнєву компетентність, професійно володіти сценічним мовленням, красномовством, фаховою мовою сценічного мистецтва» [3].

Аналіз освітньо-професійних програм зі спеціальності В6 «Перформативні мистецтва» свідчить про недостатню увагу до формування у майбутніх акторів мовної особистості.

Не сприяє формуванню в НАКККіМ мовленнєвої особистості майбутніх акторів істотне скорочення майже удвічі кількості годин на вивчення дисципліни «Сценічне мовлення» протягом кількох останніх навчальних років.

Сучасні дослідники розрізняють поняття «мовна особистість» і «мовленєва особистість». Так, «мовна особистість – це людина, вбудована в концептуальну систему мови, що дивиться на світ крізь "мовні окуляри" (об'єкт, сформований культурою мовлення)» [1, 87]. Натомість мовленнєва особистість – це «людина, здатна говорити, досягати поставленої мети: виразно, доречно, долаючи бар'єри спілкування й уміло використовуючи контексти лінгвістичний (вербальний), паралінгвістичний (голос, темп, інтонація), екстралінгвістичний (міміка, жести), проксемічний (організація простору, кінестетика), ситуаційний (актуалізація мовної особистості, суб'єктивний вибір мовних засобів у мовному поводженні)» [1, 87].

Одним з найважливіших чинників виховання студентів є особистий приклад педагога, його професійні та моральні якості, відповідність його слів реальним вчинкам, рівень довіри до нього студентів.

Необхідною умовою для формування мовної особистості є створення в навчальному закладі відповідного мовного середовища. Важливо, щоб не лише на заняттях зі сценічного мовлення, а й на перервах студенти спілкувалися українською мовою.

Кодекс етики викладачів та студентів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв передбачає повагу до честі та гідності студентів «з боку всіх учасників освітнього процесу» [2]. Однак було б доцільно передбачити в цьому кодексі, що честь та гідність студентів неможлива без їхньої поваги до української мови та культури.

Для виховання мовної особистості недостатньо опанування лише робочих програм навчальних дисциплін «Українська мова за професійним спрямуванням» і «Сценічне мовлення». Всі навчальні дисципліни ОПП «Акторська майстерність» повинні сприяти вихованню не лише фахівця, а й патріота.

Авторка цих рядків вже досить тривалий час використовує в театральній педагогіці власну авторську методику виховання сценічного мовлення, важливою складовою якої є «причащання» студентів Шевченковим словом. Адже Шевченкове слово – це благодатний матеріал для формування у студентів навичок сценічного мовлення, лакмусовий папір для визначення рівня професійної майстерності і громадянської позиції виконавців. Поезію Великого Кобзаря студенти опановують не лише під час практичних занять з дисципліни «Сценічне мовлення», а й в Студентській театральній студії «Слово» (керівник – О. Шлемко), а також беручи участь у низці всеукраїнських та міжнародних конкурсах, зокрема, у Всеукраїнському відкритому конкурсі читців імені Тараса Шевченка, Міжнародному проєкті-конкурсі «Тарас Шевченко єднає народи», у різноманітних шевченківських культурно-мистецьких заходах тощо.

Отже, формування мовної особистості майбутніх акторів та режисерів – це комплексний і цілеспрямований процес, що включає як аудиторні заняття так і позааудиторну роботу та спрямований на набуття ними практичних навичок бездоганного володіння літературною українською мовою, сценічним українським мовленням, красномовством, виховання національної свідомості, відчуття духовного зв'язку з минулим і майбутнім українського народу.

Література

1. Кулик О., Рубан І. Мовна й мовленнєва особистість: проблема дефініцій. *Теоретична і дидактична філологія*. Вип. 17. 2014. С. 76–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf_2014_17_9 (дата звернення: 15.03.2026).

2. Кодекс етики викладачів та студентів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. URL:

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/ Akademiia/publ_m/Kodeks_etiki.pdf (дата звернення: 15.03.2026).

3. Освітньо-професійна програма «Акторська майстерність» першого бакалаврського рівня вищої освіти за спеціальністю В6 «Перформативні мистецтва» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/kafedra_rezhysury/bakalavrat/OPP_Aktor_maysternist_Bakalavr_2025_modernizovana%20966.pdf (дата звернення: 15.03.2026).

4. Про забезпечення функціонування української мови як державної: Закон України від 25.04.2019 № 2704-VIII. *Відомості Верховної Ради*. 2019, № 21, ст. 81. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text (дата звернення: 15.03.2026).

Гусаков Олександр Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ НА ПРИКЛАДІ ВИЗНАЧНОГО АКТОРА ЙОСИПА ГІРНЯКА

Сучасна мистецька освіта дедалі частіше звертається до історичного досвіду як до джерела методологічних орієнтирів і педагогічних моделей. Особливу цінність у цьому контексті становлять автобіографічні тексти митців, які дозволяють простежити механізми формування творчої особистості в реальному культурному середовищі. Одним із таких джерел є книга спогадів Йосипа Гірняка «Спомини», у якій відображено шлях становлення майбутнього актора і діяча театру.

У спогадах Й. Гірняка театральне середовище постає не лише як простір професійної діяльності, а передусім як освітній чинник, що впливає на формування світогляду, емоційної культури та естетичних орієнтирів особистості. Автор наголошує на значенні ранніх мистецьких переживань, які закарбовуються у пам'яті та визначають подальший життєвий вибір. Зокрема, опис першої зустрічі з театром у дитинстві подається як подія, що мала вирішальний вплив на його духовний розвиток: «Театральні вистави з ранніх літ викарбували глибокі переживання. Цілими днями і тижнями я не міг визволитись із полону вражень» [1, 24].

Важливим аспектом у згаданих спогадах є характеристика соціокультурного середовища, в якому формувалася особистість митця. Й. Гірняк підкреслює роль родини, шкільних колективів, аматорських гуртків та місцевих культурних ініціатив у пробудженні інтересу до мистецтва. Мистецьке життя містечка Струсова, діяльність хору, участь у театральних виставах товариства «Просвіта» створювали умови для постійного контакту дитини з музикою, словом і сценічною дією [1, 19–21].

Окрему увагу у спогадах приділено значенню живого прикладу митців. Образи Івана Франка, Мар'яна Крушельницького, Гната Хоткевича, а згодом Леся Курбаса постають як символи духовної сили мистецтва. Зустріч з І. Франком на читанні поеми «Мойсей» Й. Гірняк описує як подію, що справила глибоке емоційне враження та сформувала уявлення про митця як провідника національної ідеї [1, 14–15]. Цей епізод демонструє виховну функцію мистецтва, яка реалізується через особистісний контакт із творчою постаттю.

Не менш значущим є досвід спостереження за діяльністю Гуцульського театру під керівництвом Гната Хоткевича. Автор наголошує на природності та щирості акторської гри, яка справляла сильніший вплив, ніж академічні форми сценічного мистецтва: «Актори-аматори, сільські хлопці та дівчата, під умілою рукою людини, що знала, куди йде, дуже скоро опанували простоту і чар, якими не густо володіють професіонали» [1, 17]. У цьому фрагменті виявляється ідея педагогіки мистецтва як процесу розвитку природних здібностей особистості через безпосередню участь у творчій діяльності.

Спогади Й. Гірняка дозволяють також простежити роль емоційного чинника у мистецькому навчанні. Театр для нього був не лише об'єктом пізнання, а й простором сильних переживань – захоплення, співпереживання, катарсису. Саме ці емоційні стани, за свідченням

автора, формували внутрішню потребу в мистецтві та прагнення присвятити йому життя [1, 24–25]. Такий підхід співзвучний сучасним теоріям мистецької освіти, які наголошують на значенні емоційного інтелекту та особистісного досвіду у навчальному процесі.

Особливо показовим є опис першої зустрічі Й. Гірняка з Лесем Курбасом, яка постає як символ переходу від стихійного захоплення театром до усвідомленого прагнення професійного вдосконалення. Молодий Л. Курбас постає в образі митця-новатора, що втілює нову модель театру і нове розуміння ролі актора [1, 17–18]. У цьому контексті театральне середовище постає як школа мислення і творчості, де формується не лише техніка виконання, а й світогляд митця.

Таким чином, аналіз спогадів Й. Гірняка дозволяє виокремити кілька ключових чинників формування мистецької особистості: ранній контакт з театром, вплив культурного середовища, роль живого прикладу видатних митців, емоційно-ціннісний характер художнього досвіду та включеність у практичну творчу діяльність. Театральне середовище постає як цілісна освітня система, що поєднує виховання, навчання і саморозвиток.

Досвід, зафіксований у спогадах Й. Гірняка, має важливе значення для сучасної мистецької педагогіки. Він підтверджує, що ефективна мистецька освіта ґрунтується не лише на формальних програмах, а й на створенні культурного простору, в якому особистість може безпосередньо переживати мистецтво, взаємодіяти з носіями творчого досвіду та формувати власну систему цінностей.

Отже, спогади Йосипа Гірняка є не лише історико-культурним джерелом, а й важливим методологічним матеріалом для осмислення проблем мистецької освіти. Вони демонструють, що становлення творчої особистості є результатом тривалого впливу театрального середовища як особливого освітнього простору, здатного формувати духовні орієнтири, професійні навички та громадянську свідомість митця.

Література

1. Гірняк Й. Спомини / упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк : «Сучасність», 1982. 488 с.

Ключко Андрій Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ БЕЗПЕКИ

Культурна дипломатія в сучасному світі дедалі більше утверджується як важливий інструмент забезпечення національної безпеки держави, особливо в умовах глобалізації та інформаційних протистоянь. На відміну від традиційної дипломатії, яка ґрунтується переважно на політичних і економічних важелях впливу, культурна дипломатія апелює до цінностей, ідентичності, історичної пам’яті та символічного капіталу нації. Теоретично її можна розглядати крізь призму концепції «м’якої сили», відповідно до якої держава досягає своїх стратегічних цілей не шляхом примусу, а через привабливість власної культури, ідеалів та політики. Як вказує А. Марченко, «культурна дипломатія сприяє розвитку довіри між країнами, налагодженню ефективного співробітництва та подоланню упередженості» [3].

Культурна дипломатія охоплює широкий спектр практик: популяризацію мови, мистецтва, літератури, кінематографу, освіти, а також міжнародні культурні обміни та проєкти. Вона формує позитивний імідж держави за кордоном, сприяє міжкультурному діалогу та знижує рівень конфліктності у міжнародних відносинах. З точки зору національної безпеки, це має стратегічне значення, оскільки сприяє зміцненню довіри до держави, формує коло союзників і партнерів, а також протидіє ворожій пропаганді та дезінформації. Особливо актуальним є використання культурної дипломатії для країн, які перебувають у стані гібридних конфліктів або інформаційної війни. У таких умовах культура стає не лише засобом самовираження, а й інструментом захисту національної ідентичності. Наприклад, популяризація національного кіно, музики чи літератури за кордоном дозволяє донести правдивий наратив про країну, її

історію та сучасність, тим самим протидіючи викривленим або маніпулятивним образам.

Український контекст є показовим прикладом ефективності культурної дипломатії як елементу безпеки. Після 2014 року та особливо з початком повномасштабної агресії Росії, Україна значно активізувала свою культурну присутність у світі. Проведення виставок українського мистецтва в європейських столицях, участь у міжнародних книжкових ярмарках, гастролі українських музикантів та театральних колективів сприяють формуванню позитивного іміджу держави та зміцненню міжнародної підтримки. Важливу роль також відіграють освітні ініціативи та програми академічних обмінів, які допомагають іноземцям глибше зрозуміти українську культуру та історію. Крім того, культурна дипломатія сприяє консолідації українського суспільства. Вона підсилює відчуття національної єдності, гордості за власну культуру та історію, що є важливим чинником внутрішньої стійкості держави. У цьому контексті культура виконує не лише зовнішньополітичну, а й внутрішню безпекову функцію. Водночас ефективність культурної дипломатії залежить від системності державної політики, належного фінансування та координації між різними інституціями. Важливо також враховувати сучасні цифрові інструменти, зокрема соціальні мережі та онлайн-платформи, які значно розширюють можливості поширення культурного продукту.

Отже, культурна дипломатія є важливим компонентом сучасної системи національної безпеки. Вона дозволяє державі формувати сприятливе міжнародне середовище, зміцнювати власну ідентичність та ефективно протидіяти зовнішнім загрозам. У випадку України її значення є особливо високим, адже вона виступає не лише засобом репрезентації, а й інструментом боротьби за правду, підтримку та виживання держави в умовах складних геополітичних викликів.

Література

1. Парчевська В. В., Паніна І. Г. Дискусія щодо поняття «культурна дипломатія». *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса.* 2020. Т. 1, №12. С. 74–78. URL: https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/8422

2. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 35–53. DOI: https://doi.org/10.15407/np.67.035

3. Марченко А. Культурна дипломатія: поняття та механізми реалізації. *Економіка та суспільство*. 2024. № 70. https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-150.

Компанець Олександр Леонідович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН «СКАСУВАННЯ КУЛЬТУРИ» (CANCEL CULTURE) У ГЛОБАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ

Феномен «скасування культури» (Cancel Culture) у глобальному просторі є одним із найбільш дискусійних проявів сучасної цифрової комунікації та трансформації суспільних норм. У науковому дискурсі його розглядають як форму соціальної санкції, що виникає переважно в онлайн-середовищі та спрямована на публічне засудження осіб або інституцій за дії, висловлювання чи поведінку, які вважаються неприйнятними з точки зору сучасних етичних стандартів. Теоретично цей феномен пов'язаний із розвитком цифрових медіа, горизонтальних комунікацій та посиленням ролі громадянського суспільства, яке отримало інструменти впливу на репутацію через соціальні мережі. Скасування культури можна інтерпретувати як продовження традиційних практик соціального контролю, однак із суттєвими відмінностями. Якщо раніше осуд формувався в межах локальних спільнот або через інституційні механізми, то сьогодні він має глобальний характер і поширюється миттєво. Важливою теоретичною основою аналізу є концепція «публічної сфери», де соціальні мережі виступають новим простором для формування громадської думки. Водночас Cancel Culture також пов'язана з явищем «культури викриття» (call-out culture), де головним інструментом є публічне виявлення порушень і мобілізація аудиторії для колективної реакції. За словами А. Воскобой, «систематизація знань про культуру скасування є важливою передумовою для глибшого розуміння закономірностей розвитку комунікаційних процесів у цифрову епоху» [1, 385]. І. Слоневська та С. Пірошенко вважають, що «проблема cancelled Russian culture корелює з актуальною для української гуманітаристики проблемою постколоніальних досліджень» [3, 268]. К. Палій застерігає: «Залишається відкритим питання щодо доцільності існування та сили впливу цієї культури, враховуючи її ефективність у вирішенні соціальних проблем та ризики зловживання» [2, 69].

Приклади Cancel Culture можна спостерігати у різних сферах – від політики до індустрії розваг. Зокрема, численні випадки бойкоту публічних осіб через расистські, сексистські або дискримінаційні висловлювання демонструють, як суспільство реагує на порушення етичних норм. Наприклад, у західному медіапросторі неодноразово виникали кампанії проти акторів чи музикантів, які втрачали контракти або публічну підтримку через скандальні заяви. У корпоративному секторі компанії також можуть зазнавати репутаційних втрат через невдалі рекламні кампанії або внутрішні політики, що викликають суспільне обурення.

Водночас феномен Cancel Culture має неоднозначну оцінку. З одного боку, він розглядається як інструмент соціальної справедливості, що дозволяє привертати увагу до проблем дискримінації, нерівності та зловживань владою. У цьому сенсі «скасування» може виступати механізмом підзвітності, особливо коли традиційні інституції не реагують належним чином. З іншого боку, критики наголошують на ризиках надмірної радикалізації, відсутності належної перевірки фактів та можливості «цифрового лінчування», коли людина зазнає масового осуду без можливості захисту або виправлення. Це ставить під питання баланс між свободою слова та відповідальністю за висловлювання.

У глобальному контексті Cancel Culture відображає ширші процеси трансформації комунікації та влади в інформаційному суспільстві. Соціальні мережі перетворилися на потужний інструмент впливу, де кожен користувач може виступати як агент змін, але водночас і як учасник масових кампаній осуду. Для різних країн цей феномен проявляється по-різному, залежно від культурних, політичних та правових особливостей. В Україні, наприклад, елементи Cancel Culture також присутні, особливо в контексті суспільної реакції на публічних осіб, які висловлюють проросійські або антидержавні позиції.

Отже, феномен «скасування культури» є складним і багатовимірним явищем, що поєднує в собі як потенціал для захисту суспільних цінностей, так і ризики зловживань. Його дослідження є важливим для розуміння сучасних механізмів соціального контролю, ролі медіа та

трансформації публічної комунікації в умовах глобалізації та цифровізації.

Література

1. Вовкобой А. Д. Сутність культури скасування та її місце в структурі соціокомунікаційної діяльності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36 (75), № 5. С. 379–387. DOI: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.5.2/55
2. Палій К. Культура скасування як інструмент суспільного впливу. *Філософські обрії*. 2024. № 48. С. 61–69. DOI: https://doi.org/10.33989/2075-1443.2024.48.308068
4. Слоневська І. Б., Пірошенко С. Ю. Культура скасування як соціокультурний феномен: українські акценти. *Культурологічний альманах*. 2023. №4. С. 262–268. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.36

Корпач Вадим В'ячеславович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА БРЕНДУ ТЕРИТОРІЙ

Трансформація вуличного мистецтва від вандалізму до інструменту брендингу територій є показовим прикладом змін у сприйнятті міського простору та ролі мистецтва в сучасному суспільстві. Спочатку стріт-арт розглядався переважно як форма девіантної поведінки, пов'язаної з несанкціонованим нанесенням написів і зображень на стінах будівель, що часто кваліфікувалося як вандалізм. У межах класичних теорій урбаністики та соціології міста такі практики трактувалися як прояв маргінальності та протесту проти встановлених норм. Водночас уже на ранніх етапах свого розвитку стрит-арт виконував важливу комунікативну функцію: «у його основі лежить прагнення до вільного самовираження, до відкритого діалогу з глядачем, до візуального реагування на актуальні соціальні, політичні та культурні події» [2, 139].

З розвитком постіндустріального суспільства та креативної економіки ставлення до стрит-арту почало змінюватися. У теоретичному вимірі це можна пояснити через концепцію «креативного міста», відповідно до якої культурні практики та творчі індустрії стають важливим ресурсом економічного розвитку та підвищення конкурентоспроможності територій. У цьому контексті стрит-арт перестає сприйматися виключно як проблема, а натомість розглядається як потенційний інструмент ревіталізації міських просторів, підвищення їх туристичної привабливості та формування унікального міського бренду.

Практичні приклади такої трансформації можна спостерігати в багатьох містах світу. Колишні індустріальні райони, які зазнали занепаду, часто перетворюються на культурні кластери завдяки муралам та іншим формам вуличного мистецтва. Відомим є досвід районів, де організовуються фестивалі вуличного мистецтва, що залучають художників з різних країн і сприяють формуванню позитивного іміджу території. У таких випадках стріт-арт стає частиною міської політики та інструментом публічної дипломатії на локальному рівні.

Український контекст також демонструє активну інтеграцію стрит-арту в процеси брендингу міст. Зокрема, у Київ за останні роки з'явилася значна кількість муралів, створених як українськими, так і міжнародними художниками, що перетворили окремі райони міста на відкриті галереї просто неба. Подібні процеси відбуваються і в Харків, Львів та Одеса, де стріт-арт використовується для підкреслення локальної ідентичності та залучення туристів. Особливо важливою стала роль стрит-арту в умовах війни, коли мурали виконують не лише естетичну, а й символічну функцію, відображаючи спротив, пам'ять і національну єдність. Як зауважує О. Щербіна, «цей вид мистецтва може надихати, зацікавлювати та привертати увагу, може створювати глибокі почуття та спонукати до роздумів про різні аспекти сучасного життя [3, 183].

Водночас трансформація вуличного мистецтва супроводжується низкою суперечностей. З одного боку, інституціоналізація вуличного мистецтва сприяє його легалізації та розвитку, відкриває нові можливості для художників і міст. З іншого боку, існує ризик втрати

автентичності та протестного характеру стрит-арту, оскільки він дедалі частіше використовується в комерційних і маркетингових цілях. Це породжує дискусії щодо того, чи залишається стрит-арт формою альтернативної культури, чи перетворюється на частину офіційної культурної політики.

Отже, трансформація вуличного мистецтва від вандалізму до інструменту брендингу територій відображає ширші процеси змін у взаємодії між культурою, економікою та міським простором. Сучасний стрит-арт поєднує в собі елементи протесту, творчості та стратегічного розвитку, виступаючи важливим чинником формування образу міста в глобальному інформаційному просторі. Його подальше дослідження є актуальним для розуміння ролі культури в урбаністичних трансформаціях та розвитку креативних індустрій.

Література

1. Батенко А. О. Мурал-арт як складова культурного простору міста. *Українські культурологічні студії.* 2020. №2(7). С. 65–68. URL:https://web.archive.org/web/20210716155523id_/http://www.ucs-univ.kiev.ua/images/archive/issue7/13.pdf

2. Множинська Р. В., Солдатенко М. А. Стріт-арт як феномен сучасної культури. С. 136–139. URL: https://www.economy-confer.com.ua/full-article/6270/

3. Щербіна О. О. Стріт-арт в екстер'єрі. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 183–184. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5661/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0%20%D1%82%D0%B5%D0%B7%2019.10.2023.pdf#page=183

Носенко Олексій Васильович,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Спілки звукорежисерів України

ЗАСТОСУВАННЯ НАВУШНИКІВ В ІМЕРСИВНИХ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІХ ПРАКТИКАХ

Сучасні умови цифровізації мистецької освіти вимагають глибокого впровадження технологій, здатних забезпечити нові формати перцепції, взаємодії та аудіального досвіду. Однією з таких технологій є долучення персональних навушників до освітнього процесу як засобу індивідуалізованого та просторово орієнтованого відтворення аудіо. У межах сучасних освітніх практик такі пристрої дедалі частіше виокремлюється як актуальна імерсивна освітня аудіотехнологія.

Імерсивність у контексті мистецької освіти передбачає створення таких умов сприйняття, за яких здобувач має відчути себе зануреним у мистецький, акустичний або мультимедійний віртуальний простір. Навушники у цьому процесі виконують роль інтерфейсу між цифровим контентом і слуховим апаратом людини, забезпечуючи інтимізований, персоналізований та керований формат взаємодії зі звуковим середовищем. Така властивість пристрою наділяє його вагомими якостями ефективного інструмента сучасної мистецької педагогіки.

Цінність технічних характеристик навушників у реалізації імерсивного досвіду пов'язана насамперед із можливістю бінурального відтворення аудіо, в тому числі аудіо у просторових форматах таких як DolbyAtmos. Бінуральне звучання дозволяє моделювати просторове розташування джерела звуку з чіткою локалізацією, напрямок траєкторії руху, глибину сцени та реверберaційні особливості акустичного середовища. Завдяки цьому реципієнт чує повноцінний, в широкому сенсі, акустичний образ, що максимально точно повторює природний людський слуховий досвід. Для мистецької освіти дане впровадження мотивує до пошуку нових підходів у формуванні вже просторового мислення.

Окрім всього, слід підкреслити, що використання навушників забезпечує контакт в рамках індивідуального акустичного простору, у якому мінімізується вплив зовнішнього шумового поля. Це дає змогу здобувачу освіти зосередитися на деталях аудіо матеріалу, а викладачу, відповідно, керувати параметрами та формою презентації навчального контенту. Таким чином, навушники сприяють підвищенню якості слухового аналізу, розвитку зосередженості та образного мислення під час прослуховування, що є особливо важливим у підготовці музикантів, композиторів, аранжувальників, саундпродюсерів, звукорежисерів, сауднддизайнерів і технічних фахівців в аудіовізуальному продакшні.

У мистецько-освітньому процесі навушники можуть ефективно застосовуватися для розвитку навичок критичного мислення під час слухання. За допомогою їх здобувачі освіти отримують можливість проводити ретельний аналіз тембральних характеристик звуку, динамічні зміни, особливості панорамування, просторові звукові ефекти, реверберaційні компоненти та якість фонограм. Такий комплексний підхід особливо корисний для практичних занять зі звукорежисури, музичного продакшну та для загального розвитку творчого інтелекту майбутнього митця. На важливості використання новітніх технологій в педагогічній діяльності акцентують увагу автори статті «The Use Of Elements Of Innovative Pedagogical Technologies In Educational Activities» [2].

Особливою перевагою у використанні навушників як імерсивної аудіотехнології пов’язана з дисциплінами в напрямах історії мистецтв, театральних практик, мультимедійних проєктах та у аудіовізуальному аналізі. Засобом персоналізованого просторового відтворення ці пристрої можуть застосовуватися у екскурсіях віртуальних експозицій, реконструкціях знакових історичних подій, мультимедійних лекціях та інтерактивних мистецьких майстер-класах. Це значного розширює традиційне розуміння місця та ролі аудіотехнологій у навчальному процесі.

Педагогічний потенціал використання навушників посилюється завдяки здатності пристроїв формувати ефект імерсії. Відчуття занурення у простір твору, вистави, мультимедійної інсталяції або віртуального середовища сприяє підвищенню емоційного залучення студентів, мотивації до навчання та концентрації як на рівні емоційному, так і на тілесному. У мистецькій освіті, де передача інформації, розуміння та переживання мистецького образу відіграють значну роль, такі ознаки імерсії набувають особливої методичної цінності.

Разом із цим важливим є застосування навушників у творчо-виконавській підготовці майбутніх артистів. Вони можуть бути використані як інструмент персонального моніторингу під час вокальної або інструментальної практики, роботи над композиційними складовими та тонкощами звуковидобування, сауднддизайном, аранжуванням і звукозаписом. Індивідуалізований аудіо простір дозволяє точно контролювати виконання, своєчасно виявляти помилки та прогнозувати звуковий результат. Таким чином, навушники постають і як засіб перцепції, і як інструмент творчого процесу.

У системі мистецької освіти навушники також виконують організаційно-методичну функцію. Їх використання є доцільним у змішаному, дистанційному та мобільному форматах навчання, коли забезпечення однакових акустичних умов для всіх учасників освітнього процесу є неможливим. Разом із тим навушники трансформуються на універсальний інструмент доступу до аудіального навчального контенту незалежно від просторових характеристик аудиторії чи місця перебування здобувача освіти.

Науковці Б. Меррік і К. Джонсон рекомендують використовувати високоякісні навушники під час викладання музики у дуальній та онлайн формі навчання, розглядаючи їх як частину педагогічної інфраструктури якісної мистецької освіти [3].

Імерсивний потенціал навушників чітко проявляється в поєднанні з технологіями spatial audio, binaural audio, VR та AR. У таких випадках вони стають частиною складно структурованого медіасередовища, в якому аудіальний вимір суттєво підсилює візуальні компоненти, що в результаті формує єдино цілісне мистецьке занурення.

Водночас впровадження навушників як імерсивної аудіотехнології має певні обмеження. В першу чергу це пов’язано з індивідуальною варіативністю слухового сприйняття, яка

впливає на точність локалізації джерел звуку та рівень переконливості просторового образу. Крім того, ефективність навчання із застосуванням навушників залежить від якості самих пристроїв, технічних характеристик аудіофайлів та медіаплатформ, коректності методики викладання та рівня підготовки здобувачів до осмисленого процесу слухання.

Суттєвим аспектом проблеми є й те, що навушники не повинні розглядатися в рамках абсолютної альтернативи реальному акустичному простору. У підготовці фахівців мистецького профілю важливим залишається поєднання особистого досвіду застосування навушників з роботою в концертних залах, студіях, театральних виставах, а також у багатоканальних системах озвучення. Такий багатовекторний практичний досвід є значним підґрунтям у досягненні цілісного розвитку професійної слухової компетентності.

Окремої уваги потребує питання слухової безпеки. Тривале використання навушників на рівні високого звукового тиску може негативно впливати на стан здоров'я слухових органів здобувачів освіти та викладачів, провокуючи перевтому разом зі зниженням слухової чутливості. Саме тому інтеграція навушників у мистецьку освіту має супроводжуватися формуванням культури «safe listening», що включає контроль рівня звукового тиску, тривалості прослуховування та відповідального ставлення до власного слуху. На важливість збереження слуху студентами мистецьких спеціальностей звертають увагу команда авторів на чолі з О. П. Гребнем [1].

Інтеграція навушників у мистецько-освітній процес розкриває й інклюзивний потенціал пристрою. Індивідуальне регулювання рівня гучності, темпу прослуховування, кількості повторів матеріалу та налаштування частотних характеристик аудіо матеріалу дозволяє адаптувати освітній контент до особливостей конкретного студента. Такий підхід виходить на перший план в умовах диференційованого навчання, коли необхідно враховувати різний рівень підготовки, особливості сприйняття та темп опанування мистецького матеріалу.

Отже, навушники у сучасній мистецькій освіті слід розглядати як мультифункціональну імерсивну аудіотехнологію, що поєднує репродуктивні, аналітичні, творчі, організаційні та інклюзивні можливості. Їх застосування сприяє формуванню культури усвідомленого слухання, розвитку просторового мислення, підвищенню емоційного залучення та адаптації освітнього процесу до актуальних цифрових умов. Відтак ці пристрої мають перспективи зайняти належне, і насамперед ефективне, місце в системі сучасної мистецької педагогіки.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці спеціалізованих методик використання навушників у музичній, театральній, аудіовізуальній і мультимедійній освіті, а також у дослідженні впливу різних форматів бінурального та просторового аудіо на якість навчання, рівень мистецького сприйняття та професійне становлення студентів мистецьких спеціальностей. Актуальність також полягає в розробці методичних рекомендацій щодо безпечного, виваженого та технологічно ефективного використання навушників у закладах мистецької освіти з урахуванням усіх вимог.

Література

1. Гребінь О. П., Левенець Н. Ф., Продеус А. М., Швайченко В. Б. Дослідження індивідуальних властивостей звукорежисера щодо сприйняття звукових сигналів органом слуху. *Інфокомунікаційні та комп'ютерні технології*. 2025. № 1(09). С. 18–31. DOI: 10.36994/2788-5518-2025-01-09-02.

2. Barba Ihor, Riazantsev Lev, Koturha Oleh, Poliakov Serhii, Bondarets Nadiia. The Use Of Elements Of Innovative Pedagogical Technologies In Educational Activities. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. Vol. 21, No. 12. P. 117. DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.12.17.

3. Merrick B., Johnson C. Innovative Online Music Teaching: Reflective Pedagogy and Strategies for Authentic Dual-Mode (Online and Face-to-Face) Delivery in Music Performance. International Journal on Innovations in Online Education. 2024. Vol. 8, No. 1. P. 51–78. DOI: 10.1615/IntJInnovOnlineEdu.2024052031.

Синицький Сергій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЛЬСЬКИЙ ГУМАНІЗМ ЯК ЧИННИК МОДЕРНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

ОСТРОЗЬКОЇ АКАДЕМІЇ В XVI–XVII СТ.

У другій половині XVI - першій третині XVII століття українські землі перебували у складі Речі Посполитої, що значною мірою визначало характер культурних, політичних та освітніх процесів у регіоні. Саме в цей період відбувається активне проникнення ідей європейського гуманізму до Центрально-Східної Європи, зокрема на українські території. Важливим посередником у поширенні гуманістичної традиції виступало польське культурне середовище, яке перебувало у тісному контакті з університетськими центрами Західної Європи [5, 41].

Одним із найважливіших проявів цього процесу стало заснування Острозької академії у 1576 році князем Костянтином-Василем Острозьким. Академія стала першим освітнім закладом вищого типу на українських землях і відіграла значну роль у формуванні інтелектуальної еліти ранньомодерної України. Водночас вона була не лише центром православної освіти, але й важливим осередком культурного та освітнього діалогу між різними інтелектуальними традиціями [3, 22].

У дослідженнях українських істориків Острозька академія традиційно розглядається як осередок оборони православної віри та розвитку національної культури. Проте сучасні історіографічні підходи дозволяють ширше поглянути на діяльність академії та розглядати її як простір культурного синтезу, у якому поєднувалися елементи візантійсько-слов'янської традиції та західноєвропейського гуманізму [2, 134].

Гуманізм, що сформувався в Італії у XIV–XV століттях, поступово поширився на територію Центрально-Східної Європи. У Польщі гуманістичні ідеї набули особливого розвитку у XV–XVI століттях, що було пов'язано з діяльністю Краківського університету, одного з головних інтелектуальних центрів регіону. Саме через польське культурне середовище гуманістичні освітні моделі, латиномовна культура та нові педагогічні практики почали поширюватися на українських землях [5, 73].

Польський гуманізм поєднував античну культурну спадщину з християнською інтелектуальною традицією. Його представники приділяли значну увагу розвитку філології, риторики, філософії та історії. У межах гуманістичної освітньої моделі важливе місце посідали дисципліни trivium - граматика, риторика і логіка, а також дисципліни quadrivium - арифметика, геометрія, музика та астрономія. Саме ці елементи освітньої системи поступово інтегрувалися у навчальні програми шкіл і академій Речі Посполитої [4, 95].

Острозька академія значною мірою перейняла цю гуманістичну освітню модель. У програмі навчання поєднувалися богословські дисципліни з гуманітарними студіями, що сприяло формуванню нового типу інтелектуального середовища. Викладання граматики, риторики та філософії було спрямоване не лише на засвоєння знань, але й на розвиток критичного мислення, логічної аргументації та навичок публічного виступу [4, 103].

Важливу роль у формуванні інтелектуального середовища академії відігравали польські гуманісти та діячі культури, які брали участь у поширенні гуманістичних ідей у межах Речі Посполитої. Через діяльність польських учених і освітніх центрів до Острога проникали нові філософські концепції, педагогічні методи та літературні традиції. Ці процеси сприяли модернізації освітнього простору академії та розширенню її інтелектуальних горизонтів [6, 56]. Особливе значення для розвитку гуманістичних ідей мала латиномовна культура освіти. У ранньомодерній Європі латина виконувала функцію універсальної мови науки та освіти, що забезпечувало інтелектуальну комунікацію між різними регіонами. У стінах Острозької академії використовувалися церковнослов'янська, грецька, латинська та польська мови, що створювало багатомовне культурне середовище і сприяло інтеграції українських інтелектуалів у ширший європейський культурний простір [2, 142].

Одним із важливих чинників поширення гуманістичних ідей стала книжкова культура. Важливу роль у цьому процесі відігравала діяльність Острозької друкарні, заснованої за участю Івана Федорова. Саме завдяки книгодрукуванню відбувалося поширення богословських, філософських та літературних текстів, які формували інтелектуальне середовище академії. Через друкарську діяльність Острог став одним із центрів розвитку книжної культури у Східній

Європі [1, 318].

У ширшому історичному контексті діяльність Острозької академії можна розглядати як приклад культурного трансферу, коли ідеї, освітні моделі та інтелектуальні практики поширювалися між різними культурними середовищами. Польські гуманісти виступали посередниками між західноєвропейською гуманістичною традицією та православним інтелектуальним середовищем українських земель [7, 27].

Таким чином, польський гуманізм відіграв важливу роль у модернізації освітнього простору Острозької академії. Через поширення гуманістичних освітніх моделей, розвиток латиномовної культури та запровадження нових педагогічних практик відбувалося формування нового інтелектуального середовища. Острозька академія стала одним із ключових центрів культурного розвитку на українських землях та важливим етапом у становленні української освітньої традиції ранньомодерної доби.

Отже, вплив польського гуманізму на освітню модель Острозької академії був одним із важливих чинників інтеграції української освіти до ширшого європейського культурного простору. Саме через діяльність польських просвітників відбувалося поширення гуманістичних ідей та формування нового типу освіченої еліти, яка відігравала важливу роль у розвитку культури, освіти та духовного життя України.

Література

1. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 5. Київ : Наукова думка, 1994.
2. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ : Генеза, 2005.
3. Кралюк П. Острозька академія XVI–XVII століття. Острог : Національний університет «Острозька академія», 2010.
4. Дмитрієв М. Православна культура ранньомодерної України. Київ : Критика, 2014.
5. Barycz H. Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu. Kraków : Universitas, 1999.
6. Chynczewska-Hennel H. Rzeczpospolita XVI–XVII wieku. Warszawa : Neriton, 2010.
7. Espagne M., Werner M. Transferts culturels. Paris : Éditions Recherche sur les civilisations, 1988.

Статкевич Кортні,
здобувачка Київського національного університету культури і мистецтв

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЗНАНЬ У НАВЧАННІ ДОМЕДИЧНОЇ ДОПОМОГИ

У сучасному інформаційному суспільстві графічний дизайн функціонує як своєрідна мова візуальної комунікації, що дозволяє розширювати обсяг переданої інформації при скороченні засобів її передачі, робити її більш доступною для сприйняття та компактно організовувати структуру різноманітних даних. Графічний дизайн охоплює абсолютно різні сфери людської діяльності, серед яких вельми актуальною є і навчання домедичній допомозі.

Навчальний процес у цьому напрямку стикається зі значними труднощами у сприйнятті матеріалу, що містить складні теоретичні та практичні аспекти. Традиційні методи навчання часто виявляються недостатньо ефективними, особливо при формуванні практичних навичок та швидкому засвоєнні алгоритмів дій у критичних ситуаціях. Відповідно, постає питання щодо засобів підвищення ефективності засвоєння знань та умінь у такій специфічній галузі. Відповідь на це питання може дати використання графічного дизайну як інструменту візуалізації навчальної інформації.

Особливо перспективним способом подачі навчального матеріалу є настільні ігри як форма інтерактивного освітнього інструменту. У сучасному навчальному середовищі, ігрові методи дедалі активніше використовуються для засвоєння складної інформації, оскільки поєднують пізнавальну діяльність, практичну взаємодію та елемент залучення. У сфері вивчення домедичної допомоги такий підхід є особливо цінним, оскільки більшість знань у цій сфері потребують не лише запам’ятовування, а й швидкого відтворення в умовах, наближених до

реальної ситуації. Ігровий формат створює безпечне середовище для відпрацювання сценаріїв, допомагає краще зрозуміти логіку дій та знижує складність сприйняття великого обсягу інформації.

Прикладом вдалої інтеграції медичної тематики у гральний формат є американська кооперативна настільна гра «Critical Care The Game» [3]. Вона була створена лікарями-інтенсивістами разом із дизайнерами. Її концепція побудована на проходженні клінічних сценаріїв, у межах яких гравці спільно ухвалюють рішення щодо лікування пацієнтів. Успішність цієї гри значною мірою визначається саме рівнем графічного дизайну. Візуальна система побудована таким чином, щоб складна інформація швидко зчитувалася: кольорове кодування допомагає розрізняти типи медичних дій, картки мають чітку інформаційну ієрархію, а піктограми та компактна композиція зменшують когнітивне навантаження під час прийняття рішень. Пацієнтські планшети візуально відтворюють стан організму через окремі функціональні блоки, що дозволяє сприймати клінічну ситуацію не як абстрактний текст, а як динамічну систему взаємопов'язаних процесів. Зміна ролі дизайну з декоративної на комунікативну підсилює значення організації інформації та її візуальної привабливості, що є критично важливим для навчання складних процесів домедичної допомоги [2, 306].

Ще одним вдалим прикладом є «Paramedics: Clear!» - американська медична гра, у якій учасники виконують роль парамедиків і в умовах обмеженого часу мають стабілізувати пацієнтів, використовуючи необхідні ресурси для надання допомоги [4]. З дизайнерської точки зору успішність проєкту пов'язана з чіткою системою візуального кодування. Картки пацієнтів містять спрощені графічні зображення травм і станів, що дозволяє миттєво ідентифікувати проблему без перевантаження текстом. Кольорові позначення ресурсів, зрозуміла модульна структура планшета гравця та логічне розташування елементів на ігровому полі забезпечують швидку орієнтацію під час напруженого процесу. Така інформаційна ієрархія особливо важлива в навчальному контексті, оскільки допомагає працювати з кількома діями одночасно та мінімізує когнітивне навантаження Саме поєднання візуальної простоти, високої швидкості взаємодії та наближення до реальних сценаріїв робить цей приклад показовим для освітнього проєктування у сфері домедичної допомоги.

Аналіз міжнародних прикладів показує, що настільні ігри вже успішно використовуються як освітній інструмент у медичній сфері, тоді як в українському навчальному середовищі цей напрям залишається недостатньо розвиненим. Це визначає актуальність створення власних проєктів, у яких графічний дизайн виступає не лише засобом візуального оформлення, а й повноцінним інструментом організації навчального досвіду. Узагальнення сучасних наукових джерел свідчить, що, попри наявний теоретико-методичний потенціал, графічний дизайн залишається недостатньо осмисленим як ефективний педагогічний інструмент [1,146].

Використання графічного дизайну як засобу навчання у сфері домедичної допомоги дозволяє створювати структуровані, наочні та інтерактивні матеріали, які забезпечують більш швидке засвоєння інформації та підвищують ефективність навчального процесу. Візуалізація алгоритмів дій, покрокових інструкцій та схем допомагає студентам легше орієнтуватися в складних ситуаціях і запобігає помилкам у практичному виконанні.

Інтеграція графічного дизайну у навчальний процес домедичної допомоги є ефективним способом підвищення якості навчання, розвитку когнітивних і творчих навичок та формування професійної культури студентів. Це відкриває перспективи для інноваційних розробок графічного навчального продукту, що має високий рівень соціальної значущості для суспільства.

Література

1. Данилюк М. М. Графічний дизайн як чинник формування професійної культури викладача музичного мистецтва. С. 146. URL: https://isp.pano.pl.ua/article/view/342246 (дата звернення: 20.03.2026).
2. Петухова Т. А. Графічний дизайн як сучасний засіб комунікації / Т. А. Петухова, А. М. Трегуб, О. В. Токарєв, О. М. Тюрікова. С. 306. URL: https://ir.dpu.edu.ua/handle/123456789/4019 (дата звернення: 20.03.2026).
3. Critical Care The Game : американська кооперативна настільна гра. URL: https://www.criticalcaregame.com (дата звернення: 20.03.2026).
4. Paramedics: Clear! : американська медична настільна гра. URL: https://boardgamegeek.com/boardgame/207010/paramedics-clear (дата звернення: 20.03.2026).

Пасько Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, провідний науковий співробітник відділу інноваційних технологій в освіті обдарованих Інституту обдарованої дитини Національної академії педагогічних наук України
Кирієнко Микола Іванович,
доктор філософії, доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОГО ПОРТФОЛІО МАЙБУТНЬОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ

Активне впровадження цифрових технологій у дизайнерську освіту зумовлює трансформацію підходів до професійної підготовки майбутніх фахівців графічного дизайну, де вирішальну роль відіграє презентація індивідуальних творчих досягнень у цифровому середовищі. У сучасних умовах розвитку креативних індустрій портфоліо служить не лише засобом фіксації результатів освітньої діяльності, а й інструментом професійної комунікації, самопрезентації та розвитку індивідуального дизайнерського бренду. Формат цифрового портфоліо дозволяє інтегрувати освітні досягнення здобувачів у світовий інформаційний простір, забезпечуючи їхню конкурентоспроможність на ринку праці.

У наукових дослідженнях дизайн-освіти наголошується на поєднанні художньо-проєктного мислення з технологічними засобами його реалізації. Український науковець В. Даниленко підкреслює, що дизайн є синтетичною діяльністю, яка інтегрує мистецькі, технічні та комунікативні компоненти, а значить потребує відповідних форм репрезентації результатів такої діяльності [2]. Цифрове портфоліо постає як відображення не лише кінцевого продукту, а й процесу його створення, яких охоплює зародження ідеї, розроблення концепції та її практичної реалізації, що дає змогу простежити еволюцію дизайнерського задуму.

Підготовка майбутніх графічних дизайнерів передбачає системне опанування засобів комп'ютерної графіки, що становлять технологічну основу формування портфоліо. Робота у професійних програмних середовищах, таких як Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe InDesign, Figma, забезпечує створення поліграфічних макетів, цифрових ілюстрацій, айдентики, шрифтових композицій, веб-інтерфейсів. У процесі вивчення дисципліни «Комп'ютерна проєктна графіка» формування цифрового портфоліо здійснюється як поетапний процес накопичення та систематизації навчальних і творчих робіт здобувачів освіти. До його структури включаються результати виконання практичних завдань із растрової та векторної графіки, типографічні композиції, плакатні макети, брендингові розробки. На думку В. Прусака, саме цифрові інструменти сьогодні визначають специфіку проєктної діяльності графічного дизайнера та формують його професійну мобільність [3].

Важливим чинником є інтеграція цифрових технологій у сам освітній процес. Дослідження засвідчують, що використання інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці фахівців сприяє розвитку цифрової компетентності, візуального мислення та навичок створення електронного контенту [1]. Цифрове портфоліо виступає логічним результатом такої

підготовки, поєднуючи навчальні, творчі та проєктні напрацювання здобувача освіти.

Змістове наповнення портфоліо формується поступово й охоплює різні види дизайнерської діяльності. До нього включаються навчальні вправи з комп'ютерної графіки, розробки логотипів і фірмового стилю, плакатні композиції, рекламні макети, цифрові ілюстрації, типографічні проєкти, UX/UI-рішення. Така структурна багатовекторність дозволяє комплексно продемонструвати рівень сформованості професійних компетентностей, художній стиль і технічну майстерність майбутнього фахівця.

Зарубіжні дослідники розглядають портфоліо як ключовий інструмент професійної ідентифікації дизайнера. Американська дослідниця та дизайнерка Р. Ланда зазначає, що якісне портфоліо має демонструвати не лише фінальні роботи, а й логіку дизайнерського мислення, дослідницький процес, варіативність рішень [5]. Подібної позиції дотримуються С. Хеллер і В. В'єнн, визначаючи портфоліо як візуалізовану історію професійного становлення дизайнера, що відображає його концептуальні підходи та індивідуальний стиль [4].

Особливості цифрового формату суттєво розширюють можливості презентації. Онлайн-платформи Behance, Adobe Portfolio, Dribbble, персональні веб-сайти дозволяють інтегрувати анімацію, відео, інтерактивні прототипи, 3D-візуалізації. Цифрові медіа змінюють саму логіку демонстрації дизайн-проєктів, перетворюючи портфоліо на мультимедійний комунікаційний продукт.

У процесі формування цифрового портфоліо важливим є педагогічний супровід, що передбачає консультаційну підтримку щодо відбору робіт, їх структурування, композиційної подачі, розробки описів дизайн-проєктів. Значну увагу приділяють візуальній цілісності портфоліо: єдності стилю, кольорової палітри, типографіки, навігації. Педагогічний супровід передбачає також формування навичок кураторського відбору робіт, їх послідовного розміщення, розробки презентаційних макетів. Здобувачі освіти навчаються аргументувати власні дизайнерські рішення, обгрунтовувати вибір кольорової гами, шрифтових поєднань та композиційних прийомів.

Використання цифрового портфоліо у процесі підготовки майбутніх графічних дизайнерів демонструє значний мотиваційний потенціал. Орієнтація на публічну презентацію результатів стимулює здобувачів освіти до підвищення якості виконання дизайн-проєктів, удосконалення технічних і творчих рішень. Портфоліо стає не лише формою підсумкового оцінювання, а й інструментом професійної соціалізації майбутнього фахівця, засобом налагодження комунікації з професійною спільнотою.

Отже, формування цифрового портфоліо засобами комп'ютерної графіки є важливим складником професійної підготовки майбутніх графічних дизайнерів, що поєднує художньо-проєктну діяльність, цифрові технології та комунікативні практики. Його впровадження забезпечує інтеграцію освітніх результатів у професійне середовище, підвищує рівень конкурентоспроможності випускників і відповідає сучасним тенденціям розвитку дизайн-освіти.

Література

1. Биков В. Ю. Моделі організаційних систем відкритої освіти: монографія. Київ: Атіка, 2009. 684 с.
2. Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2017. №3. С. 4-10.
3. Прусак В. Ф. Сучасна дизайнерська освіта: досвід, проблеми. Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: зб. наук. пр. Львів: Світ, 2000. С. 357-364.
4. Heller S., Vienne V. Becoming a Graphic Designer: A Guide to Careers in Design. New York : Wiley, 2015. 336 p.
5. Landa R. Graphic Design Solutions. 6th ed. Boston : Cengage Learning, 2018. 512 p.

Таран Єлизавета Сергіївна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В МОЛОДІЖНИХ ФОРМУЛЬНИХ СЕРІЯХ (НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ ШОЛОМА ОЛЕКСАНДРА БОНДАРЕВА)

Графічний дизайн у сучасних умовах глобалізації та інтенсивного розвитку візуальної культури виступає не лише інструментом естетичного формотворення, а й ефективним засобом культурної комунікації та репрезентації ідентичності. Дизайн здатний транслювати національні смисли, формувати імідж держави та забезпечувати її впізнаваність у міжнародному середовищі завдяки використанню системи візуальних знаків, символів, колористичних і композиційних рішень [1]. Особливої актуальності це набуває у напрямі спортивної візуальної культури, зокрема в молодіжних формульних серіях, де персональна айдентика спортсмена стає частиною глобального медійного дискурсу.

Молодіжні формульні серії (Formula 4, Formula Regional, Formula 3) є не лише етапом професійного становлення пілотів, а й платформою їхньої візуальної самопрезентації. Дизайн екіпірування, що включає комбінезон, болід і шолом, виступає складником персонального бренду спортсмена, а також виконує репрезентативну функцію, формуючи імідж країни на міжнародній арені. У такому контексті особливого значення набуває звернення до засобів графічного дизайну як інструменту візуалізації національної ідентичності.

Шолом у професійному автоспорті давно вийшов за межі виключно захисної функції. Сьогодні він розглядається як самостійний об’єкт графічного проєктування, що поєднує елементи айдентики, ілюстрації, типографіки та символічної комунікації. Завдяки складній геометрії поверхні та постійній медійній присутності саме шолом стає ключовим носієм індивідуального візуального коду пілота.

Дизайн шолома виступає своєрідною візуальною візитівкою спортсмена, відображаючи його стиль, національність і символіку спонсорів. Історія автоспорту містить чимало прикладів, коли колористичне рішення шолома ставало знаковим елементом особистого бренду гонщика. Так, кольорова схема шолома Айртон Сенна [2] (жовтий, зелений і синій) залишається легендарною протягом десятиліть і сприймається як візуальний символ його спадщини. Сучасні пілоти, зокрема Льюїс Гамільтон [6] та Фернандо Алонсо [7], використовують дизайн шолома як «візуальний щоденник» для відображення своїх перемог та цінностей впродовж кар’єри.

Показовим є шолом моделі Bell HP77ABT (рис. 1), дизайн якого розроблений студією Chernyak Design спеціально для українського пілота Олександра Бондарева [3], який є першим представником України в академії Williams Racing та виступає за команду PREMA Racing у молодіжній серії Формула-4. Даний об’єкт графічного проєктування демонструє синтез національної символіки, командної айдентики та сучасної гоночної естетики.

Рис. 1. ***Дизайн гоночного шолома Олександра Бондарева***

Колористичне рішення дизайну базується на поєднанні темно-синього, яскраво-жовтого та білого кольорів. Така палітра апелює до державної символіки України, водночас гармонійно корелюючи з фірмовими кольорами академії Williams Racing. Композиційна структура побудована на системі гострих, стрілоподібних ліній, спрямованих уперед, що візуально формує відчуття швидкості та динаміки навіть у статичному положенні об'єкта[5].

Жовті вставки розташовані таким чином, щоб акцентувати ключові функціональні та комунікативні зони, передусім спонсорські логотипи, а також підвищувати видимість пілота в кокпіті за різних умов освітлення. Темно-синя база створює глибину композиції, тоді як білий колір виконує роль роздільного і структуроутворюючого елемента, забезпечуючи графічну чіткість.

Важливу образотворчу функцію виконує типографіка шолому. Написи, номер пілота, технічні маркування інтегровані в композицію за принципом єдиної графічної системи. Використано рубані шрифти з нахилом, що підсилює динаміку та відповідає стилістиці автоспорту.

Рис. 2. ***Розміщення спонсорської айдентики (Kiss My Apps)***

Спонсорські елементи, зокрема Kiss My Apps (рис. 2), інтегровані у загальну композицію через систему кольорових підкладок і балансування контрастів, що дозволяє зберегти цілісність візуальної концепції [4]. Глянцеве покриття поверхні підсилює світлотіньові ефекти, додає кольорам насиченості та створює ефект «гри» графічних елементів під сонячним освітленням.

Рис. 3. ***Гоночний шолом Олександра Бондарева з інтеграцією символіки команди PREMA Racing***

Інша версія дизайну шолому Олександра Бондарєва (рис. 3) демонструє розширення айдентичної структури через інтеграцію командної символіки PREMA Racing. До базової синьобілої палітри додаються червоні та зелені акценти, що відповідають кольорам партнерської команди. Композиція стає більш сегментованою: поверхня поділяється на кольорові площини з чіткими межами. У такому випадку динаміка досягається не стрілоподібними лініями, а контрастом кольорових блоків.

Порівняльний аналіз двох дизайнерських рішень дозволяє простежити еволюцію візуальної айдентики пілота. Якщо перша концепція акцентує національну репрезентацію через державну символіку, то друга демонструє синтез національного, персонального та

командного брендингу. При цьому український ідентифікаційний код не зникає, а інтегрується у багаторівневу систему візуальної комунікації.

Дизайн шолома Олександра Бондарева демонструє приклад сучасного графічного проєктування, у межах якого засоби колористики, лінійної динаміки, типографіки та символічної графіки працюють як інструменти візуальної репрезентації національної ідентичності у глобальному спортивному середовищі.

Отже, графічний дизайн у молодіжних формульних серіях виконує не лише естетичну чи маркетингову функцію, а й роль інструменту культурної дипломатії. Через персональну айдентику спортсмена відбувається візуальна репрезентація країни, її символів і цінностей у міжнародному спортивному просторі, що засвідчує високий потенціал графічного дизайну як засобу формування національного іміджу в умовах глобалізованої візуальної культури.

Література

1. Бернард М. Графічний дизайн як комунікація: пер. з англ. Київ: Основи, 2005. 264 с.
2. Айртон Сенна. Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 27.02.2026).
3. Бондарев Олександр. Instagram-акаунт @pilot.bondarev. URL: https://www.instagram.com/pilot.bondarev/ (дата звернення: 27.02.2026).
4. Кабачинський І. Українська Kiss My Apps стала партнером Олександра Бондарева – пілота Formula-4 . Scroll.media. URL: https://scroll.media/2026/01/08/kiss-my-apps-partner-pilota-formula/ (дата звернення: 27.02.2026).
5. Лисак С. Бондарев представив новий шолом у кольорах прапора України . Українська правда. Чемпіон. 2024. URL: https://champion.com.ua/ukr/autosport/ukrajinskiy-gonshchik-formuli-4-predstaviv-sholom-u-kolorah-praporu-ukrajini-1015053/ (дата звернення: 27.02.2026).
6. Льюїс Гамільтон. Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8C%D1%8E%D1%97%D1%81_%D0%93%D0%B0%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%BE%D0%BD (дата звернення 27.02.2026).
7. Фернандо Алонсо. Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE_%D0%90%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BE

Хвостенко-Горпинченко Руслана Ігорівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

СИМВОЛІКА ДЕРЕВА ЖИТТЯ У СВІТОВОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У сучасному культурному просторі мистецтво виконує не лише естетичну, але й комунікативну функцію. Саме тому художній твір може виступати способом осмислення фундаментальних людських цінностей.

Однією з таких цінностей є любов. У культурній традиції вона часто розглядається в межах сімейних або соціальних ролей. Водночас мистецтво дозволяє розширити це уявлення та звернутися до більш універсального розуміння любові як сили взаємозв’язку між людьми.

У декоративному панно, Хвостенко-Горпинченко Р. І. «Вічне кохання» – створеному для Державної реєстрації актів цивільного стану та громадського інтер’єру – центральним образом виступає «дерево життя», сформоване двома антропоморфними постатями з нейтральними гендерними характеристиками. Така художня форма дозволяє відійти від конкретних соціальних визначень і зосередитися на ідеї взаємної підтримки, єдності, спільного розвитку, та любові як універсального феномену.

Символ дерева життя має давню культурну традицію і пов’язується з поняттями росту та взаємозв'язку всіх елементів світу. У даній роботі цей образ виступає метафорою гармонійної взаємодії людей, де зв’язок між ними стає основою розвитку та цілісності.

Образ Дерева життя протягом тисячоліть досліджували мислителі, містики та вчені різних культур, і кожен із них бачив у ньому відображення глибинної структури світу та людини.

У давніх традиціях, зокрема в Кабала, Дерево життя постає як сакральна схема будови Всесвіту і шлях духовного розвитку через сефіроти. У скандинавській міфології, через образ Іґдрасіль, воно символізує вісь світів, що поєднує небо, землю і підземний простір [1]. У ХХ столітті швейцарський психіатр Карл Юнг розглядав дерево як універсальний архетип, що відображає розвиток людської психіки – від глибин підсвідомого до усвідомленого «Я». Водночас історик релігій Мірча Еліаде описував його як «вісь світу», центральний символ, через який людина осмислює зв'язок між різними рівнями буття [1, 2].

Цей символ глибоко надихав митців різних епох і культур. Австрійський художник Густав Клімт у своїй декоративній композиції «Дерево життя» створив образ космічного ритму та гармонії, де гілки розгортаються як нескінченний орнамент буття. Англійський поет і художник Вільям Блейк бачив у дереві символ духовного бачення та зв'язку людини з божественним світом. Нідерландський митець Піт Мондріан у ранніх роботах досліджував форму дерева як основу гармонії, поступово зводячи її до абстрактної структури рівноваги [2, 4].

В українському мистецтві образ «Дерева життя» має особливо глибоке й живе втілення. Художниця Марія Примаченко у своїх фантастичних композиціях наповнювала дерево символами життя, родючості та космічної єдності, поєднуючи рослинні й тваринні мотиви. У творчості Катерина Білокур квіткові образи часто розгортаються як своєрідне дерево життя – гармонійне, живе, укорінене в землі й спрямоване до світла. Традиція українського декоративного мистецтва також несе цей символ у глибинах народної пам'яті.

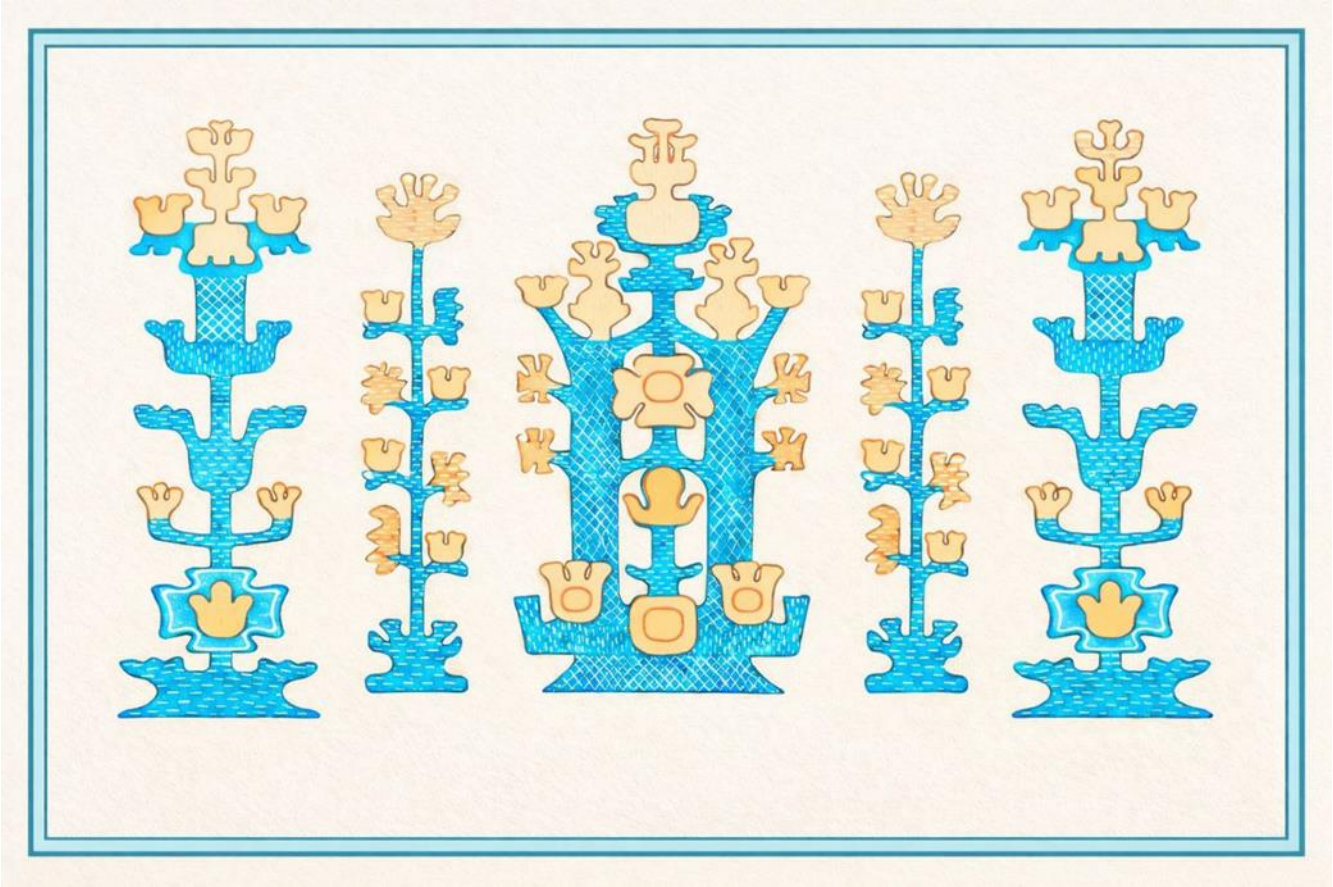


Рис. 1. Автор – Хвостенко-Горпинченко Р. І., 2026.
Декоративне панно, «Вічне кохання». Дерево, льон, вишивка. 200×150 см

Особливо виразно Дерево життя присутнє в українській вишивці, зокрема на рушниках – сакральних тканинах, що супроводжують людину від народження до важливих обрядових моментів. У композиції рушника дерево зазвичай розташоване по центру, виростаючи з вазона або землі, і символізує безперервність роду, зв'язок поколінь та гармонію між небом і землею. Його гілки прикрашають квіти, птахи чи ягоди, що уособлюють життя, любов і продовження.

Такий орнамент є не просто декором, а закодованим знанням про світобудову, де кожен елемент має своє значення.

У декоративному панно, ХвостенкоГорпинченкоР. І. «Вічне кохання» – створеному для Державної реєстрації актів цивільного стану та громадського інтер'єру – центральним образом виступає «дерево життя», сформоване двома антропоморфними постатями з нейтральними гендерними характеристиками. Саме тому художній твір може виступати способом осмислення фундаментальних людських цінностей.

Однією з таких цінностей є любов. У культурній традиції вона часто розглядається в межах сімейних або соціальних ролей. Водночас мистецтво дозволяє розширити це уявлення та звернутися до більш універсального розуміння любові як сили взаємозв'язку між людьми. Така художня форма дозволяє відійти від конкретних соціальних визначень і зосередитися на ідеї взаємної підтримки, єдності, спільного розвитку, та любові як універсального феномену.

Отже, Дерево життя постає як універсальний символ, що поєднує релігійне знання, філософію, психологію та мистецтво, а в українській традиції – ще й глибоку родову пам'ять, передану через орнамент, колір і форму.

Важливо зазначити, що мотив дерева життя та антропоморфні образи активно використовуються не лише у традиційній українській вишивці, але й у сучасному декоративному мистецтві та текстилі. До цієї теми звертаються як народні майстри, так і професійні художники, інтерпретуючи її у різних художніх техніках і стилях.

Література

1. Енциклопедія сучасної України. Дерево життя. URL: https://esu.com.ua/article-26172
2. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Символіка українського орнаменту URL: https://museumsun.org
3. Український інститут національної пам'яті. Традиційна символіка української культури URL: https://uinp.gov.ua
4. Музей Івана Гончара. Українська традиційна культура та символіка. URL: https://honchar.org.ua

Чень Яньїн,
аспірантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Інформаційна перенасиченість, глобалізаційні процеси, модернізація в галузі музичної освіти зумовлюють вимоги до підвищення якості фахового навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва, що виявляється у оновленні традиційної музично-педагогічної системи освіти, її спрямуванні на формування всебічно розвиненої особистості сучасного вчителя, здатного до інноваційної творчої діяльності. У зв'язку з цим у сучасній педагогіці набувають особливої ваги питання «подолання художньої однобічності суб'єкта мистецької освіти, формування його поліхудожньої свідомості на основі інтеграції знань за принципом галузевого взаємодоповнення…» [6, 94].

У цьому контексті варто зазначити, що питання інтеграції в різних галузях освіти розглядали А. Бабенко, С. Гончаренко, І. Козловська, О. Комар, Н. Присяжнюк, О. Савченко, С. Ткаченко та ін. Зауважимо, що у Тлумачному словнику української мови «інтегративний» тлумачиться як «об'єднувальний», «цільний», виходячи з сутності поняття «інтеграція» – «об'єднання в ціле» Відповідно, «інтегрувати» означає «об'єднувати … у єдине ціле» [2]. Інтегрованим може бути навчання або урок, який ґрунтується на інтеграції, за визначенням у цьому ж джерелі, оскільки «інтегрований» ототожнюється із значенням «комплексний» [2].

Науковці у своїх дослідженнях по-різному розуміють означене поняття. Зокрема, інтеграцію як єдиний процес, у якому взаємодія елементів, утворює системну єдність у підсумку, не втрачаючи своїх індивідуальних властивостей, розуміє І. Козловська [3]. А. Бабенко

вважає, що «інтеграція» – це створення якісно нового цілого на основі виявлених однотипних у декількох різних одиницях, а потім пристосування цих елементів і частин та їх об'єднання» [1,11]. Також, дослідником аналізується поняття «інтеграційне заняття», яке передбачає «синтезоване сприйняття» різнобічних знань з декількох дисциплін про об'єкт вивчення за однією темою. Водночас, на сьогодні стосовно закладів загальної середньої освіти утвердилося поняття «інтегрований урок».

Аналізуючи інтегративний освітньо-виховний потенціал мистецтва, починаючи з прадавніх часів, Л. Масол прослідковує сприйняття світу людиною від синкретичного бачення, через цілісне його сприйняття в античному мистецтві, акцентуючи глибинну естетичну спорідненість видів мистецтва, до поліхудожніх тенденцій у мистецтві, а пізніше і до поліхудожнього виховання особистості в освіті Новітнього часу. Новації в художній творчості ХХ ст. вплинули, зазначає науковиця, на формування інтегративних ідей в мистецькій педагогіці: у сучасному світі посилюється роль «мистецтва як інтегрального механізму трансляції смислів культури» [5, 49]. А оскільки «життя людини в суспільстві, як і її світогляд, за своїм змістом мають інтегративний характер», то «і система знань, умінь та навичок студентів має бути інтегративною» [4, 7].

Необхідною умовою інтеграції має бути наявність основної ідеї, яка в процесі реалізації гарантує цілісність навчального передмете/курсу. Саме така ідея є концептуальною в змісті загальної мистецької освіти в Україні. Вона ґрунтується на застосуванні принципу інтеграції мистецтв і забезпечує цілісний художньо-естетичний розвиток особистості, завдяки взаємодії різних видів мистецтва.

Отже, формування мистецької компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва потребує інтегративного підходу, як ефективного засобу оптимізації їх фахового навчання завдяки спрямованості інтеграції знань на особистісно-професійний розвиток.

Література

1. Бабенко А. Л. Сутність і зміст понять «інтеграція» та «інтеграційне заняття». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Педагогіка, соціальна робота»*. Вип. 37. С. 9-12.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.

3. Козловська І. М. Теоретичні та методичні основи інтеграції знань учнів професійно-технічної школи: дис... д-ра пед. наук: 13.00.04 АПН України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. Київ. 2001. 464с.

4. Ліхіцька Л. М. Інтегративні технології професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та практика. Видання 2- ге, доповнене. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. 218 с.

5. Масол Л. М. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3-4 класах на засадах компетентнісного підходу*:* навчально-методичний посібник. Київ: Генеза, 2020. 160 с.

6. Соколова О. В. Інтегративний підхід у вивченні мистецьких дисциплін в умовах теоретичної підготовки майбутніх учителів музики і художньої культури. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти* 2011. Вип.11. С.93-96

Чень Шітін,
аспірантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМОКОНТРОЛЮ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність проблеми формування навичок самоконтролю в майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової діяльності зумовлена сучасними трансформаціями мистецької освіти, що відбуваються в умовах гуманізації, глобалізації, інформаційної перенасиченості та зростання запиту суспільства на педагога, готового до викликів і творчої діяльності у процесі трансляції загальнолюдських цінностей і культурних досягнень людства в учнівському середовищі. Така діяльність потребує фахової підготовленості, відповідальності, розвинених особистісних якостей і педагогічних здібностей, які найповніше реалізуються у процесі вокально-хорової діяльності.

Процес вокально-хорової діяльності педагога, і в закладах загальної середньої освіти, і в мистецьких закладах, вимагає інтегрованих знань і сформованих професійних навичок у галузі музичного мистецтва, зокрема, з дисциплін диригентсько-хорового циклу [2].

Крім того, означений процес відбувається в умовах великого емоційного навантаження і постійного спілкування з учнями. У зв'язку з цим формування навичок самоконтролю (вокально-слухового, співацького, музично-виконавського тощо) в майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової діяльності набуває особливої значущості і постає як важлива науково-педагогічна проблема, що потребує розв'язання під час фахового навчання в ЗВО. Причому, при формуванні самоконтролю потрібно враховувати його поліфункціональність та «сполучення із різними аспектами виконавського процесу: художньо-інтерпретаційний аспект, слухові і стильові уявлення, художньо-технічні завдання, психічний стан тощо» [1, 97] та процесу педагогічного.

Процес формування навичок самоконтролю у підготовці майбутніх фахівців та учнів у різних аспектах, зокрема, в майбутніх учителів музичного мистецтва досліджували Бай Шаожун, Гао Жоцзюнь, А. Грінченко, Т. Жигінас, М. Павлова та інші науковці.

Незважаючи на актуальність проблеми підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-хорової діяльності та значний доробок науковців з питань формування навичок самоконтролю, маємо відзначити недостатнє висвітлення проблеми саме у процесі вокально-хорової діяльності. Тому, досліджуючи вокально-хорову підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої мистецької освіти, акцентуємо необхідність створення ефективної методики формування в них навичок самоконтролю.

Розв'язання порушеної проблеми потребує визначення конкретних завдань, що передбачає здійснення ґрунтовного теоретичного аналізу наукової психолого-педагогічної та методичної у галузі педагогіки, музикознавчої літератури у галузі вокально-хорового мистецтва з метою виявлення сутності поняття «навички самоконтролю в майбутніх учителів музичного мистецтва», усвідомлення його специфіки стосовно вокально-хорової діяльності та обґрунтування його компонентної структури.

Розуміння сутності означеного поняття та його складників, в свою чергу, уможливлює визначення показників, критеріально-рівневих характеристик, обґрунтування педагогічно-організаційної моделі та проведення експериментальної перевірки методики формування навичок самоконтролю в майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової діяльності.

Висновуючи, зазначимо, що процес формування навичок самоконтролю в майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової діяльності передбачає розвиток низки особистісних якостей та певних рис характеру, передусім, волі, усвідомлення і керування емоціями, що знаходить реалізацію в моделях поведінки, а значить є важливою науково-педагогічною проблемою, що потребує глибокого вивчення і розв'язання під час фахового навчання.

Література

1. Грінченко А. М. Педагогічні умови формування музично-виконавського самоконтролю студентів у процесі навчання гри на фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* Вип. 22(2). 2017. С. 96–103.

2. Степанова Л.П. Дитяча опера як засіб формування навичок педагогічного спілкування майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки. *Науковий часопис УДУ імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип.32. 2024. С. 20–27. DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.03.

СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВЧОЇ ДУМКИ

Сіверс Валерій Анатолійович,
доктор філософських наук, професор, професор кафедри гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ФІЛОСОФІЯ ОСВІТИ У СВІТІ СИМУЛЯКРІВ: Ж. БОДРІЯР І ЦИФРОВЕ ПОКОЛІННЯ

У класичній філософії освіта мислиться як зустріч із реальністю, досвід і трансформація. Педагогіка, з погляду Платона, була не передаванням знання, а «поворотом душі» до істини. Освітня подія – це не факт отримання сертифіката чи засвоєння інформації, а онтологічне зрушення в суб'єкті.

Цифрова трансформація освіти породила фундаментальний філософський парадокс: за збереження інституційних і функціональних ознак навчання ми втрачаємо сам акт – як подію мислення, зустрічі, сенсоутворення. Відбувається не модернізація освіти, а її симуляція. Те, що виглядає як освіта, нею вже не є. Щоб зрозуміти цю трансформацію, варто звернутись до категоріального апарату Жана Бодріяра, зокрема, до його понять симулякра, гіперреальності, смерті реального. Це дозволяє розглядати освітню взаємодію не лише як соціокультурну, а як онтологічну проблему: зникнення освіти як події реального. На разі ми стикаємось із тим, що форма освітнього процесу зберігається, а зміст – зникає. Подія витіснена – ефектом події, навчання – симулякром навчання, а присутність – візуальним слідом.

У контексті теорії Жана Бодріяра це означає, що ми маємо справу з переходом від знака, що репрезентує реальне, до знака без референта – симулякра [1]. Такий знак не означає нічого, крім себе самого, і в освітньому просторі він набуває форми заміщення навчального процесу його технологічним фреймом.

У своїй концепції симуляції Бодріяр виділяє чотири фази знака: а) відображення реальності; б) приховування й перекручення; в) імітація; г) симулякр, що не має жодного стосунку до реальності, а лише симулює її на рівні знаку [1, с. 14–17; с. 54]. У цифровому освітньому середовищі ми перебуваємо саме в четвертій фазі. Онлайн-курси, автоматизовані тести, відеолекції, цифрова платформа, віртуальні аватари студентів і викладачів – усе це продукує знаки, що не ведуть до жодного референта, не відкривають жодного досвіду, не потребують присутності іншого. За Бодріяром це лише символічна оболонка, що не містить жодної трансформуючої дії. Відбувається не навчання, а його інформаційна інсценізація, що тиражується та споживається як продукт. Освіта в епоху цифрових трансформацій виглядає як навчання, але є лише циркуляцією форм, що втратили зв'язок із рефлексією, сумнівом і становленням суб'єкта. Студент, що переглядає лекцію в асинхронному режимі, «бере участь» у навчанні, не вступаючи у жодний контакт з викладачем, текстом чи власним незнанням. Цей контакт замінено знаковим ланцюгом: перегляд → клацання → тест → оцінка. Знак функціонує, імітуючи участь. Але жодної події освіти – як перерви звичного, як народження сенсу – не відбувається.

Цифрова освіта вводить нову форму «присутності» – гібридну, віддалену, анонімну. Але, за Бодріяром, у гіперреальному просторі тіло більше не потрібне – воно виключається як зайва матеріальність [1, с. 137]. У Zoom-просторі освітньої взаємодії зникає не лише фізична локальність, а й сам досвід спільного часу. Залишається лише функція «бути онлайн». Педагогіка ж завжди передбачала більше – присутність як відкритість, вразливість, екзистенційну напругу між «я» і «іншим». У цифровому ж середовищі немає ні тіла, ні тиші, ні паузи – умов, у яких може народжуватися думка. Все це замінено потоковістю, автоматизмом, симуляцією реакції.

Покоління, що виростає в цифровому середовищі, формує свою ідентичність уже в логіці симуляції. Для них віртуальне не є копією реального – воно і є реальним**.** Знання сприймається як щось готове, що легко знаходиться в Google чи отримується через штучний інтелект, а не як результат зусилля, подиву або сумніву. У цьому сенсі цифрове покоління входить в освітню комунікацію не як учень, а як споживач освітнього контенту. Це породжує ефект надінформованості та одночасної порожнечі. Суб'єкт, перенасичений даними, парадоксальним чином втрачає спроможність до осмислення – він уникає «занадто повільного» навчального процесу, де потрібна пауза, тиша, сумнів. Освіта стає «безболісною», не конфліктною, але втрачає трансформуючий характер**.** Така безпечна освіта – не більше ніж символічна терапія, що заспокоює замість зрушувати [2].

Бодріяр «підозріло» ставився до поняття комунікації як такої, вважаючи її імітацією спілкування. У цьому сенсі педагогічний акт є завжди ризиком, бо він не гарантує результату. Його не можна «планувати» чи «оцифрувати». Це радше жест дару, що завжди може бути відкинутий. У цифровій освіті цей ризик зведено до нуля – усе прогнозовано, контрольовано, алгоритмізовано. Проте саме в цьому й полягає трагедія сучасної педагогіки – вона втрачає момент непередбачуваності та подієвість.

Філософія освіти стикається з парадоксом: чим більше ми оцифровуємо освіту, тим менше в ній освіти, бо втрачається не інформація, а саме існування в ситуації незнання, яка і є початком мислення. Як писав Моріс Бланшо, істинна подія стається лише тоді, коли немає гарантій і немає контролю [3].

Структура онлайн-курсів досконало відповідає логіці симулякра: є візуальна присутність викладача, структуровані матеріали, зворотній зв'язок. Проте цей процес не передбачає взаємної трансформації, не створює простору подиву, інтерсуб'єктивної напруги, довіри чи авторитету. Освітній процес симулюється, але не відбувається, бо не виникає міжсуб'єктна подія. Освітній обіг зводиться до споживання готових відповідей, не породжуючи самостійного осмислення. Відповіді є, але питання більше не формулюються, бо все вже завчасно «дано».

У термінах Бодріяра, подія – це щось, що не може бути відтворене, що прориває ритм симуляції. Навчання, у глибокому сенсі, завжди є подією такого порядку – це завжди вихід за межі відомого, перехід крізь нерозуміння, контакт із порожнечею між смислами. У цифровій освіті цей вимір втрачається. Не тому, що вона «гірша», а тому, що вона функціонує в іншій онтології: не буття-у-світі, а обіг-у-мережі. Навчання стає не актом мислення, а формою інформаційної поведінки, за якої оцінюється активність, реакція, клікабельність – але не внутрішній злам чи зміна способу буття. В цьому сенсі ми не маємо освітньої кризи – ми маємо культуру після освіти, тобто її гіперреальну симуляцію.

Університет як інституція завжди був сценою трансляції великого наративу, вкорінення в істину, простором «буття-в-мисленні» [4]. Натомість цифрова освіта функціонує поза наративом, поза подією, поза тілом**.**

Ми не маємо справжньої кризи змісту – ми маємо кризу референції: знак викладача (аватар у Zoom), знак тексту (PDF у Classroom), знак оцінки (цифра у відгуку) не веде до жодного акту мислення. Симулякр не бреше – він повністю замінює**.** І тут питання не в тому, «чи ефективна цифрова освіта», а: **ч**и можлива в принципі освіта без тіла, без тиші, без часу, без тривання, без того, що Бланшо називав *простором очікування неможливого*

У такій ситуації філософія може виступити опором симуляції. Не в сенсі відновлення старої школи, а як жест зупинки. Філософія – це не інформація і не знання. Це подія запитування, що розриває циркуляцію знаків. Навчати філософії – значить створювати простір для тиші, розриву, сумніву, які неможливо цифровізувати.

Філософія освіти зазвичай мислить себе в категоріях методу, змісту, взаємодії. Але що, коли сама «сцена освіти» зникає – у точному сенсі Бодріяра: коли знак і акт освітньої присутності більше не репрезентують нічого, крім самих себе? У добу гіперреальності освіта зводиться до інтерфейсу участі, до моделювання залучення, до сліду на сервері.

Філософська освіта вимагає присутності не лише тіла, а й вразливості. Вона не піддається алгоритмізації, бо не має визначеного результату. Її мета – не ефективність, а потрясіння. У

цьому сенсі саме філософія може бути єдиною точкою опору в добу симулякрів. Філософія освіти не мусить обмежуватись лише діагностикою втрат. Вона здатна шукати жести спротиву симуляції. Один із них – повернення до пустоти як умови народження сенсу, як це постулював Моріс Бланшо: справжній досвід – це завжди перебування на межі сенсу, де не діє жодна впевненість [3]. У цьому сенсі філософія освіти – це не про метод, а про простір незнання, де можлива зустріч із іншим як подія.

Підсумовуючи можна зробити висновок, що цифрова трансформація освіти не є нейтральною. Вона змінює онтологічну структуру навчального досвіду, перетворюючи його на симулякр. Покоління, що формується в гіперреальності, сприймає освітні знаки без референта як норму. У цьому контексті завдання філософії освіти – не лише аналіз, а жест спротиву, відновлення подієвості, тиші й інтерсуб'єктивності. Освітній акт можливий лише там, де є ризик, пауза і зустріч. Усе інше – симуляція освіти, яка замінює думання комфортом.

Література

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. – К.: Основи, 2004. – 312 с.
2. Селвін Н. Освіта і цифрові технології: критичний погляд. – Львів: Літопис, 2020. – 224 с.
3. Бланшо М. Простір літератури. – К.: Дух і Літера, 2007. – 297 с.
4. Ліотар Ж.-Ф. Стан постмодерну. – К.: Основи, 1998. – 118 с.

Бедріна Надія Сергіївна,
кандидатка культурології, доцентка, докторантка
Харківської державної академії культури

АКСІОЛОГІЧНА ІНВЕРСІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Повномасштабна війна в Україні вимагає перегляду традиційних підходів до оцінки культурної спадщини, оскільки офіційний дискурс, що базується винятково на віці чи естетичних характеристиках, виявляється недостатнім в умовах загрози знищення нації. У сучасних реаліях спадщина перестає бути статичним об'єктом минулого і стає активним компонентом національної стійкості та онтологічної безпеки, де цінність об'єкта визначається його безпосередньою роллю в збереженні права народу на існування та власну історичну нарацію.

Це дослідження інтегрує критичні підходи Лори-Джейн Сміт [5], Родні Гаррісона [3] та Тіма Вінтера [6], розглядаючи спадщину не як набір артефактів, а як соціальну практику формування майбутнього. В умовах війни культурна спадщина перетворюється на критичну інфраструктуру ідентичності та інструмент міжнародної дипломатії, що виводить українські пам'ятки за межі західного мистецького канону і трансформує їх у глобальні символи захисту універсальних прав людини.

Цілеспрямоване руйнування культурних об'єктів, яскравим прикладом якого є знищення музею Григорія Сковороди [4], постає як акт ідеологічної війни. Спираючись на ідеї Яна Ассмана [1] про культурну пам'ять як механізм стабілізації групової ідентичності крізь час та концепції Роберта Бевана [2] щодо архітектури як мішені, можна стверджувати, що агресор намагається фізично стерти ландшафт пам'яті.

У такому контексті аксіологія культурної спадщини зазнає докорінних змін, де замість фізичної цілісності пріоритетною стає символічна вага об'єкта, а руїна перетворюється на матеріального свідка воєнного злочину та доказ культурного спротиву. Для аналізу цієї стійкості пропонується трирівнева модель незламності пам'ятки. Матеріальний рівень фокусується на руйнуванні, де пошкодження стають новою цінністю об'єкта-свідка. Цифровий рівень виступає як код онтологічної безпеки, де 2D- або 3D-сканування створює цифрового двійника, що гарантує збереження навіть за умови фізичного знищення оригіналу. Соціо-символічний рівень забезпечує агентність спротиву, працюючи як психологічний якір для громади та

каталізатор політичної мобілізації.

Ключовим елементом цього дослідження є модель аксіологічної інверсії, що описує механізм ціннісного перевороту за трьома напрямками. По-перше, відбувається перехід від естетики до екзистенції, коли цінність зміщується від художньої довершеності до самого факту присутності об'єкта як символу національного виживання. По-друге, спостерігається рух від пасивності до агентності, де спадщина трансформується з об'єкта споглядання на активного учасника конфлікту, що згуртовує суспільство та формує світовий порядок денний. По-третє, здійснюється стрибок від локального до трансцендентного, завдяки якому невеликі регіональні музеї через загрозу знищення набувають статусу універсальних символів людської цивілізації.

Нова аксіологічна структура розгортається одночасно у трьох масштабах, які постійно взаємодіють. На локальному рівні спадщина діє як психологічний якір для громади, допомагаючи людям зберігати відчуття дому та приналежності до місця серед хаосу війни. На національному рівні пам'ятки стають вузлами політичної уяви та символами державного суверенітету, навколо яких будується наратив спротиву. На універсальному ж рівні українська спадщина інтегрується у світовий контекст як невід'ємна частина людської цивілізації. Будь-яка локальна втрата через механізми медіа та цифровізації миттєво набуває глобального значення, перетворюючи регіональні музеї на трансцендентні символи боротьби всього людства за право на пам'ять.

Ця аксіологічна ієрархія має плинний характер, оскільки локальна втрата миттєво викликає національну мобілізацію та міжнародний резонанс. Юридична рамка Гаазької конвенції 1954 року підсилює цю модель, створюючи безперервну петлю трансформації цінностей, де універсальне визнання стає захисною парасолькою для громад. У підсумку маємо необхідність формування концепції спадщини виживання або спадщини незламності, де цифрові технології інтегруються як новий ціннісний шар, а сама спадщина стає фундаментом для відбудови.

Література

1. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization : Writing, Remembrance, and Political Imagination. New York : Cambridge University Press, 2011. 332 p.
2. Bevan R. The Destruction of Memory : Architecture at War. London : Reaktion Books, 2006. 304 p.
3. Harrison, Rodney. Heritage: critical approaches. Routledge, 2012. 288 p.
4. Severyn I., Yermakova T. The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces : A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo.* 2023. Vol. 11, № 4. P. 5 –22.
5. Smith L. Uses of Heritage. Routledge, 2006. 368 p.
6. Winter T. Clarifying the Critical in Critical Heritage Studies. *International Journal of Heritage Studies.* 2013. Vol. 19, № 6. P. 532–545.

Горбул Тарас Олександрович,
доктор філософії з культурології, член правління Асоціації культурологів України

ГУМАНІТАРНА ПІДГОТОВКА КУЛЬТУРОЛОГА В УМОВАХ КРЕАТИВНОЇ ЕКОНОМІКИ

Нині креативна економіка стала однією з важливих форм організації виробництва та обігу символічних благ. За даними UNCTAD, культурні та креативні індустрії забезпечують близько 3% світового ВВП і до 21% експорту послуг, водночас залишаючись вразливими до криз, зокрема під час пандемії COVID-19 [1].

Інституціоналізація культурних індустрій не нівелює самобутності культури, однак змінює критерії її суспільної значущості: поряд із внутрішньопрофесійним визнанням посилюються вимоги інноваційності та результативності. Сучасні українські дослідження креативних індустрій розглядають їх як «ефективний інструмент модернізації соціокультурного

середовища» [4, с. 2], що засвідчує їх включення в стратегії державної та культурної політики. Отже, сучасний етап розвитку культурологічної освіти має передбачати свідоме оновлення змісту підготовки здобувачів освіти з врахуванням потреб креативної економіки. Така трансформація актуалізує проблему співвідношення автономії гуманітарного знання та ринкових механізмів регуляції культурної сфери. Йдеться про пошук балансу між збереженням теоретичної глибини культурології та її адаптацією до інституційних вимог креативної економіки.

Мета дослідження – проаналізувати трансформацію гуманітарної підготовки культуролога в умовах креативної економіки та обґрунтувати її інтеграцію в нові професійні практики.

Концепт креативної економіки має подвійний статус – аналітичний і нормативний. В аналітичному вимірі він описує трансформації у сфері культурної діяльності (форми праці, організаційні засади, способи критерії визнання культурних продуктів). У нормативному – визначає спосіб формування культурної політики через показники, класифікації та очікування «ефективності». У міжнародних документах підкреслюється, що креативна економіка ґрунтується на «економічній діяльності, заснованій на знаннях; взаємозалежності творчості, ідей, знань і технологій» [3, с. 65], що формує нові орієнтири для освітніх стандартів. Статистичні показники та акцент на підприємливості формують міжнародне бачення значення креативних індустрій, що відображається в національних стратегіях і освітніх стандартах. Систематизація підходів до вивчення креативних індустрій засвідчує їх міждисциплінарний характер – від історичного та філософського до економічного та управлінського [4], тоді як культурологічний контекст зосереджується на зміні критеріїв цінності та механізмів суспільного визнання.

П. Бурдьє запропонував концепцію, яка дає змогу розглядати ці процеси як зміну співвідношення впливів у соціокультурній сфері і боротьбу за принципи ієрархізації, а не як прямий детермінізм «економіки над культурою» [2]. Самобутність культурної сфери виявляється в її здатності визначати власні підстави цінності. Водночас залежність зростає тоді, коли ринкові сигнали, управлінські показники та рішення у сфері культурної політики дедалі більше визначають, що отримує суспільне визнання.

Враховуючи такі трансформації, виникає питання: яку роль відіграє освіта у зміні критеріїв професійного визнання? Освіта впорядковує та закріплює професійні вимоги, визначаючи компетентності як форму професійного потенціалу та окреслюючи умови їх перетворення на суспільне визнання. У цьому контексті теоретичне знання розглядається не лише як самостійна цінність, а як засіб критичного осмислення нових професійних вимог.

Українські дослідження фіксують інституційні механізми цієї структурної переорієнтації культурної сфери. Зокрема, Х. Плецан наголошує на формуванні системного підходу до розвитку креативних індустрій та впровадженні екосистемної моделі їх функціонування [4], що передбачає взаємодію державних інституцій, бізнесу та культурного сектору. І. Петрова вказує на дефініційну невизначеність «культурних» і «креативних» індустрій, наголошуючи, що це поняття «характеризується розмитістю й розпорошеністю меж, різноманітністю змістового наповнення, відсутністю системності та структурованості» [3, с.69], що ускладнює їх стандартизацію та управління.

На рівні освітніх програм з культурології це виявляється у формуванні образу «креативного фахівця» та впорядкуванні професійних умінь за пріоритетністю. Професійна ідентичність сучасного культуролога все більше пов’язується з управлінням культурними проєктами, підприємництвом і стратегічною комунікацією, а фундаментальна теоретична підготовка інтегрується в практики культурного менеджменту. В контексті теорії П. Бурдьє це означає зміну механізмів конверсії культурного капіталу в символічний і соціальний капітал у рамках трансформованого культурного поля. У сучасних дослідженнях професійної ідентичності культуролога пропонується розглядати її як еволюцію типових фігур – від культуролога-філософа, орієнтованого на метамову культури, до культуролога-менеджера і культуролога-аналітика, що працюють у сфері інституцій, культурної політики та медіа [6]. Така типологія дозволяє побачити, що переорієнтація освіти на креативну економіку не означає зникнення гуманітарної складової, а впливає на зміну її функцій у структурі професійної підготовки.

Зазначимо, що однією з центральних суперечностей креативної економіки є прекарність (нестабільність зайнятості), адже діяльність у культурній сфері часто організована через короткострокові контракти та проєктні цикли, що обмежує доступ до соціальних гарантій. Досвід пандемії показав, що ці суперечності поєднуються з трансформацією форм творчої взаємодії та посиленням цифрових форматів [5]. Прекарність у цьому випадку постає не лише як нестабільна форма зайнятості, а як усталена риса сучасної культурної сфери, де боротьба за суспільне визнання поєднується з економічною невизначеністю. За таких умов освіта не може обмежуватися підготовкою до підприємницької діяльності, а має формувати здатність осмислювати умови професійного життя та їхні обмеження.

У такій ситуації гуманітарна підготовка набуває особливого значення, оскільки вона забезпечує не лише фахову мобільність, а й здатність критично оцінювати умови власної професійної діяльності. Вона формує здатність не лише орієнтуватись в нестабільному середовищі, а й вибудовувати стійкі професійні стратегії в рамках креативної економіки.

Отже, креативна економіка визначає нові умови професійного становлення культуролога, змінюючи критерії суспільного визнання та способи професійної самореалізації. У цих умовах гуманітарна підготовка культурологів постає не як другорядна складова освіти, а як підґрунтя збереження теоретичної самостійності і здатності критично осмислювати власну професійну діяльність.

Література

1. UNCTAD. *Creative Economy Outlook 2022: Pathway to resilient creative industries*. Geneva: United Nations, 2022. URL: https://unctad.org/system/files/official-document/ditctsce2022d1_en.pdf
2. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.
3. Петрова І. В. Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології*. 2022. № 39. С. 45–52. https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256902
4. Плецан Х. В. Актуальні проблеми дослідження креативних індустрій (кінець XX – початок XXI ст.): культурологічний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 40. С. 154–168.
5. Живоглядова І. В. Теорія та практика креативності: виклики пандемічного періоду. *Українські культурологічні студії*. 2021. № 1 (8). С. 41–45. https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).09
6. Русаков, С. С. Роль та місце культурологічної освіти і науки в сучасному університеті. *Філософський дискурс XXI століття: зміст, перспективи, соціально-практичні виміри*. 2025. Liha-Pres. С. 186–188. https://doi.org/10.36059/978-966-397-578-8-50

Ніколаєва Мар'яна Вадимівна,
здобувачка АРТ-академії імені С. Далі
Гребенюк Олена Степанівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва та гуманітарної освіти
АРТ-академії імені С. Далі

РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИЙОМИ АНТОНІО ЛУКІЧА ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ КІНО

Проблема репрезентації української ідентичності в сучасному кінематографі набуває особливої актуальності в умовах суспільних і культурних змін. Кіно як масове мистецтво та засіб культурної комунікації відіграє важливу роль у формуванні образу нації та її самоусвідомленні, а також у представленні досвіду українського суспільства у ширшому контексті світової культурної спільноти через кіномистецтво.

Упродовж історії кіно завжди виконувало функцію збереження національної пам'яті. Підґрунтям українського кінематографу є багата культурна історія країни, фольклор, національна ідентичність та боротьба за незалежність. Ці складові органічно інтегровані в українські фільми, та віднаходять своє відображення у стрічках протягом всіх історичних періодів становлення кіномистецтва. Так наприклад О. Довженко та С. Параджанов використовували кіномистецтво як засіб дослідження та збереження українських фольклорних традицій, історичних

подій та навіть зображення ландшафтів. Ці традиції знаходять продовження і в сучасному кіно [3, 295].

Режисерські прийоми Антоніо Лукіча заслуговують на окрему увагу, оскільки в його фільмах окреслені вище традиції трансформуються відповідно до викликів сучасності. Звертаючись до зображення повсякденного життя, іронії та впізнаваної інтонації, режисер формує образ сучасного українця. Проте, у роботах А. Лукіча відсутнє пряме звернення до фольклорних образів чи наративів боротьби за незалежність, характерних для традиції українського кінематографу часів незалежності. Натомість режисер зосереджується на зображенні повсякденного життя звичайних людей, у якому українська ідентичність проявляється через впізнавані типажі, побутові ситуації та діалоги.

Для виявлення режисерських прийомів А. Лукіча проаналізуємо його кінострічки «Мої думки тихі» та «Люксембург, Люксембург».

«Мої думки тихі» − це дебютний фільм А. Лукіча, що за жанром є трагікомедією. Ця кінокартина містить в собі риси поетичного українського кіно (1960-1970 рр.). Характерним для українського поетичного кіно є: символізм, фольклоризм, етнографічність, алегоричність, сюрреалізм, а також наявність дивних та німих персонажів. З зазначеного у кінострічці «Мої думки тихі» наявно доволі багато символізму, це і сюжетна лінія з зубом від алегоричної сцени на початку фільму до моменту, коли головний герой знову втрачає зуби. Також доволі багато символічних відсилок до християнства, що наявне у тій самій алегоричній чорно-білій сцені, та які надалі з'являються протягом усієї стрічки. Ще одна алегорія у фільми – це падіння героя, про яке розповідає та показує стоматолог головному герою, та потім це падіння героя, але вже головного персонажу фільму бачить глядач протягом усього фільму. Щодо етнографічності та фольклоризму – у даній кінокартині вони не такі очевидні, та все ж присутні – це практично вся лінія перебування головного героя на Закарпатті, зображення української природи та ландшафтів, а також характерного колориту та діалектичної мови другорядних персонажів.

На нашу думку, тип сюжету даного твору – комбінований, який дуже цікаво подається: події логічно перетікають одна в одну, як в хронікальному типі, але при цьому у фільми присутні додаткові сюжетні лінії, що наповнені символізмом, про які йдеться вище.

Щодо другого фільму режисера – «Люксембург, Люксембург»: дана кінострічка вже не містить в собі рис поетичного кіно, проте зберігає характерну для А. Лукіча подачу, та виглядає, як продовження дебютної картини. На нашу думку, за жанром «Люксембург, Люксембург» також є трагікомедією, та за типом сюжет також є комбінованим. Окрім цього у сюжеті менше символізму, але більше іронії та сатири, порівняно з фільмом «Мої думки тихі». На нашу думку, кінострічку «Люксембург, Люксембург» варто переглядати після стрічки «Мої думки тихі», тобто так, як вони були зняті. Така послідовність перегляду пропонована, з тої причини, що так у глядача зберігається відчуття послідовності та цілісності від перегляду, а також відбувається наближення до повсякденного досвіду глядача, за рахунок зсуву до більш виразної комедійності та відходу від поетичної образності у другому фільмі.

У контексті аналізу української ідентичності у режисерських прийомах А. Лукіча є доцільним до звернення естетичної антропології, яка на думку С. Піченікової є науково-теоретичним комплексом та може бути виявлена у структурі та змісті кінотвору та кінодраматургії, а також у символах кіномови та образах героїв. Дослідниця зазначає, що саме кіномистецтво, будучи часово-просторовим видом мистецтва, створює особливу рухому реальність, що віддзеркалює життя та пропонує глядачеві ілюзію його переживання через дію персонажів. Мистецтво кіно створює умови людської ідентифікації та самоідентифікації, тобто наслідування герою, його вчинкам з метою самовизначення, з метою пошуку людиною себе справжнього [2, 80]. С. Піченікова також зазначає, що сучасна людина, яка постійно перебуває у русі, не може повноцінно усвідомити процес самопізнання власної особистості та її місце, тому цей аспект закриває кіномистецтво [2, 81]

Отже режисерські прийоми А. Лукіча можна розглядати як форму естетико-антропологічного висловлювання, де образ сучасного українця конструюється через показ повсякденного життя, звичних соціальних ролей, родинних взаємин та побутових ситуацій.

Реалістичність персонажів створює ефект пізнаваності, у якому глядач легко ідентифікує власний досвід. Таким чином ідентичність у фільмах А. Лукіча формується на рівні щоденного проживання схожих ситуацій.

Звернення до повсякденного життя, як спосіб репрезентації української ідентичності є закономірним, оскільки режисер у своїй творчості трансформує власний життєвий досвід у кінокартини. У книзі «Мої думки про кіно» А. Лукіч зазначає, що він родом з Ужгорода (як і головний герой із фільму «Мої думки тихі») та те, що його батько з Югославії (як у героїв фільму «Люксембург, Люксембург») [1, 13]. Наприкінці фільму «Мої думки тихі» наявна посвята матерям, так і наприкінці стрічки «Люксембург, Люксембург» є посвята батькові. На наш погляд, дійсно у кінострічках А. Лукіча глядач може впізнати своїх батьків, родичів, сусідів або друзів чи знайомих.

Підсумовуючи аналіз фільмів «Мої думки тихі» та «Люксембург, Люксембург» А. Лукіча, можна виокремити такі режисерські прийоми автора: 1) Репрезентація повсякденного життя, 2) Перенесення власного досвіду, 3) Іронічно-сатиричний фон, 4) Звернення до української кіномистецької традиції, 5) Антропологічна концептуалізація образів персонажів.

Фільми А. Лукіча демонструють, що сучасна українська ідентичність у кіномистецтві формується не через символічні або історичні коди, а через увагу до повсякденного життя, особистого досвіду та реалістичних соціальних взаємодій. Репрезентація життя звичайних людей, їхніх емоцій, взаємин і побутових ситуацій у поєднанні з авторською інтонацією й гумором створює впізнаваний образ сучасного українця та наближує кіно до глядача, перетворюючи його на простір рефлексії над національною ідентичністю.

Література:

1. Лукіч А. Мої думки про кіно. Київ : STRETOVYCH, 2024. 344 с.
2. Піченікова С. Феномен естетичної антропології в контексті розвитку українського поетичного кіно. *Антропологічні виміри філософських досліджень* : зб. наук. пр. Вип. 2. Дніпро, 2012. С. 76–83.
3. Pototska O., Korobko M. Ukrainian cinema between the past and the future:traditions, preservation, popularization. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. : наук. зб. Вип. 50. Рівне: РДГУ, 2025. С. 292–297.

Павлов Микола Едуардович,
старший викладач кафедри музичного мистецтва, аспірант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕХНІЧНА ПРИРОДА ГЕНЕРАТИВНОГО ШІ ТА МЕЖІ ТВОРЧОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ В ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ

Швидке поширення генеративного штучного інтелекту у сфері культурного виробництва помітно загострило питання про межі людської участі в процесах смислотворення. Якщо ще кілька років тому алгоритмічні системи розглядалися переважно як допоміжний інструмент для пошуку, сортування даних чи автоматизації окремих рутинних операцій, то сьогодні вони вже безпосередньо залучаються до створення текстів, візуальних образів, музичного матеріалу, сценарних рішень і комунікаційних продуктів. Саме генеративний ШІ став тією технологічною зміною, яка впливає не лише на набір доступних інструментів, а й на саму організацію культурного процесу. У звіті UNESCO, присвяченому штучному інтелекту та культурі, поява генеративних моделей визначається як один із ключових переломів сучасної ситуації; водночас у документі наголошується на принциповій вимозі: технологія має служити людині, а не навпаки [4, 12–13]. Попри це, у публічному дискурсі такі процеси дедалі частіше описуються мовою "мислення", "творчості" та "співавторства". Саме тут і виникає методологічна проблема: суспільне враження від мовної переконливості моделей починає підміняти розуміння їхньої реальної технічної природи. Як зазначають вітчизняні дослідники, впровадження ШІ у креативний сектор потребує не лише фіксації нових тенденцій і викликів [3, 3–4], а й чіткого

переосмислення меж людської та машинної участі. Тому постає принципове питання: чи можна говорити про генеративну модель як про автономного суб'єкта творчості, чи йдеться радше про нову форму технічного посередництва, яка лише імітує суб'єктність, не володіючи нею.

Культурологічний аналіз цієї проблеми вимагає чіткого окреслення робочого поняття творчої суб'єктності. Її не можна зводити до суто механічної здатності продукувати новизну чи комбінувати наявні елементи. Творча суб'єктність – це передусім культурно зумовлена здатність бути носієм наміру, здійснювати відбір, формувати інтерпретацію та нести відповідальність за створений продукт. Ідеться не про сам факт генерації артефакту, а про здатність утримувати його смисловий горизонт. Формальна варіативність, позбавлена такого горизонту, може бути ефектною, але залишається культурно порожньою. Творчий акт нерозривно пов'язаний із внутрішньою ставкою автора та його особистою залученістю у процес смислотворення. Саме тому, як зазначає П. Герчанівська, цифрова культура має розгортатися насамперед в антропологічному вимірі, де джерелом смислотворення залишається людина [2, 3].

Творча суб'єктність у культурі не виникає в порожнечі й не зводиться лише до індивідуального акту створення нового. Вона формується у постійній взаємодії з уже наявним полем значень, історичною пам'яттю, соціальним досвідом і системою культурних кодів, у межах яких існує автор. Людина, яка творить, завжди вступає в діалог із цим середовищем: вона може його підтверджувати, заперечувати, переосмислювати або трансформувати, але не перебуває поза ним. Саме тому культурний продукт набуває ваги не лише як нова форма, а як висловлювання, вписане в ширший контекст суспільного досвіду. Його значення визначається не тільки тим, що саме було створено, а й тим, як це створене співвідноситься з пам'яттю, конфліктами, цінностями та очікуваннями певної спільноти. У цьому сенсі творча суб'єктність передбачає здатність не просто продукувати форму, а надавати їй місце в системі культури. Алгоритмічна рекомбінація діє інакше: вона працює з формальними зв'язками між елементами, статистично поєднуючи вже наявний матеріал, але не має власного смислового відношення до соціальної ваги чи контекстуальної доречності створеного. Саме в цій різниці й окреслюється одна з принципових меж між людською творчою суб'єктністю та генеративною здатністю алгоритму.

Деміфологізація машинного "мислення" вимагає чіткого розуміння технічної природи великих мовних моделей. Сучасні генеративні системи працюють не через свідоме оперування значеннями, а на основі ймовірнісної генерації тексту. У дослідженні T. Brown та співавторів такі системи прямо визначаються як авторегресивні мовні моделі (autoregressive language models) [6, 1877]. Це означає, що їхня базова логіка підпорядкована статистичному завданню: передбаченню найбільш імовірного наступного токена з огляду на попередній контекст [6, 1877–1878]. Ефективність такої генерації забезпечується архітектурою Transformer, яка, за визначенням її розробників, спирається виключно на механізми уваги (solely on attention mechanisms) [11, 5998]. Саме цей математичний інструмент дає моделі змогу зважувати зв'язки між різними елементами тексту та формувати зовнішній ефект глибокого контекстуального розуміння [11, 5998–5999]. Проте йдеться не про мислення в людському сенсі, а про роботу зі статистичними залежностями у великому масиві мовних даних. У цьому й полягає принципове уточнення: технічна продуктивність моделі ще не дає підстав ототожнювати її генеративну здатність із творчою суб'єктністю.

Розуміння цієї технічної природи має принципове значення для культурологічного аналізу. Воно дозволяє пояснити, чому високу мовну продуктивність алгоритму не можна автоматично ототожнювати зі свідомою творчою дією. Здатність обчислювальної системи статистично прогнозувати текстові послідовності ще не є еквівалентом людської здатності конструювати смисли, надавати їм ціннісної ваги та вписувати їх у ширший культурний контекст. Саме тому технічна переконливість генеративної моделі не повинна вводити в оману щодо її антропологічного статусу. У межах культурології це означає потребу чітко розрізняти ефективність мовного моделювання і творчу суб'єктність як форму людської участі у виробництві значень.

Здатність моделі генерувати переконливі тексти добре описується критичною концепцією "стохастичних папуг" (stochastic parrots), яку запропонували E. M. Bender та співавтори. Система лише імітує людське мовлення на основі великих масивів мовних патернів, проте не має доступу до реального значення цих слів [5, 610–611]. Статистична оптимізація забезпечує високу контекстуальну зв'язність, але сама по собі не створює ані досвіду, ані ціннісної позиції, ані відповідальності за значення висловленого. Водночас суспільство схильне приписувати штучному інтелекту ментальні стани. Як доводять C. Colombatto та ін., довіра користувачів до мовних моделей формується через складні інтуїтивні уявлення про їхні нібито людські здібності [8, 2–3]. Цей психологічний ефект додатково підсилюється способом опису: позиціонування алгоритму як "інструмента", "машини" чи "компаньйона" відчутно змінює його сприйняття [7, 1–2]. Коли індустрія називає ШІ "співавтором", вона знижує критичну дистанцію та розмиває межі відповідальності за фінальний культурний продукт.

Антропоморфізація алгоритмів у цьому контексті постає не лише як психологічний ефект, а й як важливий культурний механізм легітимації технології. Наділяючи ШІ людськими рисами, сучасне суспільство не просто спрощує його сприйняття, а робить співдію з ним прийнятнішою і звичнішою. Саме завдяки цьому передача алгоритмам частини креативних функцій починає здаватися не винятком, а майже природним етапом розвитку культурного виробництва. Такий процес полегшує масове впровадження генеративних систем у творчі практики, однак водночас створює і серйозний ризик: що більше ШІ сприймається як "партнер" або "співавтор", то слабшою стає увага до меж його компетенції. У результаті людський контроль над процесом творення змісту може поступово зміщуватися з позиції критичного судження до позиції пасивного прийняття згенерованих рішень. Саме тому антропоморфізація є не лише мовною чи комунікативною проблемою, а й питанням культурної відповідальності [8, 2–3; 7, 1–2].

Визнання інструментальної природи ШІ не скасовує того факту, що він уже суттєво впливає на культурні та креативні індустрії, де переосмислюються форми людської участі. Дослідники фіксують зміщення творчої праці від безпосереднього ручного створення до кураторства та метатворення (shift to curation and meta-creation) [10, 1–2]. Це означає, що людина дедалі частіше делегує системі рутинну генерацію початкових варіантів, але за нею зберігається вирішальна роль у відборі, редагуванні та етичній оцінці результату. Цей процес має не лише естетичний або технологічний, а й організаційний вимір, адже, як зазначають Д. Герман і М. Пузько, впровадження штучного інтелекту у сфері культури та креативних індустрій пов'язане з аналізом великих обсягів даних, прогнозуванням тенденцій, автоматизацією рутинних процесів і прийняттям обґрунтованих управлінських рішень [1, 23–24]. У такій моделі співдії авторство не зникає, а змінює свою внутрішню структуру: менше пов'язується з ручним виробництвом кожного елемента і більше – зі смисловим керуванням процесом. Креативні індустрії адаптують ці технології, стаючи, за визначенням E. Gürel, передовим краєм Індустрії 5.0 (at the forefront of Industry 5.0), де акцент зміщується на синергію людського та машинного потенціалів [9, 1–2]. У цьому контексті особливо важливо, що зростання технічних можливостей не усуває людину з центру творчого процесу, а навпаки, висуває до неї нові вимоги як до інтерпретатора, куратора і носія відповідальності.

Трансформація авторства в умовах генеративного ШІ не означає його розчинення чи втрати. Радше йдеться про зміну самої структури авторської участі в культурному виробництві. Якщо раніше авторство часто пов'язувалося з ремісничою повнотою виконання, то тепер дедалі більшого значення набуває стратегічне керування процесом: постановка завдання, визначення рамки, відбір варіантів, оцінка результату та усвідомлення меж інструмента. У цій ситуації людина вже не може залишатися лише куратором готових рішень, бо така роль виявляється недостатньою в середовищі, де алгоритм здатний продукувати велику кількість зовні переконливих, але не завжди смислово виправданих варіантів. Щоб зберегти творчу суб'єктність, автор має розуміти технічну природу штучного інтелекту, межі його компетенції та ризики підміни смислової роботи статистичною правдоподібністю. Саме це знання дозволяє людині залишатися не просто редактором чи інтерпретатором, а стратегом, який окреслює напрям творчого або наукового процесу, визначає критерії якості та приймає остаточне рішення.

У такій моделі ШІ не скасовує авторство, а, навпаки, підвищує вимоги до нього, оскільки справжня роль людини зміщується від виробництва форми до свідомого керування смислом.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що технічна природа генеративного штучного інтелекту не дає достатніх підстав ототожнювати його продуктивність із творчою суб'єктністю. Алгоритмічні системи справді пришвидшують культурне виробництво і помітно змінюють саму структуру креативної праці, однак вони не заміщують людину як носія наміру, оцінки та відповідальності за смисл створеного. У цифрову епоху йдеться не про ліквідацію людської творчої суб'єктності, а про її глибоку трансформацію. Тому головним викликом сьогодення стає не поява автономного машинного творця, а збереження людської здатності критично мислити, інтерпретувати й утримувати культурний горизонт у ситуації, коли технологія дедалі активніше пропонує зручні готові форми.

Література

1. Герман Д., Пузько М. Особливості використання штучного інтелекту у сфері культури та креативних індустрій: державно-управлінський аспект. Університетські наукові записки. 2024. № 3 (99). С. 23–36.
2. Герчанівська П. Е. Цифрова культура в інформаційному суспільстві: антропологічний аспект. Культура і сучасність. 2022. № 2. С. 3–7.
3. Олійник О. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики. *Економіка та суспільство*. 2023. Вип. 55.
4. Artificial Intelligence and Culture. UNESCO. Paris, 2025. 48 p.
5. Bender E. M., Gebru T., McMillan-Major A., Shmitchell S. On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big? *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*. 2021. P. 610–623.
6. Brown T. B. et al. Language Models are Few-Shot Learners. *Advances in Neural Information Processing Systems*. 2020. Vol. 33. P. 1877–1901.
7. Chen A. et al. Portraying Large Language Models as Machines, Tools, or Companions Affects What Mental Capacities Humans Attribute to Them. *Extended Abstracts of the 2025 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2025. P. 1–14.
8. Colombatto C., Birch J., Fleming S. M. The influence of mental state attributions on trust in large language models. *Communications Psychology*. 2025. Vol. 3. Art. 84.
9. Gürel E. AI-driven experiences in cultural and creative industries: a review of literature and development of a multifaceted framework. *The Service Industries Journal*. 2025. P. 1–40.
10. Tsao J. et al. Perceptions and integration of generative artificial intelligence in creative practices and industries: a scoping review and conceptual model. *AI & Society*. 2025. P. 1–12.
11. Vaswani A. et al. Attention Is All You Need. *Advances in Neural Information Processing Systems*. 2017. Vol. 30. P. 5998–6008

Сафонова Ірина Григорівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРНА ТРАВМА ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Культурна травма – це не лише історична подія – це травматичний шок для колективної свідомості, що змінює ідентичність спільноти. Соціолог Джеффрі Александер визначив таку травму як для групи, яка усвідомлює, що вона перебувала в центрі якогось катастрофічного впливу, котрий зруйнував усе, за чим вона стоїть. [4, 94-96] Травма є двосічним мечем, коли йдеться про соціокультурні перетворення: вона може «врятувати» і зробити суспільство достатньо сильним, щоб розпалити зміни. Коли нація не справляється з тим, що пережила, культурна травма стає перешкодою. Травма служить «якорем», який тягне назад.

Валерій Огієнко, аналізуючи і поглиблюючи вищезазначене, пропонує наукові підходи до розуміння феномену колективної травми (тобто як ключові теоретичні аспекти колективної травми), а також розглядає концепцію «культурної травми» як інструмент сучасної західної

історіографії у вивченні колективної пам'яті. [1, 147] Автор обговорює розвиток від психологічних описів травми до соціокультурних перспектив на травму: як спільноти осмислюють катастрофічні події і встановлюють своє відчуття себе через «травматичні наративи». [2, 155]

Ідея життєвого шляху, до якої звертається Микола Семиліт і котра була побудована на підґрунті теорії колективної травми, передбачає проєкцію майбутнього особистості як способу реагування на негативні соціально-історичні наслідки. За ствердженнями науковця, значення відновлення соціальної ідентичності та реконструкція минулого досвіду генерують цілісний життєвий проєкт. [3, 109]

Культурна травма, як колективний досвід, глибоко формує національну свідомість і самосвідомість народу. Для України, країни з багатовікодавньою історією боротьби за незалежність, культурна травма є не лише одним з найбільших джерел болю, а й потужним каталізатором для трансформації суспільства, що формує національну ідентичність. Визнання такого феномену допомагає краще зрозуміти, як можна сформувати сучасну українську націю.

Українська культурна травма має глибокі історичні корені. Голодомор 1932–1933 років, який спричинив мільйони жертв, вважається одним з найболючіших періодів у національній пам'яті. Українська інтелігенція під систематичним знищенням у 1930-х роках, заборона української мови та культури в різні періоди історії, Чорнобильська катастрофа – ці події залишили глибокі рани в серцях українського народу.

Тривалий період бездержавності – коли українські території перебували під контролем кількох імперій – породив унікальний вид культурного шоку – травму втраченої ідентифікації. Протягом століть українці були об'єктами чужої історії, створюючи комплекс меншовартості та колоніальної свідомості у частини населення.

Деталізуємо механізми впливу травми на національну свідомість. Культурна травма переживається на різних рівнях: на індивідуальному рівні вона передається через сімейні цінності та спогади, а також мовчання про те, що з ними сталося; на колективному рівні – через літературу, мистецтво, історичну пам'ять та публічний дискурс. Травматичний досвід стає частиною національного світогляду, формуючи уявлення про себе як про народ-жертву, але водночас – як про народ-воїна.

Важливим аспектом є трансгенераційна (міжпоколінна) передача травми. Ті, хто пережив Голодомор, сталінські репресії, Другу світову війну, і навіть нащадки цих осіб несуть відлуння цього болю, навіть якщо вони не є фактичними учасниками. Це проявляється у підвищеній тривожності, недовірі до влади, потребі в незалежності та самоврядуванні.

Травма постає як каталізатор трансформації. Парадоксально, але саме культурна травма часто стає рушійною силою національного відродження. Усвідомлення спільного болю об'єднує людей, створює відчуття загальної долі та єдності. Для України це було особливо очевидно під час Революції Гідності 2013–2014 років і, відповідно, в контексті російської агресії, розпочатої в ті роки.

Травма змушує нас переосмислити нашу історію та власну ідентичність. Українці почали активно деколонізувати свою свідомість, відмовлятися від нав'язаних стереотипів і шукати своє «Я». Проявом цього є зростаючий інтерес до української мови, історії та культури в процесах декомунізації та дерусифікації.

Проаналізуємо культурні практики опрацювання травми. Українська культура адаптувала різні моделі подолання травматичного досвіду. Література (від творів Василя Стуса до сучасних романів про війну) стає простором для артикуляції болю та пошуку сенсу життя. Кіно, театр, візуальні мистецтва звертаються до травматичних тем, допомагаючи суспільству їх усвідомити та інтегрувати.

Меморіальні практики – створення музеїв пам'яті для живих, зведення меморіалів жертвам Другої світової війни, репресій та Голодомору, вшанування героїв – роблять біль легітимним і національним. Це є вирішальним першим кроком у процесі зцілення: травма перестає бути табу і стає предметом публічного обговорення.

Виклики процесу видозмінювання: шлях від травми до трансформації не є прямолінійним. Існує ризик застрягнути в ролі жертви і перетворити травму на єдину частину національної ідентичності. Важливо знайти баланс між історичною пам'яттю та орієнтацією на майбутнє.

Подібна боротьба з історичними подіями полягає в тому, що різні верстви суспільства бачать їх по-різному. Єдиний національний дискурс іноді важко сформулювати через регіональні варіації, мовні та культурні відмінності. Проте саме діалог про травму може стати основою для національної інтеграції.

Сучасний контекст: війна як нова травма. Російська агресія проти України, яка розпочалася у 2014 році та різко ескалувала у 2022 році, стала новою масштабною травмою для українського народу. Водночас ця трагедія прискорила процеси національної консолідації та самоусвідомлення. Українці по всьому світу об'єдналися, демонструючи силу та єдність у протистоянні агресору.

Ця нова травма накладається на історичні рани, але водночас актуалізує необхідність їх опрацювання. Суспільство усвідомлює, що без розуміння минулого неможливо побудувати майбутнє. Війна стала моментом істини, коли українська нація остаточно заявила про своє право на існування та розвиток.

Трансформація нації через культурну травму – це процес переходу від вразливості до стресостійкості, від пасивного страждання до активної суб'єктності. Українська нація демонструє здатність не лише переживати біль, а й здобувати з нього силу для розвитку та самовдосконалення. Майбутнє України залежить від того, наскільки успішно суспільство зможе інтегрувати травматичний досвід у національний концепт, не дозволивши йому стати єдиним визначальним фактором ідентичності. Культурна травма може стати джерелом мудрості, емпатії та глибокого усвідомлення значення, яке надають свобода та універсальна людська гідність.

Отже, українська культурна травма – це складний і багатошаровий феномен, котрий глибоко вплинув на формування сучасної української нації. Від Голодомору до сучасної війни, від репресій до боротьби за незалежність – кожна трагедія залишила свій слід у колективній пам'яті народу. Проте саме здатність переосмислити біль, винести з нього уроки та перетворити на силу для самоідентифікації визначає українську націю сьогодні.

Трансформація через травму – це не лише виживання, а й глибока зміна національної свідомості, формування нової самобутності, заснованої на цінностях свободи, гідності та права на суверенітет. Український досвід демонструє здатність найсерйозніших випробувань стати основою для національного відродження та розвитку нації.

Література

1. Огієнко В. І. Історична травма Голодомору: проблема, гіпотеза та методологія дослідження. Національна та історична пам’ять. 2013. Вип. 6. С. 145–156.

2. Огієнко В. І. Культурна травма у сучасній зарубіжній історіографії: концепт та метод. Національна та історична пам’ять. 2011. Вип. 1. С. 148–160.

3. Семиліт М. В. Концепція життєвого шляху у контексті теорії колективної травми URL: http://forum.onu.edu.ua/index.php?topic=5057.0

4. Alexander J. The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology. Oxford: Oxford University Press, 2003. 296 p.

Соболєвська Світлана Олександрівна,
кандидат культурології, доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ АРХІВИ У ВІРТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Під час російсько-української війни особливої уваги потребує збереження як матеріальної, так і нематеріальної культурної спадщини України. Бойові дії, значні руйнування та фізичні втрати об'єктів культурної спадщини на території нашої держави ставлять перед фахівцями завдання забезпечення їх подальшого захисту, зокрема через впровадження цифрових технологій. Новітні технології почали активно використовуватися в театральній сфері ще під час пандемії коронавірусу і наразі продовжують розвиватися завдяки зусиллям спеціалістів та шанувальників українського театру. Театральне мистецтво – важлива частина української культурної спадщини. Звернення до поточного стану збереження його багаторічних досягнень і дослідження можливостей доступу до цифрових вистав та архівів театрального мистецтва є важливим як для науковців, так і для глядачів. Зокрема, інтерес становлять цифрові колекції здобутків українського театрального мистецтва і віртуальні галереї театральних музеїв [2, с. 45].

Можливість роботи українських театрів у форматі онлайн, а також наявність технічних можливостей дозволяють здійснити сучасний підхід до ведення театральних архівів. В свою чергу театральний архів є одним із інструментів збереження культурної спадщини. Оскільки традиційне паперове документування досягнень українського театрального мистецтва має певний ряд недоліків, Національна спілка театральних діячів ще у 2020 році вирішила розпочати створення цифрового архіву, ознайомившись із досвідом колег з подібних європейських інституцій та цифровими архівами різних країн світу, де давно розпочато процес дигіталізованого архівування та фіксації театрального процесу. Електронні театральні архіви є у Великобританії, Німеччині, США, Франції та інших країнах. Також деякі державні інституції, що опікуються театрами в центральноєвропейських країнах, забезпечують збереження інформації на спеціальних сайтах. До них належать Інститут театру імені Збігнева Рашевського в Польщі, Угорський театральний музей та інститут, Театральні інститути у Словаччині, Чехії, Словенії та інші. Отже український цифровий театральний архів мав стати зручним і доступним вебресурсом. Наразі робота зі створення повноцінної національної театральної бази даних для театральної спільноти, науковців і глядачів активно триває [1; 3].

Створення театральної бази даних є важливим для повноцінного розуміння тих процесів, що нині відбуваються в театральній сфері, та визначення місця і ролі театру в загальнонаціональному культурному контексті, тож збирання інформації та фіксація театрального процесу за допомогою впровадження інноваційних технологій та досвідів в театральну практику є не менш важливою, ніж робота над новими виставами. І нині дигіталізація українського театрального мистецтва стає потужним засобом збереження і популяризації театру як вагомої складової культурної спадщини нації. На досвіді і наявних прикладах дигіталізованого архівування та фіксації театрального процесу в інших країнах світу, подібні проєкти було успішно реалізовано українськими фахівцями. Отже, вірним є твердження, що «доступ науковців і дослідників театрального мистецтва, глядачів та поціновувачів театру до цифрових вистав і здобутків українського театру, віртуальних галерей музеїв та архівів театрального мистецтва, створення яких було зумовлено пандемією COVID-19 і повномасштабним російським вторгненням, забезпечується завдяки їх реалізації в онлайн-просторі. Тож використання цифрових технологій у театральному мистецтві має потужний потенціал у справі його збереження як частини культурної спадщини для передачі інформації про український театр наступним поколінням [2, с. 46-47]».

Література

1. Кочкіна М. Діджиталізація: в Україні запрацював Цифровий театральний архів. *Погляд*: веб-сайт. URL: https://poglyad.tv/didzhytalizatsiya-v-ukrayini-zapratsyuvav-tsyfrovyj-teatralnyj-arhiv-article (дата звернення: 10.02.2026).
2. Соболєвська С. О. Дигіталізація театрального мистецтва як засіб збереження культурної спадщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ, 2025. №3. С. 44–48.
3. Фіксуємо театральну історію разом! *Цифровий театральний архів*: вебсайт. URL: https://theatre.com.ua/fiksuyemo-teatralnu-istoriyu-razom (дата звернення: 11.02.2026).

Грищенко Лариса Петрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ КІНОФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ НА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК УРБАНІСТИЧНИХ ТЕРИТОРІЙ

Кінофестивальний рух сьогодні виступає одним із ключових інструментів формування сучасного міського культурного середовища. Кінофестивалі поєднують арт-подію, інструмент урбаністичного брендингу, простір соціальної взаємодії та платформу для публічних дебатів. У багатьох містах світу фестивалі інтегровані в стратегії розвитку креативної економіки, туризму та культурної політики, що безпосередньо впливає на соціокультурну динаміку урбаністичних територій [3].

Кінофестивальний рух доцільно розглядати як різновид фестивального руху, що вже концептуалізується як соціальна інституція, яка поєднує спільноти, підтримує культурне розмаїття, стимулює креативні індустрії та впливає на міське планування. Фестивалі за підходом Д. Гетца слід аналізувати в динаміці трьох фаз – мотивації (передподієвий етап), переживання події та післяподієвого осмислення, що формує зміну поведінкових установок та уявлень про простір. Застосування цього підходу до кінофестивалів у місті дозволяє простежити, як їх присутність трансформує символічну карту урбаністичної території, роблячи окремі райони «культурно навантаженими» осередками притягання [1, с. 230-231].

З огляду на концепцію міста як «природного середовища цивілізованої людини» та рушія соціокультурного розвитку, кінофестивальний рух може розглядатися як один із механізмів переосмислення урбаністичного простору: тимчасове перепрограмування локацій (кінотеатри, відкриті майданчики, постіндустріальні зони) створює нові сценарії використання міста, посилює його репутаційний капітал і туристичну привабливість. Водночас дослідження фестивального руху засвідчують амбівалентність його впливів – від консолідації спільнот до ризику фрагментації та сегрегації, що вимагає критичного аналізу соціальних наслідків фестивалізації міських просторів [1; **2**].

Сучасне місто постає як динамічна екосистема, де культурні індустрії – від арт-просторів до фестивальних кластерів, – виступають ключовими технологіями подолання відчуженості, просторової сегрегації та соціальної ексклюзії. Формування «креативного міста» і «креативного класу» пов’язане з концентрацією подій, що генерують економіку вражень, публічну активність і нові форми участі містян. Кінофестивалі, будучи частиною цих процесів, сприяють активізації громадян, залученню різних соціальних груп до спільних практик споживання й творення культури, підсилюючи відчуття приналежності до міського співжиття [**2**, с. 55-56].

Отже, дослідження впливу кінофестивального руху на соціокультурний розвиток урбаністичних територій **потребує** з’ясування характеру і механізмів впливу кінофестивалів на соціокультурний розвиток міста, зокрема на формування креативних кластерів, громадянської участі та міської ідентичності в українських реаліях. Використовуючи поєднання урбаністичного, культурологічного та інституційного підходів до аналізу кінофестивального руху можна у майбутньому використовувати у практичній діяльності його культурні особливості для формування культурної політики і стратегій розвитку міст.

Література

1. Гусакова К. Фестивальний рух як соціальна інституція суспільства. *Перспективи. Соціально-політичний журнал.* 2024. №1. С. 230-234.

2. Семененко А. Нові культурні індустрії як складник сучасного урбанізму та маркер антропологічних зрушень. *Вісник Львівського університету. Серія «Філософські науки».* 2021. Том 27, №1. С. 55-60. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/PHS.2021.27.6.

3. Perry B., Ager L., Sitas R. Cultural heritage entanglements: festivals as integrative sites for sustainable urban development. *International Journal of Heritage Studies*. 2019. Vol. 25(9). Pp. 613-615.

Драч Володимир Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Бальна хореографія у XXI ст. постає не лише як різновид танцювального мистецтва, а як важливий соціокультурний інструмент репрезентації та популяризації національної культури. У сучасному науковому дискурсі вона розглядається як складова видовищних мистецтв, що інтегрує художні, комунікативні та медійні практики, формуючи нові моделі культурної презентації України у глобальному просторі.

Бальний танець має складну історичну ґенезу, що бере початок у побутових танцях європейського Середньовіччя, трансформуючись у професійне сценічне мистецтво [6, 177]. У сучасному контексті він функціонує як синтетичний вид мистецтва, що поєднує пластику, музику, сценографію та театральність.

Сучасні дослідники підкреслюють, що бальна хореографія є частиною видовищної культури, оскільки активно залучає елементи шоу, медіа та масових комунікацій [2, 69]. Саме ця видовищність і доступність забезпечують її ефективність як інструменту культурної популяризації.

Однією з ключових тенденцій розвитку бального танцю є його інтеграція у медійний простір. Телевізійні шоу, відеоплатформи та соціальні мережі значно розширюють аудиторію цього мистецтва. Як зазначає Т. Павлюк, сучасна бальна хореографія активно взаємодіє із засобами масової інформації, що сприяє її комерціалізації та популяризації [1, 103]. Завдяки цьому танець стає частиною масової культури, доступною широкому колу глядачів.

У цьому контексті бальна хореографія виконує функцію культурного «медіатора», транслюючи національні образи, стилі та естетичні коди через глобальні канали комунікації.

Попри своє європейське походження, бальна хореографія в Україні набуває специфічного національного забарвлення. Це проявляється насамперед у використанні української музики, стилізації костюмів із елементами народного орнаменту, включенні елементів народної хореографії, тематичній орієнтації постановок та ін.

У межах української хореографічної культури танець виступає важливим засобом формування та репрезентації національної ідентичності [5, 96]. Бальна хореографія, адаптуючи ці елементи, створює нові синтетичні форми, що поєднують традицію і сучасність.

Важливу роль у популяризації культури відіграє система хореографічної освіти. У другій половині XX ст. в Україні активно розвивалися гуртки, ансамблі та конкурси бальних танців, що сприяло масовому залученню населення до танцювальної культури [4, 117]. У сучасних умовах цей процес продовжується через танцювальні школи, фестивалі та конкурси, міжнародні турніри, культурно-мистецькі проєкти.

Отже, бальна хореографія виконує не лише естетичну, а й освітню та соціалізуючу функції, формуючи культурну компетентність і національну свідомість.

Дослідження також показують, що сценічна бальна хореографія функціонує як самостійне явище сучасних видовищних мистецтв, інтегруючись у театральні та медійні формати [2, 172]. Це дозволяє використовувати її як ефективний інструмент культурної дипломатії та презентації України на міжнародній арені.

Загалом же у глобалізованому світі бальна хореографія стає частиною міжнародного культурного обміну. Водночас вона зберігає потенціал локальної ідентичності. Сучасні дослідження бального танцю вказують на його здатність адаптуватися до різних культурних контекстів, зберігаючи базові канони та водночас інтегруючи національні особливості [3, 81].

Для України це означає можливість репрезентувати власну культуру на міжнародних конкурсах, формувати позитивний імідж держави, інтегруватися у світовий культурний простір.

У підсумку можемо зазначити, що бальна хореографія в сучасному культурному просторі України є важливим інструментом популяризації національної культури, а її ефективність зумовлена синтетичною природою, видовищністю та інтеграцією у медійний простір. Поєднуючи традиційні елементи української культури з сучасними формами сценічного мистецтва, бальний танець сприяє формуванню культурної ідентичності, розвитку міжнародного культурного діалогу та зміцненню позицій України у світовому культурному просторі.

Література

1. Павлюк Т. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність: альманах*. 2018. №2. С. 101-105.

2. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв: дис. … канд. мист.: 26.00.01 «Теорія й історія культури»/ Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.

3. Шестопал Л. В. Бальний танець: новітні рефлексії українських дослідників. *Танцювальні студії.* 2022. Том 5. №1. С. 78-84.

4. Горбатова Н. Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № (38). С. 114–125. https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141753

5. Бойко О. Історіографія української хореографічної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. №4. С. 94-98

6. Кіндер К., Кутузов М. Побутові танці як першооснова бальної хореографії. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. №(1). С. 175–181. https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-23

Лашта Володимир Адамович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОТОГРАФІЯ В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Фотографія в системі візуальних мистецтв посідає особливе місце, оскільки поєднує в собі технічну точність відтворення реальності та художню інтерпретацію дійсності. Від моменту свого виникнення у XIX столітті фотографія пройшла складний шлях еволюції – від суто документального засобу фіксації зображення до повноцінного виду мистецтва, що має власну естетику, мову та засоби виразності, «від суто утилітарного інструменту документації дійсності до широкого визнання свого художнього потенціалу та ролі потужного учасника артринку» [1, 85]. У теоретичному вимірі фотографію розглядають як специфічну форму візуальної комунікації, яка функціонує на перетині мистецтва, технології та масової культури. Наприклад, І. Бабій переконаний, що «сьогодні фотографія є не лише одним із провідних способів фіксації та поширення інформації, а й засобом художнього вираження, що впливає на формування культурного простору» [2, 258], а А. Король вважає, що «вона є основним засобом комунікації саме в такому виді дизайну як графічний, і стала першоосновою візуального відображення світу. Адже людина XXI століття «фотографічно» сприймає навколишнє середовище, уявлення про яке формується за допомогою зображальних засобів комунікації» [3, 106]. Однією з ключових характеристик фотографії є її тобто безпосередній зв’язок із реальністю, який відрізняє її від живопису чи графіки. Ця властивість довгий час визначала сприйняття фотографії як об’єктивного свідчення дійсності. Водночас сучасні теоретики наголошують на умовності будь-якого зображення, підкреслюючи роль автора у виборі композиції, ракурсу, освітлення та моменту зйомки. Отже, фотографія не лише відображає реальність, а й конструює її,

формуючи певні смисли та інтерпретації.

У системі візуальних мистецтв фотографія взаємодіє з іншими формами, такими як живопис, кіно, дизайн та цифрове мистецтво. Наприклад, принципи композиції, світлотіні та перспективи, характерні для класичного живопису, активно використовуються у фотографії. Водночас розвиток цифрових технологій значно розширив можливості фотографічного зображення, зробивши його більш гнучким та експериментальним. Сучасні художники часто поєднують фотографію з іншими медіа, створюючи мультимедійні проєкти, інсталяції та візуальні наративи.

Практичні приклади демонструють різноманітність функцій фотографії. У документальній фотографії вона виконує роль свідчення історичних подій і соціальних процесів, формуючи колективну пам'ять суспільства. У художній фотографії акцент зміщується на естетичну складову, символіку та авторське бачення. Комерційна фотографія, зокрема у сфері реклами та моди, активно використовується для створення візуальних образів, що впливають на споживацьку поведінку. Окрему роль відіграє фотожурналістика, яка поєднує документальність із оперативністю та має значний вплив на формування громадської думки.

В українському контексті фотографія також є важливим інструментом культурної репрезентації та соціального осмислення реальності. Сучасні українські фотографи звертаються до тем ідентичності, історичної пам'яті, війни та повсякденного життя, створюючи візуальні образи, що резонують як на національному, так і на міжнародному рівнях. Особливої ваги набуває документальна фотографія в умовах сучасних викликів, оскільки вона фіксує події, які мають значення для майбутніх поколінь.

Водночас розвиток цифрових технологій і соціальних мереж змінює статус фотографії в системі візуальних мистецтв. Вона стає більш доступною, масовою та інтерактивною, що, з одного боку, демократизує процес створення зображень, а з іншого – породжує питання щодо якості, авторства та меж між мистецтвом і повсякденною практикою. У цьому контексті фотографія постає не лише як художній медіум, а й як універсальний засіб комунікації в сучасному інформаційному суспільстві.

Отже, фотографія є невід'ємною складовою системи візуальних мистецтв, що поєднує в собі документальність і художність, традицію і новаторство. Її розвиток відображає загальні тенденції культурних і технологічних змін, а також свідчить про зростаючу роль візуальних образів у формуванні сучасного світогляду.

Література

1. Антонець І. В. Фотографічний медіум в системі сучасного візуального мистецтва: апропріація як засіб художньої виразності. Київ, 2023. 150 с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5304/%d0%90%d0%bd%d1%82%d0%be%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c_%d0%bc%d0%b0%d0%b3_4.12.2023_PDF_A.pdf?sequence=1&isAllowed=y

2. Бабій І. Л. Генеза фотографії як виду образотворчого мистецтва: від мистецьких практик до освітньої дисципліни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 257–265. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338978

4. Король А. Мистецтво фотографії як важливий освітній компонент у підготовці майбутніх фахівців у галузі графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63, т. 1. С. 105–112. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-1-15

Марцій Іван Михайлович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОЛЬКЛОР ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ДИСКУРСУ

Фольклор відіграє ключову роль у формуванні та розвитку сучасного українського музичного дискурсу, виступаючи важливим джерелом натхнення, культурної ідентичності та художніх засобів виразності. Українська народна музика, пісенна традиція та інструментальна спадщина зберігають глибокі історичні корені та відображають світогляд, цінності й емоційний досвід народу. Українська дослідниця О. Афоніна вважає, що «фольклор не лише слугує основою для музичного новаторства, а й забезпечує зв'язки із традицією та сучасністю, сприяючи культурній комунікації, збереженню автентичності та розвитку музичної культури в умовах глобалізації» [1, 11]. На теперішній час саме звернення до фольклору дозволяє зберегти національну самобутність і водночас інтегрувати її у світовий культурний простір.

Сучасний музичний дискурс в Україні активно використовує елементи фольклору, адаптуючи їх до нових жанрів і стилів. Це проявляється у поєднанні традиційних мелодій із сучасними музичними напрямами, такими як поп, електронна музика, рок чи етно-ф'южн. Таке поєднання традиційного й сучасного «створює нову естетичну якість» [3, 44], сприяє популяризації народної музики серед широкої аудиторії, особливо серед молоді, яка сприймає фольклор у більш сучасному та доступному форматі. Завдяки цьому традиційні пісні отримують нове життя та актуалізуються в культурному просторі.

Важливим аспектом є також роль фольклору як основи для формування авторської музики. Багато сучасних українських виконавців використовують фольклорні мотиви, тексти або інтонаційні особливості як основу для створення власних композицій. Це дозволяє не лише зберігати традиції, але й переосмислювати їх у контексті сучасності, надаючи їм нового звучання та змісту. Отже, фольклор стає не лише об'єктом збереження, а й активним чинником творчого процесу.

Крім того, використання фольклору в сучасному музичному дискурсі має важливе соціокультурне значення. Воно сприяє формуванню національної свідомості, зміцненню культурної ідентичності та підвищенню інтересу до історичної спадщини. «Способами збереження народних музично-пісенних надбань є їх цитування, обробка, стилізація і створення на їх основі нових оригінальних творів. Такі адаптації, перенесення сенсів і символів народної пісні в новий культурний контекст роблять її зрозумілою і цікавою для сучасної аудиторії» – вважає М. Кулиняк [2, 336]. У часи суспільних трансформацій та викликів особливо важливо звертатися до культурних джерел, які об'єднують суспільство та формують відчуття єдності. Музика, що базується на фольклорі, виконує не лише естетичну, але й виховну функцію.

Отже, фольклор є невід'ємною основою розвитку сучасного українського музичного дискурсу. Він забезпечує безперервність культурної традиції, сприяє творчим інноваціям і виступає потужним засобом популяризації національної культури. Інтеграція фольклорних елементів у сучасну музику відкриває нові можливості для розвитку українського мистецтва та його представлення на міжнародному рівні.

Література

1. Афоніна О. С. Фольклорні і джазові практики у сучасному культурологічному дискурсі. Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія. 2025. Вип. 30. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.34079/2518-1343-2025-15-30-7-13
2. Кулиняк М. А. Музично-пісенний фольклор у сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 331–337. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322902
3. Сорока Д. В. Музичний фольклор в сучасному культурному просторі / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. 51 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/29934

Маслак В'ячеслав Вікторович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Імерсивний театр як нова форма комунікації є одним із найцікавіших явищ сучасного театрального мистецтва, що відображає загальні тенденції до інтерактивності, залучення глядача та стирання меж між сценою і залом. На відміну від традиційного театру, де глядач виступає пасивним спостерігачем, імерсивний театр передбачає активну участь аудиторії у розвитку подій, що трансформує саму природу театральної комунікації. Теоретично це явище можна розглядати в межах концепцій перформативності та постдраматичного театру, де акцент зміщується з тексту як основи вистави на досвід, взаємодію та тілесність. Імерсивний театр передбачає створення середовища, у якому глядач не просто спостерігає, а стає частиною вистави, приймає рішення, взаємодіє з акторами та впливає на розвиток сюжету. Такий підхід змінює традиційну модель комунікації «актор – глядач» на більш складну багатовимірну систему, де обидві сторони є активними учасниками процесу. У цьому контексті імерсивний театр можна розглядати як приклад нової форми діалогічної комунікації, що базується на принципах співучасті та співтворчості. Як вказують О. Кундеревич, К. Кириленко й О. Бенюк, «процес розгортання імерсивного дійства в сучасному театрі формує глядача як учасника креативної взаємодії людей, що спільно створюють і переживають разом, кожен у свій унікальний спосіб, певну історію чи подію. Пошуки наперед не відомих рішень призводять до різноманітних інтерпретацій, що засвідчують унікальність досвіду кожного» [1, 176]. О. Губернатор вважає, що «в імерсивних проєктах середовище стає місцем, в якому можуть бути задоволені потреби користувачів і яке генерує емоції завдяки унікальній комбінації умовності та життєподібності [2, 285].

Практичні приклади імерсивного театру демонструють різноманітність форм і підходів. Одним із відомих проєктів є вистави, де глядачі вільно переміщуються між різними просторами, обирають власну траєкторію перегляду та формують індивідуальний досвід. Такі постановки часто нагадують інтерактивні інсталяції або театралізовані квести, де кожен учасник отримує унікальний сюжет. Подібні підходи активно використовуються у великих містах світу, де театральні простори трансформуються у багатофункціональні майданчики для експериментів. Діяльність одного з таких театрів, а саме «Uzahvati», проаналізувала К. Булгакова. Зокрема, дослідниця вказала, що творці театру виводили своїх глядачів на вулиці Києва (вистава-променад «Час»), демонстрували дійство серед стелажів з книгами в Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого («Діалоги»), у звичайній київській квартирі (НЕвистава «День/тінь»), на Звіринецькому кладовищі та на даху ЦУМу («REMOTE Kyiv»), у супермаркеті («MONO»), на стадіоні («STEREO») та дитячому майданчику («SVOI») [1, 176].

В українському контексті імерсивний театр також починає розвиватися, інтегруючи сучасні театральні практики у локальне культурне середовище. У таких містах, як Київ, з'являються експериментальні театральні проєкти, що поєднують елементи перформансу, інтерактиву та соціального театру. Подібні ініціативи сприяють залученню нової аудиторії та переосмисленню ролі театру в сучасному суспільстві. Імерсивні вистави можуть торкатися соціально важливих тем, таких як війна, ідентичність, пам'ять або екологія, тим самим розширюючи межі театру як форми суспільного діалогу.

З теоретичної точки зору, імерсивний театр також пов'язаний із розвитком цифрових технологій та нових медіа, хоча не обов'язково передбачає їх використання. Він часто використовує принципи гейміфікації, нелінійного наративу та інтерактивності, що наближає його до відеоігор та інших інтерактивних форматів. У цьому сенсі імерсивний театр можна розглядати як гібридну форму мистецтва, що поєднує елементи театру, перформансу, інсталяції та цифрового мистецтва. Водночас розвиток імерсивного театру супроводжується певними викликами. Зокрема, виникають питання щодо меж між мистецтвом і розвагою, ролі режисера та актора, а також рівня підготовки глядача до активної участі. Не всі глядачі готові до такої

форми взаємодії, що може впливати на сприйняття вистави. Крім того, імерсивний театр потребує складної організації простору та ретельного сценарного планування, що робить такі проєкти більш ресурсозатратними.

Отже, імерсивний театр є новою формою комунікації, яка відображає сучасні тенденції до інтерактивності, індивідуалізації досвіду та розширення меж мистецького сприйняття. Він змінює традиційні уявлення про театр, перетворюючи глядача на активного учасника та співтворця художнього процесу. Подальший розвиток цієї форми мистецтва відкриває нові можливості для комунікації, культурного діалогу та соціального осмислення реальності.

Література

1. Булгакова А. О. Імерсивний театр в Україні (на прикладі театру «Uzahvati»). *Міждисциплінарні наукові дослідження та перспективи їх розвитку* (Чернігів, 28.04.2023). Чернігів, 2023. С. 336–337.

2. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3.. С. 283–289. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36

3. Кундеревич О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як мистецька стратегія початку XXI століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2021. № 45. С. 174–182. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390

Маслов Богдан Сергійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОБРАЗ УКРАЇНИ У СВІТОВОМУ КІНОПРОСТОРІ

Історично образ України у світовому кінематографі часто формувався через зовнішні інтерпретації, які не завжди відповідали реальному культурному та соціальному контексту. У багатьох випадках Україна зображувалася як частина ширшого «східноєвропейського» простору, що призводило до узагальнених або стереотипних уявлень. Наприклад, у західному кіно радянського періоду українські території нерідко асоціювалися з аграрністю, периферійністю або політичною нестабільністю, що формувало спрощений і не завжди об'єктивний образ. Водночас із набуттям Україною незалежності та розвитком національного кінематографу з'являється можливість більш активного самостійного представлення країни у світовому кінопросторі. Українські режисери та продюсери починають презентувати власні історії, що відображають локальний досвід, історичну пам'ять та сучасні соціальні процеси. Такі фільми сприяють формуванню більш автентичного та багатогранного образу України на міжнародній арені.

Особливо важливим є вплив сучасних подій, зокрема війни, на репрезентацію України у світовому кіно. С. Васюрко вважає, що на теперішній момент «Україна є основним майданчиком для художніх драм військово-історичного спрямування… Покоління, на яке випала низка історично-ключових подій в Україні, а це: Майдан, окупація Криму, війна на Донбасі, повномасштабна війна на всій території, мають змогу … у художньому вигляді, до деталей побачити й відчути все» [1, 225]. Документальні та художні фільми, присвячені темі війни, стають важливим інструментом донесення правди до міжнародної аудиторії. Вони не лише інформують про події, але й формують емоційний зв'язок із глядачем, сприяючи розумінню українського досвіду. У цьому контексті кіно виконує функцію не лише мистецтва, а й інформаційної та навіть політичної комунікації. Прикладами позитивної репрезентації України у світовому кінопросторі можуть бути міжнародні проєкти, які звертаються до української тематики або знімаються на території України. Такі фільми допомагають популяризувати українські ландшафти, культуру та історію, водночас інтегруючи Україну у глобальний культурний контекст. Також важливу роль відіграють кінофестивалі, які сприяють просуванню українських фільмів і створюють платформу для міжнародного діалогу. Кіно, вважає О. Вербін, є «ефективним інструментом культурної дипломатії та диверсифікації уявлень заходу про Україну» [2, 35].

В українських містах, зокрема у Київ та Львів, активно розвивається кіноіндустрія, яка формує власний кінематографічний дискурс і поступово впливає на світове сприйняття

України. Участь українських фільмів у престижних міжнародних фестивалях, таких як Каннський кінофестиваль або Берлінський кінофестиваль, свідчить про зростання інтересу до українського кіно та його визнання на міжнародному рівні. Водночас образ України у світовому кіно не є статичним і постійно трансформується. Він залежить від політичної ситуації, культурних тенденцій та активності самої України у сфері культурної дипломатії. Важливим завданням є подальше формування позитивного та правдивого образу країни через підтримку національного кіновиробництва, міжнародні копродукції та розвиток культурного обміну. Як зауважує І. Синевська, «кіно та література не просто розповідають історії. Вони створюють світогляд, формують ставлення, визначають, на чиєму боці буде світ у критичний момент. І якщо сьогодні Україна має безпрецедентну підтримку, то значна частина цієї підтримки – заслуга саме митців. Вони зробили те, чого не здатна зробити зброя: змусили світ не просто знати про Україну, а любити її» [3, 205].

Отже, образ України у світовому кінопросторі є результатом взаємодії зовнішніх і внутрішніх факторів, що визначають способи її репрезентації. Сучасне українське кіно відіграє ключову роль у формуванні цього образу, сприяючи утвердженню національної ідентичності та підвищенню міжнародної впізнаваності України як незалежної культурної держави.

Література

1. Васюрко С. Р. Масмедіа як засіб ідентифікації України у світі. С. 224–226. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=0U6ZEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA224&dq=образ+україниу+світовому+кіно&ots=RXwR_B1trj&sig=gU_8Py_kMWAkIQcfd393Xgpgl2E&redir_esc=y#v=onepage&q=образ україниу світовому кіно&f=false

2. Вербін О. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили». *Культура України*. 2025. № 91. С. 35–44. DOI: https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.04

3. Синевська І. Вплив українського кіно та літератури на формування світового образу України. *Культура як феномен людського духу (багатогранність і наукове осмислення)* : збірник матеріалів VII Міжнародної наукової конференції курсантів, студентів, аспірантів та ад'юнктів (Львів, 28.10.2025). Львів : ЛДУ БЖД, 2025. С. 202–205. https://sci.ldubgd.edu.ua/bitstream/123456789/16815/1/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A_2025.pdf

Маціюк Владислав Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XXI СТ.

За останнє десятиліття включення людей з інвалідністю в культурне життя стало однією з центральних тем в європейському та українському культурному просторі, що посприяло формуванню інноваційного та фундаментального підходу – інклюзивної культури. Ця модель не лише визнає індивідуальні потреби кожної людини як споживача культурних практик, але і активно сприяє створенню персоналізованих рішень для безперешкодних можливостей реалізації себе як їх безпосереднього учасника.

Кінець 2010-х рр. – перша половина 2020-х рр. ознаменували формування новаторських підходів до діяльності закладів культури і мистецтв загалом та культурних практик зокрема, серед яких особливе місце займає інклюзивність.

Інклюзія – міждисциплінарне поняття, що в широкому розумінні означає процес збільшення ступеня участі всіх громадян у соціумі, який передбачає розробку і застосування таких конкретних рішень, які зможуть дозволити кожній людині рівноправно брати участь в суспільному і академічному житті. Незважаючи на особливості сфер її прояву, інклюзія пов'язана з різноманітністю [3], справедливістю [4], рівністю [5], громадянством [6] та універсальним правом будь-якої людини на певне соціокультурне благо або освіту [2, 49]. Інклюзивність полягає у створенні середовища, в якому кожна людина, з усією своєю унікальністю, зможе активно брати участь в суспільному та громадському житті.

Інклюзивна культура засновується на підході, що дозволяє всім бажаючим, незалежно від існуючих обмежень, здібностей або навичок брати участь у виробництві культурних практик. Ця модель не обмежується людьми з інвалідністю або людьми з особливостями розвитку, а включає також й інші категорії осіб, а її мета полягає в тому, щоб підкреслити унікальні особливості кожної людини без обмежень. Відповідальність держави полягає в підтримці та створенні інклюзивного середовища шляхом прийняття заходів боротьби з маргіналізацією. Надання кожному доступу до культурних заходів та змістовної участі в них є важливим виміром сприяння інклюзивному суспільству. Більше того, участь у культурних практиках також може відігравати ключову роль у допомозі окремим особам та громадам у подолані бідності та соціальної ізоляції.

На сучасному етапі розвитку суспільства усунення архітектурних бар'єрів у театрах, музеях, бібліотеках та інших культурних просторах є частиною Стратегічних планів розвитку багатьох країн світу. В першу чергу вони спрямовані на адаптацію культурних закладів до потреб максимально широкого доступу: фізичного, когнітивного, сенсорного та культурного. Іншими словами завдання полягає у створенні більш інклюзивних культурних просторів, з особливою увагою до різноманітних потреб та, відповідно, необхідності більш інклюзивних пропозицій.

Серед основних перешкод на шляху до отримання доступу до культурних можливостей, практик, послуг та можливості висловити свою власну культурну ідентичність відносять: відсутність обізнаності про існування послуг через брак інформації або виключення з соціальних мереж, які могли б надати відповідну інформацію; відсутність у соціально незахищених категорій фінансової можливості отримати доступ до культурних практик; відсутність часу та енергії для доступу та участі в культурних заходах та послугах; відсутність доступу до низки культурних можливостей та послуг на місцевому рівні; відсутність фізичного доступу до спеціальної підтримки для людей з порушеннями зору, слуху або іншими вадами; відсутність культурних послуг, орієнтованих на культуру походження етнічних меншин, та недостатні механізми підтримки повноцінної участі у культурі країни походження.

Інвалідність залишається складною темою для вирішення сьогодні, навіть для культурної сфери. Проте існують проєкти та установи, які працюють над усуненням бар'єрів – фізичних та інших – які заважають людям з інвалідністю отримати доступ до творчості. Це необхідна боротьба зі стереотипами та упередженнями. Стаття 27 Загальної декларації прав людини, ратифікованої в 1948 р., говорить, що «кожна людина має право вільно брати участь у культурному житті громади, насолоджуватися мистецтвом та брати участь у науковому прогресі та його перевагах» [8]. Дрезденська декларація 2020 р. [7] підкреслила роль виконавських мистецтв як потужних форм художнього вираження, що стимулюють думку, сприяють рівності та демократії, приписуючи мистецтву не лише культурну, а й політичну функцію. Стаття 30 Конвенції про права інвалідів, підписаної Організацією Об'єднаних Націй у 2006 р., визнає не лише право людей з інвалідністю брати участь у культурному житті, але й обов'язок державних органів забезпечувати це [1].

Для забезпечення реалізації стратегії інклюзивної культури ключовим є виявлення існуючих перешкод та відповідне їх нівелювання, щоб створити безбар'єрний культурний простір. Зазначимо, що інклюзивні культурні практики вимагають планування з нуля, з урахуванням специфічних потреб кожного учасника та забезпечення персоналізованої, багаторівневої та мультимодальної культурної моделі.

Ключовими стратегіями інклюзії є створення сприятливого середовища та дотримання основоположних принципів включення та безбар'єрності, що базуються на відданості справі і співробітництві, гарантуванні того, що кожна людина повною мірою використовує свої права і можливості в соціальному, громадському та культурному житті.

Таким чином, формування інклюзивного культурного середовища передбачає реалізацію комплексної стратегії, спрямованої на подолання соціальних та інфраструктурних бар'єрів участі у культурному житті. Забезпечення ефективної інклюзивної культури означає побудову кращого майбутнього на основі розуміння того, що світ доступний для всіх, без обмежень і

бар'єрів.

Література

1. Конвенція про права осіб з інвалідністю. Верховна рада України. 2023. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text (дата звернення :12.02.2026).
2. Швець І. Г. Парадигма цифрової інклюзії в культурних і креативних індустріях : дис. д. філософії (спеціальність 034 – Культурологія). К. : КНУКіМ, 2024. 186 с.
3. Devarakonda C., Powlay L. Diversity and Inclusion. In A Guide to Early Years and Primary Teaching, edited by D. Wyse and S. Rogers. London: Sage, 2016. pp. 185-204.
4. Goodwin A. L. Assessment for Equity and Inclusion: Embracing all our Children. New York: Routledge, 2012.
5. Lundahl L. Equality Inclusion and Marketization of Nordic Education: Introductory Notes. *Research in Comparative and International Education*. 2016. Vol. 11(1). Pp. 3-12.
6. McAnelly K., Gaffney M. Rights, Inclusion and Citizenship: a Good News Story About Learning in the Early Years. *International Journal of Inclusive Education*. 2019. Vol. 23(10). pp. 1081-1094.
7. The Dresden Declaration. European theatre forum. 2020. URL : https://www.europeantheatreforum.eu/page/the-dresden-declaration-of-the-european-theatre-forum (дата звернення : 20.02.2026).
8. Universal Declaration of Human Rights (UDHR), adopted December 10, 1948, G.A. Res. 217A (III), 3 U.N. G.A.O.R. (Resolutions, part 1), U.N. Doc.A/810 (1948).

Можаровська Марія Вікторівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМАТИКА ВИЗНАЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ СУЧАСНИХ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУР: УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТИ

Актуальність дослідження феномену сучасних молодіжних субкультур полягає у можливості розширення понятійного апарату та кола досліджень сучасної культурологічної науки. Визначення сутності феномену крізь призму теорії «плинної сучасності» Зігмунда Баумана дозволяє зрозуміти специфіку сучасного субкультурного руху в теоретичному аспекті та передбачити майбутні тенденції в культурі, що можуть бути ним спричинені. Аналіз функціонування, внутрішньої динаміки, іміджу та світогляду альт-субкультури дозволяє виміряти її вплив на сучасний стан українського та світового культурного простору.

Починаючи з 18-го століття суспільство почало вивчати та документувати молодіжні субкультури, що з'являлися у різних країнах світу. Від дендизму, хепкетів 1940-х, рок-н-роллерів 1950-х, байкерів та хіпі 1960-х, скінхедів, панків та глем-рокерів 1970-х до готики, хіп-хопу, рейву, клубного стилю 1980-х, 1990-х та 2000-х років [1] [2]. Усі ці угрупування мали чітку ідею, стиль та мову, тож їх було можливо ідентифікувати та сформувати певне ставлення. Проте сьогодні ситуація набула протилежного харакатеру.

Дослідниця Шармієн Аджмал у своїй статті «Вивчення молодіжних субкультур, формування ідентичності та нішевої естетики в епоху соціальних мереж» описала проблематику сучасних молодіжних субкультур, послуговуючись концепцією «плинної сучасності» Зігмунда Баумана. Так вона зазначила, що саме медіа наштовхує молодь на переосмислення своєї ідентичності, пропонуючи їм різні наративи, практики та стилі, зокрема через соцмережі. І якщо раніше субкультура залишалась центральною в житті людини протягом усього життя, сьогодні молодь може експериментувати із різними наративами, поєднувати та адаптувати їх чи зовсім позбавлятися. Ступінь занурення в субкультуру також визначається її представниками. Часто учасники таких субкультур виражають себе лише в межах соцмережі, залишаючись анонімними [3, с. 4-5]. Через таку флюїдність суспільству складно зрозуміти деякі сучасні молодіжні субкультури, позначаючи їхніх представників «фріками» (з англ. freak – «дивний»), що своєрідно одягаються [4].

Найбільш упізнавана така молодіжна субкультура сучасного світу й України зокрема – альт-субкультура. В українській науці альт-субкультура ще є малодослідженою, а у

публіцистиці її визначають як субкультуру суто для дівчат і розкривають її специфіку.

В Україні представниць альт-субкультури називають «альтушками». Цей термін активно почав використовуватись з 2020 року після настання пандемії, коли основним джерелом соціалізації стали соцмережі. Проте також зазначається, що зародження альт-субкультури в Україні розпочалося ще у 2000-х роках. Це поєднання англійського слова «alternative» (альтернативний) та російського слова, що означає «дівчина» [5]. «Альтушок» можна впізнати за нестандартною зачіскою, що може містити різні яскраві кольори та асиметрію; своєрідним стилем, де є оверсайз одяг темного чи землистого кольору та елементи, що притаманні іншим субкультурам (наприклад, шкіряні спідниці, масивні чоботи, ланцюги, рвані колготи, шипи, котячі вуха та роги); сміливим темним макіяжем з нестандартними деталями; пірсингом тощо. Тобто «альтушки» змішують різні стилі та осучаснюють їх: панк, емо, готику, грандж та навіть хіпі. Проте і цінності в них відповідні [5] [6]. Альт-дівчата протестують «нормальному» способу життя, виражаючи свою інакшість[6], надихаються музикою та кіно минулого чи такими, що виходять за рамки звичайної популярної музики, прагнуть виражати власну автентичність та емоції тощо. Часто вони виступають за бодіпозитив, гендерну рівність, підтримку ЛГБТК+, екологічне мислення тощо [5].

В іноземному науковому просторі також висвітлюються субкультури дещо іншої специфіки, проте принцип іхнього існування та функціонування є ідентичним із альт-субкультурою. Згідно зі статею «Стратегії естетики та наративу субкультур у Tik-Tok: аналіз презентації нішевих естетик» тайландського дослідника Апічая Т. Суріяпонга, такими субкультурами є інтернет-естетики. Найчастіше естетики не виходять за межі соцмереж, адже саме у віртуальному просторі молодь знаходить більше інструментів для вираження своєї ідентичності. Естетики також мають своєрідний стиль, музику та наратив, тому окрему естетику називають субкультурою. Таких налічується безліч, тож виокремимо декілька з них: Cottagecore, Dark Academia, Soft boy, Goblincore.

Cottagecore – (з англ. cottage – «сільський будинок», core – «основна, найважливіша частина чогось», запозичене соцмережами слово для позначення естетик) це естетика ідеалізованого неспішного доіндустріального життя в селі західноєвропейського стилю. Її представники одягаються у вінтажні сарафани та сукні пастельних кольорів, знімають відео з "пасторальними сценами" та поширюють наратив неспішного життя у гармонії з природою [7, с. 44].

Dark Academia – (з англ. dark – «темна», academia – «академія») субкультура «романтизації науки та інтроспективного світогляду». Тут переважають готичний стиль, темні кольори – коричневий, чорний, зелений – та такі сцени, як навчання у вінтажних бібліотеках з приглушеним світлом, перебування біля будівель готичної архітектури чи старовинних коридорах університетів. Задля стимулювання настрою меланхолії, усамітнення й відчуття проведення наукової діяльності використовуються такі аудіальні ефекти як потріскування вогню, шум дощу, перегортання сторінок книги.[7, с. 43, 45].

Soft boy – (з англ. – soft – «м'який», boy – «хлопець») естетика, що притаманна хлопцям, які ідентифікують себе як ніжних, чутливих та емоційно відкритих особистостей, демонструючи сцени написання паперових листів, саморефлексії та інтроспекції [7, с. 43].

Goblincore – (з англ. goblin – в історіях, маленька потворна істота, яка шкодить людям) естетика, що цінує часто брудні, неприємні чи недооцінені людьми аспекти природи. Тут переважають образи бруду, грибів, моху тощо. Ця естетика описується як гротескна й та, що протиставляється звичайним цінностям, демонструючи альтернативний погляд на життя [7, с. 43].

Кожна із цих естетик послуговується інструментами світу соцмереж. Наприклад, у TikTok представники використовують відповідно до їхнього стилю музику, фільтри для налаштування кольору, світло та ракурси для створення відповідної атмосфери. А тренди та челленджі виступають як спосіб комунікації молоді як всередині своєї естетики, так і взаємодії з іншими. Інтернет-естетики є динамічними, адаптивними та глобалізованими: через соцмережі молодь комунікує з іншими представниками естетик незалежно від їхньої національності [7, с. 45].

Отже, можемо констатувати, що феномен альт-субкультури та інтернет-естетик є відносно новим та актуальним для культурологічної науки. Проблематика визначення сучасних молодіжних субкультур полягає у дискусійності їх ідентифікації. Розгляд феномену крізь призму теорії «плинної сучасності» Зігмунда Баумана розкриває перспективи до глибшого розуміння сучасного субкультурного руху та уможливлює проведення аналітики щодо його подальшого прояву в культурі, зокрема в сучасному українському культурному просторі.

Література

1. Анцибор Д. Парфуми, коні та «підстрелені» штани: якими були перші субкультури в Україні. Куншт. 2023. URL: https://kunsht.com.ua/articles/parfumi-koni-ta-pidstreleni-shtani-yakimi-buli-pershi-subkulturi-v-ukraini (дата звернення: 18.03.2026).
2. Дорош С. Квадробери, альтушки, фурі. Як вони витіснили панків і готів. BBC News Україна. 2024. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c93py3w5kwlo (дата звернення: 18.03.2026).
3. Погончук Я. Вони не як усі: хто такі альтушки, як виглядають і чому стали популярні. 24 Тренди. 2025. URL: https://24tv.ua/trends24/altushka-tse-foto-yak-viglyadaye-shho-tse-za-subkultura-stil_n2943920 (дата звернення: 18.03.2026).
4. Шевченко Н. Альтушка: Хто такі альт-дівчата? Все про життя. 2024. URL: https://vseprozhyttia.com.ua/altushka-hto-taki-alt-divchata/ (дата звернення: 18.03.2026).
5. Ajmal S. Charting Youth Subcultures, Identity Formation, and Niche Aesthetics in the Age of Social Media. Journal of English Literature and Cultural Studies. 2024. Vol. 5, Issue 1. P. 22–29. URL: https://www.researchgate.net/publication/384291437 (дата звернення: 18.03.2026).
6. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music : [series annotation] / ed. by K. Gildart et al. Springer Nature Link. URL: https://link.springer.com/series/14579 (дата звернення: 18.03.2026).
7. Suriyapong A. T. The Aesthetic and Narrative Strategies of Subcultures on TikTok: Analyzing the Presentation of Niche Identities. Studies in Social Science & Humanities. 2025. Vol. 3, Issue 9. P. 42–47. URL: https://www.paradigmpress.org/SSSH/article/view/1331/1170 (дата звернення: 18.03.2026).

Назаренко Денис Анатолійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДЕОІГРИ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ВИД МИСТЕЦТВА

Відеоігри як синтетичний вид мистецтва становлять одне з найновіших і найдинамічніших явищ у системі сучасної культури, поєднуючи елементи різних художніх практик, таких як література, кінематограф, музика, образотворче мистецтво та театральна дія. Як вказує Д. Замрій, «ігри можуть містити художні елементи в традиційних формах, наприклад графічне мистецтво, музика і історію. Ці риси тією чи іншою мірою дозволяють віднести відеоігри до мистецтва» [1, 6]. «Відеогра як мультирівневий (мультимодальний) продукт, на думку С. Харицької та С. Колісниченко, … є втіленням не лише визначних досягнень програмування, але й результатом майстерності лінгвістів, художників, акторів дубляжу, авторів сценарію, режисерів» [3, 6]. М. Мельник вважає, що відеоігри «як результат глобалізаційних викликів і трендів сьогодення, як результат геніальної неординарності їх творців, стали ширші за мистецтво, перевершуючи його параметрами швидкості, комунікаційністю та аудиторністю» [2, 119]. Теоретично відеоігри можна розглядати як інтерактивні медіа, де ключовим є не лише створення художнього образу, а й залучення користувача до активної участі у формуванні наративу. На відміну від традиційних мистецтв, де глядач або слухач є переважно пасивним споживачем, у відеоіграх гравець виступає співтворцем досвіду, що значною мірою визначає унікальність цього виду мистецтва. У теоретичному вимірі відеоігри часто аналізують у межах концепцій інтерактивності, нелінійного наративу та гейміфікації. Вони створюють умовну реальність, у якій гравець взаємодіє з віртуальним середовищем, приймає рішення та несе відповідальність за їх наслідки. Такий підхід змінює традиційне розуміння художнього твору як завершеного об’єкта, натомість пропонуючи процесуальну модель мистецтва, що розгортається в часі і залежить від дій користувача.

Відеоігри поєднують різні види мистецтва у цілісну систему. Наприклад, візуальна

складова формує атмосферу та стиль гри, подібно до живопису або кінематографу, тоді як музичний супровід підсилює емоційне сприйняття, як у театральному або кіномистецтві. Сюжетна частина часто запозичує прийоми літератури, включаючи розвиток персонажів, побудову конфлікту та драматургію. У цьому контексті відеоігри можна розглядати як синтетичний медіум, що інтегрує різні художні коди в єдину систему взаємодії. Практичні приклади демонструють різноманітність жанрів і підходів у відеоіграх. Так, сюжетно-орієнтовані ігри пропонують глибокі наративи, що досліджують складні соціальні та моральні теми. Інші ігри роблять акцент на візуальній естетиці або музичному супроводі, створюючи унікальний художній досвід. Окрему групу становлять інді-ігри, які часто експериментують із формою та змістом, порушуючи традиційні правила ігрового дизайну та піднімаючи філософські питання.

В українському контексті розвиток відеоігор також поступово набуває культурного значення. Розробники з різних міст, зокрема з Київ, створюють ігри, що поєднують сучасні технології з локальними культурними мотивами. Умови глобалізації дозволяють українським студіям інтегруватися у світовий ринок і представляти власні продукти на міжнародному рівні, що сприяє формуванню позитивного іміджу країни та розвитку креативної економіки. Водночас відеоігри як мистецтво викликають дискусії щодо їхнього статусу в культурній ієрархії. Деякі дослідники вважають їх виключно розважальним продуктом, тоді як інші підкреслюють їхній потенціал як повноцінної форми мистецтва. Важливим аспектом є також вплив відеоігор на гравця, зокрема їх здатність формувати когнітивні навички, емоційний досвід та соціальні уявлення.

Отже, відеоігри як синтетичний вид мистецтва є складним і багатовимірним явищем, що поєднує різні художні форми та відкриває нові можливості для взаємодії між автором і аудиторією. Їх подальший розвиток свідчить про трансформацію сучасної культури, де інтерактивність і залучення стають ключовими характеристиками мистецького досвіду.

Література

1. Замрій Д. О. Вплив образотворчого мистецтва на відеоігри / Херсон : ХНТУ, 2021. 101 с. URL: https://eir.kntu.net.ua/jspui/handle/123456789/971

2. Мельничук М. Відеогра як мистецтво в контексті тренду креативної та цифрової культури. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2025. № 1(97). С. 112–121. DOI: https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.1(97).2025.112-121

3. Харицька С. В., Колісниченко А. В. Відеогра як синергетичний мультимодальний вид мистецтва. URL: https://www.researchgate.net/profile/Anna-Kolisnychenko-2/publication/349140949_Videogra_ak_sinergeticnij_multimodalnij_vid_mistectva/links/60227852299bf1cc26b2a903/Videogra-ak-sinergeticnij-multimodalnij-vid-mistectva.pdf

Очич Володимир Мирославович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ МОВИ ТІЛА У ФОРМУВАННІ НОВИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПРАКТИК

Роль мови тіла у формуванні нових хореографічних практик є однією з ключових тем сучасного мистецтвознавчого дискурсу, оскільки саме через тілесну експресію відбувається переосмислення традиційних форм танцю та створення нових художніх підходів. У теоретичному вимірі мова тіла розглядається як універсальна система невербальної комунікації, що дозволяє передавати емоції, ідеї та смисли без використання слова. У хореографії ця система набуває особливого значення, адже тіло виступає основним інструментом художнього висловлювання, а рух – ключовим носієм змісту. Досліджуючи семіотичні та художньо-образні аспекти тілесності в сучасній хореографії, Я. Гриценко вказувала: «Як знак виконавець існує не лише задля себе в межах досвіду і середовища, а й для глядача, поза самим собою. І цей код може бути реальним або не існувати у фізичному сенсі. У такому випадку ідея, яку він породжує, як знак, стає центром існування мережі відносин фізичними (споглядання) та

ментальними / трансцендентними (трактування)» [1, 87–88].

Сучасні хореографічні практики значною мірою ґрунтуються на переосмисленні традиційної танцювальної мови, що включає відхід від канонічних технік і звернення до індивідуального тілесного досвіду виконавця. У цьому контексті мова тіла перестає бути лише засобом відтворення заданих рухів і перетворюється на інструмент дослідження, імпровізації та творчого пошуку. «Важливо знайти свій шлях і своє слово в авторській мові, де саме тіло стає інструментом оповідання, а текст рухів – інформацією не лише для емоцій та відпочинку» – вважає О. Шабаліна [3, 189]. Теоретично такі процеси можна пояснити через концепції постдраматичного театру та перформативності, де акцент зміщується з результату на сам процес створення художнього акту.

Важливу роль у формуванні нових хореографічних практик відіграють соматичні підходи, що спрямовані на розвиток усвідомлення власного тіла, його можливостей і обмежень. Такі техніки дозволяють танцівникам глибше відчувати рух, працювати з внутрішніми імпульсами та створювати більш автентичні й індивідуалізовані форми вираження. У результаті виникають нові стилі та напрямки, що поєднують елементи сучасного танцю, перформансу, театру та навіть повсякденних рухів.

Практичні приклади демонструють, що мова тіла стає основою для створення експериментальних хореографічних проєктів. У таких постановках часто використовується імпровізація, контактна взаємодія між виконавцями та нестандартне використання простору. Наприклад, вистави, що відбуваються поза традиційною сценою – у відкритих міських просторах або нетипових локаціях – дозволяють розширити межі сприйняття танцю та залучити глядача до більш безпосереднього досвіду взаємодії. А. Терзі вказує: «Мова тіла стає не лише засобом художнього вираження, а й формою комунікації між виконавцем і аудиторією. Балетмейстер не повинен обмежувати себе у виборі композиційних засобів, прийомів, принципів. В арсеналі хореографа-постановника має бути значний запас власних креативних ідей щодо майбутніх постанов, які в свою чергу задають принцип відсутності обмежувальних інноваційно-творчих рамок» [2, 128].

В українському контексті з’являються незалежні танцювальні проєкти, фестивалі та освітні ініціативи. Сучасні українські хореографи експериментують із тілесністю, поєднуючи традиційні та інноваційні підходи, що сприяє формуванню унікального мистецького середовища. Особливої актуальності набуває звернення до тем ідентичності, соціальних змін і колективного досвіду, які знаходять своє відображення через мову тіла.

Водночас розвиток нових хореографічних практик супроводжується певними викликами. Зокрема, виникає питання щодо збереження балансу між технікою та свободою самовираження, а також необхідності підготовки глядача до сприйняття експериментальних форм танцю. Незважаючи на це, мова тіла продовжує відігравати визначальну роль у трансформації сучасної хореографії, відкриваючи нові можливості для творчості та комунікації.

Отже, мова тіла є фундаментальним елементом формування нових хореографічних практик, що відображає загальні тенденції розвитку сучасного мистецтва. Вона сприяє індивідуалізації художнього висловлювання, розширенню меж танцю та створенню нових форм взаємодії між митцем і глядачем, що робить її важливим об’єктом наукового дослідження.

Література

1. Гриценко Я. Семіотичні та художньо-образні аспекти тілесності в сучасній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61, т. 1. С. 83–89. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14
2. Терзі А. А. Інноваційні художньо композиційні форми в сучасній хореографії. *Technologies and strategies for the implementation of scientific achievements.* Stockholm, Kingdom of Sweden. 2022. Vol. 3.
3. Шабаліна О. М. Мова тіла як пластичний вимір XX ст. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 182–192.

Павлович Андрій Юрійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНКУРС ІМЕНІ СЕРЖА ЛИФАРЯ ЯК СТИМУЛ РОЗВИТКУ БАЛЕТУ

Міжнародні балетні конкурси розглядаються як форма інституційної підтримки мистецтва, що поєднує освітню, репрезентаційну та селекційну функції. Вони сприяють виявленню талановитих виконавців, формують стандарти професійної майстерності, впливають на розвиток виконавської школи та стимулюють оновлення репертуару. Конкурс імені Серж Лифар є одним із ключових інструментів розвитку балетного мистецтва в Україні та важливим чинником його інтеграції у світовий культурний простір. «Сергій Михайлович Лифар – всесвітньо відомий киянин із глибоким козацьким корінням, відомий митець-реформатор світового балетного театру, майстер європейського хореографічного мистецтва XX ст., який тривалий час очолював паризьку балетну трупу у Гранд-Опера» [1]. «Здійснив реформу балету, відзначився новаторськими поглядами на хореографію, його поняття краси танцю полягало в гармонії тіла, його виражальних можливостях» [3, 237]. Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря, що регулярно проводиться в Києві, має особливе значення, оскільки пов'язаний з постаттю митця, який відіграв важливу роль у реформуванні європейського балету XX століття. Його творчість у Паризькій опері сприяла оновленню класичної традиції через поєднання академічної техніки з модерністськими пошуками. Саме тому конкурс орієнтується не лише на класичний репертуар, але й на сучасну хореографію, що відображає ідеї самого Лифаря про розвиток балету як живого й динамічного мистецтва.

Практична структура конкурсу передбачає кілька турів, у межах яких учасники виконують як класичні варіації (наприклад, фрагменти з балетів «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Жізель»), так і сучасні хореографічні композиції. Такий підхід дозволяє оцінити не лише технічну підготовку танцівників, але й їхню артистичність, пластичність та здатність до інтерпретації. Важливо, що конкурс відкритий для молодих виконавців із різних країн, що створює середовище міжнародної конкуренції та сприяє обміну виконавськими традиціями. Одним із конкретних результатів проведення конкурсу є виявлення молодих талантів, які згодом отримують можливість працювати у провідних театрах або продовжувати навчання у престижних балетних школах. У цьому контексті конкурс виконує функцію «соціального ліфта» у професійному середовищі. Крім того, участь у конкурсі часто стає важливим пунктом у кар'єрі танцівника, оскільки оцінювання здійснюється міжнародним журі, до складу якого входять відомі педагоги, хореографи та керівники балетних труп.

Ще одним важливим аспектом є вплив конкурсу на розвиток сучасної хореографії. У програму включаються сучасні постановки, що стимулює хореографів до створення нових творів спеціально для конкурсної сцени. Це сприяє оновленню балетного мистецтва та його адаптації до сучасних естетичних запитів. Отже, конкурс не лише зберігає класичну традицію, але й підтримує інновації. У ширшому культурному контексті конкурс імені Лифаря виконує також функцію культурної дипломатії. Проведення міжнародного заходу в Україні сприяє формуванню позитивного іміджу держави як країни з розвиненою балетною школою та багатими культурними традиціями. Це особливо важливо в умовах глобальної конкуренції у сфері культури, де мистецькі події стають інструментом «м'якої сили».

Отже, конкурс імені Сержа Лифаря є важливим механізмом розвитку балетного мистецтва, який поєднує збереження класичної спадщини з підтримкою сучасних тенденцій. Його

вплив проявляється у професійному становленні танцівників, розвитку хореографії та зміцненні позицій України у світовому культурному просторі, що підтверджує значення подібних мистецьких ініціатив у сучасному суспільстві.

Література

1. Коробкіна Т. Український Ікар: життєвий і творчий шлях Сержа Лифаря. *Травневі студії – JUNIOR. Українці зі світовими іменами* : матер. VI Міжнародної наукової конференції студентів і молодих вчених. 2024. С. 186–189. URL: https://jts.donnu.edu.ua/article/view/16075
2. Лифар Серж. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-55275
3. Турчак Л. Творчість Сергія Лифаря: досягнення у мистецтві хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 35. С. 232–239. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.390

Полтавець Олег Миколайович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗЕЙНИЙ СТОРИТЕЛІНГ У СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА

Музейний сторителінг – це перетворення наповнення історичних артефактів, дат і назв емоціями через історії, які викликають у відвідувача емоції. Використання цього підходу в музейній практиці ґрунтується на психологічних особливостях сприйняття, де заміна сухих історичних довідок захопливими історіями сприяє глибшому засвоєнню знань та формуванню високої довіри до інституції. «Люди краще запам'ятовують інформацію, коли вона викликає емоції, а не лише надає факти» [2, 15]. Сучасний музейний простір сьогодні виходить далеко за межі фізичних стін установи, трансформуючись у динамічне інформаційне середовище, де соціальні медіа відіграють роль основного майданчика для комунікації з аудиторією. Музейний сторителінг у цифровому форматі – це не просто трансляція архівних даних, а мистецтво перетворення сухої історичної довідки на живий, емоційно насичений наратив, що здатен зацікавити користувача в умовах надмірного інформаційного шуму. Під час аналізу діяльності бази практики було виявлено, що найбільш успішними стають ті кейси, де музей відмовляється від ролі суворого лектора на користь щирого оповідача. Використання сторителінгу дозволяє десакралізувати музейний предмет, роблячи його частиною особистого досвіду відвідувача через зрозумілі сенси, метафори та актуальні контексти. І. Рущенко називає «медіа, які інтегруються в музейний простір: демонстрація кінострічок, радіофікація (аудіогід), інформація на телеекранах тощо» [3, 183].

Важливим аспектом роботи в соціальних мережах є адаптація контенту під специфіку кожної платформи: якщо у Facebook аудиторія очікує на глибокі лонгріди та дискусії, то в Instagram та TikTok акцент зміщується на візуальну естетику та швидку емоційну реакцію. У ході практики стало очевидним, що сторителінг має базуватися на принципах серіальності та інтерактивності, коли підписник не просто споживає інформацію, а стає співучасником розгортання сюжету через опитування, квізи та коментарі. Особливу увагу варто приділяти «залаштунковому» життю музею – історіям реставраторів, курйозним випадкам під час монтажу виставок або таємницям фондосховищ, адже саме такий ексклюзивний контент формує довіру та лояльність громади до культурної інституції.

Ефективність музейного сторителінгу безпосередньо залежить від володіння цифровими інструментами – від мобільного монтажу відео до створення доповненої реальності, що дозволяє «оживити» експонати на екрані смартфона. «Такий формат дозволяє підтримувати постійну комунікацію з аудиторією, бути «на одній хвилі» та швидко реагувати на запити читачів. Замість довгих текстів дедалі частіше використовують графічні дописи, сторіс, Reels і короткі відео» [1, 8]. Проте технічні засоби є лише допоміжними, тоді як основою залишається якісна драматургія, яка повинна мати чітку структуру: експозицію, зав'язку, кульмінацію та розв'язку.

Оптимізація роботи музею в соціальних медіа потребує переходу від хаотичного

постінгу до стратегічного планування, де кожна публікація є частиною великої історії бренду музею. Такий підхід не лише популяризує культурну спадщину серед молоді, а й стимулює реальні візити до музею, перетворюючи онлайн-підписників на активних офлайн-відвідувачів, що є ключовим показником успішної сучасної музейної комунікації.

Література

1. Гусар А. Л. Використання сторителінгу у створенні контенту для інстаграму: лайфстайл проєкт про Київ / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. 42 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/54060/.

2. Макарук П. П. Музейна експозиція як форма музейної комунікації / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. 54 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28190.

3. Рущенко І. П. Музеї як медіа: соціально-комунікативний аспект музейних практик. *Погляд соціолога*. 2025. № 2 (93). С. 174–188. DOI: https://.org/10.15407/socium2025.02.174.

Проценко Віталій Петрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОДА ЯК МАНІФЕСТ І ЗАСІБ ДИПЛОМАТІЇ

У сучасному світі моду все частіше розглядають не лише як естетичну категорію, а як складну систему знаків, що здатна транслювати ідеологічні смисли, формувати державний імідж та виступати інструментом невербальної комунікації. Тема моди як маніфесту та засобу дипломатії є надзвичайно актуальною, оскільки в епоху візуальної культури зовнішній вигляд стає першим і найпотужнішим меседжем, який зчитується аудиторією ще до початку офіційних переговорів. Феномен fashion-дипломатії базується на використанні одягу як «м'якої сили» (soft power), що дозволяє державам демонструвати свої цінності, культурну спадщину та політичні вектори розвитку без жодного промовленого слова.

Історично одяг завжди слугував маркером статусу та влади, проте саме у XX та XXI століттях він перетворився на інструмент свідомого політичного маніфесту. Публічні особи, дипломати та лідери держав використовують свій гардероб як засіб демонстрації поваги до культури приймаючої сторони або як підкреслення власної національної ідентичності. Прикладом успішної дипломатії через моду є практика перших леді, які традиційно обирають вбрання від дизайнерів тієї країни, куди вони прибувають з візитом. Це сприймається як акт вищої поваги та готовності до діалогу. Більше того, використання елементів національного костюма, наприклад української вишиванки, у сучасному офіційному дрес-коді є прямим маніфестом стійкості, приналежності до європейського культурного простору та заявкою на суб'єктність у міжнародній політиці. В умовах сьогоденних викликів «українська мода набула ще більшого визнання на міжнародному ринку, виступаючи не лише естетичним, а й ідеологічним маркером підтримки України» [3, 13]. Одяг у цьому контексті працює як візуальний засіб дипломатії, що закріплює в пам'яті світової спільноти чіткі образи та асоціації з конкретною нацією. Як зазначає О. Білаушко, «мода – це архів, який ми носимо на собі. Вона зберігає не лише тренди, а й емоції, травми, радості. Через одяг ми можемо відтворити атмосферу епохи, відчути її ритм, її страхи і надії. Вона є формою культурної пам'яті, яка не зберігається в музеях, а живе на вулицях» [1, 23].

Окремої уваги заслуговує семіотика кольору та аксесуарів у дипломатичному дрескоді. Відома концепція «дипломатії брошок», яку запровадила Мадлен Олбрайт, наочно демонструє, як невелика деталь може передавати настрій переговорів: від миролюбного метелика до агресивної змії чи паука [2]. Це доводить, що мода в руках професіонала стає стратегічною зброєю. Вибір тканини, силуету чи навіть бренду (етичного, локального чи люксового) – це завжди вибір певної етичної позиції. Наприклад, вибір екологічних брендів для офіційних зустрічей транслює турботу про сталий розвиток, що є частиною глобальної кліматичної дипломатії.

На завершення варто підкреслити, що мода як маніфест і засіб дипломатії продовжує

еволюціонувати. У світі, де соціальні медіа роблять кожен вихід політика миттєво доступним мільйонам людей, значення візуального коду зростає в геометричній прогресії. Важливо не просто стежити за трендами, а вміти дешифрувати ці складні повідомлення, розуміючи, що за кожною сукнею чи костюмом стоїть певна стратегія, ідеологія та прагнення змінити світ через естетику.

Отже, мода сьогодні – це універсальна мова людства, і володіння нею є обов'язковою умовою для успішної культурної та політичної інтеграції в глобальний простір.

Література

1. Дячук Ю. В. Fashion-подкасти як медіаосередки культурної трансляції національної ідентичності / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 68 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/54566/.
2. Пеленська О. «Читайте мої брошки, це ювелірна дипломатія» – Мадлен Олбрайт. *Радіо Свобода*. 07.10.2009. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/1846076.html.
3. Романенко Є. Конструювання національної ідентичності в українській моді доби Незалежності / Національний університет Києво-Могилянська академія. Київ, 2025. 56 с. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ad8b40fa-bf82-4a76-ae0e-d034df72bc88/content.

Стаценко Микита Олегович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЛЕШМОБ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ МАСОВОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

Флешмоб є одним із характерних феноменів сучасної масової культури, що сформувався на перетині цифрових технологій, урбаністичного простору та нових форм колективної комунікації. У науковому дискурсі він розглядається як специфічний різновид перформативної практики, що поєднує елементи театралізації, гри, соціальної взаємодії та медіа-ефекту.

Флешмоб (від англ. *flash mob* – «миттєвий натовп») виник на початку XXI ст. як форма спонтанної колективної дії, організованої через мережеві комунікації. Дослідники визначають його як новий тип перформансної комунікації, що дозволяє швидко мобілізувати учасників для реалізації короткочасної публічної акції [1, 113]. Його ключовими характеристиками є: короткотривалість і раптовість; відсутність чіткої ієрархії учасників; ігровий або театралізований характер; орієнтація на публічного глядача; використання цифрових мереж для організації.

Як підкреслюється у дослідженнях, флешмоб відрізняється від традиційних форм масових зібрань (мітингів, демонстрацій) своєю естетизованістю та видовищністю, що наближає його до форм масової культури [1, 114].

У контексті сучасної культури флешмоб функціонує як елемент так званого «суспільства спектаклю», концептуалізованого в працях Гі Дебора. У цьому середовищі соціальні процеси набувають форми видовищ, а комунікація здійснюється через візуальні та символічні образи. Науковці відзначають, що флешмоб є «ігровою та видовищною формою соціальної активності», яка поєднує риси перформансу, театру і медіа-події [2, 72]. Його популярність зумовлена, насамперед прагненням до участі у колективному досвіді, потребою у самовираженні, медіатизацією культурних практик, розвитком соціальних мереж тощо.

Флешмоби в сучасному суспільстві стають частиною індустрії розваг, культурних подій, фестивалів, рекламних кампаній, а також соціальних і політичних акцій. Флешмоб окрім всього, має виразну перформативну природу, адже реалізується він як коротка сценічна дія у відкритому просторі (вулиця, площа, торговий центр та ін.), де учасники виступають як актори, а випадкові перехожі стають глядачами. У цьому контексті флешмоб можна розглядати як форму сучасного перформансу, що характеризується імпровізаційністю, умовністю дії, взаємодією з аудиторією, злиттям мистецтва і повсякденності тощо.

На думку К. Станіславської, окремим різновидом флешмобів є артмоб – художньо

орієнтований флешмоб, який використовує музику, танець або візуальні ефекти для створення естетичного образу [4, 53]. У науковій літературі виокремлюють кілька основних типів флешмобів.

Орієнтовані на ефект несподіванки та абсурду, метою яких є здивувати глядача без чіткої ідеологічної чи практичної мети.

Пов'язані з мистецькою діяльністю (танцювальні, музичні, театральні акції), що інтегрують музичне мистецтво у публічний простір.

Спрямовані на привернення уваги до суспільних проблем або формування громадської думки. Вони часто мають елемент видовищності та символічної дії [2, 74]. Також флешмоби використовуються у маркетингу як інструмент вірусної комунікації та просування брендів. Суттєвою рисою флешмобу є його нерозривний зв'язок із цифровими технологіями. Соціальні мережі забезпечують організацію учасників, швидке поширення інформації, вірусний ефект, документування та повторне відтворення події.

Завдяки цьому флешмоб виходить за межі локального простору і стає глобальним медіафеноменом. У цьому аспекті він виступає формою мережевої культури та цифрової комунікації. При цьому флешмоб виконує низку важливих функцій у сучасному суспільстві: комунікативну, в межах якої забезпечує взаємодію між людьми; естетичну, що допомагає створювати видовищний образ; соціальну, яка формує колективну ідентичність; політичну, що слугує інструментом громадянської активності; освітню – для використання у навчальних і культурних практиках [3, 104]. Зокрема, в українському контексті флешмоби активно застосовуються для формування національної ідентичності та інформаційного спротиву [3, 105].

Флешмоб є яскравим прикладом трансформації масової культури в умовах постмодерну, оскільки він поєднує: елементи гри та іронії, симуляцію і реальність, індивідуальну участь і колективну дію, локальність і глобальність та ін.

Таким чином, можемо підсумувати, що флешмоб у просторі сучасної масової видовищної культури є багатофункціональним феноменом, який поєднує перформативність, медійність і соціальну взаємодію. Він трансформує традиційні уявлення про публічний простір, мистецтво і комунікацію, перетворюючи повсякденність на сцену колективного дійства. Завдяки своїй гнучкості та інтеграції з цифровими технологіями флешмоб залишається актуальним інструментом культурної репрезентації, соціального впливу та створення нових форм видовищної культури.

Література

1. Пашкевич М. Флешмоб як новий тип сучасної перформансної комунікації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2018. №3. С. 111-117.

2. Наумкіна С., Груєва О. Флешмоб як спектакулярний видовищно-ігровий різновид політичного акціонізму. *Вісник НАКККіМ*. 2018. №2. С. 71-75.

3. Кириленко К. Флешмоб як інноваційний спосіб захисту інформаційного простору України. *Питання культурології*, 2023. №41. С.100-111. https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276697

4. Станіславська К. Артмоб як художня акція у просторі вуличного мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.2018. № 23. С. 52-55.

Шмандровський Андрій Степанович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕДІААКТИВІЗМ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У ФОРМУВАННІ ОБРАЗУ НАЦІЇ

У сучасному гуманітарному дискурсі медіаактивізм і культурні практики розглядаються як ключові чинники формування національного образу, особливо в умовах цифровізації, глобалізації та інформаційних трансформацій сучасності. Вони забезпечують не лише комунікацію між державою і суспільством, але й створюють нові механізми репрезентації ідентичності, цінностей і символів нації.

Громадянське суспільство на сьогодні визначається як сукупність незалежних від держави соціальних інститутів, які забезпечують реалізацію інтересів громадян, їхню участь у суспільному житті та формування громадської думки [1, 37] та базується на принципах самоорганізації, плюралізму та активної громадянської позиції. У цьому контексті медіаактивізм постає як форма соціальної діяльності, що використовує медіа, як традиційні, так і цифрові, для мобілізації громадян, поширення інформації, впливу на суспільну думку, формування політичних і культурних наративів та ін.

Дослідники підкреслюють, що поява соціальних медіа суттєво трансформувала взаємодію між журналістикою та громадянським суспільством, створивши умови для розвитку онлайн-активізму і демократичних змін [2, 38].

У сучасному інформаційному суспільстві образ нації формується не лише через державні інституції, а й через мережеві комунікації, у яких активну роль відіграють громадські ініціативи та медіаспільноти. Медіа на сьогодні виконують функцію конструювання колективної ідентичності, інтерпретації історичних подій, формування символічного простору нації.

Засоби масової інформації та нові медіа є важливими інструментами формування громадської думки та розвитку громадянської свідомості, сприяючи демократизації суспільства [3, 41].

Особливої актуальності медіаактивізм набуває у кризових ситуаціях, коли відбувається активна боротьба за інтерпретацію подій і формування національного наративу. Яскравим прикладом ролі медіаактивізму є події Революції Гідності, де соціальні мережі стали ключовим інструментом мобілізації громадян, координації дій і поширення інформації та ін.

Дослідження показують, що соціальні медіа виконували функцію каталізатора суспільно-політичних змін, забезпечуючи швидке поширення інформації та активізацію громадянського суспільства [4, 57]. У цей період формувався новий образ України як держави активного громадянського суспільства, здатного до самоорганізації та демократичного спротиву. Після революційних подій громадські організації навіть частково перебрали на себе функції держави, що свідчить про високий рівень громадянської активності [5, 98].

Культурні практики громадянського суспільства включають мистецькі акції (перформанси, флешмоби, виставки), волонтерські ініціативи, культурні проєкти та ін., які формують символічний простір нації, у якому відображаються її цінності, історична пам’ять і культурні коди.

Особливу роль відіграють громадські медіа, які сприяють трансформації культурної політики, забезпечують плюралізм думок і підтримують демократичні процеси [6, 191]. Культурні ініціативи громадянського суспільства часто стають альтернативою офіційним наративам, пропонуючи нові способи осмислення національної ідентичності. Цифровізація суттєво змінила механізми формування образу нації: так, як вже зазначали, соціальні мережі створюють умови для горизонтальної комунікації, швидкого поширення інформації, формування глобальних аудиторій, участі громадян у створенні контенту.

У цьому контексті медіаактивізм стає формою «мережевої демократії», де кожен користувач може виступати як виробник культурного та інформаційного контенту. Це, своєю чергою, сприяє формуванню децентралізованого образу нації, який не є монолітним, а

складається з множини голосів і перспектив.

У глобалізованому світі образ нації формується не лише всередині країни, а й у міжнародному медіапросторі. Громадянське суспільство виступає у цьому контексті важливим актором глобальної публічної політики, представляючи інтереси суспільства на міжнародному рівні [6, 192]. Медіаактивізм дозволяє поширювати національні наративи за кордоном, формувати позитивний імідж держави, протидіяти інформаційним маніпуляціям, залучати міжнародну підтримку. Таким чином, культурні практики громадянського суспільства стають інструментом культурної дипломатії.

Слід зазанчити, що медіаактивізм і культурні практики громадянського суспільства є вагомими чинниками формування образу нації у сучасному світі, трансформуючи традиційні моделі культурної репрезентації, роблячи їх більш динамічними, відкритими та багатоголосими. В українському контексті ці процеси набули особливого значення у зв'язку з політичними трансформаціями та війною, коли формування національного образу стало не лише культурним, а й стратегічним завданням. Завдяки поєднанню медіаактивізму та культурних практик громадянське суспільство виступає як ключовий агент конструювання сучасної української ідентичності та її репрезентації у глобальному просторі.

Література

1. Ісаєва Н. *Громадянське суспільство і громадянська свідомість у сучасному світі*. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2021. Вип. *13*(2). С. 35-41. https://doi.org/10.15421/3521222021.

2. Шуміло О. *До питання ключових інститутів громадянського суспільства*. Вісник Луганського держаного університету внутрішніх справ ім. Е. О. Дідоренка. 2023. № 3(103). С. 35-43. https://doi.org/10.33766/2524-0323.103.35-43

3. Ільченко Ю. С. Роль ЗМІ у формуванні та розвитку громадянського суспільства : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр за спеціальністю „6.061.00.00 – Журналістика». Львів, 2024. 67 с.

4. Родінова Н. *Соціальні медіа як інструмент суспільно-політичних змін*. *Південний архів 2025. Вип.* (52). С. 55–62. https://doi.org/10.32999/ksu2786-5118/2025-52-7 2025.

5. Муляр В. *Громадянське суспільство в Україні: політична інституціоналізація*. Історичні і політологічні дослідження. 2019. № 2 (65). С. 96-106.

6. Шевченко М. *Роль громадських медіа в культурній політиці*. Вісник НАКККіМ. 2018. №4. С. 189-193.

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ: ІННОВАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Добровольська Вікторія Василівна,
доктор наук із соціальних комунікацій професор, завідувач кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний науковий співробітник відділу теорії та історії бібліотекознавства Інституту бібліотекознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
Пугач Любов Юріївна,
доктор філософії з інформаційної, бібліотечної та архівної справи, асистент кафедри бібліотекознавства і бібліографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

БІБЛІОХАБ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОСЛУГ: СВІТОВИЙ ДОСВІД

Сучасні бібліотечні стратегії все більше спрямовані на інтеграцію фізичного та віртуального просторів для забезпечення максимальної доступності та зручності для користувачів. У цьому контексті особливе значення набуває концепція *бібліохабу.* Цей підхід передбачає створення в бібліотеці спеціально обладнаних зон, які поєднують традиційні бібліотечні ресурси з сучасними технологіями та можливостями для спільної роботи, навчання та творчості, що є важливим елементом як *маркетингової*, так і *управлінської* діяльності.

На сайті Міністерства цифрової трансформації України [2], зазначається, що 16000 бібліотек можуть стати цифровими хабами. Це можливо лише з підключенням швидкісного Інтернету від 100 мбіт/с, вільного доступу відвідувачів до Wi-Fi, сучасного парку комп'ютерів. Відповідно, за таких умов користувачі зможуть отримати якісний контент та користуватися онлайн-сервісами.

У 2020 р. Міністерство цифрової трансформації України провело дослідження щодо підключення публічних бібліотек до якісного та швидкісного Інтернету. Перше, що бачимо на сайті Міністерства 92 % бібліотек не мають якісного Інтернету (станом на 11 червня 2020 р.). Статистика, якою оперуємо, це дослідження проведене Міністерством цифрової трансформації України, бачимо, що: 4 662 бібліотеки з 16 038 під'єднані до будь-якої технології (29 %). Виняток – Київ, де 90 % бібліотек мають Інтернет. Доступ до Wi-Fi мережі є у 3 733 бібліотек. Зокрема, до оптики підключені лише 954 бібліотеки із загальної кількості. Тобто 92% бібліотек не мають якісного Інтернету, це означає, що є суттєві обмеження у використанні контенту [2]. З травня цього ж 2020 р. Міністерство запропонувало план дій щодо розвитку підключення бібліотек до якісного Інтернету. По-перше, підключення бібліотек до якісного Інтернету, що увійде до Національного плану розвитку ШСД (широкосмуговий доступ до Інтернету) По-друге, підписано меморандум про співпрацю з Комітетом Верховної Ради України з питань цифрової трансформації, Інтернет Асоціацією України та Громадською організацією «Всеукраїнська громадська організація Українська бібліотечна асоціація» (УБА). По-третє, завдяки проєкту Дія. Цифрова освіта за сприяння УБА та допомоги соціально відповідального бізнесу Міністерство цифрової трансформації почало комп'ютеризувати бібліотеки (станом на 2020 р. передали бібліотекам 5 000 комп'ютерів) [6]. Відтак**,** термінологічне визначення поняття «хаби» неунормоване та обумовлене новизною й відсутністю цілковитого розуміння своєї універсальності у теорії бібліотекознавства. Це свідчить про різні варіанти написання цього терміну: «бібліохаб», «Бібліо-Хаб», «бібліohub», «BIBLIOHUB» тощо. Поки що, Українська бібліотечна енциклопедія [7] та Словник нових бібліотечних термінів [4] не містять визначення цього поняття.

Бібліохаб, на нашу думку, **–** новий формат бібліотек, що став багатофункціональним,

інноваційним, комфортним, вискотехнологічним бібліотечним простором, поділеним на зони, у якому окрім інформаційно-бібліотечного обслуговування, можна навчатися, творчо розвиватися, відпочивати, брати активну участь у культурних заходах, тренінгах, майстер-класах тощо. Оскільки, саме поняття бібліохаб є новим, багато вчених присвятило свої дослідження вивченню питання їх створення, призначення та функції. Як зазначає дослідниця С. Хрущ, сучасні тенденції у розвитку бібліотек проглядаються у напрямі створення комфортних громадських просторів – інноваційних медіацентрів, де принципи бібліотечного гуманізму знаходять реалізацію у культурних заходах, що взаємопов'язані з освітою у галузі цифрової культури та цифрової грамотності [8]. На думку дослідників: І. Тюрменко, К. Тесленко поняття «бібліотечний хаб» – стратегічна модель бібліотеки, що включає урбанізм, дизайн, архітектурні рішення, брендинг, піар, додаткові бібліотечні послуги» [5]. На вебсайті Запорізької обласної наукової бібліотеки «Бібліохаб» постає як сучасний, багатогранний, відкритий та безбар'єрний бібліотечний простір, що заохочує спілкування, підтримує соціальні ініціативи, сприяє особистісному зростанню, навчанню та творчості, а також пропонує можливості для активного дозвілля. Його ключова мета полягає у підвищенні рівня освіченості та культури місцевої спільноти, зміцненні соціальної взаємодії та згуртованості громади. У цьому просторі члени громади можуть змістовно та з користю проводити свій час, спільно розробляти проєкти, обговорювати важливі для них питання, а також безперервно розвиватися та самовдосконалюватися [5]. Н. Пасмор та І. Зарвигор вважають, що сучасна бібліотека – «відкрите середовище» буккросінгів, івентів, коворкінгів, кластерних об'єднань, інноваційного воркспейсу, такими особливими рисами наділені «бібліохаби»[3].

На думку О. Бруй, сучасний бібліотечний простір має налічувати чотири простори: простір навчання, простір досвіду, простір зустрічей та простір подій. Кожен простір має як загальні так й індивідуальні особливості, але те, що: якісне обслуговування, професійне ставлення бібліотекаря до свого користувача, актуальний бібліотечний фонд, електронні ресурси, сучасний дизайн інтер'єру, комфортні місця для навчання, відпочинку, зона для самоосвіти, проведення різноманітних заходів та майстер-класів, впровадження інформаційних та комп'ютерних технологій має бути загальноприйнятою нормою для бібліотек. Така концептуальна модель запропонована данськими дослідниками Королівської школи бібліотекознавства та інформаційних наук Dorte Skot-Hansen, Casper Hvenegaard Rasmussen та Henrilk Jochumsen, вона отримала підтримку у владних структурах Данії. Впродовж останніх десять років нею послуговуються архітектори, дизайнери бібліотек та професійні бібліотекарі [9]. О. Макарова зазначає, що «Сучасні бібліотеки – це комфортний високотехнологічний громадський простір з функціями коворкінгу, орієнтований на особистість та її потреби». Науковиця проводить ґрунтовний порівняльний аналіз зарубіжних та вітчизняних бібліотек [1]. Яскравим прикладом на думку дослідниці є *Штутгартська бібліотека*, яка працює шість днів на тиждень по дванадцять годин (з 9.00 по 21.00 год.). У Німеччині – це найдовший робочий час з усіх публічних бібліотек. Зовнішньою рекламою бібліотеки є викарбувані слова вітання й прощання іноземними мовами (нім., англ. та ін.). Користувачі можуть також скористатися послугами бібліотеки в нічний час, прочитати книгу можна у приміщенні бібліотеки, яке має назву: «Бібліотечка для тих, у кого безсоння». Біля входу у бібліотеку розміщений «книжковий автомат» (камера схову), де знаходяться доступні популярні книги та DVD-диски. Відкрити його можна за допомогою електронної картки абонента [1]. Креативною платною послугою є «Графотека» – збірка, яка налічує 2500 оригінальних творів мистецтва. Усі охочі з користувачів бібліотеки, можуть за 2,5 євро страхового внеску «повісити» чи розмістити вдома або в на роботі не менше як на годину оригінали образотворчого мистецтва чи фотографії відомих сучасних художників. Відомі праці з «Графотеки» видаються на вісім тижнів (два місяці), при умові, якщо немає охочих на певний твір мистецтва. Вартим уваги є те, що користувачі бібліотеки можуть попрацювати, або знайти місце для навчання на кожному поверсі бібліотеки, де є зони з відповідним технічним забезпеченням (ноутбуки та програвачі для аудіокниг) [1]. Яскравим прикладом, який подає науковиця О. Макарова є *Національна бібліотека Кореї у м. Седжон* відкриття якої відбулося у 2013 р. Цікавим архітектурним рішенням було зроблений підвісний дах

у формі вигнутого листа книги, що знаменує основне призначення будівлі, масштаби якої сягають більш аніж 2100 м2. Окрім традиційних форм обслуговування, бібліотека має усі функції коворкінгу: доступ до Інтернету, конференц-зали, зручні та комфортні умови для навчання та роботи. Зручний доступ до книг та інформаційних ресурсів. Родзинкою бібліотеки є відкриті тераси на даху будівлі, де окрім того, що є можливість помилуватися околицями міста, можна втамувати голод у фут-корті [1].

Наведемо ще декілька прикладів світових бібліохабів. Серед них: цікавий проєкт компанії MVRDV (Нідерланди). Це ціле «культурне містечко» з *публічною бібліотекою Book Mountain and Library Quarter* в голландському місті Спейкеніссе. Низка будівельних споруд пов'язані між собою, що нагадують традиції голландських фермерських будинків як згадку про сільськогосподарську спадщину міста. У Бібліотечному Кварталі знаходиться готель, соціальне житло на 42 одиниці, паркінг, громадські місця для відпочинку та праці. Будівля нової бібліотеки Спійкеніссе збудована у формі гори книг площею 9 300 м2, через що отримала назву Книжкова гора Спійкеніссе. У бібліотеці є коворкінг-центр, конференц-зали, офіси, торгівельні приміщення, шаховий клуб, освітній центр з екології. Новий концептуальний підхід до розуміння такого бібліотечного простору у поєднанні різноманітних функцій бібліотеки, у певній мірі нівелює традиційну бібліотеку як таку, що виконує значно менші функції. Всередині будівлі розміщені книжкові полиці розміром 480 метрів з місцями для читання. У центрі великого читального залу розташована гора з книг, які розділені на секції для зручності пошуку [10]. *Ванкуверська публічна бібліотека*, налічує доволі багато просторів-зон для дітей та батьків з дітьми. Зокрема, одним із просторів публічної бібліотеки є: «Дерево читання» (багаторівнева конструкція для дітей, які мають можливість почитати книгу біля дерева або з верхньої платформи – гілки дерева); «Бібліотечний простір для раннього читання» (зона для немовлят та малюків з інтерактивними ігровими елементами); «нова кімната для програмування» (для інтерактивного навчання, ігор та програм STEM); «простір сенсорного заспокоєння» (відпочинок для дітей з нервовими порушеннями) тощо [11; 13]. *Публічна бібліотека Сіетла*, яка увійшла до списку «150 улюблених американських будівель», вирізняється оригінальним архітектурним рішенням, зокрема скляним дахом, а також наявністю кворкінг-центру та різноманітних функціональних просторів.. Бібліотека надає новітні послуги – це букмобілі, які розвозять книги дітям та літнім людям, тощо [12].

Це лише поодинокі яскраві приклади зарубіжних бібліохабів. Їх суттєвими перевагами є: *демократизація доступу до знань* усім верствам населення, рівні можливості для отримання освіти та розвитку; *пропагування інновацій*: створення сприятливого середовища для розвитку нових ідей та технологій; *налагодження та зміцнення громадських міжособистіних та партнерських зв'язків*: об'єднання людей з різними інтересами та поглядами в одну команду; *збереження культурної спадщини* для теперішніх й майбутніх поколінь.

Література

1. Макарова О. І. Бібліотека сьогодення: тенденції розвитку. Міжнародний науковий журнал «Інтернаука». 2020. № 4, Т. 1. С. 26–29.

2. Міністерство та Комітет цифрової трансформації України : вебсайт. URL: https://thedigital.gov.ua / (дата звернення: 07.11.2025).

3. Пасмор Н. П., Зарвирог І. П. Інноваційний workspace й архітектурно-ландшафтні локації у бібліотеках як вільні майданчики для генерації освітньо-наукових ідей. Модель бібліотеки XXI століття : міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 15 черв. 2018 р. Харків, 2018. URL: http://conf.nlu.edu.ua/libmodel/paper/ view/14621 (дата звернення: 19.04.2023).

4. Словник нових бібліотечних термінів / уклад.: В. М. Осипенко. Київ, 2013. URL: https://www.calameo.com/books/000693638d7bc4c171c7c#google_vignette (дата звернення: 12.12.2025).

5. Тюрменко І. І., Тесленко К. Г. Комунікації з громадськістю в діяльності Національної бібліотеки України для дітей. Людина в інформаційному просторі : матеріали 4 Всеукр. наук.-практ. конф., м. Кременчук, 13 листоп. 2020 р. Кременчук, 2020. С. 50–52.

6. Українська бібліотечна асоціація : вебсайт. URL: https://ula.org.ua/. (дата звернення: 12.02.2025).

7. Українська бібліотечна енциклопедія. Нац. парлам. б-ка України імені Ярослава Мудрого : вебсайт. URL: https://ube.nlu.org.ua/ (дата звернення: 03.03.26)

8. Федушко С., Сєров Ю. Е-бібліотеки Канади і Словенії. Бібліотечний вісник. 2020. № 2. С. 3–9.

9. Чотири простори бібліотеки: модель діяльності : практ. посіб. / авт. уклад. : О. Бояринова та ін. Київ, 2020. 104 с.
10. Bauman Z. Globalization: The Human Consequences. New York, 1998. 136 p.
11. Children's Library Reneval. Vancouver public library : website. URL: https://www.vpl.ca/kids/renewal (дата звернення: 16.10.2024).
12. The Australian Public Libraries Statistical Report 2017–2018. URL: https://pls.sl.nsw.gov.au/sites/default/files/2023-09/pl_statistics_17-18.pdf (дата звернення: 12.02.2026).
13. Vancouver public library : website. URL: https://www.vpl.ca (дата звернення: 10.02.2026).

Бугайова Оксана Іванівна,
кандидатка філологічних наук, начальниця відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЛОВОГО МОВЛЕННЯ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Цифровізація глобального суспільства суттєво впливає на всі сфери життя людини [1–3]. Зокрема, змінює діловодство, переводячи його в електронний формат і підвищуючи швидкість обробки інформації та управлінських рішень. Це відповідно впливає на ділове мовлення, що проявляється в зміні способів комунікації та організації трудової діяльності в умовах інтенсивної інтернетизації. Цифрові технології безпосередньо впливають на мовні норми, стиль ділового спілкування, роблячи його більш динамічним, лаконічним та адаптованим до нових каналів передачі інформації. Традиційні форми офіційного мовлення, які характеризувалися формалізованістю, складними синтаксичними конструкціями та чіткою ієрархією, поступово трансформуються під впливом листування електронною поштою, меседжерами, соціальними мережами.

Оскільки в цифровому середовищі швидкість обміну інформацією стає пріоритетною, у діловому мовленні окреслилася тенденція до спрощення та економії мовних засобів: використання коротких повідомлень, абревіатур, часом елементів розмовного стилю. Це не означає повну втрату офіційності: ділове мовлення й надалі виконує своє функціональне призначення, проте воно набуває більш гнучких форм, що відповідає потребам сучасних користувачів.

Цифровізація спричинила інтеграцію мультимодальних елементів у ділову комунікацію: текст поєднують з інфографікою, відео, що змінює підхід до структурування інформації та її сприйняття. У цьому контексті важливого значення набуває не лише мовна грамотність, але й уміння ефективно комбінувати різні формати для досягнення комунікативної мети.

Цифрове середовище стирає кордони між країнами, що зумовлює активне запозичення термінології, насамперед з англійської мови, а також формування універсальних стандартів ділового спілкування. Це вимагає від фахівців високого рівня мовної адаптивності та здатності орієнтуватися в різних комунікативних контекстах. Крім того, на ділову мову істотно впливає штучний інтелект, за допомогою якого автоматизують створення текстів, проте виникає ризик надмірної шаблонності.

Такі чинники водночас породжують і певні виклики. Серед них – зниження мовної культури, надмірне використання жаргону, розмовних конструкцій, втрата чіткості й однозначності формулювань. Як зазначає А. Сінько, «майбутнє інформаційної діяльності залежить від балансу між технологічними можливостями й соціальною відповідальністю, а людський фактор налагодження цього процесу стає ключовим елементом якісної комунікації» [3, 223]. Тому важливо формувати навички ефективного ділового спілкування в цифровому світі, що передбачають наявність мовної грамотності і здатність оперативно її застосовувати в конкретних ситуаціях онлайнового ділового спілкування.

Отже, ділове мовлення в умовах цифровізації зазнає змін, що відбивають трансформацію комунікаційних процесів загалом. Сучасні технології відкривають нові можливості для ділового спілкування, водночас це потребує відповідального ставлення до мови як інфтрументу

ділової взаємодії.

Література

1. Деревянко Д., Пирог Є., Бардадим О., Шпильовий Б. Сучасні реалії цифровізації суспільства в сфері соціально-трудових відносин. *Herald of Khmelnytskyi National University. Economic Sciences*. 2025. №346(5). С. 346–350. DOI: https://doi.org/10.31891/2307-5740-2025-346-5-51.
2. Ничкало Н., Лук'янова Л., Овчарук О. Цифрова трансформація суспільства: європейський досвід, українські реалії. *Освіта для цифрової трансформації суспільства*. С. 74–98. URL: https://lib.iitta.gov.ua/ id/eprint/742497/1/ Ничкало Лукянова Овчарук -74-98.pdf (дата звернення: 20.03.2026).
3. Сінько А. Трансформація інформаційної діяльності в умовах цифровізації сучасного суспільства. Інтегровані комунікації. 2025. № 1 (19). С. 220–225. DOI: https://doi.org/10.28925/2524-2652.2025.128.
4. Цифрова трансформація суспільства: правові аспекти та сучасні проблеми : монографія, 2-ге вид. / О. Баранов, О. Костенко, М. Дубняк, О. Головко ; ДНУ «Інститут інформації, безпеки і права Національної академії правових наук України». Київ; Одеса : Фенікс, 2024. 184 с. URL: https://ippi.org.ua/sites/ default/files/cifrova_ transformaciya_suspilstva_maket_2.pdf (дата звернення: 20.03.2026).

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОВЕДЕННЯ ЗАХОДІВ З БЛАГОУСТРОЮ ТЕРИТОРІЙ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ТА РЕКРЕАЦІЙНИХ ЗОН

Актуальність розгляду питання організації заходів з благоустрою територій закладів культури та зон відпочинку обумовлено необхідністю створення естетичних і комфортних умов для перебування на них відвідувачів. Дослідницька увага зосереджена на питаннях планування і проєктування робіт з озеленення, прибирання території, забезпечення інженерних комунікацій (освітлення, водопостачання), дотримання правил благоустрою, облаштування місць вільного громадського простору, тощо.

В Законі України «Про благоустрій населених пунктів», в ст. 34 встановлено, що типові правила розробляються та затверджуються центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сфері житловокомунального господарства і здійснює: порядок благоустрою та утримання територій об'єктів благоустрою; - вимоги до впорядкування територій підприємств, установ, організацій; - вимоги до утримання зелених насаджень на об'єктах благоустрою - територіях загального користування; - вимоги до утримання будівель і споруд інженерного захисту території; - вимоги до санітарного очищення території; - порядок розміщення малих архітектурних форм, тощо [1].

З метою облаштування рекреаційних зон та сприянню реалізації проєктів, спрямованих на формування творчих і бізнесових осередків спілкування, доцільним є створення майданчиків молодіжної активності та молодіжного артпростору, підбір відповідних паркових зон, де облаштоване освітлення, є відкритий сценічний майданчик для проведення фестивалів, концертів, лавки для відвідувачів, обладнано місце для пікніка, а також окремі закриті приміщення, де можна випити каву, перекусити і мати доступ до мережі Інтернет, тощо. Облаштування місць вільного громадського простору передбачає розвинуту місцеву спортивну інфраструктуру, створення і функціонування парків розваг та відпочинку для жителів всіх вікових груп, з урахуванням інклюзивних потреб відвідувачів з особливими потребами. Тут можуть працюватимуть дитячі майданчики, атракціони, спортивні тренажери, скейтпарк, зона відпочинку для молодих мам, облаштовані фонтани, клумби, гастрономічна зона, зона для вигулу собак, тощо.

На етапі аналізу та планування робіт з організації заходів щодо благоустрою територій закладів культури важливим є визначення особистих інтересів та потреб споживачів у культурних послугах, оцінка поточного стану території закладу, виявлення проблемних зон та визначення обсягу необхідних робіт (прибирання, ремонт, озеленення, облаштування зон відпочинку, тощо). Також необхідно скласти детальний план (види робіт, необхідні матеріали,

інструменти, бюджет та терміни виконання).

Першим етапом виконання робіт є регулярне прибирання та вивезення сміття, забезпечення наявності урн та контейнерів.

На другому етапі передбачено озеленення: висадка квітів, дерев та кущів, створення клумб, обрізка і догляд за наявною рослинністю для покращення естетичного вигляду території). Також важливо створювати газони посівом і вирощуванням дерноутворювальних трав (переважно багаторічних) для декоративних, спортивних, ґрунтозахисних або інших цілей.

Фото 1. ***Висадка квітів***

Фото 2. ***Догляд за деревами та кущами***

Фото 3. ***Висадка декоративних кущів і дерев***

Фото 4. ***Створення газона***

На третьому етапі відбувається облаштування території (встановлення або ремонт лавок, урн, освітлення, забезпечення належного стану доріжок та майданчиків).

Фото 5. ***Встановлення сучасних ліхтарів для створення привабливого нічного освітлення територій закладів культури та рекреаційних зон***

Фото 6. ***Облаштування лавочок***

Фото 7. ***Облаштування альтанок***

Зони відпочинку та території закладів культури важливо облаштувати лавочками та альтанками для комфортного дозвілля відвідувачів.

На четвертому етапі важливе проведення екологічних акцій. Це може бути прибирання прилеглої території, організація суботників, створення зон для сортування сміття, різноманітні волонтерські заходи.

Фото 8. ***Екологічна акція з прибирання території парку та висадки дерев у регіональному ландшафтному парку «Ялівщина»***

Фото 9. ***Створення зон для сортування сміття.***

На п’ятому етапі передбачено проведення інженерних робіт із забезпечення функціонування систем освітлення, водопостачання, каналізації, та інших необхідних комунікацій.

Отже, основними елементами благоустрою територій закладів культури та рекреаційних зон є: покриття пішохідних доріжок і зон; зелені насадження, газони; місця для збирання, сортування і вивезення відходів; споруди і системи інженерного захисту території; обладнання місць для зупинки транспортних засобів; дитячі, спортивні та інші майданчики для дозвілля та відпочинку; парки та паркові зони; ліхтарі вуличного освітлення, засоби та обладнання зовнішнього освітлення, установки для декоративного підсвічування будинків і пам’ятників;

малі архітектурні форми для підприємницької діяльності; сцени, альтанки; урни, контейнери для сміття, сміттєзбірники; садові лави, тощо.

Література

1. Закон України «Про благоустрій населених пунктів» // *Відомості Верховної Ради України (ВВР)*. 2005. № 49, ст. 517. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2807-15#Text

Гавеля Олександра Русланівна,
кандидат філософських наук, викладач кафедри культурології
Національного університету біоресурсів і природокористування України

ЗОВНІШНІЙ ВИГЛЯД ДІЛОВОЇ ЛЮДИНИ ВІДПОВІДНО ДО ПРАВИЛ ЕТИКЕТУ: ВІД КЛАСИКИ ДО БІЗНЕС-КЕЖУАЛУ

Актуальним питанням розвитку сучасного ділового етикету є зовнішній вигляд ділової жінки та ділового чоловіка, образ яких не залишається незмінним, а трансформується під впливом моди. Важливо дослідити сучасні тенденції в одязі, взутті та аксесуара, відповідно до правил ділового етикету, з метою виявлення особливостей прояву особистого смаку і творчості сучасної людини.

Сучасний етикет є складовою зовнішньої культури людини і суспільства та виявляється у системі детально розроблених правил чемності, поводження з представниками різних класів та станів, з посадовими особами відповідно до їх рангу, поведінки у різних колах. Існують етикети: загальногромадянський, придворний, дипломатичний, вищого суспільства, військовий, тощо. Ними визначаються вимоги до зовнішнього вигляду людини.

Сьогодні придворний етикет - це суворо регламентований порядок поведінки, знайомства та спілкування, що діє при королівських дворах, ґрунтуючись на традиціях та ієрархії. Сучасні правила передбачають шанобливе звертання, особливий дрес-код, специфіку рукостискань (ініціатива старшого або жінки) та представлення через посередників. Одяг (Dress code), згідно правил придворного етикету, вимагає консервативності, відповідності часу доби та заходу (Black tie, Morning suit, тощо).

Приклад придворного етикету можна побачити на світлині з королевою Великої Британії Єлизаветою ІІ та відомою американською актрисою Анджеліною Джолі, що була зроблена у жовтні 2014 року під час приватної аудієнції в Букінгемському палаці. Приводом для зустрічі стало нагородження А. Джолі почесним титулом кавалерственої дами (аналог лицарського титулу для жінок). Для зустрічі з монархинею Джолі обрала стриманий сіроблакитний костюм від британського модного дому Ralph & Russo (колекція весна 2014 р.).

Фото 1. ***Королева Великої Британії Єлизавета ІІ та американська актриса А. Джолі***

З кінця XIX століття склалися суворі правила носіння *фрака*. Його чоловіки надягали виключно для офіційних чи урочистих заходів. Разом із фраком носять: накрохмалену манішку та білу сорочку; пікетний жилет білого кольору; біла хустка в нагрудній кишені; кишеньковий годинник на ланцюжок; фрачні штани; лаковані туфлі.

Фото 2. ***Чоловічий фрак***

Хоча зараз фрак залишається символом високого ступеня формальності (дрескод White Tie), у 2024-2025 роках багато відомих акторів обирали цей класичний образ для престижних подій. Зокрема, темою балу на Met Gala 2025 була «Кравцівство чорного стилю» («Tailoring Black Style»), тому фрак став головним елементом вечора. Серед зірок, які обрали фрак або його сучасні інтерпретації: Т. Тіллман, який з'явився в оксамитовому чорному фраку від Thom Browne, прикрашеному вишитими вручну квітами кали; Зендея обрала трискладовий костюм-«зут» від Louis Vuitton, в якому подовжений силует та крій відсилали до класичної урочистої естетики денді. К. Бі вийшла у смарагдовому оксамитовому костюмі-фраку від Burberry з довгими фалдами, що нагадували хвіст; З. Салдана продемонструвала жіночу версію фрака від Thom Browne; А. Яй з'явилась у сукні-гібриді, верхня частина якої імітувала чорний приталений фрак з рукавами обманками (*trompe l'oeil)*, нижню частину якого складав довгий білий шлейф, що нагадував поділ накрохмаленої білої сорочки.

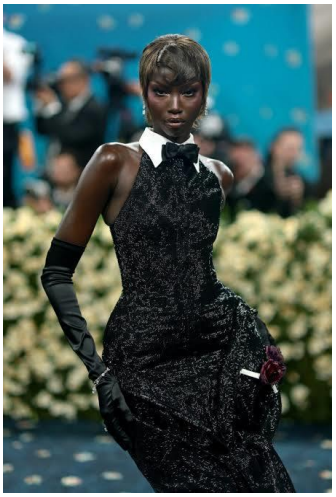


Фото 3. ***А. Яй на балу на Met Gala 2025 у сукні-гібриді, верхня частина якої імітувала чорний приталений фрак з рукавами-обманками***

Смокінг - це класичний чоловічий вечірній піджак чорного або темносинього кольору, що характеризується відкритими грудьми та лацканами, обшитими шовком або атласом. Незважаючи на історичну функцію гладких шовкових лацканів (щоб попіл від сигари легко струшувався), в наш час зовсім не обов'язково бути курцем сигар. Смокінг є ключовим елементом дрескоду Black Tie для урочистих подій, церемоній чи вечірніх прийомів, що відрізняється від звичайного костюма вишуканістю та особливими деталями. Він носиться з брюками, які часто мають лампаси з такого ж матеріалу, що й лацкани. Гудзики на смокінгу обтягнуті тією ж тканиною, що і лацкани. Смокінг має право бути як однобортним, так і двобортним. Він

класично поєднується з білою сорочкою, чорним метеликом, камербандом (поясом) або жилетом.

Фото 4. ***Кілька класичних образів Бреда Пітта в смокінгах на різних урочистих заходах, включаючи премії «Оскар» та «Золотий глобус»***

Етикет придворний, дипломатичний та етикет вищого суспільства передбачають знання правил поводження на венеціанському балі і вміння правильно підбирати для цього вбрання. Для жінок - це розкішні сукні у стилі бароко чи рококо (XVIII ст.), що складаються з корсета, пишної спідниці з кринолiном, оздоблені хутром, мереживом, вишивкою. Образ доповнюють яскраві маски з візерунками, віяла, перуки та конусоподібні головні убори, що створюють загадковий або театральний вигляд. Сучасний формальний дрес-код чоловіка на балу (Black Tie, White Tie) часто вимагає класичне вечірнє вбрання (фрак, смокінг) з додаванням маски.

Фото 5. ***Перший Венеціанський Бал в Києві***

Фото 6. ***Сучасна венеціанська маска***

Головні елементи ділового стилю одягу: речі мають бути напівприлеглими, лаконічними, акуратними, без яскравих принтів та декоративних деталей, глибоких декольте та інших ознак вечірніх нарядів; спідниця може бути на 5 сантиметрів вище коліна і не довшою за 20 сантиметрів від підлоги, її завжди можна поєднати з білою сорочкою або блузкою. Сукня-футляр - це класичний елемент гардероба, що характеризується облягаючим силуетом, акцентом на талії та відсутністю горизонтального шва. Це універсальна модель, яка підходить майже всім типам фігури. Зазвичай має довжину до коліна або міді, забезпечує елегантний вигляд як у повсякденному, так і в діловому чи вечірньому стилі.

Фото 7. ***Сукня-футляр***

Фото 8. ***Зимова класична сукня***

Фото 9. ***Шкіряний клатч***

Сумка або клатч ділової людини має бути правильної геометричної форми й не дуже яскравими. Можна обрати невеликі прикраси. Акуратна зачіска, неяскравий натуральний макіяж зроблять образ завершеним.

Сучасний чоловік в рамках одягу ділового стилю має виглядати лаконічно, гармонійно і модно. При цьому всі речі його гардеробу мають відрізнятися практичністю. Базовою частиною одягу ділового стилю для чоловіків вважаються класичні костюми. У гардеробі чоловіка їх повинно бути не менше трьох. Серед бажаних відтінків - чорний, сірий, синій, коричневий, бежевий. На тканині допускається наявність тонкої смужки або клітинки. Силует костюму може бути: - приталеним (slim fit); - напівприталеним (shape fit); - прямим (regular fit). Важлива бездоганність крою, якісна обробка деталей, а також ідеальна посадка. Костюм, сорочка і краватка є основою ділового дрескоду. Однак на практиці такі правила актуальні не у всіх офісах. Багато компаній дотримуються умовного ділового стилю одягу для чоловіків, який допускає досить демократичні образи. Так, цілком доречним є поєднання сорочки з брюками без піджака і краватки, костюму з пуловером, а також класичних джинсів і кардигану.

Фото 10. ***Стиль кежуал для жінок***

Фото 11. ***Стиль кежуал для чоловіків***

За допомогою одягу можна проявити свою унікальність і креативність. Якщо мова йде про творчих особистостей, то вони частіше за інших людей використовують в своєму гардеробі неординарний одяг і, здавалося б, несумісні між собою стилі. У 70-ті роки XX століття, коли люди намагалися відвоювати право на носіння повсякденного одягу, позбавленого класичної строгості та ділових канонів, у моду увійшов стиль бізнес кежуал (business casual) для жінок, який спочатку був представлений у вигляді «casual friday». Smart стиль допускає носити в офісі зручні штани і костюми в поєднанні з об'ємними светрами, що завжди виглядає елегантно та модно.

Рачковська Ірина Володимирівна,
доктор філософії з релігієзнавства,
директор КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради

РЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА "ФОЛЬГОВА ІКОНА" В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

«Фольгові» ікони є унікальним явищем української духовної культури – відображенням прагнення поєднати доступність, побожність і красу, навіть у часи утисків та бідності. Їхня популярність пояснюється поєднанням дешевизни, доступності матеріалів, локальної творчості майстрів та кітчевої стилістики, близької широким верствам населення.

Якщо на заході України виготовлення ікон у 20-х–30-х рр. не зазнавало значних перешкод, то на території підрадянської України цей процес був під загрозою через діяльність спецслужб НКВС. У радянську добу, коли пропагувався атеїзм, «фольгові» іконки мали подвійне

значення. Вони були доступними й невеликими за форматом, тож їх легко було приховати або зберігати приватно [8, 7].

Із проголошенням Незалежності нашої держави до українців повертається свобода віросповідання та можливість вільного духовного життя. Відповідно, зі збільшенням можливостей придбання нового церковного утвару, потреба у «фольгових» іконах почала зникати. З метою привернення уваги суспільства до феномену «фольгових» ікон дослідниками Ярославом та Іриною Рачковськими вкінці 2022 року було розпочато культурно-волонтерський проєкт «Домашній музей "фольгових" ікон сім'ї Рачковських». Він передбачає декілька напрямків. Зокрема, перший напрям – створення приватної колекції згаданих святинь. Ікони були передані з різних областей України – Київщини, Полтавщини, Дніпропетровщини, Харківщини та багатьох громад Рівненської області – Вараської, Рокитнівської, Сарненської, Малинської, Березнівської, Соснівської, Острозької, Бабинської, Дубенської, Мізоцької, Рівненської та ін. Окремі з них були знайдені під час експедицій у напівзруйнованих хатах зникаючих хуторів та сіл на Рівненщині [8, 52]. Останні потребують зазвичай ґрунтовної реставрації, відтворення, заміни скла тощо. «Лікуванням» святинь займається Ярослав – реставрує, консервує декоративне наповнення ікон, працює над збереженням оригінального автентичного вигляду старовинних рамок, кіотів. На 2025 рік приватна колекція Рачковських налічує понад дві сотні «фольгових» ікон [1; 6].

Окрім практичної складової проєкту щодо збереження та відновлення «фольгових» ікон, реалізовується другий напрям – проводиться також дослідницька робота щодо їх ареалу побутування, аналізу релігійного життя регіону походження, а також проведення культорологічних зустрічей із громадськістю для демонстрації колекції, висвітлення їх історій та історично-культурного значення [4]. Адже, вони – символи української хати, які разом із весільними фото прабабусі і прадідуся, килимками на стінах та акуратно побіленими грубками і печами, створювали народний інтер'єр, що мав певну атмосферу дитинства, родинного тепла і віри у добро.

Третій напрям реалізації проєкту «Домашній музей "фольгових" ікон сім'ї Рачковських» – промоційний, що здійснюється з метою активізувати громадськість, в першу чергу – свого регіону, до збереження, розвитку та популяризації культурної спадщини, народних традицій, національної ідентичності; продемонструвати можливості залучення сучасних творчих підходів (міждисциплінарних форм), до промоції культурної спадщини та її важливості в період війни; привернути увагу науковців, етнографів, релігієзнавців до дослідження традиції «фольгових» ікон, сакрального мистецтва Полісся, що взагалі мало знане, а також філософії релігійного світогляду поліщуків у ХХ ст. [2–5]. В рамках промоції феномену «фольгових» ікон Іриною та Ярославом Рачковськими проводяться мобільні виставки у форматі «не люди до ікони, а ікони до людей», також колекція ікон демонструється в контексті перформансів пам'яті з метою привернення уваги суспільства до національних втрат та горювання родин, що втратили на війні найрідніших, через духовні месиджі та релігійні смисли нашого народу. У рамках передпоказу вистави режисерки Анжеліки Чорнойван за однойменною книгою новел Марії Матіос «Мами», Ірина Рачковська провела перформативну соціально-культурну акцію «Хай буде тобі за сина…»: до виставлених на манекенах вишиванок загиблих військових вийшли їхні мами з «фольговими» іконами Богородиць – благословенної богом Жони, яка народила Спасителя, Того, Хто переміг смерть… Вихід жінок здійснювався під читання авторки власного тексту, присвяченого мамам Героїв:

Власне, актуальність проєкту «Домашній музей "фольгових" ікон сім'ї Рачковських» полягає у промоції культурної спадщини, як стержня національної ідентичності в період розвитку свідомості українців та формування України як самобутньої, незламної європейської держави з глибоким корінням народних цінностей та духовних смислів.

Література

1. Матеріали експедиційних досліджень: Березнівська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/27.10.2023. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
2. Матеріали експедиційних досліджень: Вараська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 1/18.05.2024. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
3. Матеріали експедиційних досліджень: Дубровицька громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 4/04.04.23. – 05.04.2023. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
4. Матеріали експедиційних досліджень: Корецька громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/29.09.2023. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
5. Матеріали експедиційних досліджень: Малинська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/05.08.2024. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
6. Матеріали експедиційних досліджень: Соснівська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/09.02.25. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
7. Матеріали експедиційних досліджень: Степанська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 4/05.08. 2024. *КЗ «РОЦНТ» РОР* (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).
8. Рачковська-Баковецька І.В. Фольгова» ікона – український феномен. Київ: Креативна агенція «Артіль», 2025. 60 с.

Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент, учений секретар
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

DILEMMA GAMES У ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Сьогодні академічна освіта перебуває у перманентному стані трансформації, яка зумовлена змінами в академічному середовищі, наукових розвідках, цифрових технологій та інших соціально-політичних та економічних викликів. У таких умовах підготовка здобувачів вищої освіти вимагає нових підходів та креативних крослисциплінарних методик навчання, що дозволить їм застосувати свої професійні знання у комбінації з особистісним досвідом та соціальними навичками комунікації (soft-skills).

Одним з ефективних інструментів розвитку когнітивних та креативних здібностей студентів виступають ігрові інтерактивні техніки серед яких одна з найвідоміших дилема-ігри (dilemma games). Дилема ігри побудовані на механізмі відсутності відповіді без негативних наслідків, тобто кожне прийняте рішення буде нести за собою певні дії та результати (рис. 1).

Зазвичай інтерактивні ігри цього типу містять у собі декілька основних рівні дилеми, що залежить від цілей розробленої гри: соціальний, етичний, економічний та інші. Їх постановка здобувачу допоможе набути навичок роботи в колективі у якості управлінця, керівника або учасника та аналізу перспектив побудови комунікації у ньому. Українські дослідники Світлана Гришко та Марія Головянко, аналізуючи цей тип ігор, виокремлюють такі їх головні елементи: проблема, актор (роль), дилеми, дорадчі ролі, зворотній зв’язок та рефлексія [2, 57-60]. Проблема – описує постановку питання та імерсивність у ситуацію здобувача. Актор – визначає основну роль здобувача. Дилема – це рішення, що має прийняти актор, натомість допомогою у цьому процесі виступають дорадчі ролі – радники, друзі, помічники та інші. Зворотній зв’язок розкривається через додавання відгуків (квазіповідомлень) із медіа про наслідки рішень для емоційного наповнення. Рефлексія – це обговорення та детермінізм прийнятого рішення здобувачами, саме цей етап дозволяє студентам показати самостійність мислення, відповідальність, лідерські якості та вміння комунікації.

Рис. 1. ***Дилема-гра***
Джерело: малюнок згенеровано AI (ChatGPT))

Універсалізм дилема-гри полягає у симбіозі індивідуального сприйняття здобувача та його професійної діяльності, тобто ми проєктуємо ситуації, які можуть виникнути у реальному середовищі, що являє собою взаємодію між різними підсистемами соціальних інтеракцій. У своїй викладацькій роботі ця методика була апробована на спеціальності 028 Менеджмент соціокультурної діяльності, 027 Музеєзнавство, пам'яткознавство, 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація на другому (магістерському) рівні вищої освіти.

Доповідь підготовлено на матеріалах проєкту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threats, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-CBHE-JP, що фінансується за підтримки Європейської Комісії.

Література

1. Глосарій з гібридних загроз / Erasmus + project WARN "Academic Response to Hybrid Threats". 2024. 203 с.
2. Методика навчання в умовах гібридних загроз: посібник / Е. Балашов, М. Білоконь, Т. Борозенцева, М. Головянко, С. Гришко, Т. Жовтенко та ін. – Харків: ТОВ "ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР ГРУП", 2023.84 с. DOI: 10.62067/978-617-8242-02-2
3. Практикуми для навчання в умовах гібридних загроз : посібник / А. Атаманенко, Е. Балашов, М. Головянко, С. Гришко, О. Кайкова та ін. – Харків, 2024. 42 с.

Санін Олесь Геннадійович,
провідний науковий співробітник, здобувач Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

УКРАЇНСЬКИЙ НАРАТИВ ОПОРУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КІНОДИПЛОМАТІЇ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Аналіз українського кінематографа крізь призву наративу опору вимагає передусім теоретичної демаркації: чим саме досвід України відрізняється від класичних зразків світової кінодипломатії? Якщо для голлівудського кіно наратив опору часто втілюється в жанрових конструкціях супергеройського міфу чи індивідуалістичного бунту, а для кінематографій країн «третього світу» він нерідко набуває форми антиколоніального пафосу, то український мистецький контекст пропонує зовсім іншу оптику. У фокусі опиняється не міфологізований герой, а «людина культурна», яка змушена взяти до рук зброю, аби захистити власне право на існування як суб'єкта культури. Як слушно зауважено в програмі міжнародної конференції «Cultural Resistance Through Film», українське кіно історично виробляло «особливу кіномову»

як засіб політичного й мистецького спротиву проти «викривлення, замовчування та цензурування власної культурної ідентичності» з боку імперського дискурсу [7]. Ця спадкоємність набуває особливого значення сьогодні, коли, за визначенням дослідницького проєкту Лісабонського університету, українське кіно постає не лише як «мистецьке висловлювання чи масмедійна форма, але й як засіб політичної залученості, каталізатор творення соціальних і політичних ідентичностей» [6]. Стрічка «Розплата» (Reckoning), створена Силами спеціальних операцій у співпраці з «Культурними силами України», демонструє цей симбіоз найбільш промовисто: український музикант під окупацією в Маріуполі є аватаром «тихого спротиву» – культурного, політичного та екзистенційного, а фінальна сцена з ліквідацією В. Путіна працює не як політичний меседж, а як символічне відновлення справедливості мовою кіно [8].

Відтак специфіка українського наративу опору розкривається через його здатність поєднувати глибинні історичні коди з універсальною мовою травми та стійкості. Це простежується вже в класичній спадщині: як доводить дослідник Дж. Гікс, фільм Марка Донського «Райдуга» (1944), знятий на евакуйованій Київській кіностудії, попри всю свою риторику «імперського привласнення» (за визначенням Юрія Шевчука), парадоксально збагачує українську кіноісторію –через гру Наталії Ужвій, алюзії на поетику О. Довженка та підтекстовий коментар про окупацію і спротив, що набув непередбачуваної актуальності для наступних поколінь [3]. Сьогодні ця лінія розвивається в роботах, які свідомо уникають прямого зображення насильства на користь психологічної глибини. Жанна Озірна у стрічці «Медовий місяць», створеній за підтримки Венеційської бієнале, обирає «романтичний камерний трилер» як оптику для дослідження того, як війна переформатовує інтимність, страх і близькість, залишаючи найжахливіше за кадром [4]. Як наголошує режисерка, те, що лишається поза екраном, промовляє найсильніше. Саме в цьому кардинальна відмінність від імперської пропаганди: українське кіно не експлуатує біль, а створює простір для його спільного переживання, і саме тому, як зазначають організатори Лісабонської конференції, воно стає «другим фронтом», що не зупинився навіть після ескалації 2022 р. [7].

Ця стратегія уникання прямої експлуатації травми на користь символічної мови має глибоке коріння в українській культурній традиції. Як слушно зауважує режисерка І. Цілик в інтерв'ю для Міжнародного фонду «Відродження», «культура не захищає від ракет, але вона творить спільну ідентичність» – саме ця здатність формувати «спільне ми» є базисом для опору, зрозумілого глобальній аудиторії [5]. Її фільм «Земля блакитна, наче апельсин», що здобув понад 150 міжнародних фестивальних нагород, показує, як історія прифронтової родини, яка знімає власне кіно про Другу світову війну, стає універсальною метафорою творення життя всупереч смерті. А в новому проєкті «Червона зона» І. Цілик свідомо обирає формат документальної анімації, аби показати Київ як живу європейську столицю, де буденність співіснує з ракетними обстрілами, – це рішення ламає стереотипне сприйняття України виключно як «зони лиха» [5].

Водночас, щоб цей унікальний культурний код був правильно зчитаний міжнародною аудиторією, українські митці змушені опановувати складне мистецтво культурної дипломатії – знаходити мову перекладу між власним досвідом і контекстом глядача. Як наголошувалося під час дискусії на Docudays UA за участю чилійських та українських кінематографістів, «презентуючи себе в середовищі інших, слід виявляти повагу, як до дому з іншими правилами, на які потрібно налаштуватися, вивчати ментальність, щоб розуміти, з ким розмовляєш» [2]. М. Пономарьова слушно зауважила, що українські режисери сьогодні не мають привілею «спілкуватися лише зображеннями» вони змушені бути культурними дипломатами, які пояснюють, розвінчують міфи й ведуть діалог навіть із тими аудиторіями, де російська пропаганда історично вкорінена глибше [2]. При цьому, як застерігає О. Бірзул, важливо усвідомлювати, що кіно може бути «максимально переконливим, гіпнотичним, пропагандистським», тому українські митці свідомо обирають шлях не маніпуляції, а «освітнього потенціалу», допомагаючи глядачеві критично осмислювати побачене [1]. Цей баланс між емоційним залученням і аналітичною дистанцією є запорукою того, що український наратив опору не перетвориться на черговий пропагандистський продукт, а збереже статус щирого мистецького висловлювання.

Отже, український наратив опору в кінематографі формує унікальну культурологічну модель, що принципово відрізняється від класичних зразків героїчного епосу чи антиколоніального кіно. Її специфіка полягає в органічному поєднанні глибинної національної традиції поетичного кіно з універсальною мовою травми та стійкості, де акцент зміщено з образу жертви на образ «людини культурної», яка обирає спротив. Цей наратив, як доводять стрічки «Розплата», «Земля блакитна, наче апельсин» чи доробок митців проєкту «Культура vs війна», працює не через пряму пропаганду, а через створення символічних просторів для спільного переживання досвіду.

Література

1. Балашова О. Як війну зображають у кіно й літературі. Ukraïner. 2024, 20 вересня. URL: https://www.ukrainer.net/viyna-kino-literatura/

2. Гаращенко О. Пояснюючи себе назовні: культурна дипломатія кінодокументалістики з досвіду України і Чилі. LB.ua. 2025, 18 червня. URL: https://lb.ua/culture/2025/06/18/682188_poyasnyuyuchi_nazovni_kulturna.html

3. Гікс Д. Місце України у «Веселці» Марка Донського («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943). Культура України. 2025. Вип. 87. С. 58–71.

4. Самусенко Ю. Жанна Озірна: «Ми живемо в час, коли кіно стає частиною наративної війни». Український журнал. 2025. №3. С. 24–27.

5. Anna. «Культура не захищає від ракет, але вона творить спільну ідентичність»: Конспект майстерні Ірини Цілик. Міжнародний фонд «Відродження». 2026, 5 Лютого. URL: https://www.irf.ua/kultura-ne-zahyshhaye-vid-raket-ale-vona-tvoryt-spilnu-identychnist-konspekt-majsterni-iryny-czilyk/

6. Castello Branco P., Lihus M. Perspectives on Ukrainian Cinema: Constructing National Identity and Cultural Resilience. Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. 2023. Vol. 15(1). P. 11–13.

7. International Conference Cultural Resistance Through Film: Performing Ukrainian National Identity. IFILNOVA / NOVA University Lisbon. 13-14. 07. 2023. URL: https://listserv.liv.ac.uk/cgi-bin/wa?A3=2302&L=PHILOS-L&E=quoted-printable&P=2298248

8. Khomenko I. New Ukrainian Film “Reckoning” Responds to Russia‘s Reopening of Mariupol Drama Theater. UNITED24 Media. 27.12.2025. URL: https://united24media.com/latest-news/new-ukrainian-film-reckoning-responds-to-russias-reopening-of-mariupol-drama-theater-14598

9. International Conference Cultural Resistance Through Film: Performing Ukrainian National Identity. IFILNOVA / NOVA University Lisbon. 13-14.07.2023. URL: https://listserv.liv.ac.uk/cgi-bin/wa?A3=2302&L=PHILOS-L&E=quoted-printable&P=2298248

Щур Наталія Олегівна,
кандидат наук з державного управління, завідувач відділу аспірантури та докторантури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ ТА ПУБЛІЧНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Повномасштабна війна в Україні радикально трансформує функції мистецтва, виводячи його за межі естетичної практики у площину культурного спротиву та міжнародної комунікації. У ситуації, коли боротьба точиться не лише за території, але й за інтерпретацію реальності, мистецтво постає як простір смислотворення, формування колективної ідентичності та репрезентації України у глобальному культурному дискурсі.

У цьому контексті особливої ваги набуває осмислення мистецтва як інструменту символічного протистояння та виробництва смислів, що функціонує на перетині культурних, політичних і комунікативних практик. В умовах війни мистецькі практики втрачають ознаки естетичної автономії, набуваючи виразно соціально-політичного характеру та перетворюючись на механізм конструювання і репрезентації ідентичності. Це виявляється в інтенсифікації роботи з історичною пам’яттю, формуванні нових символічних кодів, візуалізації травматичного досвіду, а також у розгортанні наративних стратегій, спрямованих на консолідацію суспільства та утвердження культурної суб’єктності України у глобальному просторі [3].

Паралельно мистецтво функціонує як ефективний інструмент публічної дипломатії,

забезпечуючи трансляцію українського наративу в глобальному культурному просторі. Художні практики набувають характеру комунікативних стратегій, спрямованих на формування міжнародної рецепції подій в Україні, протидію дезінформаційним впливам та утвердження суб'єктної позиції держави. Участь українських митців у міжнародних виставкових проєктах, фестивальному русі, міжкультурних ініціативах, а також активна присутність у цифровому середовищі сприяють розширенню символічної присутності України у світі [4]. У цьому вимірі мистецтво виступає не лише формою репрезентації, але й інструментом впливу на глобальні культурні та політичні дискурси, актуалізуючи потенціал «м'якої сили» та формуючи стійкі канали міжкультурної взаємодії.

Цей потужний потенціал мистецтва особливо наочно проявляється у сучасних українських практиках воєнного часу, де художні продукти стають символами солідарності та міжнародного діалогу. В умовах війни митці не лише фіксують реалії конфлікту, а й створюють смисли, що допомагають суспільству консолідуватися та міжнародній спільноті зрозуміти український досвід. Наприклад, виступ Kalush Orchestra на Євробаченні-2022, який одночасно просував український культурний наратив та привертав увагу світу до війни, став яскравим прикладом поєднання мистецтва, публічної дипломатії та культурного спротиву.

Подібним чином, українські цифрові проєкти, стріт-арт та тимчасові виставки воєнного часу активно транслюють історії українських громад, актуалізують символи опору та формують позитивну міжнародну репутацію країни. Наприклад, цифровий арт-проєкт «Save Ukrainian Art» [5], що об'єднує роботи українських митців, створює віртуальні виставки та NFT-колекції на підтримку культурних інституцій, став потужним інструментом не лише збереження культурної спадщини, а й трансляції українського наративу у світі.

Важливу роль у міжнародній підтримці відіграють і зарубіжні митці, зокрема Banksy. Його роботи в українських містах поєднують образи війни та опору, привертаючи увагу глобальної спільноти та медіа до гуманітарної та культурної ситуації в Україні. Подібні ініціативи створюють міжнародні платформи солідарності: виставки закордонних художників, колаборації з українськими митцями та цифрові кампанії сприяють формуванню позитивного іміджу країни та підтримці української культурної дипломатії [1; 2]. Таким чином, сучасне мистецтво не лише відображає події війни, а й діє як активний агент культурного впливу, поєднуючи естетичні, політичні та комунікативні функції у глобальному культурному дискурсі, створюючи нові канали міжкультурної взаємодії та міжнародної підтримки України.

Ці процеси демонструють, що мистецтво під час війни виступає не лише формою творчого вираження, а й потужним механізмом суспільної мобілізації та міжнародної комунікації. Завдяки цифровим платформам, соціальним мережам та міжнародній підтримці українські художники формують глобальний наратив країни та консолідують як внутрішнє, так і зовнішнє сприйняття українського досвіду. У цьому контексті мистецтво поєднує локальні культурні смисли із глобальними дипломатичними функціями, стаючи важливим інструментом культурного спротиву.

Сучасне українське мистецтво під час війни радикально трансформує свої функції, поєднуючи естетичну, соціально-політичну та комунікативну ролі, і виступає активним агентом культурного спротиву. Воно сприяє формуванню колективної ідентичності, актуалізації історичної пам'яті та консолідації суспільства, забезпечуючи мобілізацію громад і переосмислення травматичного досвіду. Цифрові платформи, тимчасові виставки, стріт-арт та міжнародні колаборації створюють глобальний резонанс українських художніх практик, посилюючи культурну дипломатію та формуючи позитивний імідж країни у світі. Внесок зарубіжних митців, а також участь українських художників у міжнародних проєктах демонструють здатність мистецтва впливати на глобальні культурні та політичні дискурси, утверджуючи позицію України на світовій арені. Таким чином, мистецтво під час війни стає потужним механізмом одночасної внутрішньої мобілізації, міжнародного діалогу та глобальної комунікації, підкреслюючи роль творчості як ключового інструменту культурного спротиву та «м'якої сили» держави.

Література

1. Андрес Г. «М'яка сила» України: зарубіжні музейні проєкти та формати культурної дипломатії після 2022 року. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектур.* Вип. 4. С. 90–96. DOI: https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-11
2. Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12. С. 4-9. DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01.
3. Протас М., Булавіна Н., Ісиченко І. Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 9–32. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868
4. Сидоренко В. Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. 2024. Вип. 20. С. 9–20. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032
5. Save Ukrainian Art URL: https://saveart.online/ (дата звернення: березень 2026)

Васильківський Анатолій Олегович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕРТ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ ВІЙНИ

Концерт є культурною практикою, публічною подією виконання музичних творів перед аудиторією, як організована, як завершена мистецька подія з визначеним простором, часом і художньою програмою.

Концерт як публічна подія займає важливе місце в здійсненні культурної дипломатії, є інструментом публічної мистецької репрезентації держави або культури на міжнародній арені, яка спрямована на формування позитивного іміджу, налагодження міжкультурного діалогу та зміцнення міжнародних зв'язків.

Значення і роль концертів в культурній дипломатії особливо зростає в українському сьогоденні війни. Як зазначає Шкурко М. «культурний дипломатичний фронт надзвичайно складний, адже подекуди вимагає багато терпіння для роз'яснення основних тонкощів, пов'язаних із війною» [3, с. 744]

Концерт як інструмент «м'якої сили» виконуючи репрезентативну, комунікативну, ціннісну та іміджеву функції демонструє всьому світу національні культурні надбання України, транслює світоглядні орієнтири українців, створюють привабливий простір для міжкультурного діалогу та сприяє розвитку міжнародного партнерства.

Дослідник Чучман В. аналізуючи творчу діяльність французького хору "Achoriny" під керівництвом диригента Василя Бориса наголошує на об'єднувальній силі хорового співу та українського музичного мистецтва. Аналізуючи історичні засади створення хору та його діяльність, вчений визначає роль хору в культурній дипломатії і є «вагомим мотиваційним фактором для іноземців до глибшого зацікавлення українською культурою» [2, с. 74].

Лозинська О. аналізуючи проєкти у сфері класичної музики через призму цілей, стратегії та викликів культурної дипломатії під час війни виокремлює закладені нові сенси у творенні та репрезентації українських музичних продуктів, тому що «виклики перед українськими музикантами за кордоном масштабуються рівнем відповідальності перед захистом культурного суверенітету своєї країни» [1, с. 43].

Концертна діяльність в фокусі викликів війни та як інструмент культурної дипломатії визначається великою кількістю ініціатив та практик, серед яких: участь України в Євробаченні; концерт «Notes From Ukraine» (концерт до сторіччя прем'єри української колядки «Щедрик» у Карнегі-Холл, Нью-Йорк, 2022 р.); міжнародний концертний проєкт «Музика чуттів» (який об'єднує музикантів з інвалідністю з України, Німеччини та Польщі, 2025 р.); благодійний концерт Національного ансамблю солістів України «Київська Камерата під назвою «Світло крізь тінь» (Lumières sur l'Ombre) (тприсвяченим пам'яті, солідарності та стійкості українського народу перед обличчям війни, 2026 р.); міжнародний фестиваль «KharkivMusicFest»

в межах якого відбувся концерт «Inside the War» (прем'єри творів, написаних під час війни, 2023 р.).

Важливими суб'єктами концертної культурної дипломатії є українськи виконавці, бо через музику та мистецтво вони несуть культурні меседжі про війну, формують міжнародний імідж України та сприяють міжкультурному діалогу. Яскравим прикладом концертна діяльність таких артистів, як: Океан Ельзи, гурт і особисто Святослав Вакарчук активно підтримує українців і виступає на благодійних концертах для ЗСУ; Тіна Кароль бере участь у благодійних проєктах та концертних марафонах на підтримку української армії; етно-гурт «ДахаБраха» виступають на благодійних заходах і відстоюють українську культурну ідентичність у світі; гурт «Антитіла», його учасники активно висловлюються проти агресії та беруть участь у волонтерських ініціативах. Велика кількість українських артистів активно підтримують гуманітарні ініціативи та збір коштів для постраждалих від війни, ініціюють збір коштів на гуманітарну допомогу.

Особлива увага в забезпеченні культурної дипломатії через концертну діяльність належить Українському інституту. Як один з головних суб'єктів організації і здійснення культурної дипломатії, ця інституція через культуру та мистецтво активно впливає на міжнародне сприйняття України в світі. Яскравим прикладом є розроблена Українським інститутом програма «EXTRA SOUND», яка представляє українських музикантів на ключових подіях міжнародної музичної індустрії. Мета програми: «посилення присутності України в міжнародній музичній спільноті через участь українських колективів у музичних подіях світу; співпраця з іншими фахівцями галузі всередині країни та за кордоном; представлення української творчості на провідних музичних шоукейсах, фестивалях у світі» [4].

Отже, у воєнний період концертна діяльність набуває особливого значення і змісту, стає формою культурного спротиву та засобом міжнародної підтримки. Концерт як інструмент культурної дипломатії, на відміну від офіційної дипломатії характеризується емоційним, комунікативним, ціннісним впливом на аудиторію та в своєму потенціалі здатен популяризувати символічні коди та культурну ідентичність, набувати мистецького авторитету, здійснювати важливу для України благодійну діяльність та інформаційну підтримку.

Література

1. Лозинська О. Проєкти у сфері класичної музики як інструмент культурної дипломатії: цілі, стратегії, виклики (український воєнний контекст). *Українська музика.* 2023. № 1 (44). С. 38–48. URL: https://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/issue/view/34 (дата звернення: 09.01.2026).
2. Чучман В. Творча діяльність французького хору "ACHORINY" в контексті української культурної дипломатії. *Вісник Львівського університету.* Серія: Мистецтвово. 2025. Вип. 26. С. 74–83. URL: https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13544/14034 (дата звернення: 09.01.2026).
3. Шкурко М. Культурна дипломатія України під час війни. *Україна дипломатична*. 2023. Вип. 24. С. 741–749. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001452987 (дата звернення: 09.01.2026).
4. Український інститут. URL: https://ui.org.ua/sectors/extra-sound/ (дата звернення: 09.01.2026).

Мороз Анатолій Володимирович,
аспірант Київського національного університету культури та мистецтв

ВИМОГИ ДО ВІЗУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНОЇ ЄДНОСТІ ТУРИСТИЧНОЇ ІНФОГРАФІКИ

У сьогоденні туристична інфографіка набуває все більш актуального значення, поєднуючи функції інструменту активізації туристичного бізнесу та засобу соціокультурного розвитку індустріально обмежених регіонів в різних країнах світу. Проте особливої актуальності туристична інфографіка набуває саме в процесах регенерації малих міст України, перебираючи на себе функції відновлення локальної памяті щодо здобутків історико – культурних осередків в різних регіонах України. Проте тематиці туристичної інфографіки, і, насамперед,

візуально-стилістичній єдності її складників, у науковому дискурсі України приділяється все ще недостатньо уваги.

Розглядаючи туристичну інфографіку, насамперед, маємо виділити її відмінності, порівняно з географічною, з якою її часто плутають. Маємо акцентувати, що географічна інфографіка тяжіє до наукової візуалізації даних і об'єктивності; збереження пропорційних співвідношень між обєктами і їх масштабного представлення, впровадження усталеної системи умовних позначень. Натомість туристична інфографіка тяжіє до образності, наративності та емоційного впливу. Вона може повністю ігнорувати точність масштабного співставлення об'єктів; вилучати «зайві та нецікаві» для туристиів об'єкти інфраструктури; збільшувати обсяги текстового пояснювального контенту; інтегрувати ілюзорно-тривимірні зображення виокремлених ділянок рельєфу з умовно площинними. Крім того, туристична інфографіка може поєднувати інформацію про природні памятки та історичні споруди, унікальну флору та фауну, традиційні культурні заходи, тощо. Звідси, маємо розуміти, що для представлення сукупності різнохарактерних обєктів, що можуть зацікавти реципієнтів, туристична інфографіка може оперувати значно розширеним спектром засобів, ніж географічна. Проте, туристична інфографіка подекуди надає спостерігачам уявлення тільки про основні або найбільш цікаві локації, та їх розташування співвідносно інших районів або локацій місцевості, водночас, залишаючи поза увагою значну кількість споруд та магістралей, що не становлять уваги або зацікавлення для мандрівників. Але, до переваг туристичної інфографіки входить образне відтворення фестивалей, шоу та розважальних подій, що можуть повторюватись в певні дати року та становить зацікавлення туристів.

Власне, В. Кушнерук розглядає інфографіку – як сукупність кодів різних знакових систем, що становлять її структуру і перебувають у постійній взаємодії [3, 38]. Ця думка є актуальною для позначення властивостей туристичної інфогорафіки, і більш детально розвинутою та поданою у дослідженні Т. Божко, в якому здійснено деталізований аналіз складників інфографіки, як інформаційної системи, приділено прискіпливу увагу різним графічним способам кодування інформації, кожний з яких пропоновано розглядати як окрему ізографему, і сформовано умови кількісного поєднання зображувальних ізографем та їх композиційної взаємодії в інфографічних повідомленнях [1, 205-207].

Керуючись рекомендаціями, наведеними в дослідженні Т. Божко [1], маємо відмітити, що вимоги до мінімізації кількості ізографем є вкрай актуальними для туристичної інфографіки, оскільки саме в ній автори намагаються поєднати фотозображення залишок архітектурних пам'яток з їх історичними реконструкціями (двовимірними або тривимірними), додати до них зображення персоналій, що народились або діяли в представленому регіоні, доповнити все це відомостями про унікальні рослини (також варіативними за ступенем узагальнення та стилізації), поєднати все це з представленням унікальних страв та місць їх приготування. Як наслідок – виникає візуальний контент з широким спектром семантичного кодування різнохарактерних обєктів, внаслідок чого порушується візуально-стилістичність єдність його сприйняття.

Звідси, вважаємо проблематику збереження візуально-стилістичної єдності в туристичній інфографіці найбільш вагомою і впливовою на зацікавленість споживачів представленим контентом. Підтвердження наведеної думки знаходимо у піблікації А.Варивончик, яка зазначає: «Нині споживачі стикаються з величезною кількістю візуальних форм подачі інформації, а це означає, що їхні запити стають більш вибагливими, вимагаючи не тільки точних інформаційних повідомлень, але й задоволення сильних емоційних та естетичних потреб» [2,130].

Втім, в публікації А. Варивончик знаходимо попередження щодо надмірної уніфікації та впровадження шаблонних рішень в інфографічні повідомлення, що, на думку авторки, призводять до нівелювання унікальності змісту поданої інформації та втрати прив'язки до історичного періоду чи тематичного жанру візуальної історії [2, 130].

Зважаючи на вище наведені вимоги, маємо констатувати, що туристична інфографіка повинна поєднувати в собі авторські інтерпретації зображувальних складників, водночас, зберігаючи єдність їх візуально-стилістичного представлення. Вважаємо, що саме візуально-

стилістична єдність забезпечує цілісність сприйняття інформаційного повідомлення. Узгоджені засоби стилізації як топоніміки місцевості, так і відображення архітектурних споруд і рослин, єдина колірна система, повторювані графічні модулі та спільний рівень стилістичного представлення зображень (ілюзорно-двовимірних, або ілюзорно-тривимірних) зменшують когнітивне навантаження на реципієнта, полегшують орієнтацію в інформаційному полі та сприяють швидшому зчитуванню змістового наповнення. За відсутності стилістичної цілісності інфографіка сприймається фрагментарно, що ускладнює формування ментальної моделі представлених даних.

Керуючись результатами дослідження Т. Божко маємо можливість стверджувати, що стилістична неузгодженість комунікативних складників інфографіки може призводити до втрати логіки семантичного сприйняття та зацікавлення змістом цілісного повідомлення [1, 205-206]. Єдина стилістика, навпаки, підпорядковує всі елементи спільній логіці подання та підсилює інтерпретаційну однозначність. Звідси, отримуємо можливість розглядати візуально-стилістичну єдність як умову представлення чіткої інформаційної ієрархії. Повторювані стилістичні маркери (під якими маємо розуміти спільний ступінь стилізації та схематизації зображувальних складників, однакові шрифти) допомагають розрізняти рівні значущості даних, логічні блоки та послідовність їх прочитання. Без єдиної стилістичної системи ієрархія втрачає логічність та прозорість, що знижує комунікативну ефективність інфографіки.

Стилістична цілісність формує відчуття професійності та довіри до представленої інформації. Єдність візуального кодування комунікативних елементів сприймається як результат продуманого дизайну, тоді як візуальна еклектика часто асоціюється з аматорським або випадковим підходом. В естетичному вимірі єдність стилю сприяє візуальній привабливості та підвищує ймовірність залучення аудиторії.

Отже, візуально-стилістична єдність інфографіки є базовою умовою ефективної візуальної комунікації**,** що поєднує когнітивну зручність, семантичну точність, структурну логіку та естетичну цілісність. Саме через стилістичну узгодженість усіх комунікативних складників інфографіка набуває статусу цілісного інформаційного повідомлення, а не набору розрізнених візуальних елементів. Єдина візуально-стилістична система дозволяє адаптувати інфографіку до конкретного комунікативного контексту (освітнього, науково-популярного, туристичного, маркетингового) та очікувань цільової аудиторії. Саме вона забезпечує відповідність тональності повідомлення його функціональному призначенню та культурному коду реципієнтів.

Література

1. Божко Т.О. Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* 2022. Вип. 46. С. 198–208. https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795

2. Варивончик А.В. Інфографіка в графічному дизайні XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73, том 1. С. 127-131. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-18

3. Кушнерук В.С. Інфографіка як інструмент візуальної комунікації: історія розвитку та функційні особливості. *Закарпатські філологічні студії.* 2025. Вип.40. Том 2. С. 33-39. DOI https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.40.2.6

Паскал Максим Іванович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОДІЄВА КУЛЬТУРА І ВІЙНА В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

Подієва культура, як сукупність практик, норм і цінностей, що формуються навколо регулярного чи епізодичного організованого досвіду (подій) у суспільстві переважно описує систему відносин і способів взаємодії людей під час культурних подій.

Подієва культура в оптиці війни в Україні поки що не має великого числа спеціалізованих досліджень, але її окремі аспекти розглядалися українськими вченими з різних наукових позицій.

До питання розробки поняття «подієва культура» звертається вчена Кириленко К.М., яка слушно зазначає, що «термін «подія» та утворений від нього «подієва культура» як культурологічні концепти потребують детального теоретичного опрацювання, напрацювання фактологічної основи їх наповнення є дієвим кроком вперед у даному напрямку» [4, с. 151].

Вчена Копієвська О.Р. розглядає подієву культуру не тільки як інструмент формування сучасного культурного простору та підвищення культуротворчого потенціалу, а й як інструмент детравматизації вітчизяного соціуму в умовах російсько-української війни [5, с. 18]. Аналізуючи в своїх дослідженнях феномен культурної травми, вчена виокремлює значення спеціально організованої події в процесах ментального відновлення людини [6].

На важливості ролі подієвої культури в сучасному науковому дискурсі наголошує вчена Поліщук Л.О., яка слушно зазначає, що «найсуттєвіші та найвідчутніші зміни в подієвій культурі відбулися протягом останніх років, через пандемійні та карантинні обмеження. Протягом останнього часу у подієвій культурі на перший план вийшли такі тенденції як: організація гібридних та онлайн-подій; активне впровадження діджитал-технологій; орієнтація на українську аудиторію; формування відкладеного попиту та попередніх замовлень тощо» [8, с. 270].

Дослідник Дмитрів О.О. аналізуючи участь у культурних подіях українців під час війни визначає, наголошує на пріоритетності відновлення психологічного здоров'я завдяки таким подіям. За результатами теоретичного аналізу досліджень Дмитрів О.О. пропонує таку теоретичну модель взаємозв'язку між у відвідуванням культурних подій та психічним здоров'ям [3, с. 27].

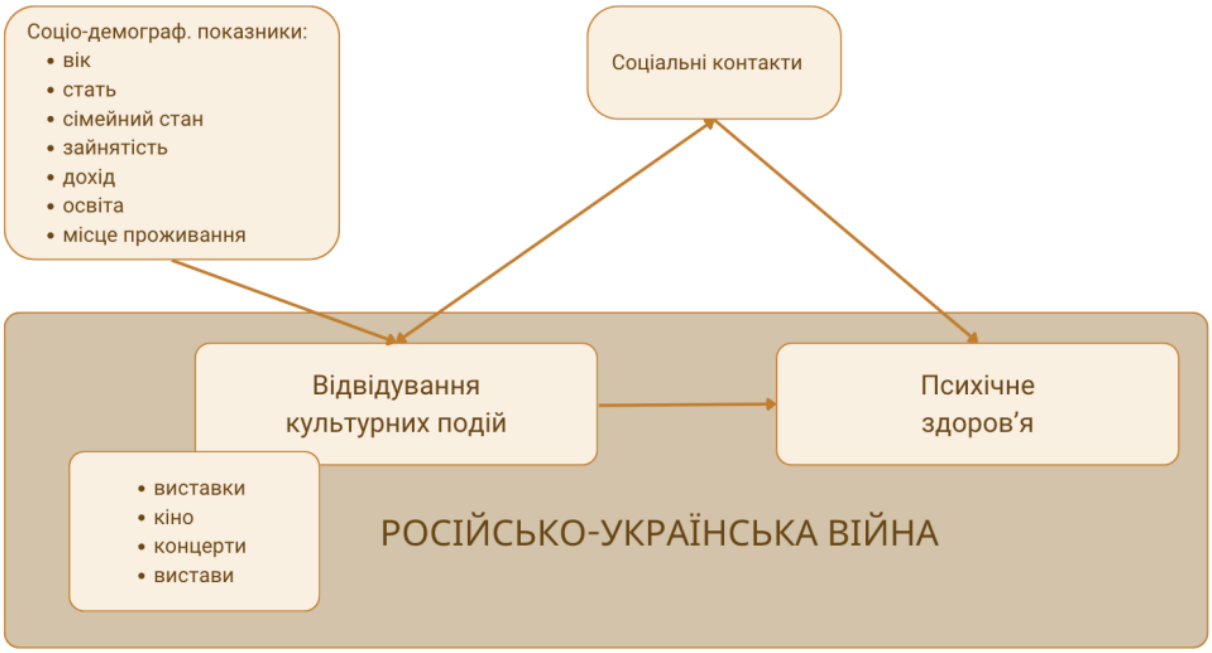


Рис. 1. ***Теоретична модель взаємозв'язку між відвідуванням культурних подій і психічним здоров'ям***

Вплив глобалізації на локальні культурні ініціативи та рекомендації щодо підвищення ефективності культурних подій у період воєнних дій в Україні досліджує Бичик А. В своєму дослідженні авторка дійшла висновку, що «ефективність культурних подій у воєнний час визначається не лише кількісними показниками (участь, відвідуваність), але й якісними – психологічним відновленням, зміцненням національної єдності, посиленням громадянського суспільства, а також здатністю культури виконувати дипломатичну та благодійну функцію. Ефективність культурних подій у воєнний час вимірюється не лише кількістю учасників, а і їхнім багатоплановим впливом – від психологічного відновлення та національної єдності до міжнародної підтримки та благодійності» [1, с. 215].

Культура подій у умовах повномасштабного вторгнення розглядається в дослідженні

Кузьменка Т. та Сороки В.. Аналізуючи досвід Львівщини дослідники дійшли висновку, що «трансформація культурних форм під впливом війни дає можливість спостерігати за розвитком української національної культури, особливостями її адаптації до умов воєнного стану, а також формування нових механізмів культурної підтримки та взаємодії в умовах суспільної трансформації. Оскільки в умовах воєнного стану культурні практики трансформувалися в засіб консолідації, суспільного єднання та патріотичного виховання, то у Львівській області значно зросла кількість культурних заходів, присвячених патріотичній тематиці, історії боротьби за незалежність, а також вшануванню героїв» [7, с. 118].

Дослідник Блощинський Д. визначає роль і значення культурних подій в системі формування національної безпеки. Детально осмислюючи наведені в своєму досліджені приклади культурних подій, автор дійшов висновку, що значення даних культурних подій слугує збереженню національних інтересів, традицій, а також потенційно встановлює нормативні цілі, визначає стандарти толерантного ставлення один до одного в суспільстві [2, с. 238].

Отже, подієва культура як теоретична категорія, характеризується рядом міждисциплінарних досліджень і виступає комплексним соціокультурним феноменом, що охоплює систему організованих публічних практик, заходів та подій, які забезпечують спільне переживання, комунікацію та конструювання смислів у суспільстві. У контексті наративів війни, подієва культура виступає простором формування та репрезентації колективної пам’яті, національної ідентичності та ціннісних орієнтирів суспільства.

Література

1. Бичик А. Вплив глобалізації на локальні культурні ініціативи та рекомендації щодо підвищення ефективності культурних подій у період воєнних дій в Україні. *Південноукраїнські наукові студії:* зб. матеріалів VIII Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених (Одеса, 17–19 листопада 2025 р.) / відп. ред. та укладач: Петінова О. Б. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2025. С. 213–215.

2. Блощинський Д. Вплив публічного управління в сфері культури на національну безпеку України на прикладі великих культурних подій як соціальних інновацій. *Публічне управління та регіональний розвиток.* 2024. № 24. С. 318–341.

3. Дмитрів О. Участь у культурних подіях як чинник психічного здоров’я під час війни: магістерська робота спеціальності (053) Клінічна психологія з основами психодинамічної терапії / Український католицький університет. Львів, 2024. 144 с.

4. Кириленко К. М. Розробка поняття «подієва культура» як інноваційний напрям наукових пошуків у КНУКіМ. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. С. 150–155.

5. Копієвська О. Р. Культурні практики як стратегії детравматизації вітчизняного соціуму в умовах російсько-української війни. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. (Ки- їв, 2–3 лютого 2023 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 17–19.

6. Копієвська О. Р. Еволюція поняття "травматичний досвід": культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2024. № 3. С. 3–13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2024_3_3.

7. Кузьменко Т., Сорока В. Українська подієва культура Львівщини в умовах повномасштабного вторгнення: виклики та загрози. *Питання культурології*. 2025. (45). С. 109–124.URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325039.

8. Поліщук Л. О. Подієва культура України в сучасних реаліях. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. С. 270–274.

Тимошенко Альона Іванівна,
аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЦІННІСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КІНООБРАЗУ ГЕРОЯ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ

Сучасний український кінематограф виступає, як дзеркалом суспільних процесів, так і потужним чинником формування національної ідентичності, особливо в умовах серйозних екзистенційних викликів, спричинених російсько-українською війною. Героїчний образ у кіно акумулює ціннісні орієнтири епохи, транслюючи уявлення про бажане, належне та взірцеве. Як слушно зауважує А. Ассман, культурна пам'ять суспільства значною мірою формується через наративи та образи, що циркулюють у медіапросторі [1]. Відтак аналіз ціннісних трансформацій кіногероя дозволяє простежити еволюцію уявлень українців про самих себе, власне минуле та майбутнє, а також про критерії суспільно значущого вчинку. Особливої актуальності ця проблематика набуває в контексті подолання постколоніальних стереотипів та деконструкції імперських міфів, які десятиліттями нав'язували українцям комплекси меншовартості та маргінальну роль в історії.

Ключовим вектором ціннісних трансформацій сучасного українського кіногероя є перехід від пасивної жертовності до активної стійкості та відповідального діяння. Якщо в кінопродукції 1990-х – початку 2000-х рр. домінував образ «маленької людини», розчавленої обставинами, жертви історії або кримінального беззаконня, то починаючи з часів Революції Гідності на екрані утверджується принципово інший тип героя. Це громадянин, який усвідомлює власну суб'єктність і здатен впливати на перебіг подій. Візуальна мова фіксує цю зміну через акцентування погляду, спрямованого в майбутнє, жесту, що символізує єднання, та тіла, яке зазнає випробувань, але не втрачає гідності. Відбувається зміна акцентів з героїки смерті (загибель як єдиний спосіб стати героєм) на героїку життя та боротьби, де ключовими чеснотами постають вірність, відповідальність, здатність до самоорганізації та турбота про інших. Така трансформація свідчить про подолання колоніальної травми та формування зрілої національної ідентичності, заснованої на цінностях свободи та людської гідності.

Зазначена ціннісна переорієнтація проявляється у способах репрезентації героя в кінострічках періоду російсько-української війни. У фільмі «Кіборги» (реж. А. Сеітаблаєв, 2017) героїчне постає не як вроджена властивість обраних, а як ситуативний вибір звичайних людей, які опинилися в екстремальних обставинах. Ціннісний акцент зміщується з результату (перемога чи смерть) на процес (стійкість, взаємодопомога, збереження людяності). Ще промовистішим є образ героя в стрічці «Мої думки тихі» (реж. А. Лук'яненко, 2019), де героїчне взагалі виноситься за межі воєнної тематики: головний персонаж виявляє мужність, відстоюючи власне покликання та право на самореалізацію всупереч обставинам. Це засвідчує тенденцію до демократизації героїчного: суб'єктом героїчного вчинку може стати кожен, незалежно від фаху чи соціального статусу. Відтак українське кіно легітимує плюралістичну модель героїзму, де поряд із військовим співіснують волонтерський, професійний та буденний героїзм, об'єднані спільним ціннісним підґрунтям – служінням спільному благу та вірністю власним принципам.

На глибинному рівні ціннісні трансформації кінообразу героя корелюють із процесами переосмислення історичної пам'яті та пошуку нових націєтворчих міфів. Українське кіно дедалі частіше звертається до постатей, які раніше замовчувалися або трактувалися тенденційно (діячі УНР, воїни УПА, дисиденти), пропонуючи їхню візуальну репрезентацію не в плакатно-героїчному, а в людському, психологічно переконливому вимірі. Такий підхід уможливлює ідентифікацію сучасного глядача з історичним персонажем, долаючи часову дистанцію та актуалізуючи тяглість національної героїчної традиції. Водночас відбувається ревізія радянського героїчного канону: замість знеособлених «виконавців обов'язку» на екрані з'являються рефлексуючі особистості з індивідуальною моральною відповідальністю за власні вчинки. Як підкреслює Л. Брюховецька, саме через таку «олюднену» героїку кіно здатне ефективно

працювати з травматичним досвідом нації, перетворюючи його з джерела болю на ресурс стійкості [2].

Окремим важливим аспектом ціннісних трансформацій героїчного образу є гендерна репрезентація, яка зазнає суттєвих змін упродовж останнього десятиліття. Традиційно героїчне в кінематографі маркувалося як маскулінне, тоді як жіночі персонажі виконували переважно допоміжні функції – дружин, матерів, коханих, які чекають або оплакують героя-чоловіка. Сучасне українське кіно дедалі частіше пропонує альтернативні моделі: жінка постає як повноцінний суб'єкт героїчного діяння, чи то на фронті (фільми «Новенька», 2019; «Іловайськ 2014. Батальйон «Донбас», 2019), чи в тилу як волонтерка, лікарка, рятувальниця. Як зазначає М. Дзюба, сьогодні жіноча героїка позбавлена войовничого пафосу, вона більше зосереджена на збереженні життя, турботі та емпатії, що розширює саме поняття героїчного, включаючи до нього не лише здатність знищувати ворога, а й спроможність захищати вразливих та відбудовувати зруйноване [3]. Ціннісний зсув у бік фемінних моделей героїки корелює із загальною демократизацією героїчного та утвердженням турботи як суспільно значущої чесноти в умовах війни. Відтак сучасне українське кіно не лише фіксує, а й активно формує нові гендерні контури національного героїчного канону, в якому мужність і жертовність перестають бути виключно чоловічими атрибутами.

Отже, ціннісні трансформації кінообразу героя в сучасному українському кінематографі є чутливим індикатором змін у національній самоідентифікації українців. Магістральний вектор цих змін пролягає від постколоніальної маргінальності та жертовності до утвердження суб'єктності, гідності та відповідальності як базових цінностей. Сучасний український кіногерой – це не міфологізована надлюдина, а звичайна людина, яка в критичних обставинах виявляє здатність до морального вибору, солідарності та самопожертви в ім'я спільного блага. Такий образ виконує важливу соціокультурну функцію: він легітимує щоденний героїзм війни та волонтерства, пропонуючи глядачеві позитивні моделі ідентифікації, а також сприяє інтеграції травматичного досвіду в цілісний наратив національної історії.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2022. 440 с.
2. Брюховецька Л. І. Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі. Енергія відродження. Українське кіно, 2014-2020 / [упоряд. і наук. ред. Лариса Брюховецька]. Київ : Редакція журналу "Кіно-Театр" : Освіта України, 2022. С. 18-36.
3. Дзюба М. Жінка в українському кіно: від класичних берегинь до сучасних героїнь війни. Вікна. 2024, 4 листопада. URL: https://vikna.tv/styl-zhyttya/podorozhi/evolyucziya-zhinochyh-obraziv-v-ukrayinskomu-kino-vid-tradyczij-do-voyennyh-geroyin/

Федорук Андрій Ярославович,
аспірант Київського національного університету технологій та дизайну

УКРАЇНСЬКЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО В ДИСКУРСІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Сучасний соціокультурний простір України формується під впливом воєнних подій, гібридних інформаційних загроз та процесів переосмислення національної ідентичності. У цих умовах особливої ваги набувають культурні практики і як зазначає культуролог Ольга Копієвська, головною інтенцією яких є «збереження, передача й подальший розвиток системи значень, смислів, уявлень, що опредмечені в знаннях та виражені в символічній формі» [2, с. 67].

Однією з таких практик постає документальне кіно, яке сьогодні виходить за межі суто мистецької сфери й виконує важливі соціальні, комунікативні та культуротворчі функції.

Документалістика стає простором репрезентації реальності, де відбувається осмислення досвіду війни, втрат, спротиву та солідарності. У цьому сенсі вони формують своєрідний архів сучасності, який впливає на процеси самоідентифікації українців і водночас виступає

інструментом культурної дипломатії, презентуючи український досвід світовій спільноті. Так у 2024 році найголовнішу подію світової документалістики – кінофестиваль International Documentary Film Festival Amsterdam, або IDFA, який щолистопада проходить у столиці Нідерландів, відкривав український фільм – вперше за 35-річну історію кінофоруму. Це стрічка "Фото на пам'ять" Ольги Черних. Стрічка Мстислава Чернова "20 днів у Маріуполі" взяла призи глядацьких симпатій на великих кінофестивалях, від "Санденса" до IDFA, та принесла перший в історії України "Оскар"[3].

Воно дедалі частіше використовується як засіб публічної комунікації, просвітництва, формування критичного мислення й медіаграмотності, а також як механізм протидії дезінформації та деструктивним наративам. Якщо в політичному дискурсі "рускій мір" деконструюється через лексичні стратегії та критичний аналіз [4], то сучасне документальне кіно робить це через візуальну фіксацію наслідків цієї ідеології - руйнувань та воєнних злочинів. Таким чином, документальне кіно набуває ознак комплексної культурної практики, у межах якої поєднуються творчість, соціальна відповідальність і громадянська позиція.

Попри активний розвиток української документалістики та її помітну присутність у міжнародному культурному просторі, проблема її осмислення в культурологічному вимірі залишається недостатньо розробленою. Це зумовлює необхідність розгляду документалістики не лише як екранного продукту, а як соціокультурного феномену, інтегрованого в систему сучасних культурних практик.

У контексті медіатизації воєнного досвіду показовими є міркування Ж. Бодріяра, який зазначав, що сучасні війни дедалі більше перетворюються на інформаційні події, де глядач взаємодіє не з безпосередньою реальністю, а з її медіа-репрезентацією або «симулякром» [1]. Така позиція актуалізує потребу критичного аналізу документального кіно не лише як фіксації фактів, а як форми конструювання смислів і моделей сприйняття війни.

Методологічну основу дослідження становить комплекс культурологічних і загальнонаукових підходів, зокрема системний, порівняльно-історичний, діахронно-синхронний, компаративний та крос-культурний методи, що дозволяють простежити еволюцію українського документального кіно й визначити його місце у світовому контексті. Структурно-семіотичний аналіз сприяє інтерпретації візуальних образів, наративів і символічних кодів фільмів, тоді як спостереження, ідеаційний і психологічний підходи дають можливість дослідити вплив документальних практик на формування суспільної свідомості та культурних цінностей.

У межах дослідження передбачається здійснити цілісний аналіз функціонування українського документального кіно як інструменту культурної комунікації, визначити його роль у процесах конструювання історичної пам'яті та окреслити потенціал у сфері культурної дипломатії. Очікується систематизація сучасних тенденцій розвитку документалістики, виявлення її комунікативних і культуротворчих можливостей, а також обґрунтування значення документального кіно як засобу протидії гібридним інформаційним впливам.

Таким чином, осмислення сучасного українського документального кіно як культурної практики дозволяє глибше зрозуміти механізми формування суспільних смислів у період історичних випробувань і визначити його місце в системі національної та світової культури.

Література

1. Бодріяр Ж. Війна в Затоці не відбулася / пер. з англ. П. Паттона. Блумінгтон : Університет Індіани, 1991. С. 31–32.

2. Копієвська О. Р. Тематизація культурних практик у науковому дискурсі. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=819533

3. Малишенко А. Нічого, крім правди: що потрібно знати про українське документальне кіно. *Vogue.* 2024. 14 січня. URL: https://vogue.ua/article/culture/kino/nichogo-krim-pravdi-shcho-potribno-znati-pro-ukrajinske-dokumentalne-kino-54539.html.

4. Підкуймуха Л. Деконструкція ідеології «русского міра»: дискурсивні стратегії українських державно-політичних діячів в умовах війни. *Мова: класичне - модерне – постмодерне*. 2025. № 11. С. 186–207. URL: https://doi.org/10.18523/lcmp2522-9281.2025.11.186-207.

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Зуєв Сергій Павлович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТУПНОЇ ЧАСТИНИ ФІЛЬМУ-ОПЕРИ

Жанр фільму-опери передбачає врахування особливостей музичної партитури при виборі кінематографічних засобів виразності. Одним із конструктивних елементів опери, що набуває переосмислення в процесі екранізації, стає її вступна частина – повноцінна увертюра, прелюдія, інтродукція, симфонічний вступ тощо. Традиційно такий елемент формує передісторію та конкретизує часово-просторове тло подій [1, 312]. Одночасно функція рами дозволяє встановити смислове обрамлення, використовуючи кінематографічні прийоми. Наприклад, перший кадр екранізації «Ріголетто» Дж. Верді (режисер Ж.-П. Поннель, 1982) дублює останній, показуючи невтішного батька над тілом доньки, тобто власне те, про що віщує музика Прелюдії. Схожим чином музичний зміст віддзеркалюється у зображенні фільму-опери «Травіата» режисера М. Ланфранкі (1968). Музиці Прелюдії та її повтору у ІІІ дії відповідає кадр порожньої кімнати Віолетти, позначений зменшенням інтенсивності кольору. При чому якщо в останній дії опери у відповідності до лібрето ми бачимо хвору героїню в ліжку, то її поява у першому кадрі фільму «поза» дією набуває символічного значення: наче душа Віолетти після трагічних подій оглядає знайоме помешкання.

Показовим випадком створення прологу фільму-опери є такий, коли композитором не передбачено увертюру і взагалі виокремлений до першої дії симфонічний вступ. Так, у фільмі «Тоска» 1955 року (режисер С. Блазі) збережена ідея стрімкого початку 1 дії без увертюри. Однак необхідність показу вступних титрів обумовила вставку додаткового фрагменту, що ним фільм розпочинається. Титри накладено на серію гравюр із зображенням будівель, церков і майданів Риму кінця XVIII – початку XIX століття. При цьому фотограма синхронізована зі звуками настроювання оркестру. Цей нехудожній в системі музичного театру ритуал (елемент поза музичним текстом) в структурі кінотексту набуває значення художнього компоненту, що транслює театральний антураж і створює ефект очікування вистави.

Натомість режисер фільму «Тоска» 1956 року К. Галлоне проблему відсутності увертюри вирішує шляхом створення стилізованої музичної композиції для титрів. Фактично це компіляція музики Дж. Пуччіні (музичний консультант Ренцо Росселіні, музичний асистент Луіджі Річчі), в якій роль кінематографічної увертюри відіграє матеріал вступу до ІІІ дії, обрамлений трохи видозміненими знаковими акордами початку опери. Момент закінчення титрів позначений вступом оригінальної пуччінієвської партитури і початком кінематографічної дії. При чому компактність музичного вступу опери корелює з лаконізмом кінооповіді. Порятунок Анджелотті у церкві показаний двома кадрами (стрибок зі стіни фортеці та вхід до храму), розділеними довгим кадром із повним затемненням.

Якщо у фільмі 1955 року не тільки партитура, але й лібрето залишається в недоторканості (з першими акордами зображується інтер'єр церкви та Анджелотті, що вбігає в бокові двері), то в екранізації 1976 року режисер Дж. де Бозіо пропонує доволі розгорнуту передісторію, що показує втечу арештанта вулицями Риму. Цей епізод чистого кіно (фонограма відтворює кроки та звуки вулиці), в якому простір розширюється до екстер'єру, органічно доповнює партитуру. Перші акорди немов позначають завершальну стадію бігу, коли Анджелотті наближається до церкви. Оркестрова фактура наче сприймає накопичену в кіноепізоді напругу втечі та виплескує її у секвенційному каскаді синкопованих акордів.

Отже, в межах жанру фільму-опери відбувається переосмислення музичної партитури крізь призму кінематографічних засобів виразності, що впливає на побудову вступних частин оперних екранізацій. За відсутності в опері увертюри або виокремленого симфонічного вступу режисери застосовують різні підходи, серед яких – введення додаткового візуально-звукового прологу (наприклад, через титри та позатекстові елементи); створення компільованої музичної «кінематографічної увертюри» на основі матеріалу партитури. Кінематографічні прийоми (монтаж, робота з простором, звук, затемнення) дозволяють адаптувати оперну дію до логіки кінооповіді.

Література

1. Зуєв С., Панасюк В. Оперна увертюра в кінематографічному тексті. Музика і театр в комунікаційному хаосі сьогодення : матеріали V Черкашинських читань, 28–29 лист. 2025 року / ред. М. О. Дербас. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2026. С. 310-318.

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА «ДІАЛОГУ» ДРАМАТУРГІЧНОГО ТЕКСТУ І СУЧАСНОГО ТЕАТРУ

Традиційна театральна школа оперує поняттям «режисерського рішення», яке визначає, організовує та ієрархізує сцени вистави й водночас піддається аналітичному опису та концептуальній формалізації. Здійснювати аналіз авторської (унікальної, індивідуалізованої) режисерської концепції значно простіше тоді, коли основою вистави є наративна структура, викладена в драматургічному тексті. Водночас численні приклади сучасної сценічної практики засвідчують, що художній образ не завжди вимагає раціоналізованого пояснення: природа його впливу має передусім емоційно-чуттєвий характер, тоді як аналітична інтерпретація, яку пропонує літературний сюжет, лише підводить глядача до необхідного рівня рецептивного залучення, до переживання.

Німецький театрознавець і теоретик сучасного театру Г.-Т. Леман аналізує вистави різних режисерів, досліджуючи їхню образну систему та способи сценічного існування актора. У такий спосіб окреслюються автономні зони співіснування паралельних театральних систем. Кожен із цих театральних світів функціонує за власними внутрішніми законами, а принцип організації вистави конкретним режисером фактично становить окремий метод [3]. У контексті сучасного мистецтва вистава дедалі частіше створюється за індивідуально сконструйованими законами й набуває статусу «авторської».

У площині театральної педагогіки особливої ваги набуває здатність навчити студентів виявляти принципи, відповідно до яких вибудувано той чи інший сценічний твір. У традиційній школі, наприклад, «дія» розглядається як необхідна умова розвитку сюжету вистави.

Водночас сучасний театр важко собі уявити лише як акторський переказ драматургічного сюжету, організований режисером. Кожна значуща (з погляду режисерського задуму) вистава має власний «постановочний сюжет» – внутрішню історію, що розгортається паралельно фабулі першоджерела (за умови її збереження). Таким чином, сценічна структура набуває автономного смислового виміру.

Г.-Т. Леман стверджує, що вже М. Метерлінк зі своєю концепцією «статичного театру» дистанціюється від засад арістотелівської драми [3]. Йдеться насамперед про перегляд принципів, сформульованих у трактаті «Поетика» [1], де драматична дія сприймається як цілісний, причинно зумовлений процес із чіткою структурою. Театрознавець доходить висновку про неминучість нових відносин між літературним текстом і сценічним простором унаслідок історичного розвитку театру. Саме поняття драми на сцені сьогодні часто піддається ревізії задля виявлення власне театральної природи сцени. У сучасному контексті пошук театру, описаного

Арістотелем, нерідко виявляється методологічно непродуктивним.

Текст сучасної п'єси часто втрачає традиційні драматургічні ознаки (експозицію, зав'язку, кульмінацію, розв'язку), у ньому може бути відсутня лінійна дія з інтригою та причинно-наслідковою логікою. Такий текст дедалі більше постає не як п'єса у класичному розумінні, а як «текст для театру». Ці тенденції стосуються також і жанрової динаміки сучасної драматургії. Цьому аспекту присвячено дослідження Є. Васильєва «Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації» [2], де автор акцентує увагу на тому, що «найсучасніші жанрові форми < … > являють собою сюжетні відгалуження від базового тексту та є результатом інтермедіальних контактів драматургії, переважно із аналогічними явищами світового кінематографу» [2, 468].

Сучасний театр умовно можна визначити як своєрідний «пейзаж життя», у якому індивідуальна людська доля розглядається поряд із універсальними законами буття. У цьому пейзажі драма може бути присутньою як приватна історія, але може й бути відсутньою, саме тоді вирішальна роль відводиться режисерові. Унаслідок цього можливості як театру, так і режисера суттєво розширюються.

Отже, постдраматичний театр не заперечує драматичний, а радше постає його органічним продовженням, успадковуючи й трансформуючи його структурні ознаки. Подібно до того, як експресіоністи переосмислювали закони живописної перспективи або як джаз варіює сонатну форму академічної музики, театр оперує власною традицією, постійно маючи її на увазі.

Зазнає трансформації й поняття «подія» у структурі дієвого аналізу п'єси, особливо в тих виставах, що позбавлені чіткої сюжетної лінії та послідовного драматичного розвитку. У такому контексті подія постає не як етап причинно-наслідкового ланцюга, а як перетворення, інцидент, метаморфоза.

Школа психологічного театру трактує «подію» як фазу єдиного процесу дії, що структурує часовий вимір сценічного існування. Драматичний конфлікт розгортається в часі й закономірно призводить до моменту розв'язання – апогею протистояння сил. У межах події «відкриваються карти»: зусилля, докладені в процесі боротьби, призводять до конкретного результату. Відмова Ромео від відвідин балу у домі Капулетті унеможливила б його знайомство з Джульєттою; пробудження Джульєтти на мить раніше змінило б трагічний фінал. Таким чином, подія спрямовує драматичну дію вперед у чітко визначеному напрямі.

В акторському виконанні подія передусім постає як «оцінка», момент внутрішнього осмислення тієї чи іншої ситуації. Зустрічаючись із подією, актор входить у специфічний вимір «театрального часу». Подія проживається психофізично, у суб'єктивному ритмі виконавця, в його особистісному часовому вимірі вистави. Пауза оцінки концентрує в собі режисерське рішення подібно до того, як генетичний код містить інформацію про організм. Саме в цій точці зосереджується енергія людського переживання. В цей момент актор постає «оголеним» перед власною долею, автентичним у своїй сценічній присутності.

У зоні події актор, незалежно від того, чи перебуває він у межах образу, чи зберігає дистанцію щодо нього, зазнає трансформації. Це перетворення може супроводжуватися зміною сценічного простору, атмосфери, характеру глядацької участі та інших складників вистави, які, хоча й спираються на п'єсу як на первинний імпульс, не вичерпуються нею.

Театр і надалі залишається простором уяви, що живиться рефлексією над природою людської долі й історичним шляхом людства; без актора як носія живої присутності він немислимий. Водночас акцент сучасної сцени зміщується з репрезентації окремої історії, де приватне слугує моделлю загального, до виявлення самої об'єктивності життя. Ілюзорність життя персонажів поступається місцем реальній присутності артиста «з приводу» персонажа, а також активному залученню глядача. Там, де драматичний сюжет зберігається, він нерідко відступає на другий план, функціонуючи радше як інструмент для виявлення самої театральної ситуації.

Література

1. Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / упорял. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
2. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
3. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. 225 p.

Ielysieieva Kateryna,
PhD Student Bulgarian Academy of Sciences Institute of Art Studies

STAGED FOLKLORE IN CULTURAL SPACE: THE CHALLENGES OF TRANSFORMATION

In the context of globalization, mediatization, and the commercialization of culture, the issue of preserving intangible cultural heritage has become particularly pressing. Traditionally rooted in local communities, musical folklore has undergone a significant transformation in the 20th and 21st centuries, shifting from the realm of everyday practice to staged and institutionalized forms of performance. Folklore ensembles, which constitute a special mode of cultural representation - namely, staged folklore - have become one of the key agents of this transition.

Tradition can be conceptualized not as a fixed inheritance, but as a dynamic cultural process characterized by ongoing selection, adaptation, and reinterpretation [3]. From this perspective, each instance of folklore performance constitutes a negotiation between continuity and change. In a performative context, however, this process is reconfigured, becoming subject to aesthetic conventions, institutional structures, and the expectations of audiences.

Staged folklore develops within the framework of professional ensembles, festivals, and cultural policy. It is characterized by a high degree of stylization, standardization, and visual emphasis. Musical, dance, and ritual elements - originally embedded in the life cycle of a community - are removed from their functional context and presented as artistic products. As a result, a gap emerges between «living» tradition and its staged form.

To analyze this phenomenon, it is productive to turn to the concepts of hyperreality proposed by Umberto Eco and Jean Baudrillard. According to Eco, hyperreality emerges when representation comes to be perceived as more «real» than reality itself [2]. Baudrillard, in turn, introduces the concept of the simulacrum–a sign that has lost its connection with the original and functions autonomously [1].

Baudrillard's model of four phases of simulation provides a useful framework for interpreting the evolution of staged folklore. At the first phase, performance maintains a recognizable connection to traditional practice and functions as its reflection. At the second phase, processes of stylization and aestheticization introduce a degree of distortion to the original context. The third phase is characterized by performances that mask the absence of a living tradition while still claiming authenticity. Finally, at the fourth phase, a pure simulacrum emerges: staged folklore no longer refers to any concrete tradition but exists as an autonomous symbolic system.

In this context, folklore ensembles function not only as mediators but also as active agents of transformation. It is within their practices that new models of sound, stage dramaturgy, and visual representation are formed. Despite their constructed nature, these forms may re-enter local cultural environments and influence the further development of tradition. Emerging at the intersection of tradition and innovation, such processes can be understood as «points of growth». Through them staged folklore -even within the realm of hyperreality - generates new forms of cultural life, ensuring not only the preservation but also the ongoing actualization of musical heritage in the contemporary world.

Thus, stage folklore should not be regarded merely as a distortion of tradition, but rather as a specific mode of its existence within contemporary cultural space. For ethnomusicology, this implies

a shift in analytical perspective: from the search for «authenticity» toward the study of mechanisms of representation, mediatization, and the symbolic production of cultural meaning.

This shift also implies a reconsideration of the role of performers, institutions, and audiences in shaping what is recognized as tradition. Rather than passive transmitters of inherited material, performers emerge as active interpreters and co-creators, while institutions frame the conditions under which folklore is selected, organized, and presented. Audiences, in turn, participate in the validation of these representations, reinforcing particular models of cultural identity and memory.

In this sense, stage folklore operates as a dynamic interface between past and present, local and global, preservation and innovation. Its hyperreal dimension does not negate its cultural value; instead, it reveals the complex processes through which tradition is continuously reimagined. Consequently, the study of stage folklore opens new perspectives for understanding how cultural heritage functions within contemporary society - not as a fixed legacy, but as an evolving system of meanings shaped by performance, context, and interpretation.

References

1. Baudrillard, J. Simulacra and Simulation. Paris: Èditions Galilèe, 1981.
2. Eco, U. Travels in hyperreality, W. Weaver, Trans., 1981.
3. Peycheva, L. Mezhdu Seloto i Vselenata: Starata folklorna muzika ot Bŭlgariya v novite vremena. Sofia: Akademichno izdatelstvo “Profesor Marin Drinov” 2008.

Полякова Тетяна Ігорівна,
викладач КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

АПРОБАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ПРИЙОМУ «ОЖИВЛЕННЯ КАРТИНИ» В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ВИДОВИЩНО-ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ЗАХОДІВ

У тезах проаналізовано один із сучасних режисерських сценічних постановочних прийомів «оживлення картини» та запропоновано стратегію практичного втілення в навчальному процесі здобувачами мистецької освіти, зокрема студентами режисерського факультету.

В XXI ст. стрімкий розвиток цифровізації впливає на багато напрямків культури, що паралельно позначається і на факторі мистецької освіти, що само собою зрозуміло, потребує пошуку нових педагогічних підходів, що сприяють формуванню художнього мислення, образної уяви та просторового сценічного бачення майбутніх фахівців. В дослідженні обраної теми надзавданням є розкриття доцільності використання режисерського прийому «оживлення картини» з позиції практичного досвіду студентів Академії мистецтв імені Павла Чубинського.

Створення і постановка сценічної форми через режисерський прийом «оживлення картини» набуває особливого значення в професії режисера, завдяки інтеграції різних видів мистецтва, і цей аспект інтеграції дозволяє розширювати естетичний досвід здобувачів освіти та формувати їхню здатність до створення цілісного сценічного образу. Досить переконливим можна назвати перспективу інтеграції даного режисерського прийому в створення постановки вистави, видовищно-театралізованого дійства або ж художнього номеру, адже майбутні фахівці можуть оволодіти не лише основами професії режисера, але й набато ширшими навичками театрознавця, бо в даному прийомі поєднують виражальні засоби театрального та образотворчого мистецтва.

Ключові слова: «оживлення картини», режисерський прийом, режисер, здобувач освіти, інтеграція, сценічне мистецтво.

Запропоновано виокремити стратегію постановки художнього театрального номеру з використанням прийому «оживлення картини», починаючи від створення сценарію і до завершального постановчого етапу втілення на сцені. На сьогодні, сучасний культурний простір знаходиться під впливом процесу глобалізації і особливим чином цей процес відображається у

мистецтві, зокрема, в результаті соціокультурних зсувів відбувається «взаємне проникнення різних напрямків в мистецтві та їх обмін» [2, 54-61]. Як відомо, чимало теоретичних та практичних пошуків нових або ретроспективних сценічних прийомів було здійснено вітчизняними науковцями В. Подшивалкіною, В. Пилипенко, В. Погрібною, дослідники виявляли, що креативні аспекти постановки деяких форм сценічного мистецтва, стають невід'ємною частиною культуротворчої діяльності [3, 186]. Продовжуючи думку теоретиків схилений до пошуку креативності, слід проаналізувати і трактування практиків, викладачів театральних дисциплін А. Горбова, М. Урицького, які впроваджували в практику один з прийомів «оживлення картини», що передбачає сценічну інтерпретацію відомих творів живопису шляхом трансформації статичного художнього образу у динамічну сценічну композицію.

Зазначене поняття «оживлення картини» у процесі навчання дозволяє студентам не лише аналізувати художню структуру живописного твору, а й осмислювати його композицію, пластику, колористику та емоційний зміст у контексті сценічної дії. Таким чином, відбувається своєрідний міжмистецький діалог, у якому образотворче мистецтво стає основою для створення сценічної мізансценічної побудови. Повертаючись до стратегії написання сценарію для створення театрального номеру, режисером, керуючись принципом картини «оживлення картини» має покладатись на знання попередників. За думкою, О. Косінової, режисер, який хоче розвинути в собі якості сценариста, передусім повинен любити і вміти писати, мати розвинену фантазію і багатий словниковий запас [1, 9]. Звичайна річ, здобувачу режисерської професії потрібно дещо більше, окрім власної уяви, режисеру необхідно побачити задум художника обраної картини, відчути спільну ідею написання картини та ототожнити її історію створення з власним сценічним баченням. Попри режисерський аналіз співпадіння образного бачення художника та режисера, здобувач освіти, враховуючи актуальність сучасних потреб глядача, має розкрити проблематику, передати ідейне спрямування сценічними засобами виразності художній стиль тієї чи іншої епохи написання вибраної картини.

Важливо зазначити, що використання прийому «оживлення картини» вже на ранніх етапах професійної підготовки сприяє не лише розширенню художнього кругозору студентів, але й навчає їх оцінювати, який буде тривалий вплив вчинків на глядачів, що інтерпретовані в постановці завдяки власному творчому сценічному баченню. Для прикладу, відомий американський письменник Р. Грін нерідко цитував відомих філософів і висловлював своє тлумачення з точки зору сучасності, як важливо влучно презентувати своє власне бачення [4, 93-94].

У 1502 році у Флоренції, в Італії, в майстерні біля собору Санта-Марія-дель-Фйоре стояла величезна мармурова брила. Спочатку вона була необроблена, але невмілий різьбяр помилково просвердлив отвір у тому місці, де мали бути ноги статуї, й цим зіпсував її. Флорентійський ґонфалоньєр П'єро Содерині вирішив спробувати врятувати брилу, підрядивши Леонардо да Вінчі або іншого майстра, але відмовився від свого наміру, бо всі казали, що мармур зіпсований. Тому, попри витрачені на брилу гроші, вона тепер припадала порохом у церковній майстерні. Через кілька тижнів, коли Мікеланджело завершував роботу над статуєю, Содерині відвідав майстерню. Уявляючи себе знавцем, він прискіпливо оглянув творіння і висловив майстрові думку, що, мовляв, усе чудово, а от ніс ніби трохи завеликий. Мікеланджело збагнув, що Содерині стоїть прямо під велетенською фігурою і в нього хибна перспектива. Не кажучи ні слова, він жестом запросив Содерині піднятися з ним на риштування. Підійшовши до носа, він нахилився за різцем і прихопив жменю мармурового пороху з дощок. Содерині стояв на кілька футів нижче на риштуванні, і Мікеланджело почав злегка постукувати різцем і помалу висипати зі жмені порох. Насправді він нічого з носом Давида не робив, а лишень удавав, що щось робить. Через кілька хвилин цього спектаклю він відійшов убік: «Подивіться тепер». «Тепер краще, – відповів Содерині, – ви оживили його».

Прямуючи далі, після створення сценарію до творів образотворчого мистецтва, майбутній режисер ознайомлюється з різними художніми стилями, естетичними напрямами та авторськими манерами тогочасної картини, що, у свою чергу, він як митець, переносить на сцену через природу акторського існування виконавців, мізансценування сценічного простору, інтерпретацію візуального образу засобами сценічної виразності, підсилення музично-тональним

оформленням. Тобто, режисер у навчальному процесі втілює картину в театрі, тим самим відбувається стирання кордонів між образотворчим та театральним мистецтвом. Цей рух почав свій відлік із середини ХХ ст. і отримав назву «перформативного повороту», в якому театр, музика, література та образотворче мистецтво зустрічаються в мистецькій локації і приймають форму вистави [5].

Варто також зауважити, що прийом «оживлення картини» передбачає відтворення здобувачем режисерської освіти детальні режисерські техніки: від композиційної структури картини до життєво-достовірної інтерпретації в сценічному просторі з подальшим її розвитком у драматургічну дію. Наступним і завершальним етапом стратегії постановки інсценівки передбачає практичний показ роботи у виконанні студентів перед глядацькою аудиторію, як презентацію сучасної форми сценічного мистецтва. Аби не пропустити важливу оцінку глядача, здобувачеві режисерської освіти уже в навчальному процесі варто знаходити особливий авторський підхід своєї презентації, щоб поглибити сприйняття і розуміння дії, щоб глядач побачив не окремі частини, а одне видовища, де виконавці і картина поступово стають одним цілим.

Метою дослідження є обґрунтування та апробація режисерського прийому «оживлення картини» як ефективного інструменту розвитку художнього мислення та сценічного бачення у процесі підготовки майбутніх режисерів видовищно-театралізованих заходів. Новинкою для викладачів театральних дисциплін стане робота зі студентами у режисерській практиці, використовуючи даний сценічний прийом «оживлення картини», як ефективного педагогічного інструменту розвитку художньо-образного мислення майбутніх режисерів видовищно-театралізованих заходів. Звісно, практична значущість характеризується креативністю, інноваційністю як для виконавців, як для глядача, так і для викладачів закладів мистецької освіти. У роботі акцентовано на можливості використання творів образотворчого мистецтва як основи для побудови сценічних мізансцен у процесі професійної підготовки, що сприяє розвитку просторового мислення, художнього смаку та здатності до сценічної інтерпретації візуального образу.

Література

1. Косінова О. Сценарна майстерність театралізованих видовищ: *Підручник. К: НАКККіМ*. 2018. С. 9-10.
2. Макарова М. Взаємозв'язок глобалізації та культури у сучасному світі. Питання культурології. 2022. Вип. 40. С. 54-61.
3. Полякова Т. Освітні інструменти та креативні підходи режисера в культуротворчій діяльності правоосвітніх заходів. *Наукові записки. Серія: педагогічні науки. Випуск 13 / ред. Кол.: в. Ф. Черкасов, о. А. Біда, н. І. Шетеля та ін.* Ужгород-кропивницький: Видавництво «Код» 2025. С. 186.
4. Greene, R. (2017). The 48 Laws of Power. *Hemiro Ltd, Kharkiv,* P. 93-94.
5. Gerard N. Le theatre d'animation: un dialogue avec les materiaux. Gare Centrale. URL: https://surl.lu/jaotdt.

Хендрик Ольга Юріївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій Харківської державної академії культури

НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

Сучасна хореографія в Україні як сукупність течій, технік і шкіл кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. відображає зміни на танцювальній сцені та пов'язана із соціокультурними трансформаціями. Активна фаза російсько-української війни зумовила рецепцію націотворення та актуалізувала увагу до етнографічного матеріалу в перформативних мистецтвах. Народно-сценічна хореографія демонструє безпосередню роботу з культурною спадщиною, тоді як сучасна хореографія звертається до цього матеріалу імпліцитно. Тому є потреба в мистецтвознавчому дослідженні взаємозв'язку народно-сценічної традиції з сучасним хореографічним мистецтвом.

Національний чинник у сучасній хореографії досліджували, зокрема, І. Климчук,

О. Курдупова, Л. Дегтяр і Е. Самойлова, В. Литвиненко, Д. Федорченко, Ю. Шевчук. Водночас хореологія потребує артикуляції етнографічного матеріалу як фундуючого елементу сучасної хореографії в Україні.

З обширу питань щодо вписування сучасної хореографії в національну парадигму варто зупинитися на етапі становлення в період здобуття Україною незалежності, особливостях залучення етнографічного матеріалу, а також трансформації сучасної хореографії під впливом Війни за Незалежність України.

При вивченні становлення сучасної хореографії в незалежній Україні необхідно враховувати радянський досвід професійної сцени. Лексика й образна система сценічних постановок підпорядковувалися вимогам радянської ідеології та методу соцреалізму. Діяли провідні колективи на чолі з М. Болотовим, П. Вірським, В. Вронським, О. Гомоном, М. Соболем, справу котрих продовжили, зокрема, М. Вантух, С. Дробіт, Б. Колногузенко, І. Николишин, І. Сльота. Результатом суперечливих умов для розвитку народної хореографії стали демонстративна урочистість, героїзм, видовищність, розширене використання акробатики, стилізовані костюми. Водночас залучення етнографічного матеріалу балетмейстерами актуалізувало культурне надбання України на радянській сцені. Тоді як ціннісна, візуальна та лексична складові хореографічної образності стали підґрунтям для подальших трансформацій народної хореографії в незалежній Україні.

Також простежується вплив народно-сценічної традиції в сучасній хореографії, становлення якої припало на перші роки незалежності України. Економічна та соціальна нестабільність поєдналися із розвитком танцювальної сцени. Ідеологічне вивільнення, відкритий доступ до мистецького досвіду провідних виконавців і колективів світу, участь у міжнародних конкурсах і фестивальному русі збагатили танцювальне мистецтво в Україні. У сучасних постановках, зокрема таких як «Кобзар» (2016), «За двома зайцями» (2017), «Лісова пісня» (2017), елементи народної хореографії залучалися разом із музикою, піснями, аутентичним костюмом, побутовими речами. Проте відмінною рисою нових форм була видовищність із посиленим розважальним елементом. Використання етнографічного матеріалу в нових сценічних формах демонструвало актуальність української традиції на сучасній сцені та показувало можливості нового для України танцювального напряму.

Активна фаза війни поновила увагу до фольклору та його відповідності сьогоденню. Від 2022 р., паралельно з появою нових синкретичних форм, простежується тенденція до переосмислення традиційного репертуару («Вечори на хуторі біля Диканьки» 2022; «Лісова пісня» 2025; «LISOVA» 2025; «Лісова пісня» 2026, «Мавка» 2026; «Лілея» 2026). Фокус оновлення змістився з техніко-виконавських особливостей на формування усвідомлення національної ідентичності глядачами за допомогою засобів хореографічної виразності. Зазначений процес узгоджується з тезою про мистецтво, яке «протистоїть загрозі знищення української ідентичності, втілюючи художні парадигми духовного розвитку нашого народу, популяризуючи його етичні та патріотичні якості, зберігаючи культурні традиції та самобутність, транслюючи художні коди нації» [1, 89]. За таких обставин лексично-образна семантика сучасної хореографії виявила генетичний зв’язок із народно-сценічною хореографією, що забезпечило умови для репрезентації локальної приналежності виконавців. На даному етапі сучасна хореографія функціонує як простір інтерпретації етнографічного матеріалу, де оновлюється усталена образна кодифікація та актуалізуються маркери національної ідентичності за допомогою засобів танцювальної виразності.

Отже, народно-сценічна хореографія зумовила трансформації танцювальної сцени в незалежній Україні шляхом інтеграції етнографічного матеріалу і народної лексики. Такий підхід показав актуальність традиції та здатність сучасної хореографії формувати національну ідентичність через розширення лексично-образної семантики та системи танцювальної виразності.

Література

1. Бортник К., Островська К., Семенова Н. Діяльність театру народного танцю «Заповіт» в умовах воєнного часу: актуалізація та популяризація української професійної народно-сценічної хореографії. *Актуальні*

питання гуманітарних наук : зб. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. 2023. Вип. 69. Т.1. С. 88–94. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-1-12.

Shumakova Svitlana,
PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Art Direction
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

A NEW CONCEPT OF DIRECTING EDUCATION ADAPTED TO THE DIGITAL ERA: TRANSITION FROM AN ANTHROPOCENTRIC MODEL OF CREATIVITY TO POSTHUMANISTIC DIRECTING (Transformations of the Pedagogical Paradigm)

The modern academic and practical base demonstrates that the topic of integrating AI as a stimulator of creative innovations in the performing arts and domestic education is no longer a futuristic hypothesis, but a field of active research, practical experiments and theoretical discussions that create the foundation for building a new concept of directorial education adapted to the digital age.

The system of director education was formed on the basis of classical ideas about the performing arts as an anthropocentric art form, in which the key role belongs to the individual creative subject. The rapid development of digital technologies and the total integration of AI reveals the obvious limitations of this model, which does not take into account changes in the nature of the creative process, where algorithmic systems capable of generating artistic material and influencing the structure of the stage action play an increasingly important role. The artistic form is no longer the result of exclusively human intentionality, but arises in the process of interaction with systems capable of autonomously generating variants.

There is a noticeable gap between educational practice and the modern sphere of performing arts. Traditional programs of study often do not provide students with the competencies necessary to work in a digital culture, which reduces their adaptability and professional competitiveness. Thus, we can talk about a crisis in directorial education, which requires not just updating the content of training courses, but a deep transformation of the pedagogical paradigm.

Educational reality – "between two worlds" – directorial education exists in two mutually consistent dimensions: a deep tradition with a classical theatrical approach and openness to digital, media, and innovative formats that are gradually making their way.

It should be noted that there is a lack of a systematic approach: usually theorizing of Internet culture, digital media, etc. has no direct connection with educational programs – students receive classical directorial training, without an active digital component, which is extremely necessary in the challenges of the time.

The integration of artificial intelligence into performative practices leads to the formation of a new type of professional competences of the director. If the traditional model was focused on the interpretation of the dramatic text and the management of the acting ensemble, then modern conditions require a multi-level expansion of this function. The director increasingly acts as an organizer of complex creative systems in which human performers, technological tools and algorithmic processes interact.

The acquisition of the following key competencies is being actualized: systems thinking (the ability to see a stage work as a dynamic structure of interactions); working with algorithms (understanding the principles of AI functioning in their creative application); critical thinking about technologies (assessing the capabilities and limitations of algorithmic systems); curatorial function (selection, editing and interpretation of results generated by AI); adaptability and flexibility (the ability to work in conditions of uncertainty). That is, the director appears not only as a creator, but also as a mediator between different agents of the creative process. This transformation corresponds to posthumanist ideas about subjectivity (the concept of Rosie Braidotti, where the subject is

considered as a multiple and dynamic structure).

The renewal of director education involves, in the light of the formation of new competencies, the development of strategies for integrating artificial intelligence into the educational process, in particular:

– *using AI for drama analysis* (algorithmic systems can assist students in structural analysis of text, identifying themes, motifs and conflicts, as well as in creating alternative interpretations);

– *generation of stage solutions* (AI can be used to create options for mise-en-scène, scenography / lighting solutions, which significantly expands the creative horizon of future professionals);

– *development of interactive performances* (students can work on projects in which AI interacts with actors/audiences, creating a variable structure of the performance);

– *simulation environments* (using digital platforms to model the stage space and the rehearsal process).

The integration of AI should not be limited to technical training; its goal is to form *a reflective attitude towards technology*, allowing future directors to consciously use it in the creative process.

Pedagogy of uncertainty: new principles of learning

One of the key characteristics of working with AI is the unpredictability of results. Algorithmic systems can generate unexpected solutions that go beyond the planned ones, which requires a change in pedagogical approaches. Traditional education is focused on achieving a specific result, while modern conditions require learning to work with open processes. In this context, we can talk about the formation of *pedagogy of uncertainty*, the main principles of which the author sees in:

– learning through experimentation;

– accepting mistakes as a resource;

– focusing on the process, not just the result;

– developing the ability to improvise.

Such approaches bring the educational process closer to real artistic practice, in which creativity often arises precisely in a situation of uncertainty.

In summary, it should be emphasized that modern challenges are causing a profound transformation of the pedagogical paradigm. The traditional system of professional training of directors, focused on interpretation and reproduction, is gradually giving way to new approaches that emphasize interaction, processivity, and openness as a transition from an anthropocentric model of creativity in the field of performing arts to posthumanistic directing, where the creative process is carried out as an interaction between human and non-human agents.

A new type of professional training is being formed, in which the director acts as an organizer of complex creative systems, and the ability for adaptive critical thinking in interaction with algorithmic tools becomes key. The integration of AI into the educational process opens up wide opportunities for the development of experimental practices, while requiring the formation of a responsible and reflective attitude towards technology.

Арабаджі Валерія Леонідівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ

Діяльність Марка Кропивницького стала переломним етапом у розвитку українського театрального мистецтва другої половини XIX століття. В умовах заборон української мови та обмежень національної культури його праця сприяла утвердженню українського професіонального театру як самостійного явища європейського рівня. Марко Кропивницький народився 7 травня 1840 року в селі Бежбайраки на Херсонщині в родині, яка мала шляхетне походження. Родинне середовище сприяло розвитку його мистецьких здібностей: мати прищепила любов до народної пісні, що згодом вплинуло на музичність його драматургії. Освіту здобував у

Бобринецькій повітовій школі. Захоплювався творами Тараса Шевченка та Миколи Гоголя, що сформувало його національну й реалістичну естетику [1, 6].

Театральну діяльність розпочав як актор аматорських гуртків у 1860-х роках. Його сценічна манера відзначалася природністю, психологічною глибиною та органічністю виконання. У 1871 році поставлено першу п'єсу драматурга «Дай серцю волю, заведе у неволю», яка засвідчила його талант як реаліста й тонкого знавця народного життя [1, 30-77]. Загалом Кропивницький створив понад 40 драматичних творів, серед яких «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «По ревізії», «Олеся», «Пошились у дурні». У них порушуються проблеми соціальної нерівності, морального вибору, духовного зубожіння та конфлікту поколінь [2, 10].

Найвизначнішою подією стало створення у 1882 році в Єлисаветграді першої професіональної української трупи. Разом із Михайлом Старицьким, Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським та Марією Заньковецькою він сформував осередок так званих корифеїв українського театру. Незважаючи на дію Емського указу 1876 року, який обмежував використання української мови, трупа гастролювала містами України – Києвом, Харковом, Одесою, Полтавою, Катеринославом – і здобула широку популярність [2, 50].

Як режисер Кропивницький утверджував принципи сценічного реалізму, вимагав від акторів глибокого осмислення образу, точності мовлення та внутрішньої правдивості. Він приділяв особливу увагу культурі українського слова, сценічній дисципліні та ансамблевій грі. Як педагог виховав покоління професійних акторів, заклавши підвалини національної театральної школи. Окрім драматургії, митець створював музичні композиції до вистав, обробляв народні пісні, що підсилювало емоційний вплив його постановок. Важливою складовою творчості Марка Кропивницького була його акторська майстерність. На сцені він створював яскраві та переконливі образи, поєднуючи глибокий психологізм із народною комедійністю. Актор відзначався винятковою здатністю перевтілення: однаково переконливо виконував як драматичні, так і комедійні ролі. Його персонажі були життєвими, зрозумілими глядачеві та сповненими внутрішньої правди. Завдяки цьому вистави за його участю викликали великий інтерес і схвальні відгуки публіки.

Значну роль Кропивницький відіграв і в розвитку режисури. У своїй постановочній діяльності він прагнув досягти художньої цілісності вистави, поєднуючи акторську гру, сценографію, музику та драматургічний текст. Режисер приділяв особливу увагу деталям побуту, народним звичаям і мові персонажів, що допомагало створити правдиву картину українського життя. Такий підхід сприяв утвердженню принципів реалістичного театру, який став провідним напрямом української сцени кінця XIX століття.

Творчість Кропивницького тісно пов'язана з українським фольклором. У своїх п'єсах він широко використовував народні пісні, приказки, гумор і традиційні обряди. Це надавало його творам особливої колоритності та наближало сценічне мистецтво до життя простого народу. Саме завдяки цьому його вистави сприймалися глядачами як відображення реального життя та національного характеру. Не менш важливою була і його організаторська діяльність. Кропивницький доклав значних зусиль для створення стабільного професійного театрального колективу. Він формував репертуар, займався підготовкою акторів, організовував гастролі та налагоджував зв'язки з глядачами. Його трупа стала справжньою школою української сцени, де формувалися професійні традиції акторської гри, режисури та театральної культури.

Творча спадщина митця має велике значення для розвитку української культури. Його драматургія сприяла формуванню національного театрального репертуару, а сценічна діяльність допомогла утвердити український театр як важливий елемент духовного життя суспільства. Марко Кропивницький не лише створював художні твори, а й формував культурне середовище, у якому розвивалося українське театральне мистецтво.

Сьогодні ім'я Марка Кропивницького посідає почесне місце в історії української культури. Його творчість стала предметом наукових дослідженнях, вивчається в школах і закладах вищої освіти. Постановки за його п'єсами й нині з'являються на сценах українських театрів, що свідчить про актуальність і художню цінність його спадщини. Таким чином, діяльність Кропивницького стала важливим етапом у становленні національного театру та розвитку

українського мистецтва загалом.

Марко Кропивницький – митець універсального таланту, який поєднав у собі драматурга, актора, режисера, композитора й організатора театральної справи. Його діяльність стала основою становлення професіонального українського театру та важливим чинником формування національної культурної ідентичності. Значення його спадщини виходить за межі XIX століття й залишається актуальним у сучасному мистецькому просторі.

Література

1. Кропивницький М. Л. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1990. 603 с.
2. Кропивницький М. Л. Твори: у 6 т. Т. 2. Київ : Держлітвидав УРСР, 1958. 536 с.

Бологов Микита Олександрович,
аспірант Харківської державної академії культури

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ЗМІСТІВ У КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМАХ ХОРУ ІМЕНІ Г. ВЕРЬОВКИ

Сучасна культура дедалі більше характеризується поєднанням складних змістів. Зростання інтенсивності культурних змін, зокрема й культурних смислів, є однією з характерних рис сучасної культури. Процес пришвидшення здебільшого відбувається внаслідок стрімкого розвитку новітніх технологій та комп'ютеризації, що сприяє створенню єдиного глобалізованого простору. Культура України у період сучасності перебуває у стані доволі радикальних трансформацій, внаслідок чого відбувається поява нових смислових конструкцій.

Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки (далі хор ім. Г. Верьовки) репрезентує українську культуру, зокрема народну, у своїй художній діяльності з 50-х років XX століття. Діяльність колективу насичена культурними змістами, а також відображає зміни, які відбуваються в українській культурі та суспільстві. Провідною мистецькою формою хору є концертна практика, яка реалізується через створення і трансляцію різних концертних програм. Кожна концертна програма зазвичай складається з вокальних, інструментальних, хореографічних творів. Особливістю хору ім. Г. Верьовки є творче об'єднання художніх структур, внаслідок чого створюються вокально-хореографічні композиції.

За радянського періоду концертні програми колективу здебільшого складались з двох відділів. Перший відділ переважно включав авторські пісні, які співвідносились з ідеологічним спрямуванням радянської політики. Серед тематичної направленості можна виокремити пісні про партизанів («Пісня про Олега Кошового»), пісні про любов до вітчизни («Любімо вітчизну»), пісні на колгоспну та урожайну тематики («Урожайна-хороводна», «Ой поля, поля колгосні»), композиції про політичних радянських діячів, комуністичну партію, солдатів тощо. Другий відділ часто складався з народних українських пісень, танців та музики в сценічних обробках (народні пісні «Ой на горі та сухий дубик», «Ой сад-виноград», «Пущу коня на яр, на долину», «Місяць на небі»; танці «Аркан», «Козачок», «На гулянці» тощо). Як стверджує С. Садовенко, саме українська фольклорна традиція та обрядовість була використана для формування нової системи радянських свят і обрядів [1, 221]. З іншого боку, мистецьким колективам радянського часу вдавалося зберігати українську ідентичність, традиційність, обрядовість, пропагувати мовний аспект. Тому відкидати здобутки радянського етапу вбачається некоректним, оскільки паралельно з політизованими творами створювалися художні зразки, які збагатили національну українську духовну скарбницю [1, 224]. Отже, радянський період функціонування хору ім. Г. Верьовки характеризується неоднозначністю, балансуванням між радянською реальністю та збереженням української ідентичності, тим самим набуваючи характеру дуалістичної моделі.

У період Незалежності хор ім. Г. Верьовки позбувається рецензентів, а звідси художні твори, політизовані радянськими наративами, зникають. В українському суспільстві

відбувається зміна ціннісної парадигми. У перші роки Незалежності фрагментарно, а після подій Революції Гідності, більш глобально починає формуватися та збільшуватися інтерес до національного аспекту. Здійснюється процес декомунізації, деколонізації, переосмислення історичної пам'яті, переосмислення мовного аспекту як елементу національної ідентичності, а також утвердження нових ціннісних орієнтацій. Внаслідок цього концертні програми хору ім. Г. Верьовки набувають нових змістів. Колектив розглядається як носій української народної традиції, хоч і переосмисленої сценічними і театральними засобами.

У добу Незалежності в хорі ім. Г. Верьовки з'являються тематичні назви концертних програм, серед яких можна виділити «Святкову програму», «Ювілейну програму», «Пісні і танці народів світу», «Весняну програму», «Від Миколая до Різдва» тощо. Окрім трансляції класичних народних надбань, набуває поширення звернення до української календарної обрядовості у більш ґрунтовному та осмисленому вигляді. Крім того, як реакція на переосмислення історії, у концертні програми хору дедалі частіше додаються стрілецькі та повстанські пісні. Разом з цим, створюються нові авторські композиції, які відповідають сучасним українським культурним змістам. Серед них насамперед необхідно виділити «Дике поле», «Подяку світу».

За часів Незалежності України хором ім. Г. Верьовки була реалізована концертна програма «Пісні і танці народів світу». Програма є мультинаціональною, тобто вміщує художні твори різних культур, а тому створює простір для міжкультурного діалогу та здатна сприяти налагодженню зв'язків України на міжнародній арені. Окрім цього, для українського глядача концертна програма може слугувати елементом формації відчуття толерантності та відкритості до інших культур.

Хор ім. Г. Верьовки транслює переважно традиційні культурні змісти. Художні образи та створений сценічний простір інтерпретуються крізь призму народної традиційної складової. Однак, колектив здатен поєднувати традиції з інноваціями. Прикладами слугують проекти фольк-опера «Цвіт папороті» та вистава «DOMUM». Якщо «Цвіт папороті» звертається до язичницьких мотивів та шукає поєднання із сучасністю, то «DOMUM» є своєрідною відповіддю на сучасні українські події, зокрема війну.

Отже, хор ім. Г. Верьовки транслює культурні змісти та відображає трансформації засобами сценічної художньої інтерпретації. Художня діяльність колективу співвідноситься насамперед з традиційною складовою, однак аспект інновацій також присутній. У радянський період культурні змісти концертних програм хору ім. Г. Верьовки були дещо політизовані та ідеологізовані, проте українська національна ідентичність і традиційність зберігалась. За часів Незалежності України відбуваються найбільші трансформації у контексті концертних практик колективу. З'являється більше творчого простору, що спровоковано позбавленням рецензентів та обмежень. Переосмислення власної історії, утвердження нової ціннісної парадигми, посилення уваги до національного аспекту відображено у видозмінених концертних програмах колективу.

Перспективу подальших наукових досліджень вбачаємо в аналізі окремих сучасних концертних програм хору ім. Г. Верьовки з метою осмислення культурних змістів.

Література

1. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : Монографія. Київ, 2019. 356 с.

Плахотник Олександр Олександрович,
аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

РЕФРЕЙМІНГ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ АКТОРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД І НОВІ ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ

Протягом останніх чотирьох століть шекспірівська драматургія залишалася одним із головних критеріїв еволюції майстерності актора. Зміни, що відбулися за цей час у трактуванні героїв, що вийшли з-під пера Великого Барда, й насамперед ролі Гамлета, яку ще у 1899 році Макс Бірбом визначив як перешкоду, «через яку рано чи пізно має пройти кожен видатний актор» [2], відображають трансформації естетичних парадигм, виконавських стратегій та культурних моделей сприйняття театру соціумом. У цьому контексті поняття рефреймінгу постає як метод осмислення змін акторської традиції, що не заперечуючи класичний канон, переінтерпретує в нових художніх і соціокультурних умовах.

Відомо, що в британській театральній школі риторична традиція зберігалася з часів Томаса Беттертона до самого кінця XIX ст.

Першим видатним актором, який здійснив рефреймінг став Генрі Ірвінґ, чий творчий метод спирався на глибоке психологічне опрацювання персонажа при збереженні зовнішньої ефектності. Яскравий представник інтелектуального романтизму, актор став передвісником переходу від класичної декламації до сучасного психологічного театру.

Дбайливий охоронець традицій Ірвінґа, Джон Гілгуд від самого початку 30-х років XX ст. 30 років поспіль був втіленням лірико-інтелектуального напрямку британської театральної школи. Характерною рисою його сценічної присутності була статичність у поєднанні з внутрішньою напругою. Фізична стриманість актора компенсувалася винятковою мовною інтенсивністю. Феноменально володіючи своїм голосом, що ніколи ще «не звучав так гарно з вуст людини» [7], актор наповнив шекспірівський текст «безпрецедентною ясністю розумового процесу» [6]. На думку театрального критика лондонської газети Daily Telegraph Вільяма Обрі Дарлінгтона «у кожному вимовленому ним складі відчувається робота розуму» [7].

Найвидатніший представник театральної школи фізичного реалізму, класик шекспірівських екранізацій XX ст., Лоуренс Олів'є у сценічних виставах «Олд Вік» та власних фільмах переносить наголос із риторики на інтенсивну пластичну виразність та внутрішню драму героя. Завдяки камері в кіно актор виходить на новий рівень, мінімізувавши зовнішню експресію та зосередившись на мікроміміці, що дало йому змогу «тонкі реакції» зробити «емоційно гострими» [5]. Таким чином, рефреймінг остаточно зміщується з риторичної форми на психологічну достовірність.

Найяскравіший представник режисерської естетики Пітера Брука, Пол Скофілд у 1940–1970-ті роки у своїх шекспірівських ролях розробив модель глибокої внутрішньої концентрації через мінімалізм жесту та граничну інтонаційну точність. Таким чином, відбувається рефреймінг через редукцію: зростання внутрішньої напруги та психологізму через мінімізацію зовнішніх засобів.

Черговий етап рефреймінгу поглибився у театральному просторі XXI ст. Постдраматична естетика інтегрувала класичний текст в інноваційні режисерські рішення, де акторська майстерність насамперед визначається здатністю до психологічної присутності та органічного існування в умовах домінування мультимедійності, монтажності та фрагментації сучасних вистав. Показовим прикладом подібної трансформації є переосмислення шекспірівського Гамлета від інтелектуального рефлексивного героя у класичній традиції до травматично-нестабільної людини, що перебуває у стані внутрішнього розладу, близької сучасному реципієнтові.

Так, Бенедикт Камбербетч, один із найкращих британських акторів нашого часу, у постановці Ліндсі Тернер в театрі Барбікан (2015) створює «пригнічений, дратівливий і нервозний образ» [4] психологічно крихкого Гамлета. Серед засобів виразності актора фрагментована інтонація, нервова тілесність, уривчастий ритм мовлення. Монолог виглядає не завершеною

риторичною конструкцією, а процесом мислення «тут і зараз». Таким чином, рефреймінг виступає як деконструкція класичного героя.

Натомість Ендрю Скотт, здійснює рефреймінг через «антигру». У «одній із найменш пафосних постановок «Гамлета»» [3] Роберта Айка в театрі «Алмейда» (2017), Скотт нівелює технічні прийоми акторської майстерності на користь граничної щирості, невимушеності та органічної присутності. Так, сценічна мова актора наближена до розмовної, пластика максимально природня, інтонація майже інтимна, коли він, приміром, «залучає кожного з нас у свою власну моральну дилему про плюси та мінуси самогубства» [1].

Отже, рефреймінг шекспірівської акторської традиції виступає процесом безперервної адаптації, що наче у дзеркалі відображає зміну уявлень про сценічну дію, внутрішню психологію персонажа та місце актора у театральному просторі. І саме гармонічне поєднання історичного досвіду з глибокою трансформацією акторських традицій стає підґрунтям для формування нових виконавських стратегій у театрі XXI століття. Таким чином, класичний текст і надалі функціонуватиме як основа для постійного переосмислення акторської природи, через що шекспірівська традиція не руйнується, а набуває нових форм існування.

Література

1. Billington M. Hamlet review – Andrew Scott is a charming prince in a chic yet dotty show. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/01/hamlet-review-cool-clever-chic-but-some-features-fall-short (date of access: 16.03.2026).
2. Billington M. No actor can fail as Hamlet: a profoundly mysterious hero. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/05/hero-hamlet-actor-benedict-cumberbatch (date of access: 19.03.2026).
3. Clapp S. Hamlet review – Andrew Scott is a truly sweet prince. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/05/hamlet-almeida-review-andrew-scott-robert-icke (date of access: 19.03.2026).
4. Clapp S. Hamlet review – Benedict Cumberbatch is the sanest of Danes. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/30/hamlet-review-benedict-cumberbatch-the-sanest-of-danes-observer (date of access: 16.03.2026).
5. Crowther B. Hamlet. *The New York Times Web Archive*. URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/hamlet-re.html?scp=4&sq=Hamlet&st=cse (date of access: 17.03.2026).
6. Morgan C. The Gielgud Hamlet. *The New York Times*. URL: https://www.nytimes.com/1934/12/02/archives/the-gielgud-hamlet.html (date of access: 18.03.2026).
7. Morris S. Shakespearian stars 3: John Gielgud as Hamlet. *The Shakespeare blog*. URL: https://theshakespeareblog.com/2011/10/shakespearian-stars-3-john-gielgud-as-hamlet/ (date of access: 16.03.2026).

Ханко Катерина Валентинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ВЕКТОР СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОНОВИСТАВИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ВІД МИСТЕЦЬКОГО ЖАНРУ ДО ПРОСТОРУ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ

Моновистава, еволюційний шлях якої від ритуалу до інтерактивного перформансу було проаналізовано у попередніх дослідженнях [4, 227], у період повномасштабної війни набула нових поліфункціональних ознак. Якщо раніше цей жанр розглядався крізь призму технологізації та естетичного пошуку,[3] то нині він трансформувався у провідний інструмент культурного спротиву та ментального відновлення суспільства. Актуальність теми зумовлена виходом моновистави за межі традиційного сценічного простору та її адаптацією до екстремальних умов функціонування (театри-укриття, волонтерські хаби, шпиталі).

Проблема, що постає перед дослідниками, полягає у необхідності осмислення моновистави не лише як художньої форми, а як специфічного антропологічного простору «спільного проживання травми». Потрібен аналіз, який би розмежував інтерактивно-перформативний етап, орієнтований на видовищність, та нинішній екзистенційний етап, де головною цінністю

стає емпатія та «терапія свідченням». Для вирішення проблеми недооцінки соціальної місії жанру необхідно простежити зміни у взаємодії актора та аудиторії крізь призму воєнних викликів [2,21].

Сучасна українська моновистава сьогодні демонструє повернення до засад «бідного театру» Єжи Гротовського, де відсутність складних декорацій та технічних засобів є свідомим вибором на користь граничної щирості. У просторі укриття, де дистанція між виконавцем і реципієнтом мінімальна, виникає ефект «спільної присутності», що нівелює «четверту стіну». Це перетворює театральний акт на форму колективного діалогу, де актор виступає не як відсторонений виконавець, а як безпосередній свідок та носій спільного досвіду.

Особливого значення у 2024–2026 роках набула техніка вербатіму. Якщо у 1960–1980-х роках моновистава базувалася на силі класичного поетичного тексту [1], то сучасна форма фокусується на «живій історії» (oral history). Актор стає медіумом для тисяч реальних голосів, перетворюючи сцену на майданчик для легітимізації болю, страху та надії. Документальна моновистава (наприклад, проєкти на основі щоденників мешканців прифронтових територій) виконує функцію арт-терапії, допомагаючи глядачеві опрацювати власний травматичний досвід через співпереживання сценічному герою.

Поліфункціональність жанру в умовах війни виявляється у поєднанні трьох векторів:

1) комунікативного: збереження культурних зв’язків у розірваному соціумі;

2) документального: фіксація та художнє переосмислення трагедії в режимі реального часу;

3) терапевтичного: створення безпечного психологічного простору для емоційного розвантаження [2,25].

Окремим аспектом екзистенційного вектора моновистави є зміна онтологічного статусу актора. В умовах війни виконавець перестає бути лише «транслятором тексту»; він стає «співучасником буття». У камерному просторі укриття чи госпіталю виникає феномен радикальної вразливості. Актор, позбавлений захисного бар’єра рампи, змушений працювати в зоні граничної психологічної оголеності. Це корелює з концепцією «театру-акції», де кожне слово набуває ваги першопочатку.

У 2024–2026 роках спостерігається тенденція до мінімалізації акторської експресії. Якщо інтерактивний перформанс минулих десятиліть передбачав яскраву зовнішню дію [4], то сучасна екзистенційна моновистава тяжіє до «тихого театру». Тут пауза стає змістовнішою за монолог, а прямий візуальний контакт із глядачем виконує функцію психологічного підтвердження – я бачу тебе, я відчуваю твій біль, ми є тут разом. Така зміна акцентів перетворює естетичне задоволення на етичний акт солідарності.

Трансформація моновистави у простір реабілітації відбувається через специфічний механізм ідентифікації з травмою. Глядач, спостерігаючи за розгортанням документальної історії на сцені, проходить через етапи:

- впізнавання: децифрування власних пригнічених емоцій у досвіді персонажа;

- легітимізація: усвідомлення того, що його страх, лють чи розпач є нормальними реакціями на ненормальні обставини [2,24].

Важливо зауважити, що сучасна українська моновистава уникає надмірної патетики. На зміну героїчному епосу прийшла мікроісторія – розповідь про побут під обстрілами, про порятунок домашніх тварин, про каву в холодному під'їзді. Саме через ці дрібні, «людські» деталі відбувається дестигматизація психологічної допомоги: театр стає м'яким містком до професійної реабілітації.

Еволюція жанру призвела до появи гібридних форм, які краще адаптуються до запитів суспільства [3,115]. Моноперформанс-сповідь: де межа між біографією актора та сценічним образом практично стирається.

Музично-поетична рефлексія: використання ритму та звукових ландшафтів (soundscape) для стабілізації емоційного стану аудиторії.

Трагікомічний монолог: використання гумору як захисного механізму психіки, що дозволяє дистанціюватися від жаху та віднайти ресурс для опору.

Ці форми дозволяють театру бути мобільним: вистава може бути розгорнута за 15 хвилин у будь-якому безпечному місці, що є критично важливим для умов воєнного стану. Таким чином, моновистава стає найбільш демократичним і водночас найбільш глибоким засобом комунікації між мистецтвом та людиною в кризовому стані.

Отже, українська моновистава воєнного періоду є фундаментальним та найбільш адаптивним жанром національного театру. Її еволюція від інтерактивного перформансу до простору психологічної стійкості підтверджує виняткову життєздатність вітчизняної театральної школи. Дослідження моновистави як екзистенційного феномену дозволяє не лише подолати уявлення про її маргінальність, а й стверджує її місце як найважливішого інструменту збереження людської гідності та духовного відновлення нації в умовах найгостріших суспільно-політичних викликів.

Література

1. Беккет С. «Чекаючи на Ґодо і остання стрічка каппа» . Видавництво “Сучасність”,1959. 101 с.
2. Ковальчук Т. Психологія глядача в камерному театрі періоду війни. Український театр. 2024. № 3. С. 20–27.
3. Кужельний О. Монолог на сцені. Театральна пектораль, № 1, 2013
Київ : Сузір'я, 2020. 180 с.
4. Ханко К. В. Моновистава як поліфункціональний феномен українського театру: від ритуального оповідання до інтерактивного перформансу. Матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів. Київ : НАКККіМ, 2025. С. 227–228.

Яневський Вячеслав Олександрович,
аспірант Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова,
вчитель хореографії Миколаївської гімназії № 31

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «КАРАМЕЛЬКИ» ЯК ОСЕРЕДОК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

У сучасному культурно-освітньому просторі України важливу роль відіграють дитячі творчі об’єднання, діяльність яких спрямована на гармонійний розвиток особистості засобами мистецтва. Одним із таких осередків у місті Миколаєві є хореографічний ансамбль «Карамельки», заснований у 2010 році як колектив-супутник народного ансамблю танцю «Сюрприз». Першим керівником колективу була Зайчук Ольга, яка заклала концептуальні та методичні основи його діяльності.

Художнє керівництво ансамблем здійснює Яневський Вячеслав Олександрович. Його професійна діяльність спрямована на формування художнього смаку дітей, розвиток їхньої емоційно-ціннісної сфери, сценічної культури та творчого потенціалу. Організація освітнього процесу ґрунтується на принципах системності, наступності, доступності та індивідуалізації навчання.[3]

Колектив налічує понад 30 вихованців віком від 3 до 15 років, що зумовлює диференційований підхід до навчально-репетиційної роботи. Зміст занять передбачає опанування основ класичного танцю, народно-сценічної лексики та сучасної (естрадної) хореографії. Такий синтез забезпечує комплексний розвиток фізичних, музично-ритмічних і артистичних здібностей дітей, формування навичок колективної взаємодії та відповідальності за спільний творчий результат.[2]

Ансамбль успішно функціонує вже понад 15 років, демонструючи стабільність творчого розвитку та збереження традицій. У 2018 році ансамблю присвоєно почесне звання «Зразковий хореографічний колектив», яке він успішно підтверджує кожні три роки. Ансамбль є неодноразовим переможцем і лауреатом гран – прі і призових місць районних, обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів, що підтверджує його високий художній рівень і стабільність творчих досягнень.

У травні 2025 року відбувся ювілейний звітний концерт, присвячений 15-річчю діяльності колективу, який пройшов у концерт-холі «Юність». Захід став вагомою культурною подією міста. У концертній програмі було представлено кращі хореографічні постановки різних років, що відобразили еволюцію творчого стилю ансамблю та зростання виконавської майстерності його учасників.

Ювілейний концерт мав і соціально значущий характер: учасники ансамблю та їхні родини підтримали благодійну ініціативу зі збору коштів на потреби Збройних Сил України, що засвідчує активну громадянську позицію колективу та його інтегрованість у сучасний суспільний контекст.

Репертуар ансамблю характеризується жанровою різноманітністю та художньою цілісністю. Він охоплює сучасні естрадні композиції такі як: «Час, Як літачок», «Кицьки», «Пошгарі», «Веселі жабенята», «Індія», «Русалки», «Дорослі – Малі», стилізовані українські танці «Мріяла», «Запали Вогонь», «Подоляночка», хореографічні картини «Fame», «Lady Time» (Antre), мініатюри та сюжетні постановки. Постановча робота вирізняється композиційною продуманістю, образною виразністю та емоційною насиченістю, що сприяє формуванню естетичного досвіду глядачів.

Важливою складовою діяльності колективу є робота з дітьми різного рівня підготовки – від початкового до більш досвідченого. [1]Системна праця над сценічною культурою, пластичною виразністю рухів, координацією, музичністю та артистизмом забезпечує високий рівень виконавської майстерності.

Особливої уваги заслуговує практика родинної інтеграції у творчий процес. При ансамблі функціонує група за участю матусь вихованців, що сприяє зміцненню взаємодії між сім'єю та мистецьким середовищем. Спільна хореографічна постановка дітей з батьками «Серце матері» стала художнім втіленням ідеї духовної єдності поколінь, утвердження родинних цінностей та підтримки дитини у творчому розвитку. Такий формат діяльності розширює виховний потенціал колективу та підсилює його соціокультурну місію.

Таким чином, діяльність ансамблю «Карамельки» є прикладом ефективного поєднання мистецької та педагогічної складових у процесі формування естетичної культури дітей. Колектив виступає важливим соціокультурним осередком м. Миколаєва, що сприяє вихованню духовно багатої, творчо активної та громадянсько свідомої особистості.

Література

1. Бех І. Д. Виховання особистості: теоретико-методологічні засади. – Київ: Либідь, 2008.
2. Коваль Л. В. Художньо-естетичне виховання дітей у системі позашкільної освіти. – Київ: Освіта, 2015.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. – Київ: Освіта України, 2008.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У XXI СТОЛІТТІ

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПРЕМ'ЄРИ ОПЕР В ЛОГОСІ ІСТОРІЇ МУЗИКИ

Появи опер англійського композитора Генрі Персела «Дідона та Еней» (1688–1689, прем'єра – 1689) та Ріхарда Вагнера «Золото Рейна» (1852–1854, прем'єра – 1869) в історії музики пов'язують з різними етапами розвитку оперного мистецтва. Між написанням цих опер майже 200 років. Але сьогодні вони теж досить оригінальні у нових прочитаннях. Виникає питання щодо нових втілень цих опер у XXI столітті та їхнього значення для музикознавства.

Перлина барокової музики, одна з найстаріших опер, опера Г. Персела «Дідона та Еней» досі виконуються на сцені, вона була першою англійською оперою світового рівня. У своїй опері Г. Персел синтезував італійську оперну модель, французьку придворну традицію та англійську маскову драму. Її унікальність, на той період, відобразила перехід від маскових вистав до цілісної оперної форми з утвердженням ефектної теорії як принципу драматургії з кульмінаційними аріями-ламенто.

Її історія містить деякі секрети, як-то походження, відсутність повного тексту. Ймовірно, опера була вперше виконана в інтернаті для молодих жінок у Челсі, Лондон, де керівником був балетмейстер та учитель танців Джозіас Пріст. Хоча є інформація, що Перселл написав цей твір для англійського двору – для Якова II чи Карла II. Навіть є твердження, що опера містить приховану алегорію, завуальовану міфологічною історією, де відьми символізують католицьку церкву, дуже непопулярну в Англії того часу.

Офіційно опера «Дідона та Еней» заснована на четвертій книзі епічної поеми Вергілія «Енеїда». Вона про нещасливе кохання цариці Дідони, легендарній засновниці Карфагена, та Енея, міфічного троянського героя, який, обдурений злими силами, покидає її. Перселл та його лібретист, поет Наум Тейт, не прагнули дати детальний виклад міфу у формі величного барокового видовища. Їхня опера напрочуд інтимна, духовна та надзвичайно меланхолійна. Схоже, що історія розгортається в уяві головної героїні. На її переконання, щастя і мир недосяжні в житті.

Як ці ідеї знайшли втілення у прем'єрі опери Г. Персела «Дідона та Еней» (2026) на сцені Народного театру в Празі. Звичайно, що постановка стала спробою поєднання традицій і сучасних можливостей. Чеська режисерка театру і кіно Аліса Нелліс і німецький диригент Міхаель Хофштеттер підійшли до постановки досить оригінально. Опера тривала 70 хвилин без антракту, не було звичайної драматургічної практики з розподілом опери на три акти і рівномірним додаванням ставних номерів (звичайної практики для барокової опери). До основного оперного матеріалу був вставлений один блок, а оригінал був скорочений [2].

Реконструктивними вставками були уривки з напівопери «Індійська королева». Сенс цієї доданої екзотичної ацтекської теми, на мою думку, полягав в активізації сучасного глядача. Оскільки на сцені з'явилися кольорові відтінки, на відміну від чорно-білих, циркові номери тощо. Дещо звучання гібридного оркестру, який складався з учасників «Collegium Vocale 1704» (струнні інструменти, клавесин, теорба, барокова гітара, арфа, скрипка, кларнет, ударні) та струнний оркестр Національного театру, одночасно передавали своєрідну автентичність зі своїми хордофонами, але й суперечили історичній обґрунтованості у візуальному ряді. Тут певну роль відіграла сценографія з відмови від зображень моря чи будь-яких природних пейзажів зі штрихами у стилі барокового театру, із застиглим зображенням потрісканого обличчя як символом божества. У сценографії превалювала абстрактність і невизначеність сценічного

простору, який залишається незмінним протягом усієї вистави. Динаміку забезпечували балетні елементи – супутники цариці, темні сили зла. Добро і зло у контрастних чорно-білих кольорах.

Опера Ріхарда Вагнера «Золото Рейна» (1869, Мюнхен) відкриває тетралогію «Кільце Нібелунга» і знаменує перехід до музичної драми з безперервною симфонізацією, лейтмотивною системою, оркестром як носієм смислу.

Сучасна постановка в Празі (режисер Слава Даубнер, 2026) радикально осучаснює твір. Боги тут представлені у вигляді еліт чи капіталістів, нібелунги стали робітниками, які виробляють продукцію з золота. Міф, за твердженням постановників, є соціальною алегорією [1]. Все це передано у сценографії із візуальними алюзіями на куби, «хмарочос»-Вальгалла, відеопроекціями, що підкреслюють теми влади, кризи лідерства й старіння. Що це дає для втілення сюжету від оперного першоджерела. Це суттєво робить сюжет незрозумілим, а що ще більш прикро – суперечать музично-міфологічній логіці Р. Вагнера [1].

При порівнянні опер в логосі історії музики зазначимо, що вони були написані у різні періоди розвитку: барокова опера «Дідона та Еней» і романтична опера «Золото Рейна». Вони відрізняються типом драматургії, характерними для свого періоду: у бароковій опері номерна структура, в романтичній – безперервна. У сучасній постановці це зберігається. Як і роль оркестру – супровідна роль оркестру у бароковій, концептуально-символічна у романтичній.

Прем'єри цих творів в історії не були випадковими подіями. Вони були історично закономірними вузловими точками розвитку оперного мислення: Г. Перселл стабілізував жанр, Вагнер його концептуально трансформував. Аналіз цих прем'єр в історії допомагав простежити внутрішній логос історії музики як рух від афектної виразності до філософської музичної драми. У жанровому відношенні то було набуття різних статусів – становлення і реформа.

У сучасних постановках (Прага, 2026) барокова опера набула нової театральної пластики з використанням циркових елементів, відеопроєкцій і цифрової сценографії, пластичного театру, світлових інсталяцій. Для глядача стало можливим розширення сприйняття музика з візуальною динамікою за рахунок технологій. Глядачу допомогла практика деміфологізації «музейності» бароко. Звичайно, що для багатьох відвідувачів вистава актуалізувала теми влади, фатуму. Перетворення класики на простір сучасної емоційної ідентифікації дуже важливо для знання як музики, так і її історії.

У випадку опери Р. Вагнера відбулося занурення у філософську драму влади, капіталу, екології, що сьогодні стало надзвичайно гостро.

Для виконавців барокої опери Г. Перселла актуальною була вимога стилістичної чистоти барокової фрази, контроль риторичної інтонації, поєднання камерності вокалу з великою сценічною експресією. Щодо артистів балету, то пластична мобільність з використанням акробатики дорівнювало специфіці фізичного театру. Для виконавців опери Р. Вагнер на першому плані була екстремальна вокальна витривалість із тривалим драматичним напруженням, інтеграцією голосу в оркестрову симфонічну тканину та психологічною глибиною персонажів

Викликом для постановників було переосмислення міфів через політичні, соціальні, гендерні контексти. Залучення мультимедіа, перформансу, цирку та збереження балансу між історичною стилістикою і сучасною естетикою було небезпекою перетворити барокову виставу на декоративний перформанс, а у Вагнера існував ризик перевантаження концептом.

Для суспільства у XXI столітті осучаснення опер вибудовує діалог традиції й інновації, мистецтво перестає бути «елітарним архівом». Для історії музики ці прем'єри сьогодні виконують нову функцію: вони не лише історичні віхи, а лабораторії переосмислення жанру. Логос історії музики продовжує діяти, але тепер через інтерпретацію, а не лише через винахід нового стилю.

Література

1. Harigelová Lenka. (2026). Zakázaná láska v barokní opeře II. − Henry Purcell: Dido a Aeneas. https://vltava.rozhlas.cz/zakazana-laska-v-barokni-opere-ii-henry-purcell-dido-a-aeneas-9538249

2. Žáček Ivan. (2026). Záhadná Dido a jednotvárný Aeneas. Inscenace Národního divadla hledá rovnováhu https://operaplus.cz/zahadna-dido-a-jednotvarny-aeneas-inscenace-narodniho-divadla-hleda-rovnovahu/.

Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИСЦИПЛІНИ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ЦИКЛУ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ВОКАЛІСТІВ

Сучасна професійна освіта вокаліста спрямована не лише на оволодіння технічною майстерністю, а й на формування цілісних світоглядних орієнтирів та широкого мистецького кругозору. Саме тому програма підготовки фахівців на бакалаврському рівні охоплює низку дисциплін теоретичного та історичного циклів. Розуміння логіки музично-історичного процесу – світового та національного – є ключем до цілісного бачення художнього контексту виконуваних творів.

Особливістю освітньо-професійної програми «Сольний спів» у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв є інтегрований підхід, а саме підготовка в її межах готувати як академічних, так і естрадних вокалістів. З одного боку, поєднання в одній групі вокалістів різної спеціалізації – це додаткові труднощі, з іншого, це дає можливість здобувачам заглибитися і зрозуміти специфіку інших напрямів музичного мистецтва, які безпосередньо не пов'язані з їх фаховою діяльністю, але розширюють кругозір і відкривають нові горизонти професійного розвитку.

Нормативними курсами не лише цієї освітньо-професійної програми, а й освітніх програм інших закладів мистецької освіти, є «Історія зарубіжної музики» та «Історія української музики». Попри універсальність і всеохопність назви дисципліни, в них розглядається саме музика академічної традиції, а, отже, на перший погляд, безпосереднє відношення ці курси мають лише до вокалістів академічного спрямування. Однак естрадний співак, попри різні естетичні засади та ґенезу академічного й естрадного співу, також повинен знати історію музики від витоків до сучасності. Ба більше, саме музика первісного суспільства, давніх східних цивілізацій, середньовічна, ренесансна і навіть ранньобарокова мають бути в орбіті сучасного естрадного вокаліста, адже європейське музичне мистецтво до XVII століття, попри жанрове розмаїття та нотну фіксацію, ближче до музики неакадемічної, ніж академічної і з точки зору жанрово-стильових ознак та формотворення, і з точки зору вокалу як такого. Лише поява італійського бельканто у XVII столітті остаточно закріпила статус європейської музики як академічної. Знайомство естрадних співаків з давніми музичними шарами має не лише теоретичне значення, а й практичне, адже він, шукаючи свій індивідуальний виконавський стиль та формуючи власний репертуар, може звернутися до старовинної та неєвропейської музики, яка надихатиме його незвичним для сучасної людини звучанням, і це відкриває можливості для оновлення саунду його музики.

Важливе значення для підготовки естрадних співаків має й українська академічна музика. Сьогодні нерідкісними є проєкти, коли естрадні вокалісти звертаються до національної культурної спадщини, і не лише до текстів українських поетів, як от проєкт Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», а й давньої музики. У цьому контексті показовими є альбоми «Українське Бароко. Шедеври Української Музики» (2009) та «Всякому городу нрав і права» (2012) Ніни Матвієнко, в яких естрадна співачка запропонувала слухачам власні виконавські версії відомих українських пісень XVII–XVIII століття.

Безпосередньо естрадній музиці присвячено курс «Сучасна популярна музика», де усі здобувачі, в тому числі й академічні вокалісти, ґрунтовно знайомляться з естрадним напрямком музичного мистецтва. Для академічних співаків ця дисципліна є важливою, адже вони мають можливість подивитися на інші музичні напрями не лише як слухачі-любителі, а й як професіонали. У контексті кросоверних тенденцій сучасної музичної культури, а саме синтезу академічної і естрадної музики в мистецьких проєктах, такий курс є надзвичайно актуальним. Багаторічна практика викладання засвідчила, що й естрадні, й академічні вокалісти виявляють інтерес до інших напрямів музичного мистецтва, що важливо не лише формування їх

загального кругозору, а й професійних навичок.

Серед навчальних курсів, які пропонує Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, є вибіркова дисципліна «Історія вокального мистецтва». Вона не дублює курси з історії зарубіжного та українського музичного мистецтва та популярної естрадної музики, а зосереджується безпосередньо на історії вокального мистецтва, адже історія музики передбачає знайомство не лише з вокальними та музично-театральними, а й інструментальними жанрами. Ця дисципліна підводить підсумок у професійному становленні вокалістів, бо в цьому курсі головний акцент ставиться не на історії вокальних жанрів та стилів вокальної музики, хоча в рамках курсу неможливо це оминути, а на специфічних рисах вокального мистецтва, зокрема особливостях барокового та класичного бельканто або естрадного вокалу у його різновидах, характеристиці специфічних вокальних прийомів, які вплинули на естетику звучання, розгляді різних вокальних шкіл, вокальній педагогіці тощо. Також у рамках дисципліни «Історія вокального мистецтва» здобувачі можуть не лише ще раз повернутися до світової та української музики різних напрямів, а й сконцентрувати увагу безпосередньо на розвитку вокальної музики, в тому числі її виконавській парадигмі, зокрема відточити навички виконавського аналізу інтерпретацій музичних творів різними співаками.

Опитування здобувачів освітньо-професійної програми «Сольний спів» засвідчило, що дисципліна «Історія вокального мистецтва» є важливою як для академічних співаків, так й естрадних, оскільки вони мають можливість побачити всю багатогранність вокального мистецтва, а не обмежуватися лише тим чи іншим напрямом. Робота зі здобувачами в рамках курсу показала, що естрадні вокалісти не просто виявляють інтерес, а добре розуміються на академічній музиці, так само як академічні – на естрадній. Поєднання різних вокальних традицій у курсі «Історія вокального мистецтва» суголосна новітнім трендам у сучасній культурі, де чітка розмежованість двох напрямів музики – академічного та неакадемічного – поступово стирається, а їх взаємодія формує унікальний ландшафт музики XXI століття. Усвідомлення здобувачами цих тенденцій є надзавданням дисципліни, яка закладає підвалини для їх майбутньої кар'єри.

Печеранський Ігор Петрович,
доктор філософських наук,
професор Київського столичного університету Бориса Грінченка

ЕСТЕТИЧНА ДИВЕРГЕНЦІЯ: ТЕХНОЛОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ОКРЕМИХ ВІЗУАЛЬНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ ДЛЯ РОКУ ТА ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ (1995–2005)

1995-2005-ті рр. є важливою віхою в історії музичного відео, позначеною втратою домінуючого становища уніфікованої поп-естетики, та появою не менш фундаментальної розбіжності між візуальними стратегіями електронної музики та року. Не в останню чергу це відбулося завдяки індустріально-технологічним зрушенням, які зруйнували конвергентний візуальний ландшафт 80-х та початку 90-х рр. минулого століття, коли відшліфований, орієнтований на виконання шаблон значною мірою об'єднав середовище в різних жанрах. До середини 1990-х MTV розпочав перехід від цілодобового музичного мовлення до оригінального немузичного контенту, такого як «The Real World» та «Beavis and But-Head». Це створило вакуум для відданих глядачів музичних відео та спонукало до запуску додаткових каналів, розроблених з метою повернення цієї аудиторії. Дебют M2 (пізніше MTV2) у серпні 1996 р. був вагомим: запущений з парадоксальною мантрою «формат полягає в тому, що формату не існує», канал пропонував вільний 24-годинний музичний відеокліп, який зумисне відкидав жорсткі ротації в радіостилі батьківської мережі. «Where It's At» Бека, як перше відео, що вийшло в ефір на новому каналі, втілювало цей дух зухвалої можливості міксувати жанри. Одночасно цей період відбулася демократизація інструментів кіновиробництва. Поява доступних цифрових

камер та нелінійних систем монтажу свідчила, що амбітні, кінематографічні візуальні ефекти більше не є виключною прерогативою багатомільйонних поп-проєктів. Цей нещодавно фрагментований медіаландшафт та нова доступність професійних технологій забезпечили вирішальний контекст для радикальних естетичних експериментів, звільняючи митців та режисерів від тиску єдиного мейнстрімного шаблону [2].

Саме в умовах індустріальної фрагментації та технологічного розширення рок та електронна музика розпочали принципово різні візуальні шляхи, кожен з яких використовував нові інструменти для формування жанрових ідентичностей. Рок-музика, особливо в жанрах емо та альтернативного пост-гранджу, дедалі більше схилялася до естетики кінематографічної автентичності. Режисери, такі як Марк Вебб, який пізніше зняв «(500) Days of Summer», привнесли до формату амбіції повнометражного кіно. Кліп My Chemical Romance на пісню «The Ghost of You» (2005), режисером якого він був, є показовим прикладом: відзнятий протягом двох днів у Малібу вартістю понад $1 млн, він старанно відтворює жахливу висадку на пляжі Омаха з фільму «Врятувати рядового Раяна», чергуючись із танцювальною сценою USO того часу. Технології (передові камери, спецефекти тощо) були використані не для втілення фантазії, а для передачі історичної реальності з вісцеральною емоційною силою, надаючи дослідженню теми втрати трагічної, відчутної вагомості. Ця відданість «кінематографічний події» – тому, що знаходиться перед камерою – досягла свого апофеозу у відео Марка Романека на пісню Джонні Кеша «Hurt» (2003). Сам Романек зазначав, що ця сила є майже «випадковою» та виникла внаслідок необробленого зіставлення архівних кадрів молодого, яскравого Кеша з суворими, непохитними кадрами тендітної легенди, яка виступає у своєму будинку родини Картерів, оточена артефактами свого життя. Тут технології повністю відступають, залишаючи лише руйнівну силу автентичного моменту, зафіксованого на плівці. На противагу цьому, електронна музика, особливо впливових лейблів, як-от Warp Records, засвоїла так звану «пластичність цифрового», використовуючи ті ж технологічні досягнення для створення сюрреалістичних, абстрактних та зухвало штучних світів. Візуальна ідентичність лейблу, часто розроблена у співпраці з такими художниками, як Кріс Каннінгем та дизайнерським колективом The Designers Republic, візуалізувала «зникнення авторської ідентичності за музикою та її механічними засобами виробництва». Результатом стала ціла низка робіт, від «винахідливих та/або регулярно радикальних музичних відеокліпів» для таких артистів, як Aphex Twin, до абстрактного дизайну альбомів, що надавав пріоритет сконструйованим, часто тривожним цифровим реаліям над будь-якими спробами зобразити цю реальність. Отже, ця дивергенція була не лише стилістичною, а й філософською, адже рок прагнув задокументувати загострену реальність, тоді як електронна музика прагнула побудувати альтернативну.

Ця естетична дивергенція між кінематографічною автентичністю року та цифровим сюрреалізмом електронної музики виявилась не просто стилістичною випадковістю, а прямим наслідком технологічно-промислових трансформацій, які переосмислили ландшафт музичних відео між 1995 і 2005 рр. Ті самі сили, що інтенсивно демократизували інструменти кіновиробництва та фрагментували медіасередовище – доступні цифрові камери, програмне забезпечення для нелінійного монтажу, запуск MTV2 та ранній Інтернет – стали каталізаторами двох протилежних візуальних філософій. Рок-гурти, як-от My Chemical Romance, спрямували ці нові можливості на посилення реалізму, інвестуючи мільйонні бюджети в історичні реконструкції, які надавали емоційної глибини і сили їхнім дослідженням втрати. «Hurt» Джонні Кеша продемонстрував, що ця відданість «кінематографічній події» може досягти своєї найруйнівнішої сили за допомогою мінімальних засобів, записавши легенду в покинутих руїнах власного музею як тихе прощання. Електронна музика, особливо на таких лейблах, як Warp Records, пішла протилежним шляхом, використовуючи ті ж технологічні досягнення для побудови абстрактних, штучних світів, які візуалізували «зникнення авторської ідентичності» за самою музикою [3].

Спадщина цієї дивергенції виходить далеко за межі самого десятиліття. Те, що виникло з 1995 по 2005 рік, виявилось новим розумінням того, яким може бути музичний кліп: вже не єдина поп-формула, продиктована одним хранителем, а гнучка форма, здатна підтримувати

радикально різні жанрові ідентичності та стосунки з аудиторією. Рок декларував власну автентичність, використовуючи кінематографічну мову для встановлення близьких зв'язків між артистом й глядачем. Електронна музика абсорбувала штучне, створюючи захопливі цифрові світи, які запрошували аудиторію на сюрреалістичні, часто тривожні території. Ці шляхи – один, що тягнеться назовні до задокументованої реальності, інший всередину до сконструйованої уяви – заклали творчий фундамент, який лише розширюватиметься в епоху YouTube, де засоби виробництва стали ще більш демократичними, а фрагментація аудиторії прискорилася [1]. Розбіжність 1990-х і 2000-х років була не тимчасовим розколом, а перманентною експансією творчих потенцій музичного відео, довівши, що форма може бути, як вікном у реальне, так і воротами у ірреальне.

Література

1. Das B. Return of the Music Video. The Economic Times (Panache), 2014, 25 July. URL: economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/return-of-the-music-video/articleshow/34815053.cms.
2. Unterberger A. I Want My M2: An Oral History of Heaven on Music Television. SPIN, 2016, 1 Aug. URL: www.spinmagazine.com/2016/08/m2-mtv-20th-anniversary-oral-history/.
3. Young, R. Warp: Labels Unlimited. Black Dog Press, 2005. 188 p.

Pogrebniak Galyna,
DrSc of Art, Professor, Professor National Academy of Management of Culture and Arts
Hranovska Vladyslava,
Master's degree, Lecturer, State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko

CULTURE OF THE MUSICAL SOUND ENVIRONMENT OF A WORK OF ART

A special place in Olesya Sanina's screen language culture is played by sound and music as powerful means of expression, which appear in his screen works as a measure of the spiritual fullness of being. In his artistic works, the director, as a rule, does not operate with the power of sound as a quantitative value. He is rather interested in qualitative sound expressiveness, which becomes a means of psychological influence on the viewer. For a long time, the director has collaborated with the Ukrainian composer Ala Zagaykevich, who created soundtracks for all his feature films. In one of the interviews, the composer said that they worked together on the film "Mamay" and then the director and the musician had the idea to create an audio-visual symphony. "Charlie Chaplin once called the film "Enthusiasm (Symphony of Donbas)" by D. Vertov, in which all the noises and industrial sounds are organized musically. The composer points out that there was something similar in the film "Mamay", but the director and musician did it with natural noises. All the sounds of natural phenomena in the film were filtered, built into harmony, into musical intervals. Even the clatter of a horse's hooves also became music. That is, all the sounds in the film are music. Of course, a lot of work was put into this film, but music in it has a great, dominant importance [4].

Recalling his work on the musical sequence of the film "The Guide," O. Sanin noted that he filmed it for a reason, because he himself plays the bandura, torbana, and lyre beautifully and still makes these musical instruments. The director knows what the life of a traveling musician, kobzarism, is like. This helped, and at the same time greatly hindered, communicating with the mass audience through the story of the tragic history of Ukrainian kobzarism. The film "The Guide" "was based on historical facts about the fate of murdered Ukrainian kobzars in the 1930s. Therefore, the music in the film is complex, as is the fate of all Ukrainian kobzars" [6, p. 182]. The film used a lot of musical compositions, more than a dozen real musical instruments were made, which remained with the blind artists after the filming was completed. The director reveals the secrets of the creative laboratory of creating a musical image in a screen work in the following way: "We were filming a film about kobzars who could not see the sun, but carried a huge light within themselves. They did not betray their beliefs, songs about freedom. They went to their deaths, but did not betray themselves. We filmed the scene when they were being taken to the shooting in very difficult conditions, in terrible

cold. I did not know how to resolve this scene, because people could not just go to their deaths like cattle. Then I asked them to sing. And they began to sing a sad, old Cossack song about freedom. Everyone in the fairly professional and cynical film crew cried. We filmed this scene for 7 hours. I am happy that we saw the greatness of those people who came to act. More than 100 blind actors came from different parts of our country. They came to show us how people like them once did not give up" [1]. Researchers V. Sinelnikova and M. Berezhnyuk add that the sound of "The Guide" "combines folk singing, playing the kobza/bandura and other folk instruments, as well as the author's music. Perhaps one of the reasons for the film's success was that the actors knew how "to play," and some did not even step out of their roles, because all the blind kobzars were played by their descendants – modern bandura players. For example, Taras Kompanichenko is perhaps one of the most famous followers of the kobzar tradition in Ukraine today [6, p. 183].

The music for the film "Dovbush" was already created in collaboration with A. Zahaykevich and O. Chorny. This work was preceded by a thorough historical research, searching for musical sources, authentic samples, musical materials, cooperation with famous folklorists and experts in the instrumental tradition of the Hutsul region. After all, in this film the director and composers had the opportunity to deeply immerse themselves in the folklore of the Carpathians, to study the traditions of Hutsul, Boyko music, associated with the original archaic, with amazing sounds that would arise from the Carpathian nature itself. It should be noted that in the final result all this made it possible to present the original "oprishka-jazz" and "ethno-electronics" by adding elements of "American" narrative and procedurality to the soundtrack.

Composer Alla Zagaykevich said that in working on the film "Dovbush" director O. Sanin sought to tell about the eternal theme of the myth of the main character, as about something living, relevant. The artist reacted quite subtly "to any musical information, very professionally demanded musical drive and was present at all recording sessions. The director tried to feel the live rhythm of the music (which was constantly metamorphosing), striving for its pervasiveness, pinpoint accuracy in reproducing the mood of each scene, each on-screen character" [2]. The director's work on the music for the film, as a subtle expressive element of his screen language, gave an impressive final result. N. Pysanka writes that the film "Dovbush" "is worth watching at least twice. The first time - to enjoy the picture on the screen, the plot and the actors' performance. The second time - to immerse yourself in the world of the music of this film with your eyes closed." The author is convinced that "sitting in the cinema, you seem to physically feel the breath of the mountains. This is not just a coincidence, but the off-screen presence of the ethnomusician Maksym Berezhnyuk: it is he who wonderfully "breathes" in all the Opryshki scenes. Hutsul motifs are conveyed by the singing of Susanna Karpenko, Serhiy Okhrimchuk, the folk singing of performers from the village of Zamagora, Verkhovyna district, the voices of actors and actresses from the Ivano-Frankivsk Musical and Drama Theater." The critic concludes that such an organic combination of image and sound was the result of careful "work by specialists at all levels: from the director's idea to the recording of music on a musical staff to the musicians' performance and the mixing of the soundtracks" [5]. Thus, we can state the fact that in the culture of Oles Sanin's films, music as a powerful expressive means adds additional emotional and psychological color to the plot of screen works, unites the scenes of the films together, moves the action forward, and also enhances the drama of events.

In conclusion of our considerations on the culture of the musical and sound environment presented in Oles Sanin's films, it is appropriate to quote the statement of the artist himself: "I see the art of directing in the fact that you respond to your decision in each story you tell, regarding style, genre, language, message, tempo rhythm. It is clear that I will not deviate from my author's visions. I still believe that in the 21st century the author has the right to his own style, to his own form of narration, but for each film – its own story" [3].

References

1. Бісьмак Р. Олесь Санін: Історія про незнищенну пісню – це історія нашого народу.URL: https://surl.li/mspbkz (дата звернення 03.02.2026).

2. Кабацій М. Музика з фільму «Довбуш» вийшла на музичних платформах. URL: https://surl.li/hrujgv (дата звернення 06.03.2024).

3. Коркодим О. Олесь Санін: «Поводиря» ми знімали для нового глядача. URL: https://surl.lu/uavgni (дата звернення 24.02.2024).

4. Лавренюк Л. Живі звуки. Як Алла Загайкевич поєднує гармонію з алгеброю. URL: https://surl.li/decfks (дата звернення 04.02.2026).

5. Писанка Н. «Смичком по бандурі», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш». URL: https://surl.li/awbknh (дата звернення: 06.02.2026).

6. Сінельнікова В., Бережнюк М. Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва («Довбуш», «Мавка», «Поводир»): музично-критичний нарис. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* 2023. № 6 (2). С.177-187.

Бондарець Надія Леонідівна,
старша викладачка Київського національного університету культури і мистецтв,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
членкиня Спілки звукорежисерів України

УНІКАЛЬНИЙ САУНД АРТИСТА ЯК ВАЖЛИВА ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

У сучасній музичній культурі унікальний саунд артиста постає як сукупність вокально-тембрових, інтонаційних, акустичних і продакшн-рішень, але крім того набуває змістовних форм його репрезентації у публічному просторі. Саме саунд дедалі частіше виконує функцію маркера ідентичності, що дозволяє слухачеві розпізнати виконавця ще до візуальної ідентифікації. У цьому сенсі йдеться не просто про «гарне звучання», а про комплексний мистецький конструкт, у якому поєднуються природні вокальні характеристики, стилістика виконання, мовна манера, аранжувальні принципи, технічна обробка голосу та загальна естетика подачі матеріалу.

Дослідник О. Носенко вказує: «Не менш важливою є побудова аналізу звукового ландшафту як цілісної художньої системи, де компоненти взаємодіють у межах єдиного акустичного континууму» [1], акцентує увагу на важливості вміння аналізувати саунд-компоненти в акустичному просторі.

Унікальний саунд формується на перетині акустичного, семантичного та візуального вимірів. Він повинен бути впізнаваним, цілісним і концептуально пов’язаним із образом артиста, його публічною поведінкою, репертуаром, сценічною пластикою та тематикою текстів. У зв’язку з цим саунд співака доцільно розглядати як особливу форму мистецької репрезентації, що забезпечує цілісне сприйняття образу. Якщо вокальне звучання, візуальний стиль, тексти пісень і комунікативна манера поєднані неконфліктно, а взаємно підсилюють одне одного, тоді артистичний образ набуває високого ступеня переконливості.

У науковій публікації «Звукозапис і продакшн» автори наголошують, що продюсери та митці формують unique sonic aesthetics. Ідеться про створення відмінної звукової естетики як частини творчої індивідуальності артиста або продюсера [3].

Показовим у цьому аспекті є кейс артистки Шер**,** чий саунд упродовж десятиліть демонструє виняткову цілісність. Її контральтовий голос із округлим, щільним, дещо затемненим забарвленням створює враження сили, впевненості та внутрішнього балансу. Це звучання не є крихким чи інтимно-сповідальним; навпаки, воно відзначається монументальністю, емоційною стійкістю та стилістичною витриманістю. Така темброва природа голосу формує особливий тип жіночої репрезентації, у якій поєднуються чуттєвість, владність і сценічна автономність.

Окремої уваги заслуговує використання Cher технічних засобів обробки голосу, зокрема ефектів на межі штучної модифікації тембру, що в популярній культурі асоціюються передусім із її пізнім творчим періодом. У широкому сприйнятті це часто описують як футуристичне, «неприродно контрольоване» звучання голосу. Такий підхід підсилює образ палкої, сильної, дещо футуристичної брюнетки, чия естетика спирається на гламур, дистанцію, сценічну домінантність і ефектну штучність.

Важливо, що цей саунд Cher підтримується і текстовим компонентом. У багатьох її піснях простежуються мотиви самодостатності, емоційної витривалості, драматизованого кохання, переживання втрати без руйнування особистості. Отже, тексти не суперечать темброві чи образу, а навпаки, підсилюють їх. У результаті формується цілісний артистичний код: сильний, округлий, темний голос; технологічно окреслений саунд; візуальний образ ефектної брюнетки; драматично-вольова семантика текстів. Саме така єдність і забезпечує репрезентативну силу її образу.

Не менш виразним є приклад *Tina Turner*, чий унікальний саунд побудований на поєднанні хриплуватого, низького, енергетично насиченого голосу з яскраво вираженою сценічною експресією. Її звучання позначене сміливістю, напругою, відкритою емоційною подачею та майже тілесною енергією. У вокалі відчувається не лише музична, а й екзистенційна сила, що несе досвід боротьби, спротиву, пристрасті та внутрішнього вивільнення. Саме тому її голос став знаком певного типу жіночої присутності в масовій культурі.

Саунд Tina Turner органічно поєднується з її візуальним образом: сміливий сценічний одяг, відкритість пластики, динамічність рухів, рокова енергія та бунтарська естетика підсилюють враження від хриплуватого тембру. Важливо, що глядач не лише чув силу її голосу, а й бачив її в тілі, жестах, манері руху, поставі, ритмічній свободі. У такому випадку саунд і візуальність творять єдиний знаковий комплекс. Її артистичний образ є переконливим саме тому, що не існує розриву між тим, як вона звучить, і тим, як вона виглядає та рухається на сцені.

Тексти пісень Tina Turner також підсилюють цю естетику. У них часто артикулюються теми любові, сили, болю, незалежності, пристрасті та самоствердження. Така лірика не вимагає академічно «чистого» чи нейтрального тембру; навпаки, вона потребує голосу з тріщинами досвіду, з ознаками прожитої емоції, з відчуттям внутрішньої правди. Саме тому в її випадку саунд ставав формою правдивої тілесно-емоційної репрезентації особистості.

Надзвичайно цікавим у сучасному українському контексті є кейс *Wellboy*, чий саунд демонструє, що унікальність може будуватися на локальній мовній, інтонаційній і культурній специфіці. Картаво-щипилява вимова, відкрита постановка вокалу, елементи народної мелодики, прості інтонаційні моделі та побутова комунікативність формують впізнаваний і дуже маркований образ. У цьому випадку саунд не приховує локальність, а, навпаки, виводить її в центр артистичної репрезентації.

Візуальний образ Wellboy із елементами сільського стилю, нарочито «свого», близького, невідчуженого типажу органічно співвідноситься з його вокально-мовною манерою. Він не намагається відповідати стандартизованому міжнародному поп-образу, а вибудовує власну репрезентацію на основі локального колориту, відкритості та легкої іронії. Тексти пісень про гусей, вишні, побутові деталі, локальне спілкування, сільський або напівсільський світ не є випадковим елементом; вони завершують цілісний образ, у якому саунд, мова, тематика і візуальність працюють як єдиний культурний код.

Саме приклад Wellboy особливо наочно доводить, що впізнаваність артиста нерідко народжується з тих особливостей, які в іншій системі координат могли б сприйматися як «недосконалість». Неідеальна дикція, регіонально забарвлена вимова, певна інтонаційна наївність або фольклорна простота можуть перетворюватися на перевагу, якщо вони усвідомлено інтегровані у цілісний образ. Той приклад, коли унікальний саунд не сформований ідеальним виконанням та чистотою інтонування, а сприймається як результат мистецького прийняття власної відмінності.

Серед інших промовистих прикладів варто назвати *Freddie Mercury*, чий потужний, театрально організований саунд поєднувався з масштабною сценічною харизмою, драматургічним типом виконання та підкреслено експресивною візуальністю. Його голосова манера, що поєднувала рокову енергію з майже оперною широтою, створювала образ артиста надзвичайного масштабу. Подібним чином Billie Eilish побудувала власну репрезентацію на шепітній, близькій, майже інтимній манері співу, яку підтримують мінімалістичні аранжування,

психологічно заглиблені тексти та візуальна естетика відчуженості, крихкості та внутрішньої напруги.

Ще одним прикладом є Amy Winehouse, чий ретро-соуловий тембр, джазово-ритм-ендблюзова стилістика та вразливо-драматична лірика формували образ артистки, в якому вразливість поєднувалася з внутрішньою силою. У межах української сцени доцільно згадати також *DakhaBrakha*, де унікальний саунд будується на поєднанні архаїчної вокальної манери, фольклорних інтонацій, експериментальної фактури та впізнаваної візуальної концепції. У цих випадках очевидно, що унікальний саунд не існує окремо від образу, а є його акустичним еквівалентом.

В контексті теми вчений Е. Аскерой пише, що звукові маркери (sonic markers) суттєво сприяють формуванню музичної ідентичності артиста в популярній музиці [2].

Формування унікального саунду співака є надзвичайно важливим, оскільки в умовах перенасиченого медіапростору саме впізнаваність стає однією з головних умов професійної життєздатності артиста. Слухач прагне ідентифікувати виконавця за першими інтонаціями, тембром, способом фразування чи унікальними вокальними властивостями. У цьому сенсі саунд є брендоутворюючим компонентом артиста. Якщо візуальний образ легко змінюється або варіюється, то саме акустична ідентичність найчастіше стає найстійкішим елементом мистецької присутності.

Під час формування унікального саунду необхідно враховувати низку аспектів: природний тембр голосу, мовно-артикуляційні особливості, діапазон, тип емоційної подачі, відповідність репертуару вокальній природі, стилістичну органіку аранжувань, принципи мікрофонної техніки, характер обробки голосу, а також узгодженість із візуальним образом і текстовою тематикою. Надзвичайно важливим є питання автентичності: штучно сконструйований саунд може бути технічно ефектним, але якщо він не спирається на природні риси виконавця, то швидко втрачає переконливість. Саме тому успішне формування саунду вимагає не маскування особистості, а її мистецького виявлення.

Отже, унікальний саунд артиста слід розглядати як важливу форму репрезентації, що забезпечує цілісність мистецького образу в акустичному, візуальному та смисловому вимірах. Кейс Cher демонструє силу темброво-технологічної футуризації жіночого образу; Tina Turner – єдність голосової експресії, тілесності та бунтарської естетики; Wellboy – продуктивність локальної мовно-культурної специфіки як джерела впізнаваності. У всіх цих випадках саунд є не другорядною характеристикою, а ядром артистичної ідентичності. Саме тому питання формування унікального саунду має залишатися одним із центральних у сучасному саундпродюсуванні, вокальній педагогіці та мистецтвознавчому аналізі популярної музики.

Література

1. Носенко О. В. Технологія «Dolby Atmos» у контексті аналізу сучасної української музики. АРТ-платФОРМА. 2025. Вип. 1(11). С. 141–161. DOI: 10.51209/platform.1.11.2025.141-161.

2. Askeroi E. Who is Beck? Sonic Markers as a Compositional Tool in Pop Production. Popular Music. 2016. Vol. 35, No. 3. P. 380–395. DOI: 10.1017/S0261143016000544.

3. Perchard T., Graham S., Rutherford-Johnson T., Rogers H. Recording and Production. Twentieth-Century Music in the West: An Introduction. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 229-252. DOI: 10.1017/9781108680899.010.

Заря Світлана Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Сучасна естрадна вокальна школа в Україні формується в умовах активної європейської інтеграції та відкритості до світового музичного простору. Сьогодні українська естрада виходить за межі локального культурного продукту, стаючи повноцінним учасником світового ринку, що потребує перегляду методологічних підходів до підготовки майбутніх вокалістів. Це змушує нашу вокальну школу змінюватися та відходити від традиційних методів і вчитися співати за сучасними світовими стандартами. Головна мета зараз - не просто навчити технічно правильно володіти голосом, а допомогти артисту знайти свій унікальний стиль, який буде цікавим і в Україні, і в Європі. Сучасна вокальна педагогіка в Україні переживає етап «технологічного прориву». На зміну виключно емпіричним методам навчання приходять науково обґрунтовані західні системи, такі як «Estill Voice Training» (EVT) та «Complete Vocal Technique» (CVT). Ці методики розглядають голос як інструмент, керований конкретними групами м'язів, що дозволяє естрадному вокалісту безпечно працювати навіть в екстремальних режимах. Інтеграція в європейський простір стимулює українських викладачів до сертифікації за міжнародними стандартами, що забезпечує високу конкурентоспроможність наших випускників.

Метод (EVT), розроблений Джо Естілл у 1988 році, є сучасною американською системою навчання, що базується на наукових дослідженнях механізмів роботи голосового апарату. «Техніка (EVT) сприяє усвідомленому керуванню голосовим апаратом завдяки детальній анатомічній моделі» [1, с. 35].

Система (CVT), розроблена К. Садолін, базується на принципах свідомого керування голосовим апаратом. Вона забезпечує вокалісту стилістичну свободу та гарантує здоров'я голосу завдяки чіткій класифікації вокальних режимів.

«Методика базується на глибокому розумінні анатомії та фізіології звуковидобуття та вважається ефективною для співаків різних жанрів. Основою методики (CVT) є три базові принципи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату: підтримка дихання, правильне використання голосових складок та контроль акустичного резонансу» [3, с. 340].

«Сучасний український естрадний вокал перебуває на етапі інтенсивної еволюції, яка значною мірою зумовлена впливом європейських вокальних методик» [2, с. 55-56].

Зокрема, викладачі українських закладів вищої мистецької освіти проходять навчання у представників Complete Vocal Institute (Данія), де опановують сертифікаційні модулі з методики Complete Vocal Technique (CVT), беруть участь у міжнародних інтенсивних курсах та онлайн-програмах з вокальної педагогіки, з отриманням статусів Estill Figure Proficiency (EFP) або Estill Master Trainer (EMT). Це засвідчує володіння анатомо-фізіологічною моделлю голосоутворення та сучасними підходами до розвитку вокальної техніки. Крім того, викладачі проходять міжнародні вебінари, майстер-класи та літні школи за участю сертифікованих тренерів (CVT) і (EVT), що сприяє гармонізації української вокальної освіти з європейськими стандартами, розширенню академічної мобільності та впровадженню сучасної професійної термінології в освітній процес.

Формування сучасної естрадної вокальної школи України в умовах європейської інтеграції передбачає оновлення методологічних засад професійної підготовки на основі доказових та структурованих педагогічних систем. Впровадження методик (CVT) та (EVT) у вітчизняну вокальну педагогіку є ключовим етапом трансформації української естрадної школи в межах європейського освітнього простору. Ці системи змінюють навчання, де пріоритетом стають вокальне здоров'я, анатомічна свідомість та стилістична універсальність. Інтеграція таких

підходів не лише забезпечує високу конкурентоспроможність українських виконавців на міжнародній сцені, а й створює єдиний термінологічний та методологічний фундамент, що сприяє повноцінному входженню України в контекст сучасної світової музичної культури. Попри високу вартість повної міжнародної сертифікації, інтеграція окремих елементів (CVT) і (EVT) є реалістичним та ефективним шляхом оновлення української вокальної освіти. Синтез національної вокальної традиції з європейськими інноваційними методиками створює підґрунтя для формування конкурентоспроможної, методологічно нової сучасної української естрадної вокальної школи XXI століття.

Література

1. Борисенко Н., Роговська Є. Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies.* 2025. № 2. С. 31-36.
2. Заря С.В. Вплив європейських вокальних методик на формування сучасного українського естрадного вокалу. *Слобожанські мистецькі студії, випуск* 3 (09), 2025 С.55-56.
3. Стоколяс М. Розвиток сучасної методики поп-вокалу в контексті міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2024. № 49. С. 337-342.

Заяць Ольга Валеріївна,
старша викладачка кафедри виконавських дисциплін № 1
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

МАЛОВІДОМІ КОМПОЗИТОРКИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

В наші часи все більш актуальним питанням стає розширення навчального та концертного репертуару. Наша система вищої музичної освіти, нажаль, побудована на використанні обмеженої кількості загальновідомих творів композиторів світу різних епох. Сучасні викладачі та виконавці майже не звертають уваги на те, що в кожен період часу творили особистості, які не поступалися талантом з відомими митцями. Завдяки доступу до цифрових технологій відкривається можливість пошуку невідомих, а точніше забутих творів композиторів минулого, що доповнять та розширять навчально-концертний репертуар для всебічного формування молодих музикантів що є надзвичайно актуальним питанням для розбудови української інструментальної виконавської школи камерного ансамблю.

Визначене місце в когорті шведських композиторів займає Лаура Констанс Нетцель (псевдонім Н. Лаго), яка була відома широкому загалу шведської публіки другої половини XIX століття ще і як піаністка, диригентка та організаторка концертів. Її творчий внесок у розвиток національної камерно-інстументальної музики до сих пір неоцінений по-справжньому. На творчий почерк Нетцель вплинуло її навчання у професора Паризької консерваторії по класу композиції та органу Шарля-Марі Відора, якій у своїй творчості є наступником К. Сен-Санса та С. Франка. Композиторський спадок Нетцель відрізняється поєднанням великої кількості хроматизмів з легкістю музичної мови та сміливими гармоніями. Особливо ці тенденції можна прослідкувати в Сюїті для флейти та фортепіано, ор. 33. Вибір інструментів ансамблю пояснюється надзвичайною популярністю дерев'яних духових інструментів. Ці особливості були характерні для тогочасної Франції, де навчалась композиторка та пояснювалися розвитком шкіл гри на духових інструментах.

Аналізуючи Сюїту для флейти та фортепіано виявляємо надзвичайно цікаве та майстерне поєднання пізньоромантичних гармоній з вже відчутними рисами імпресіонізму у першій частині Сюїти. Не характерний є вибір темпу частини-Andante, вона починається з драматичного речитативу, який поступово переходить в більш спокійне русло. Музична мова цього епізоду дуже споріднена з інтонаціями музики Е. Гріга. Друга частина, Allegretto non troppo, починається одразу (attacca). Вона є надзвичайно цікавою в плані тематизму, який поєднує хроматичні віртуозні пасажі флейти з ліричною темою в народному дусі, яка походить з

фольклору рідної країни композиторки. Третя частина, Allegro, своєрідно переосмислена мазурка, що місцями відсилає слухачів до творчості Ф. Шопена.

Зазначимо оригінальність та цінність цього твору для виконавської практики камерного музикування. Це компактний, яскравий та легкій для сприйняття твір. Подана у творі надзвичайна суміш стилів заслуговує на увагу як викладачів, так і концертних виконавців та може зайняти гідне місце в навчально-концертному репертуарі.

Пропонуємо наступний приклад. Сонату для віолончелі та фортепіано ор. 66 можна охарактеризувати як драматичний за настроєм твір. Перша частина, Allegro moderato, розвивається хвилеподібно, моментами доходячи до екзальтованості. Фортепіанна фактура насичена, але віолончель не поступається у своїй значущості. Друга частина, Cantabile ma non troppo lento є своєрідним монологом віолончелі, мелодійним, глибоким та виразним, що вимагає від виконавця досконалого володіння технікою правої руки. Третя частина, Allegro apassionato, яскрава, емоційна та технічно складна як для віолончелі, так і для фортепіано. Музика відзначається професійністю викладення, ясністю та зрілістю. Весь твір в цілому наповнений піздньорматичними гармоніями та підкреслює авторський стиль композиторки. На відміну від Сюїти для флейти та фортепіано, Соната для віолончелі дуже цілісна. Ця Соната є чудовим педагогічним репертуаром та концертним твором.

Отже, аналіз маловідомих, оригінальних творів видатної, надзвичайно талановитої та майже невідомої шведської композиторки Л. Нетцель підтвердив актуальність теми. Вивчення та виконання творчого доробку композиторки може стати новою сходинкою у вдосконаленні навичок камерного музикування, ключем для розуміння скандинавської музичної мови та дарує естетичну насолоду виконавцям від роботи з цим чудовим матеріалом. Дослідження творчого спадку Л. Нетцель відкриває, окрім вищезгаданих, такі твори для камерного ансамблю як Сюїта для скрипки та фортепіано та Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано. Ці твори якісно розширюють виконавський репертуар, що є історично важливим для європейської музичної культури.

Літературf

1. Lisbet Scheutz (2003). Berömda och glömda stockholmskvinnor: Sju stadsvandringar, 155 kvinnoporträtt. Stockholm: MBM.

2. Adrian Room; Adrian Room. Dictionary of Pseudonyms: 13,000 Assumed Names and Their Origins (англ.). - 1996.

Кочержук Денис Васильович,
старший викладач кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну,
викладач кафедри музичного сценічного мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

КОНЦЕПЦІЯ АЛЬБОМУ В ЕПОХУ СТРИМІНГУ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИСКОГРАФІЧНОГО ЦИКЛУ ВІД ЛОНГПЛЕЮ ДО СИНГЛ-ОРІЄНТОВАНОЇ МОДЕЛІ

Трансформація музичної індустрії на зламі XX – XXI ст. зумовила радикальний перегляд засадничих принципів функціонування дискографічного матеріалу. Традиційна модель, що базувалася на домінуванні формату лонгплею (скор – LP), виступала не лише комерційною одиницею, а й цілісним мистецьким висловлюванням, де порядок композицій, їх візуальне оформлення та ідеологічне наповнення складали нерозривну єдність. Проте, розвиток цифрових технологій та утвердження стримінгових платформ призвели до фрагментації музичного

споживання, де акцент змістився з системного сприйняття альбому на споживання окремих музичних творів (синглів).

У контексті української музичної культури, що пройшла шлях від самовидавних записів до професійних CD-видань цей процес набув специфічних рис, відображаючи як загальносвітові тенденції, так і локальні особливості становлення музичного ринку шоу-бізнесу. Дослідження трансформації від лонгплею до сингл-орієнтованої моделі дозволяє простежити еволюцію не лише технічних засобів фіксації звуку, а й самої філософії з естетичного боку твору як культурного артефакту.

Епоха XX ст. для фізичних носіїв, детально задокументована в історії українського звукозапису, розглядала альбом як «сакральний» об'єкт, що мав чітку структуру та концептуальну завершеність. Прикладом такої моделі слугують видання, де навіть кількість сторінок у буклеті або специфічне оформлення (як-от фотокомікси чи використання абразивних дисків у дизайні), які підкреслювали унікальність художнього жесту [1, 27]. Дискографічний цикл зазвичай передбачав тривалий процес накопичення матеріалу, його аранжування в режимі «запису» та подальшу фіксацію, що перетворювало вихід альбому на знакову подію в житті виконавця. Зокрема, дебютні релізи українських гуртів часто формувалися як збірки кращих пісень, накопичених за роки підпільної діяльності, що надавало їм рис підсумкового маніфесту. Формат CD дозволяв авторам створювати масштабні полотна, що охоплювали історичні, музикознавчі та культурологічні аспекти буття, перетворюючи аудіодиск на мультимедійний продукт із власним контекстом та ідеологією [3, 83].

Проте сучасна стримінгова парадигма диктує зовсім інші правила гри в українському шоу-бізнесу, де алгоритмічні плейлисти та швидка зміна уваги аудиторії роблять утримання інтересу протягом усього хронометражу лонгплею дедалі складнішим завданням. «Сингл-орієнтована» модель передбачає випуск окремих композицій з коротшими інтервалами, що забезпечує постійну присутність артиста в інформаційному полі. Це призводить до розмивання поняття «альбомного циклу», адже замість цілісної історії слухач отримує набір автономних фрагментів. Трансформація торкається і творчого процесу – «якщо раніше пісні аранжувалися для спільного звучання в межах одного диска, то тепер кожна композиція має бути самодостатньою та максимально адаптованою під формат цифрового споживання». Такий підхід нівелює роль фонографічного альбому як драматургічної одиниці, перетворюючи його на формальну збірку вже випущених синглів, що суттєво змінює сприйняття музичної спадщини.

Попри домінування синглів, концепція альбому не зникає остаточно, а зазнає функціонального переосмислення. Для сучасних артистів лонгплей стає інструментом престижу та фіксації певного етапу творчості, своєрідним «преміальним» продуктом для лояльної аудиторії. В українській практиці це проявляється через створення антологій та колекційних серій, таких як «Українська колекція» або «Рок легенди України», які систематизують розпорошений цифровий контент у логічну послідовність [2]. Альбом у цифрову еру починає відігравати роль кураторського проекту, де порядок треків має на меті створити особливий настрій або занурити слухача в конкретну естетику, що неможливо зробити за допомогою одиничного синглу. Крім того, спостерігається тенденція до повернення візуальної значущості через цифровий арт та детальний розпис релізів, що є певною реінкарнацією буклетів та обкладинок минулих років. Таким чином, дискографічний цикл адаптується до нових умов, поєднуючи мобільність синглів із глибиною концептуальних альбомів.

Підсумовуючи, слід зазначити, що перехід від лонгплею до сингл-орієнтованої моделі не означає деградацію музичної форми, а свідчить про зміну культурного коду споживання. Альбом перестав бути єдиним можливим способом презентації музики, поступившись місцем більш гнучким цифровим форматам. Проте історія розвитку українського диска доводить, що потреба у великих наративах та систематизації творчості залишається актуальною. Концепція альбому в епоху стримінгу трансформується у вищу форму репрезентації артиста, яка доповнює сингловий потік і забезпечує тяглість дискографічного процесу. Взаємодія цих двох моделей створює нову екосистему музичного ринку, де технологічна швидкість стримінгу співіснує з глибиною мистецького задуму, закладеного в традицію лонгплею.

Література

1. Бондарець Н. Вплив аудіообладнання на музичну культурологію. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VII Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27–28 березня, 2025 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2025, Част. 1. 345 с. С. 25 – 28.
2. Дутчак В. Звукозаписи як джерельна база дослідження музичної культури української діаспори. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір». Київ, 08 жовтня 2024. URL: http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/2159 (дата звернення 03.03.2026).
3. Кочержук Д. Дискографія творів української культури XX – початку XXI століття. Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень : матеріали міжнародної науково-практичної конференції 11 – 12 липня 2024 р. Київ, 2024. С. 83.

Степанов Володимир Андрійович,
кандидат педагогічних наук, доктор філософії,
старший викладач кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА МУЗИКА У XXI СТОЛІТТІ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ ЧИ КОМЕРЦІЙНЕ ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІВ

У сучасному гуманітарному дискурсі питання співвідношення традиційності, автентичності та інноваційності є одним з головних у дослідженні народної культури, включаючи музичну. Українська народна музика, що століттями формувалася як органічна складова обрядового, соціального життя людей, нині функціонує в умовах глобалізованого культурного простору, у якому механізми трансляції, репрезентації та інтерпретації постійно змінюються, реагуючи на розвиток медіа технологій. Це зумовлює необхідність комплексного осмислення процесів збереження, адаптації та творчого переосмислення народної музики.

У світовій практиці існують різні моделі культурної політики – від інституційного захисту національної нематеріальної спадщини до активного просування та підтримки модернізованих традиційних форм культури як елементу міжнародного впливу, дипломатії, та формування іміджу країни на світовій сцені. У такому контексті українська музична традиція потребує аналізу не лише як локальне явище, але і як частина ширших глобальних тенденцій сьогодення. Такий підхід дозволяє виявити закономірності та окреслити перспективи її подальшого розвитку.

Автори народної музики зазвичай залишаються невідомими, а виконавці народної музики завжди змінюють та удосконалюють її відповідно до вимог часу, але зберігають автентичність та самобутність.

У XXI столітті народна музика все більше стикається з викликами сучасності – глобалізація, комерціалізація, індустріалізація призводять до витіснення локальних музичних традицій популярними жанрами музики, загальною тенденцією є збіднення репертуару з відходом старших виконавців, що тягне за собою зменшення відомих у сільських регіонах пісень. У таких умовах документування, запис та збереження народних творів стає актуальним завданням для дослідників народної музики. Водночас розвиток сучасних цифрових технологій дозволяє як зберігати, так і популяризувати народну музику через мережу інтернет, створювати освітні платформи, поширювати записи народних колективів та виконавців.

Велика кількість гуртів та виконавців, які використовують у своєму звучанні народні інтонації, мелодії, інструменти, останнім часом зростає, що є світовою тенденцією та свідчить про живучість народної традиції і збільшення інтересу до власної історії, культури та ідентифікації, обумовлюючи діалог традиції з сучасністю.

У той же час варто враховувати, що значна частина музики, що вважається зараз

«традиційною» або «автентичною» сформувалася у нинішній формі відносно пізно, у XIX – XX століттях. Незважаючи на те, що традиція існувала сотні років, її сучасний образ часто є результатом наукового, культурного, або навіть політичного конструювання, які з часом стали сприйматися як історичні та автентичні [2]. У музичній сфері цей процес був особливо активним під час національних рухів XIX – XX століття, коли композитори та фольклористи почали активно збирати та публікувати збірники народних пісень. Зокрема, в Україні активно залученими до цього процесу були М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, робота яких дозволила зберегти велику кількість зразків української народної музики, особливо пісень, які могли б зникнути.

Водночас, у процесі нотування та редакції народної творчості, елементи живого виконання, варіативності, імпровізаційність зникають або стандартизуються. У сучасній музичній культурі існує велика кількість проєктів, що займаються «відтворенням» народного звучання, часто за допомогою електронних музичних інструментів, синтезаторів, не маючи достатньо історично підтверджених даних щодо звучання народної музики (яскравим прикладом є норвезький проєкт Wardruna) або використовуючи народні елементи у сучасному звучанні, наприклад у жанрі фольк-року (Go-A, ДахаБраха тощо).

У різних країнах існують різні підходи до культурної, у тому числі музичної спадщини. Є приклади Японії (державна стратегія «м'якої сили» у міжнародній дипломатії «Cool Japan», що охоплює музику, моду, кухню, ігри аніме тощо); Південної Кореї («Халлю» з акцентом на дорами та K-pop) де оновлення, створення та експорт національної культури має державну підтримку; Сполучених Штатів Америки (від джазу та блюзу до сучасного кінематографу), культура яких поширена у всьому світі за рахунок комерції та шоу-бізнесу; Ірландської традиційної музики, фламенко, що поширювалися світом спонтанно, не маючи підтримки з боку уряду чи бізнесу, або приклади Бутану чи Монголії, де державою підтримується модель культурного збереження традицій, з охороною традиційних форм життя, одягу, релігійних практик та мистецтв.

Суперечності між успішною популяризацією та спотворенням автентичності є наразі однією з головних тем у дискусіях музикознавців та культурологів. Сучасна наукова думка дає певною мірою двояке бачення інтеграції народних традицій у сучасні жанри, оскільки, з одного боку це є ефективним шляхом популяризації культури, збереження та оновлення традиції, а з іншого – розмивати поняття автентичності та призводити до комерційного та поверхневого використання символів.

Отже, відповідальне ставлення до музичної спадщини залишається одним з основних питань та викликів у розвитку музичної культури у XXI столітті.

Література

1. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
2. Hobsbawm E, Ranger T. The Invention of Tradition. Canto Classics. Cambridge University Press; 2012. 320 p.

Туріна Олена Андріївна,
кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії, доцентка кафедри виконавських дисциплін №1 Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

ОСОБЛИВІ ПРОЦЕСИ У ФОРМУВАННІ СКРИПКОВОГО ВІРТУОЗНОГО ВИКОНАВСТВА

Мистецтво віртуозного інструментального виконавства є один із найвиразніших періодів професійного розвитку та є яскравим досягненням європейської скрипкової культури. Він позначений утвердженням художнього світогляду, зосередженого на внутрішньому світі творчої особистості, її емоційних почуттях, уяві, інтуїції та духовних пошуках.

Епохи змінювались, але жага до віртуозно життя з музичним інструментом формувала не лише естетичні ідеали, а й саму природу виконавської творчості, піднявши її на рівень

філософського, психологічно-емоційного самопізнання світу творчості. Де формується тип митця-індивідуаліста, який прагне втілити у мистецтві власну душевну драму, ідеали та протиріччя, мрії та сподівання.

В свою чергу в цьому творчо-художньому процесі чинним показником зрілості професійного музиканта в навчальному процесі діяльності здобувачів освітньої компоненти є - професійне володіння музичним інструментом, що особливо потребує формування вмінь та навичок концертно-виконавської діяльності, яка пов'язана як з глибинним осмисленням змісту процесу музичної освіти, так і розумінням ролі конструктивності окремої постаті соліста-віртуоза для становлення сучасної творчої особистості XXI ст., є актуальним.

Основний текст.

Для осмислення проблемного поля заявленої теми де основним завданням для її розкриття виступає: 1) аналіз наукової літератури та розшифровка основних ключових понять, серед інших це віртуозне виконавське мистецтво та його технологічні складові, 2) предметом та об'єктом дослідження є творча постать соліста-віртуоза, який спілкується з різними видами мистецтва, зокрема музичним в контексті якого проявляє свої творчо-виконавські здібності та інтереси до віртуозного репертуару традиційні та інноваційні інтерпретації тощо.

На основі аналізу наукової літератури нами встановлено, що музичне мистецтво віртуозного виконавства є історичним феноменом культурно-мистецького середовища в якому концертно-виконавський простір має чинне місце. Складовими орієнтирами скрипаля-віртуоза є сприймання, відтворювання, інтерпретація, слухання і оцінювання музичного продукту тобто об'єкту для творчої діяльності як одноосібної так і соціальної.[4] Наприклад роботи з різними типами слухацької аудиторії. Що в свою чергу вимагає звернення професійної уваги до факту сприйняття на рівня теоретично-технологічного осмислення де його чинник провокує та впливає на процес узагальнення формування готовності до реалізації сутності концертного виконавства скрипаля-віртуоза.

Варто зазначити, що концертний виступ являє собою особливу форму діяльності скрипаля-віртуоза, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки концертного репертуару а й протягом усього періоду вивчення та роботи над музичним твором, який пропонується до публічного виступу. Наприклад осмислення та проведення музично-теоретичного аналізу даного музичного твору, виокремлення технічних труднощів та оформлення їх у завершену художню форму на рівні світового зразка професійного виконавства.

Виступ на концертній сцені скрипаля-віртуоза завжди викликає певний суспільний інтерес – бо це надзвичайно яскравий одномоментний творчий процес емоційно-динамічно насиченого ґатунку, зокрема з фактором інтелектуально-фізичної напруги. Митець в момент концертної роботи переживає складні психологічним перевантаженнями, а з іншого - ця діяльність має контрольований характер, як від публіки, так і самого виконавця [3].

Початок XXI століття є драматичним в історії українського скрипкового виконавства. Але попри все це період, сповнений утвердження кардинальних культурно-художніх змін, зокрема активізації виконавського скрипкового мистецтва та постійного розвитку сольної віртуозності. У сучасній українській скрипковій культурі яскравими представниками виконавської художньої віртуозності є такі видатні музиканти, як Олег Криса. Богодар Которович, Валерій Соколов, Андрій Мурза, Богдана Півненко, Андрій Павлов та інші. У їхньому виконанні на часі звучать віртуозні твори світової скрипкової класики, зокрема це: Н. Паганіні «Каприси для скрипки соло» та його, концерти для скрипки з оркестром, Сонати для скрипки соло Е. Ізаї. Концерт для скрипки з оркестром №1 М. Скорика та «Карпатська рапсодія» А.Вівальді «Пори року». Ці унікальні віртуозні твори складають золотий фонд віртуозного світового репертуару. Це наприклад і : Г. Венявський «Полонез ре мажор» та Фантазія на теми з опери «Фауст», П. Сарасате «Циганські наспіви», М. Равель «Циганка» (Tzigane), Ф. Крейслер «Віртуозні мініатюри», Й. Брамс Концерт для скрипки з оркестром та багато інших шедеврів.

Отже зазначимо, що саме в період історії скрипкового професійного виконавства були сформовані високі художні стандарти віртуозного практики на скрипці, що стали фундаментом подальшого розвитку інструментального мистецтва української музичної освіти [3].

Підкреслимо, що українська скрипкова школа віртуозного виконавства[1] спиралась на історичні артефакти – важливі методичні джерела, що здавна узагальнили виконавські принципи скрипкового виконавства, це методичні та теоретичні настанови Франческо Джеміньяні подані у трактаті «Мистецтво гри на скрипці» 1751 («The Art of Playing on the Violin» 1751) де автор описав основи техніки гри, штрихи та правила художньої інтерпретації. Значний внесок у розвиток скрипкової педагогіки зробив Леопольд Моцарт, автор відомої праці «Versuch einer gründlichen Violinschule» (1756), де автором детально розглядаються питання постановки рук, техніки віртуозних штрихів, інтонації та виразності виконання [5]. Ці методичні твори та унікальний скрипковий репертуар стали фундаментом для подальшого розвитку віртуозної скрипкової музики наступних століть та нашого часу. Серед найвизначніших представників віртуозного мистецтва зазначимо: Антоніо Вівальді, Арканджело Кореллі, Джузеппе Тартіні та багато інших. Саме ними формується інструментальна музика, активно розвиваються музичні жанри та вдосконалюється будова інструментів.

Отже, на основі проведеного аналізу теми нами виявлено, що загальний контекст сучасної музичної педагогіки входять окремі методики музичного навчання та виховання скрипаля-віртуоза, що в свою чергу спрямовані на розвиток окремих музичних якостей молодого музиканта, зокрема її особистісної професійної та емоційної сфери віртуозного виконавства.

Література

1. Дальгауз К. Основи музичної історії. Київ : Музична Україна, 2004. 312 с.
2. Гончаренко Н.В. Духовна культура. Київ, 1980. С. 9-28.
3. Рудницька О. Музика і культура особистості проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посіб. Київ : ІЗМН, 1998. 248 с.
4. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури. 1966. 175с.
5. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music As Speech. Portland : Amadeus Press, 1988. 224 p.

Щербаков Юрій Вікторович,
доктор філософії, доцент, доцент кафедри концертмейстерства
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ПІСЕННОГО ЖАНРУ

Камерно-вокальні твори Вольфганга Амадея Моцарта не тільки є важливим підґрунтям для поглибленого вивчення стилю композитора, але й складають основу для дослідження розвитку пісенного жанру (Lied). Звернення композитора до пісні можливо розглядати як творчу лабораторію до створення його оперних шедеврів. Каталог Кехеля налічує 41 пісню Моцарта, серед яких 28 написані для голосу з клавіром, а 13 – для голосу з хором.

Безумовно Моцарт знаходився під впливом культурних традицій свого часу, коли з'являлись цілі «пісенні» школи, визнаними майстрами яких були К. Ф. Е. Бах, Й. Ф. Рейхардт, К. Ф. Цельтер. Бажання зробити пісню більш популярним жанром знайшло прихильників серед таких композиторів, як Й. Гьорнер, К. Нефе, Й. Хіллер. Перша надрукована пісня Вольфганга «В Радості» (на слова І. Уца, 1767) асоціюється з манерою його співвітчизника Г. Ф. Телемана, характерною ознакою якої були доступність мелодійного матеріалу, строфічна структура пісень, доволі коротких, іноді танцювального характеру.

[1] *Посилання для прослуховування:*
https://youtu.be/h1pt14ATnpM?si=cRZFKprLQddWUBeb
https://youtu.be/s2jN0u5OXIg?si=O1lOlku_uTRbjNuw.
https://youtu.be/_Z2AyDaX4tk?si=qGAWRO84OIRvYCYD,
https://youtu.be/s2jN0u5OXIg?si=O1lOlku_uTRbjNuw

Досить часто Моцарт цитує власні мелодії пісень в подальших вокальних творах, як це було, наприклад, з ранньою піснею «Троянди цих щічок милих» (на слова Л. Ленца, 1768), яка згодом перетворилась в арію з дитячого зінгшпилю «Бастьєн і Бастьєна».

Чимало схожих, аналогічних настроїв можемо спостерігати в тематиці пісень та опер, які створювались Моцартом паралельно в єдиний час. Це відповідає складним механізмам його творчого методу роботи, коли занурення у певне коло філософсько-образних питань породжувало різні варіанти рішень. Наприклад, «Прощальна пісня» і «Вечірні думи», сповнені роздумами про людську скорботу та страждання в боротьбі з силами зла, співпадають з настроями опери «Дон Жуан» (1787). Під час написання опери «Весілля Фігаро», з'являються «Пісня про свободу» та пісня «Блиск величі», що підкреслюють важливість для композитора вирішення питань соціальної тематики. Сповнені світлими настроями пісні «Прихід весни», «Дитячі ігри» написані в період появи опери «Чарівна флейта». З цим пов'язана масштабність мислення Моцарта – оперного композитора, що дає розуміння глибини емоційності його пісень, в музиці та поезії яких закладено осмислення дійсності, що потребує відповідної виконавської артистичної інтерпретації.

Для своїх пісень Моцарт прагнув обирати різноманітну тематику і достатньо широко підходив до вибору поетичних текстів. Тяжіння композитора до поезії представників течії «Бурі і натиску» – Л. Ленцу, І. Міллеру, Й. Гете, Л. Хельті та інших, відтворює загальний вектор творчості того часу щодо синтезу класицизму та раннього романтизму. Відмітимо також і спроби Моцарта звернутись до лірики в піснях на вірші французьких поетів А. Феррана і А. де ла Мотту.

В музикознавчих роботах дослідники торкаються питань музичних інструментів, на яких Моцарт передбачав акомпанемент до пісень, бо зустрічаються вказівки автора в нотах не лише на клавір, а, також, на мандоліну і орган (для пісень церковно-духовного змісту). На погляд Пауля Ланга, пісні цього періоду писались скоріше за все для клавікорду, але також для харпсіхорду і спінету [2, 83]. В сучасній концертній практиці спостерігається тенденція виконавців зберігати аутентичний варіант звучання пісень Моцарта. Наприклад, на старовинних інструментах часів Моцарта є записи вокаліста Jodie Devos і інструменталіста Sebastian Wienand; Bart van Oort з Ramsealar та Claron Mc Fadden; Georg Nigl та Alexander Gergelyfi.

Створення Моцартом пісень для голосу з оркестром виявляє органічний зв'язок між піснею та оперною арією в його творчості. Збагачення акомпанементу пісні комплексом диференційованого інструментального звучання створювало новий контекст для емоційності та виразності авторського задуму і сприйняттю його публікою.

Музична драматургія, психологічна виразність та художня оригінальність пісень Вольфганга Моцарта надали потужний імпульс для розвитку цього жанру в творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та інших. На це влучно вказував Едвард Гріг, розмірковуючи про пісню «Фіалка» Моцарта на текст Й. Гете, яка на його погляд, може витримати порівняння з вокальними творами вище згаданих майстрів. Про значний вплив цієї пісні на творчість Ф. Шуберта вказує Г. Аберт: «"Фіалка", – це погляд, кинутий у обітовану землю пізнішої шубертовської пісні. Хто знає, як пішов би розвиток пісні, якби моцартівську лірику осяяв не лише цей заблуканий промінь нашої класичної поезії! Адже тут справді виник справжній «Фенікс», якого Моцарт так палко чекав у опері» [1, 245].

Гармонійне поєднання вокальної партії, що пов'язана з насиченістю внутрішньої драматургії пісень Моцарта, з одного боку, та зовнішня простота фортепіанного акомпанементу та його деталізована філігранність, з іншого боку, яка вимагає від піаніста пошуку виразних барв та експресії відносно переживань головного героя твору – усе це в майбутньому стало поштовхом для формування естетичних норм насамперед композиторів-романтиків.

Розуміння Моцартом самостійності фортепіанної (клавірної) партії, в якій усі елементи нотного тексту виконують важливі художні і музично-смислові функції визначили історичну роль пісень композитора в їх цілісності в якості базису розширення призначення пісенного жанру від камерного (салонного) до концертного масштабу, включно з наданням суттєвої ролі пісні-оригіналу для сценічного втілення як частини оперного задуму. Зазначене обумовлює

погляд на камерно-вокальний жанр в творчості Вольфганга Моцарта як важливий показник стильової природи композитора, яка передбачає гнучкість в поводженні з ідейним задумом твору при його перевтіленні в іншій виразовий потенціал (з мініатюри в арію).

Література

1. Abert H. Mozart. Leipzig : Published by Breitkopf & Härtel Verlag, 1923. 1514 p.
2. Lang Paul Henry The Creative World of Mozart. New York : W.W.Norton and Co., 1963.

Кучерук Марія Олександрівна,
здобувачка Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВА ВІРТУОЗНОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У процесі професійної підготовки скрипаля XXI століття важливим завданням є формування методики самоорганізації освітнього простору віртуозного виконавства. Культурологічний підхід до дослідження теми передбачає розгляд скрипкового мистецтва у контексті розвитку європейської музичної культури. Історичний аналіз дозволяє простежити еволюцію віртуозного стилю - від епохи бароко до сучасності. Феноменологічний підхід розглядає виконання як художній досвід, що поєднує техніку, інтерпретацію та емоційне переживання. Музика постає як процес спілкування між виконавцем і слухачем, де важливу роль відіграє індивідуальність музиканта. Соціологічний аспект підкреслює значення концертної діяльності як простору взаємодії з аудиторією. Саме сценічний досвід формує виконавську впевненість, артистизм і здатність до художнього діалогу.

Особливе місце посідає педагогічна взаємодія, у якій важливим інструментом є зворотний зв'язок. Він сприяє усвідомленню досягнень, виправленню помилок і формуванню професійного розвитку. Виділяють позитивний, негативний і конструктивний фідбек, причому останній є найбільш ефективним. В свою чергу сучасні технології (електронні ноти, онлайн-платформи) значно розширюють можливості навчання, сприяють самостійності та розвитку виконавської культури, що є актуальним.

Історичні витоки скрипкового виконавства це насамперед формування віртуозного стилю, що бере початок в епоху Бароко (XVII–XVIII ст.), коли скрипка стає провідним інструментом у творчості Антоніо Вівальді який розвинув жанр сольного концерту, Арканджело Кореллі - засновник італійської скрипкової школи, Джузеппе Тартіні - один із засновників віртуозної техніки, Йоганн Себастьян Бах - майстер інструментальної поліфонії для сольного виконавства.

Особливістю барокової музики це культ віртуозності: використання складних технічних прийомів, орнаментів, швидких пасажів і контрастів. Також важливу роль відіграли і майстри-виготовителі скрипки та народження її класичної моделі в творчості Страдіварі, Аматі, Гварнері та інших майстрів, які вдосконалили інструмент і розширили його технічні можливості.

Велику історичну роль у формуванні мистецтва віртуозного скрипкового виконавства в музичній культурі мають Європейські скрипкові школи які сформувалися У XVII–XVIII століттях. Основними виконавськими школами стали: Італійська школа (Кореллі, Вівальді, Тартіні, Паганіні) - основа виконавської техніки та віртуозності. Французька школа (Леклер, Роде, Крейцер, Байо) - витонченість, елегантність, розробка методик гри на струнно-смичкових інструментах. Німецька школа (Бах, Телеман, Бібер) - поліфонічне сольне мислення, глибина змісту та досконаліть музичної форми. Віденська школа (Моцарт, Крейслер, Флеш) - академічна традиція та методика, формування концертного репертуару.

На основі наукового аналізу історичних фактів и встановили, що саме цей історичний період пізнього Бароко деякою мірою сформувався і фундамент сучасного скрипкового виконавства професійної мистецької освіти. На цій основі століттями розбудовувалась

методологія, теорія, практика скрипкового віртуозного виконавства, яка вирізняється: складною технікою використанням трелей і подвійних нот, драматичною виразністю, шаленими темпами скрипкових пасажів різних модифікацій, різноманітністю штрихової техніки обох рук та ін. До особливостей барокового стилю відносяться наступні основні риси це: віртуозність, поліфонічність, риторичність музичної мови, емоційність (теорія афектів), символічність образів, контрастність та ін.

Отже, нами виявлено, що перший період формування віртуозного скрипкового виконавства відбувся в епоху Бароко та раннього класицизму. Саме тоді були закладені основи віртуозної техніки, виразності та виконавської культури. В сучасній українській віртуозній школі скрипкового виконавства ці особливості є дієвими та актуальними.

Література

1. Граут Д., Палиска К. Історія західноєвропейської музики. – Київ : Основи, 2001. – 640 с.; Дальгауз К. Основи музичної історії. – Київ : Музична Україна, 2004. – 312 с.; Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music As Speech. – Portland : Amadeus Press, 1988. – 224 p.; Boyden D. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761. – London : Oxford University Press, 1990. – 570 p.

Маринін Артур Євгенійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДЕКОНСТРУКЦІЯ ФІЗИЧНОГО ПОСЕРЕДНИЦТВА: НЕЙРОІНТЕРФЕЙСИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Нейрокомп’ютерні інтерфейси (BCI) радикально деконструюють традиційну парадигму музичного виконавства, що століттями спиралася на м’язову енергію та фізичне посередництво інструмента. Пряма трансляція біоелектричної активності мозку в цифрові аудіокоманди усуває ланцюжок «думка-рух-звук», роблячи когнітивний імпульс безпосереднім джерелом акустичної хвилі. Це перетворює людський мозок на автономний музичний інструмент, де межа між ідеєю та її втіленням стає ілюзорною, що вимагає переосмислення самого поняття «техніка виконання» [1, с. 112].

Концепція «нейрокомпозиції» переводить музику з розряду статичних, заздалегідь зафіксованих структур у площину динамічного біофідбеку. Соніфікація мозкових ритмів (альфа, бета, тета) дозволяє створювати звукові полотна, які в реальному часі модулюються емоційним та когнітивним фоном автора. Музика перестає бути результатом постфактум-рефлексії, стаючи безпосереднім потоком свідомості, де гармонія та тембр адаптуються до рівня концентрації або стресу виконавця, створюючи унікальний, невідтворюваний досвід [4].

Технологічна інтеграція нейроінтерфейсів у музичне мистецтво є ключовим чинником радикальної інклюзії, що нівелює фізичні обмеження організму. Для митців із пошкодженнями опорно-рухового апарату неінвазивні системи стають єдиним каналом артикуляції творчої волі, інтегрованим у професійні цифрові станції (DAW). Це не просто допоміжна технологія, а інструмент відновлення суб’єктності, який дозволяє паралізованим музикантам конкурувати на рівних в академічному та електронному сегментах ринку [5].

Попри футуристичний потенціал, реальна імплементація BCI стикається з критичними бар'єрами високої латентності та м'язових артефактів («шуму») в ЕЕГ-сигналах. Професійне музикування потребує мілісекундної точності, якої сучасні неінвазивні пристрої часто не можуть забезпечити без значної пост-обробки. Вирішення цієї проблеми лежить у сфері впровадження предиктивних нейромереж, здатних передбачати художній намір виконавця за частки секунди до його повної когнітивної реалізації, що, однак, піднімає питання автентичності результату [2, с. 58].

Впровадження нейротехнологій неминуче веде до трансформації поняття «віртуозність», переміщуючи акцент із фізичної вправності на ментальну дисципліну. У світі, де звук

генерується думкою, майстерність виконавця визначається здатністю до прецизійного керування власними нейронними потоками та стійкої концентрації. Нова музична освіта майбутнього має включати тренінги з нейроконтролю, де «чистота» сигналу та здатність свідомо викликати специфічні стани свідомості замінять роки вправ на гами та арпеджіо [3, с. 24].

Естетична та етична дилема нейромузики полягає у розмиванні кордонів між усвідомленою творчістю та випадковою активністю підсвідомості. Якщо алгоритм синтезує звук на основі неконтрольованих сплесків нейронної активності, постає питання: чи є це актом мистецтва, чи просто біологічним шумом? Визнання нейроінтерфейсів як повноцінного інструментарію вимагає розробки нових критеріїв авторства, де суб'єктом творчості виступає не лише людина, а її симбіоз із ШІ-посередником, що інтерпретує біологічні сигнали [2, с. 33].

Література

1. Miranda, E. R., & Castet, J. (2014). *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. Springer. 192 p.
2. Nijholt, A. (Ed.). (2019). *Brain-Computer Interfaces Handbook: Technological and Theoretical Advances*. CRC Press. 734 p.
3. Hildt, E. (2015). *What will this do to me and my brain? Ethical issues in brain-to-brain interfacing*. Frontiers in Systems Neuroscience. Vol. 9. P. 17–29.
4. Wu, D., Li, C. J., & Yao, D. (2016). *Scale-free music of the brain*. Scientific Reports. Vol. 6. Article 31551.
5. Daly, I., Williams, D., Hallowell, A., et al. (2020). *Music-based Brain-Computer Interfaces*. IEEE Transactions on Affective Computing. Vol. 11, No. 4. P. 573–584.

Міланіна Альона Олегівна,
доктор філософії, старший викладач кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ТА СТРИМІНГОВИХ ПЛАТФОРМ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Сучасна цифрова реальність радикально змінила не лише способи споживання музики, а й процес професійної підготовки естрадних вокалістів. Соціальні мережі (TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts) та стримінгові платформи (Spotify, Apple Music, YouTube Music) стали основними каналами музичного відкриття, просування та навчання. За даними TikTok Music Impact Report (Luminate, 2025), 84 % пісень, що потрапили до Billboard Global 200 у 2024 році, спочатку стали вірусними саме на TikTok. Водночас 74 % користувачів платформи в США частіше відкривають для себе нову музику саме через короткі відео, ніж середній слухач [1].

Така ситуація породжує низку гострих проблем для формування вокально-естрадної майстерності. По-перше, *фрагментарність і поверхневість навчання*. Багато підлітків та молодих виконавців опановують естрадний вокал саме через короткі відео в соціальних мережах. Дослідження показує, що значна частина молоді самостійно вивчає техніку співу через TikTok і Instagram, ігноруючи системну роботу над диханням, опорою звуку, резонансом та інтонаційною точністю [2]. Результат – поширення так званого «TikTok-співу»: яскрава емоційна подача на 15–30 секунд, але відсутність стійкої вокальної техніки на довгих фразах і вживу.

По-друге, *вплив алгоритмів і трендів на стиль виконання*. TikTok-тренди формують нові естетичні орієнтири: скорочення музичних фрагментів, акцент на візуальній складовій, гіперемоційній експресії та «автентичності» (часто імітованій). За висновками Зарі С., платформа змінює механізми творчої самореалізації виконавця, перетворюючи пісню на соціальний медіа-продукт через ремікси, челенджі та відео-інтерпретації [3]. Це призводить до того, що молоді вокалісти свідомо обирають короткі «хук-орієнтовані» композиції, а складні балади чи розгорнуті вокальні форми стають менш затребуваними навіть на уроках.

По-третє, *тотальне використання авто-тюну та pitch-correction*. Слухачі та самі виконавці звикають до ідеально чистого звуку в коротких відео. Багато початківців перестають

чути власні інтонаційні помилки, оскільки «у відео все звучить добре». Це створює психологічну залежність від швидкого зворотного зв'язку і знижує критичність слуху.

По-четверте, *зменшення тривалості пісень*. За даними Chartmetric (2024), середня чартингова пісня на Spotify у 2024 році становила близько 3 хвилин – на 15 секунд коротше, ніж у 2023-му, і на 30 секунд коротше, ніж у 2019-му. У 2025 році спостерігається певне повернення до 3:20–3:30, проте тенденція до «короткого формату» залишається домінуючою через вимоги алгоритмів (30 секунд для нарахування роялті на Spotify) та формат коротких відео [4].

Практичний досвід роботи з учнями 14–25 років (2022–2025 рр., понад 120 учнів) повністю підтверджує теоретичні висновки. У 2023–2024 роках 72 % нових учнів приходили з уже сформованими «TikTok-звичками»: поверхневе дихання, надмірне використання горлового звуку, відсутність легато, слабка опора на довгих фразах. Водночас саме соціальні мережі дали їм першу мотивацію та аудиторію: багато хто почав співати після вірусного відео чи челенджу.

Для вирішення зазначених проблем пропонується комплексний підхід у роботі викладача естрадного вокалу:

1. *Поєднання традиційної техніки з цифровими інструментами* – обов'язковий аналіз власних відео в slow-motion, порівняння з еталонними записами професійних вокалістів (Ella Fitzgerald, Whitney Houston, сучасні українські виконавці – Jerry Heil, Wellboy).

2. *Спеціальні вправи на подовження уваги та витривалості* – системна робота над 3–5-хвилинними композиціями, поступове збільшення тривалості фраз, розвиток динамічного та тембрового контролю.

3. *Формування критичного слуху без авто-тюну* – щотижневі «raw» записи (без обробки), робота з тюнером, порівняння «до» і «після».

4. *Інтеграція візуальної складової без шкоди для вокалу* – навчання співу під камеру з одночасним контролем техніки (дихання, постава, артикуляція).

5. *Створення авторського освітнього контенту* – короткі TikTok/Instagram відео як «гачок» для переходу на повноцінні уроки або онлайн-курси (серії «15 секунд – 15 хвилин техніки»).

6. *Розвиток сценічної майстерності поза цифровим середовищем* – регулярні живі виступи, концерти, майстер-класи, де відсутність авто-тюну є обов'язковою умовою.

Таким чином, соціальні мережі та стримінгові платформи є об'єктивною реальністю музичного мистецтва XXI століття. Вони відкривають безпрецедентні можливості для популяризації, самореалізації та культурної комунікації (особливо для українських виконавців), але водночас створюють серйозні ризики для професійної вокальної майстерності. Завдання сучасного викладача – не протистояти цифровому середовищу, а навчити учнів свідомо використовувати його переваги, зберігаючи фундаментальну техніку, художній смак і здатність до глибокого, розгорнутого музичного висловлювання.

Саме такий баланс дозволить підготувати нове покоління естрадних вокалістів, конкурентоспроможних як у цифровому, так і в традиційному сценічному просторі.

Література

1. TikTok Music Impact Report (Luminate). 2025. Режим доступу: https://sf16-sg.tiktokcdn.com/obj/eden-sg/fuuvieh7uvzpsh/Music%20Impact%20Report%20-%20Final.pdf.

2. Ковальчук О. В. «Особливості самостійного вивчення підлітками естрадного співу». Освіта. 2022. Вип. 110. С. 45–52.

3. Заря С. В. «Вплив TikTok-трендів на популяризацію естрадного вокального мистецтва у XXI столітті». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 4. С. 313–317.

4. «Are Songs Actually Getting Shorter? It's Not That Simple…». How Music Charts. 2025. Режим доступу: https://hmc.chartmetric.com/shorter-songs-trend-streaming-history/.

5. «Three-minute heroes: TikTok made songs shorter but artists are pushing back». BBC News. 2025. 31 July. Режим доступу: https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-052ab668-403d-416f-b5a6-c5692313b9b4.

6. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст : монографія. Київ : КМАЕЦМ, 2023. 218 с.

7. Черній В. В., Одайник С. І., Тітова О. Р. Удосконалення вокально-виконавської майстерності в навчальному процесі : навч. посібник. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2024. 166 с.

8. Wares S., Smith T., Teague J. «Exploring the Impact of Social Media on the Music Industry». MEIEA Journal. 2023. Vol. 23. P. 45–67.

Моженко Микола Володимирович,
старший викладач Київського національного університету культури та мистецтв

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XXI СТОЛІТТЯ: ТВОРЧІ МОЖЛИВОСТІ, ЕСТЕТИЧНІ ВИКЛИКИ ТА ОСВІТНІ ПЕРСПЕКТИВИ

На початку XXI сторіччя музичне мистецтво переживає одну з найрадикальніших трансформацій за всю свою історію яка пов’язана з появою та активним використанням в музичній індустрії штучного інтелекту. Мова йде не лише про технологічне оновлення музичної сфери, а й про значно глибші зміни в ній – такі музичні нейромережі як Suno, Udio, Producer AI, Mozart AI, Eleven Labs вже здатні генерувати мелодії, створювати для них аранжування в різних стилях, генерувати нові тембри музичних інструментів та створювати штучні голоси й навіть імітувати стилі окремих виконавців та композиторів, спираючись на ті інструкції-промпти, які людина задає цим програмним продуктам. Ці процеси викликають не лише захоплення, а й занепокоєння у музикантів щодо проблеми авторських прав, етичністю використання музики, створеної нейромережами, використання інструментів ШІ в освітньому процесі.

Проте варто пам’ятати, що музика давно була одним із найбільш алгоритмізованих видів мистецтв. Перші закони музичної гармонії були відкриті ще давньогрецькими вченими, а ладові системи, поліфонія, сонатна форма чи фуга теж структурують музичний матеріал за певними закономірностями. Тому не дивно, що з появою комп’ютерів саме в музичній сфері почалося їх активне використання. Цифровий звук та його різноманітні обробки, MIDI-технології, драм-машини, секвенсори, цифрові робочі станції (DAW), віртуальні синтезатори, семплери, бібліотеки звуків та лупів давно стали звичним інструментарієм для музичної творчості. І у зв'язку з цим постає важливе питання – наскільки можна вважати музику, створену з готових семплів, лупів і віртуальних інструментів, повністю індивідуальним актом творчості? Адже коли композитор вибирає певний віртуальний інструмент чи звук з музичної бібліотеки то в його творі вже присутня праця багатьох інших людей – музикантів, програмістів, саунд-дизайнерів, звукорежисерів, авторів семплів, виконавців. Якщо семплер зберігав фрагменти вже наявних звуків, а MIDI перетворював ноти на набір програмованих команд, то штучний інтелект робить наступний крок – він працює вже не лише з окремими звуками, а й зі стилями, різними ймовірними варіантами розвитку мелодій, цілими музичними світами. Це чимось нагадує борхесівську Вавілонську бібліотеку перенесену у музичний всесвіт.

І перед музикантом тепер постає проблема вибору – оскільки нейромережі генерують часто непередбачуваний результат, який є грою випадку, то як тоді цей музичний матеріал перетворити на такий що максимально відповідає його початковому задуму. Тому на наступному етапі свого розвитку музичні нейромережі вже починають пропонувати поки що досить скромне редагування створеної композиції – експорт не тільки вже готового твору, а й його складових частин – аудіостемів чи MIDI-партій для окремих інструментів – ударних, басу, вокалу, з можливістю їх подальшого редагування в цифрових робочих станціях DAW. З іншого боку в класичних DAW – Logic Pro, Cubase, ProTools з'являються інструменти для обробки звуку і його компонування за допомогою штучного інтелекту. Тобто відбувається процес взаємопроникнення технологій, в результаті якого ШІ стає інтелектуальним асистентом музиканта.

Також помітним є вплив технологій генеративного штучного інтелекту й у сфері музичного продюсування та саунд-дизайну. Сьогодні з допомогою них можна якісно очищати звук від різноманітних шумів, реставрувати старі аудіозаписи, отримувати різні варіанти зведення

аудіотреків та їх мастерингу.

Освітня сфера також надає широкі можливості для впровадження музичних нейромереж в процес навчання. Майбутній музикант, композитор, звукорежисер, викладач мистецьких дисциплін мають розуміти, як працюють цифрові інструменти, які можливості вони відкривають і які ризики приховують. Тому до навчальних програм варто вводити теми, пов'язані з культурою використання штучного інтелекту, питання авторського права, проводити практичні заняття з програмами та інструментами ШІ, які вже сьогодні використовуються в музичній індустрії. Водночас базисом мистецької освіти мають залишатися художній музичний смак, знання історії мистецтва та здатність мислити образами, а не лише вміння ефективно використовувати найновіше програмне забезпечення.

Тому нема сенсу боротися с технічним прогресом – потрібно використовувати його на потребу творця, який, в свою чергу, повинен відповідально працювати з ним, дотримуючись певних етичних принципів. Сьогодні продовжуються бурхливі дискусії про те, наскільки правомірно навчати генеративні моделі на творах композиторів, виконавців і саунд-дизайнерів без їхньої згоди. Окремою проблемою стає й імітація голосів, манери виконання та музичного стилю конкретних музикантів.

Не забудемо і про комерційні інтереси звукозаписуючих корпорацій. Проти компаній Udio, Suno та інших кількома такими корпораціями були висунуті судові позови й вони були вимушені піти на співпрацю з цими лейблами та погодитися на ліцензування музичного матеріалу, використаного для навчання моделей ШІ. А музичний стартап Producer AI взагалі став частиною Google Lab.

На думку грузинської дослідниці Г. Гвінджілія музику, згенеровану ШІ, слід розуміти не як автономну творчість, а як етично розширену форму людської художньої практики, яка вимагає підвищеної відповідальності, прозорості та рефлексивності від тих, хто розробляє, впроваджує й використовує системи ШІ у музичному виробництві. Центральним у цьому процесі залишається аудіація, тобто людська здатність внутрішньо уявляти й структурувати музичні ідеї. [1, 372].

У цьому контексті згадується фінал фільму Мілоша Формана «Амадей», коли Сальєрі, попри власну заздрість, все ж усвідомлює геніальності моцартівської музики і виявляється тим, хто здатен почути, спіймати на льоту і занотувати музичні ідеї помираючого Моцарта, зберігаючи їх для вічності. Так само й «Штучний інтелект «Сальєрі» не обов'язково є конкурентом людини-композитора. Він може стати тим, хто допомагає довести до більш довершеного звучання музичні ідеї, які народжуються у творчій уяві людини.

Література

1. Ghvinjilia, G. (2025). A review of ethical issues in AI-generated music. Journal for the Interdisciplinary Art and Education, 6(4), 367-374. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.18016622

Самая Тетяна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв,
заслужена артистка України,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ РИТМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА В СУЧАСНІЙ ОСВІТІ

Сучасна музично-освітня сфера характеризується інтенсивними стильовими трансформаціями, технологічною динамікою та зростанням вимог до універсальності виконавця. Естрадне вокальне мистецтво функціонує в умовах постійного оновлення жанрових моделей, цифровізації звукового середовища й активної комунікації з аудиторією, що зумовлює необхідність переосмислення змісту фахової підготовки вокаліста. За таких обставин особливої значущості набуває системне формування ритмічної культури як основи професійної компетентності, здатної забезпечити виконавську гнучкість, стилістичну мобільність і художню переконливість у багатошаровому музичному просторі [1].

Становлення естрадного вокаліста на сучасній сцені є складним і багатовимірним процесом, що передбачає інтеграцію технічних, художньо-виразних, психофізіологічних та когнітивних компонентів. Центральне місце у підготовці займає формування ритмічної культури, яка виступає не лише технічним інструментом, а когнітивно-педагогічним та художнім ресурсом, здатним забезпечити високий рівень професійної компетентності. Підготовка як у академічній, так і в естрадній вокальній традиції передбачає послідовне опанування техніки, розвиток слухового контролю та усвідомлену роботу з музичним матеріалом. Водночас специфіка естрадного виконавства пов'язана з необхідністю поєднання технічної майстерності зі сценічною практикою, студійною діяльністю й активною взаємодією з аудиторією, що зумовлює здатність оперативно реагувати на динамічні запити сучасної музичної індустрії.

Ритм постає фундаментальним елементом підготовки естрадного вокаліста, оскільки саме він визначає логіку взаємодії з ансамблем, ритм-секцією та акомпанементом, формує відчуття груву й часової синхронізації [2]. Його опанування виходить за межі формального знання метроритмічних структур і передбачає розвиток ритмоінтонаційного мислення, що інтегрує когнітивні, психофізіологічні та художні компоненти виконавства. Завдяки цьому вокаліст здатний органічно вписувати власну партію в багатошарове аранжування, зберігати темпову стабільність, акцентну виразність і стилістичну гнучкість.

У такому контексті формування професійної компетентності передбачає поєднання ритмічної культури з технічною базою голосоутворення. Академічна вокальна традиція зосереджується на фізіологічній доцільності звучання: стабілізації дихальної опори, координованій роботі діафрагми та міжреберних м'язів, вибудові резонаторного простору, досягненні тембрової рівномірності в різних регістрах. Ці засади становлять необхідний підґрунтям і для естрадного виконавства, однак у ньому вони доповнюються розширеним спектром звукових можливостей.

Естрадний співак працює в умовах сцени й студії як у своєрідній творчій лабораторії, де через модифікацію вокального звуку та застосування сучасних прийомів (субтон, дисторшн, ретл, гроул та ін.) формується пісенний і голосовий образ, поєднуючи виразність тембру з ритмоінтонаційною пластикою виконання. Така палітра засобів сприяє формуванню індивідуального саунду, підсилює емоційність і забезпечує відповідність різним стильовим моделям джазової, поп- і рок-музики. Водночас контроль фізіологічного стану голосового апарату гарантує технічну стабільність і безпечність співу в умовах інтенсивної концертної діяльності.

Невід'ємною складовою професійної підготовки стає технологічна компетентність. Опанування мікрофонної та акустичної апаратури, робота з ефектами (реверберацією, компресією, еквалайзингом тощо) багатошарове накладання треків, синтез і модифікація тембру розширюють межі традиційного розуміння вокалу. Виконавець постає співтворцем акустичного

середовища, свідомо модулюючи звучання за допомогою електронних засобів. Унаслідок цього формується новий тип виконавства, де фізіологія голосу взаємодіє з технологіями звукового конструювання, а освітній процес має враховувати ці інноваційні виміри.

Організація навчання естрадного вокаліста набуває синтетичного характеру, де поєднує систематизацію знань, розвиток вокального слуху та дихального контролю з практикою реальних сценічних і студійних ситуацій. Значущими стають навички саморегуляції, керування емоційним напруженням, здатність працювати в умовах часових обмежень та можливої швидкої зміни репертуару. Системний аналіз музичного матеріалу сприяє усвідомленому коригуванню інтонаційних, гармонічних і ритмічних складових, розвитку інтерпретаційних підходів, варіюванню динаміки й тембрової палітри.

Попри це, традиційні підходи, зокрема орієнтація на виконання кавер-версій, нерідко зводять роботу до репродуктивного копіювання, що стримує розвиток ритмічної культури. Відсутність окремого системного модуля з ритміки в багатьох освітніх програмах спричиняє фрагментарність знань, закріплення поверхових навичок і типових виконавських штампів. За умов сучасного стильового різноманіття та ускладнених моделей ритмоінтонаційної взаємодії це істотно знижує рівень професійної готовності майбутнього артиста.

Системна підготовка має будуватися поетапно – від опанування базових метроритмічних структур до складних поліритмічних і синкопованих моделей, із залученням вправ на розвиток внутрішнього відчуття часу та ансамблевої координації. Впровадження спеціалізованих курсів із ритмології й ритмоінтонації, інтеграція електронних технологій і студійних експериментів створюють умови для цілісного формування виконавської майстерності. У такій моделі ритм виступає медіатором між тілесним, психічним і художнім вимірами досвіду, забезпечуючи становлення професійної компетентності, що поєднує технічну точність, аналітичне осмислення музичного часу та індивідуальну стилістичну самобутність відповідно до актуальних вимог естрадної практики.

Отже, формування ритмічної культури в системі сучасної естрадної освіти постає не як допоміжний елемент підготовки, а як концептуальна основа становлення професійної компетентності вокаліста. Саме через усвідомлене опанування метроритмічних структур, розвиток ритмоінтонаційного мислення та інтеграцію тілесно-психічних і технологічних компонентів вибудовується цілісна модель виконавської майстерності. Ритм у цьому процесі виконує функцію організуючого принципу, що об’єднує технічну стабільність, художню виразність і стилістичну мобільність артиста.

Комплексний підхід до підготовки естрадного вокаліста, який поєднує фізіологічно обґрунтовану роботу з голосом, розвиток індивідуального саунду, технологічну обізнаність і системне виховання відчуття музичного часу, забезпечує відповідність освітнього процесу сучасним вимогам виконавської практики. Така модель сприяє формуванню творчо самодостатнього, професійно стійкого й конкурентоспроможного фахівця, здатного до художнього самовираження в умовах динамічного культурного середовища.

Література

1. Самая Т. В. Концепт музичної виразності: від просодії до ритмоінтонації. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія Мистецтвознавство. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 89. Том 2. С. 71–77. doi: https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-10

2. Самая Т. Фундаментальні засади становлення естрадного вокаліста: ритмологічний контекст. АРТ-платФОРМА: наук. альм. Київ: КМАЕЦМ, 2025. Вип.12. С. 13–31. doi: https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.13-31

Кулініч Олена Володимирівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАДИЦІЙНА АРАБСЬКА МУЗИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ СЕМІОТИКИ

Семіотичний підхід у сучасних гуманітарних дослідженнях виступає міждисциплінарним інструментом для аналізу культури як системи знаків і смислів, що функціонують у комунікації. У цьому контексті музика постає не лише як естетичний феномен, а як особливий семіотичний простір, де формуються та передаються культурні коди, символи і цінності. Особливо продуктивним він є для традиційних музичних культур, де музичні структури тісно пов'язані з поезією, ритуалом і соціокультурними практиками. До таких традицій належить арабська музика, де символічний вимір є важливою складовою у художньому мисленні та виконавстві.

Теоретичні засади семіотичного аналізу були закладені у працях Чарльза Сандерса Пірса та Фердинанда де Соссюра, які розглядали знак як базову одиницю комунікації та смислоутворення *[3]*. Подальший розвиток семіотичної парадигми пов'язаний із дослідженнями Умберто Еко та Ролана Барта, у яких культура осмислюється як багаторівнева система знакових процесів *[*1, 2*]*. У другій половині XX століття ці підходи були адаптовані до музикознавства, що сприяло формуванню музичної семіотики як окремого напряму дослідження музики у її комунікативному та символічному вимірах.

В арабській музичній традиції макамами виступають не лише ладовими моделями, а й своєрідними емоційно-символічними кодами. Так, ***rast*** і ***bayati*** асоціюються зі станами внутрішньої рівноваги, духовної гармонії, теплоти та відкритої емоційності, що зумовлює їх широке використання у світській і релігійній музичній практиці. Більш напружений і містичний емоційний вимір репрезентують ***hijaz*** і ***sikah***, пов'язані з переживаннями духовного пошуку, любові та інтимності, характерними для суфійських і релігійних співочих традицій. Лірично-меланхолійний спектр представлений макамами ***kurd*** і ***nahawand***, які асоціюються з ностальгією та рефлексивними настроями; водночас ***nahawand***, завдяки подібності до західного мінору, часто використовується у міжкультурних музичних формах. Найбільш драматичний полюс емоційної палітри репрезентує макам ***saba***, що традиційно пов'язується зі смутком, болем і жалобою *[*4, 5*]*.

Поряд із ладовою системою макамів важливу семантичну роль в арабській музичній традиції відіграє ритм (***ікā*** ʿ), який формує динаміку та емоційно-образний вимір музичного висловлювання. Ритмічні моделі ***ікā*** ʿ, побудовані на чергуванні звуків ***dum*** і ***tak***, виконуються переважно на перкусійних інструментах ансамблю *takht* і характеризуються значною виконавською варіативністю. Їхня семантика формується через контекст виконання: ***ікā*** ʿ пов'язаний із тілесним рухом і танцювальними формами (*raqs sharqi*, *dabke*, аравійський танець *arda* ʿ), а також може відтворювати ритми повсякденного життя – наприклад, нерівну ходу верблюда чи монотонні рухи моряків під час роботи *[6]*.

Специфічною рисою арабської музичної традиції є і її фактурна організація. Попри домінування монофонічного принципу, у реальному виконанні музика часто реалізується через гетерофонічну фактуру. У межах ансамблю декілька виконавців можуть одночасно варіювати одну й ту саму мелодичну модель, створюючи власні інтонаційні варіації за рахунок орнаментальних прикрас, мікроритмічних зсувів та інших виконавських нюансів. Подібна організація музичної тканини відображає характерне для арабської естетики поєднання індивідуальної творчої свободи з колективним музичним процесом *[*4*]*.

Не менш важливою особливістю арабської музики є її імпровізаційна природа. Імпровізація виступає одним із ключових механізмів розвитку музичного висловлювання та водночас засобом індивідуалізації виконавської інтерпретації. У межах заданої модальної структури виконавець варіює інтонаційні формули, орнаментує мелодію, змінює ритмічні акценти. Завдяки цьому музичний текст набуває відкритості та певної пластичності, що значною мірою посилює його символічний потенціал.

Особливу роль у формуванні смислового простору арабської музики відіграє її взаємодія з поетичним текстом. Вокальні жанри традиційно пов'язані з поетичними джерелами, а музична інтонація підсилює емоційний зміст поезії. У результаті формується своєрідний багатошаровий культурний текст, у якому поєднуються музичні, мовні та культурні значення.

Таким чином, арабська музична традиція може розглядатися як складна система символічних кодів, що формується у взаємодії ладових, ритмічних та виконавських компонентів. Макамна система, метроритмічні моделі *ікā ʿ*, гетерофонічна фактура та імпровізаційний характер виконання створюють багатовимірний семіотичний простір, у межах якого музика функціонує як форма культурної комунікації. У цьому контексті символізм арабської музики відображає специфічну естетичну традицію, що поєднує індивідуальне виконавське висловлювання, поетичний зміст і прагнення до переживання феномену *tarab* – особливого емоційно-естетичного стану, пов'язаного з глибоким сприйняттям музики.

Література

1. Barthes R. Image, Music, Text. London: Fontana Press, 1977.
2. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
3. Peirce C. S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
4. Racy A. J. Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
5. Touma H. H. The Music of the Arabs. Portland: Amadeus Press, 1996.
6. Urkevich L. Music and Traditions of the Arabian Peninsula. New York: Routledge, 2015.

Попович Марія Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН КОМПІЛЯЦІЇ В БАРОКОВІЙ ОПЕРІ: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

У XXI столітті мистецтво виконання музики бароко є окремим напрямком і професійною спеціалізацією (фахом) для класичних музикантів. Набуває значного розповсюдження історично інформоване виконавство (historically informed performance) [3], умовою якого є відтворення стилістичних особливостей доби та активне залучення автентичних музичних інструментів, що підігріває зацікавленість слухача до музичної епохи бароко. Як зазначає І. Коденко, у сучасному музичному просторі історично інформоване виконавство перебуває в процесі постійного переосмислення, і поняття автентичності тісно пов'язано з реконструкцією музичних інструментів, що передбачає максимальну відповідність історичним зразкам та визначає специфіку технічних прийомів виконання. На думку І. Коденко, відтворення культурних традицій минулого має безпосередній вплив на сучасне виконавство, формуючи як виконавську практику так і сприйняття музики публікою [2].

У наш час важливу роль у популяризації музичних традицій бароко та барокового репертуару відіграють міжнародні фестивалі, які набувають широкого авторитету серед музичної спільноти. Серед найбільш впливових фестивалів варто відзначити: «Innsbruck Festival of Early Music» [7], «Festival Oude Muziek Utrecht» [6], «Festival d'Ambronay» [5], «Salzburg Whitsun Festival» [9], «Boston Early Music Festival» [4] та інші. Вони об'єднують провідних сучасних виконавців та дослідників, надихаючи їх до створення нових сольних та ансамблевих концертних програм, що вражають публіку стилістичною обізнаністю, технічною майстерністю виконання та інтерпретаційною культурою.

Проте найбільш масштабним жанром що синтезує у собі всі традиції та основні елементи музики бароко є опера. Досліджуючи особливості та традиції барокової опери seria, окремої уваги заслуговує пастіччо (іт. pasticcio) – жанр опери, який був широко розповсюдженим наприкінці XVII – першій половині XVIII століття в європейській музичній практиці.

Практика пастіччо, як і сам термін бере своє коріння з Італії та дослівно перекладається,

як «паштет», «плутанина» [1]. Традиційно цей термін застосовувався переважно до жанру опери, проте подібні приклади компіляції також можна зустріти у жанрах ораторій та серенат [10]. Характерною особливістю пастіччо є наявність кількох авторів музичного тексту. Проте цілком гнучке ставлення до авторського права за доби бароко призвело до того, що стандартною практикою було визначення лише одного фактичного автора, у той час як він міг активно використовувати номери інших композиторів, як правило адаптуючи їх відповідно до виконавських можливостей співаків та драматургії оперної вистави.

Від композиторів очікували створення нових опер у найкоротші терміни, тож пастіччо цілком природно виникло як відповідь на швидкозростаючий попит публіки. Також значною мірою формування пастіччо було зумовлено у традиції запозичених арій – arie di baule [9], що з італійської перекладається, як «арії з валізи». Дуже часто ці арії були запропоновані саме оперними співаками, які були провідними постатями музичного театру та користувались величезною популярністю публіки. Завдяки своєму високому статусу, співаки навіть могли впливати на зміст опери та пропонувати композиторам включення до неї показових арій-візитівок, що були найбільш ефектними у їх репертуарі. Подібна практика давала можливість співакам демонструвати технічні та темброві якості голосу максимально виразно та влучно. Публіка у свою чергу також чекала відомих їй на слух мелодій та їх зіркового виконання, таким чином, arie di baule «кочували» з однієї опери в іншу, а їх наявність у виставі гарантувала комерційний успіх автору який у свою чергу міг їх видозмінювати залежно від власного смаку, загального задуму опери, лібрето та складу солістів. Серед найбільш знаних композиторів, які працювали у жанрі опери та зокрема пастіччо у доби бароко, варто назвати А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Н. Попору. За каталогом International Music Score Library Project / Petrucci Music Library [8] – одного з найавторитетніших онлайн-архівів нотних видань, що базується на принципах відкритого доступу до музичної спадщини та історчної достовірності, зазначено опери-пастіччо А. Вівальді («Dorilla in Tempe» (1726), «Il Bajazet» («Il Tamerlano») (1735), («Rosmira» (1738)), Г. Ф. Генделя («Oreste» (1734), «Alessandro Severo» (1738), «Giove in Argo» (1739)), Н. Порпора («Orfeo» (1736)). Серед композиторів, чиї твори активно включались до оперних компіляцій, слід зазначити А. Скарлатті, Дж. Джакомеллі, Й. А. Гассе, Дж. Б. Перголезі, Л. Вінчі, Р. Броскі та інші.

Отже, дослідження барокової опери дозволяє виявити специфічні принципи її функціонування та визначити пастіччо одним із поширених явищ та невід'ємною складовою музичного мислення доби бароко, як практику компіляцій у театральній традиції європейської музичної культури кінця XVII – першої половини XVIII століття, що відображає специфіку художнього мислення, виконавських підходів та сприйняття музичного матеріалу доби бароко. У цьому контексті доцільно розглядати феномен пастіччо як важливий чинник, що впливає на сучасні підходи до інтерпретації музики бароко, та виявляє безпосередній зв'язок із принципами історично інформованого виконавства, які на сьогодні набувають дедалі більшої популярності. Звернення до практики компіляції, її реконструкції та варіативності музичних текстів сприяє глибшому розумінню стилістики епохи та відтворенню автентичних інтерпретацій у сучасному музичному просторі.

Література

1. Балдинюк Д. І., Балдинюк Н. А. Словник-довідник співака : навч. посібник. 3-тє вид., переробл. Умань : ВПЦ «Візаві», 2019. 108 с.

2. Коденко І. І. Відтворення старовинного інструментарію у сучасній музично-виконавській практиці. *Слобожанські мистецькі студії.* 2025. Вип. 1. С. 55–60.

3. Шип С. В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 157–168.

4. Boston Early Music Festival. URL: https://bemf.org (дата звернення: 17.02.2026).

5. Festival d'Ambronay. URL: https://www.ambronay.org (дата звернення: 17.02.2026).

6. Festival Oude Muziek Utrecht. URL: https://oudemuziek.nl (дата звернення: 17.02.2026).

7. Innsbruck Festival of Early Music. URL: https://www.altemusik.at (дата звернення: 17.02.2026).

8. International Music Score Library Project / Petrucci Music Library. URL: https://imslp.org (дата звернення: 17.02.2026).

9. Salzburg Whitsun Festival. URL: https://www.salzburgerfestspiele.at/en/whitsunfestival (дата звернення: 17.02.2026).

10. Talbot M. The Vivaldi Compendium. Woodbridge: Boydell Press, 2011. 270 p.

Смагіна Ася Олександрівна,
аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой

АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА РЕПЕРТУАРУ СУЧАСНОГО ПІАНІСТА

Тлумачення терміна «аранжування», подані в українських музичних енциклопедіях та сучасних словниках, загалом узгоджуються між собою, не містять суттєвих розбіжностей і взаємно доповнюють одне одного. У них насамперед пояснюється етимологія слова «аранжування» (від франц. arranger, нім. arrangieren – впорядковувати), а також визначається його змістовне поле, що охоплює різні форми творчої діяльності музиканта. Зокрема, йдеться про: «Перекладення (пристосування) музичного твору, написаного для одного або складу інструментів, для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів (розширеним або зменшеним): наприклад, аранжування оркестрового твору для фортепіано (клавір)» [2, 85-86]. При цьому ступінь творчої участі аранжувальника може бути від найменшого до максимального [1, 73].

Варто зазначити, що музична транскрипція існувала задовго до діяльності одних з найкращих транскрипторів – Й. Баха, Ф. Ліста, Н. Паганіні, Н. Мільштейна, Л. Годовського. Найперші згадки про неї датуються ще серединою XVI століття. Відомо, що хорові твори А. Вілларта (1490 – 1562) були перекладені для лютні, яка займала першість серед найпопулярніших музичних інструментів того часу. Ще одна відома лютнева транскрипція була створена В. Галілеєм (1520-1592), першоджерелом якої послугував твір Дж. Палестрини – мадригал. Витоки перекладацького мистецтва помічені у творчості відомих французьких клавесиністів – Ф. Купрена та Ж. Рамо, які пропагували творчість маловідомих (на той час) композиторів, виконуючи транскрипції найпопулярніших фрагментів з опер. Безперечно, одним з найвеличніших транскрипторів усіх часів є Й. С. Бах. За час творчості композитора помітна стрімка еволюція та популярність даного жанру.

Створюючи власні твори чи транскрипції, видатні автори адаптували обрані композиції відповідно до своїх естетичних переконань і технічних можливостей. Оскільки глибоке розкриття емоційно-виразної палітри та драматичної насиченості музики великих композиторів вимагає високого професійного рівня, сучасним музикантам важливо розвивати й виявляти власні здібності до транскрипції. На перевагу цінності транскрипцій Г. Коган зазначив, що більшості «вільних» трактовок притаманна висока художня цінність, інколи навіть з перевагою над оригіналом. Прикладом можуть слугувати транскрипції вищого рівня майстерності – «Кампанелла» Ф. Ліста або «Чакона» Ф. Бузоні.

Тому не доцільно стверджувати, що транскрипції поступаються художньою цінністю оригінальним творам. З цього приводу К. Сен-Санс писав, що «і в оригінальній творчості, і в транскрипції мистецька вартість залежить від того, як митець впорався із своїм завданням» [4, 3].

Подальший розвиток жанру пов'язаний з іменами великих транскрипторів – Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Н. Мільштейна, Л. Годовського та ін. Зокрема, у творчості Ф. Ліста транскрипція піднялася на новий еволюційний щабель, яких охоплює не лише інструментальну, а й симфонічну та оперну музику.

Моуді Ден (Modi Deng), аналізуючи транскрипції Ф. Шуберта – Ф. Ліста «Співати на воді», «Гретхен за прядкою», «Лісовий король», «Ти мій спокій», дослідила проблему

симбіозу між виконавцем, транскриптором, композитором і поетом. На думку дослідниці, виконання транскрипції представляє собою багатоетапний процес, що бере свій початок від особливостей німецької поезії – через музичну композицію Ф. Шуберта, в якій важливими є як партія вокаліста, так і фортепіано – до транскрипцій Ф. Ліста, що здійснює переклад поетичного тексту і тембру голосу співака на виразові можливості фортепіано і, нарешті, до сучасної інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста у виконанні сучасних піаністів [3].

В програмі концерту в Парижі (20 квітня 1840 року) Ференц Ліст поряд з транскрипціями Lieder Шуберта, виконував перекладення «Лючії де Ламмермур» Г. Доніцетті, фінал Пасторальної симфонії Л. ван Бетховена, свої фортепіанні п'єси. На погляд Моді Денга, програма, в якій поряд з оригінальними композиціями включені транскрипції, вказує на їх рівний статус для Ліста.

Сучасний концертний простір відзначений досить новими підходами в створенні творчих програм. Наведемо як приклад концерт під назвою «Шуберт і Ліст: порівняння трьох пісень Шуберта та фортепіанних транскрипцій Ліста», який відбувся 28 квітня 2023 року в TCU (in PepsiCo Recital Hall) у вигляді творчого проєкту вокалістки Анни Дамеру (Anna Damerau) та піаністки Світлани Емінової (Svetlana Eminova). В теоретичній складовій даного творчого проєкту виконавиця писала, що спів оригінальної пісні Шуберта допоміг їй виконати транскрипції Ліста в більш пісенній, ліричній манері, оскільки вона враховувала фразування, мелодичний контур і синхронізацію. Під час гри фортепіанних транскрипцій, вона наспівувала і думала про німецький текст.

Отже, на нашу думку, можна стверджувати про самобутність та значущість цього жанру як унікального виду мистецтва. Творчий досвід митців різних епох і стилів свідчить про різнобічність, популярність та вагому роль аранжування в розвитку інструментальної музики. Сьогодні цей жанр міг би виступати як один із провідних методів роботи з оригінальним матеріалом, охоплюючи широкий діапазон проявів у сучасній музичній практиці.

Зокрема, перекладення музичних творів для фортепіано відкриває широкі можливості для інтеграції різноманітних жанрових напрямів, що надає цьому процесу особливої перспективності. Завдяки універсальній природі інструмента, здатного відтворювати як поліфонічну, так і гармонічну багатошаровість, фортепіано стає платформою для репрезентації камерної, оркестрової, вокальної та навіть популярної музики в новій інтерпретації. Така практика не лише сприяє збереженню та популяризації класичної спадщини, а й стимулює діалог між різними стилями й епохами, відкриваючи простір для експерименту та творчого синтезу. Перспективи розвитку цього напряму полягають у розширенні меж академічної та концертної практики, у збільшенні доступності музики для широкого кола слухачів та у формуванні нових художніх концепцій, що поєднують традицію з сучасними виконавськими тенденціями.

Література

1. Власова С. А. Технологічні аспекти хорового аранжування. Інноваційна педагогіка. Вип. 19. Т. 3. 2019. С. 71–74.

2. Фільц Б. Аранжування. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Голов. ред. Г. Скрипник. Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. С. 85–86.

3. Deng, M. (2020). The spirit and the letter Shubert-List transcriptions. Thesis PhD. University of Auckland.

4. Jasinska, D. (2011). Sketch for a portrait of a Kalkbrenner and Chopin. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 9. Department of Musicology, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. P. 83–99.

Сошальський Олександр Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ФІЛЬМУ «ДОВБУШ» В АСПЕКТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ СТРАТЕГІЙ ТА ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

Український пригодницько-історичний фільм «Довбуш» (режисер Олесь Санін, 2023) є одним із наймасштабніших сучасних українських історичних кінопроєктів. Кінофільм розповідає про життя карпатського ватажка опришків XVIII століття Олекси Довбуша. Його сюжетна лінія зосереджується на біографії братів Олекси та Івана Довбушів, які у XVIII столітті здійснювали боротьбу проти польської шляхти, відстоюючи соціальну справедливість та права карпатського населення [2]. Фільм підкреслює прагнення українців жити вільно на своїй землі, що особливо резонує з сучасними подіями в Україні: «“Жити вільно тут, на своїй землі” – це слова головного героя і те, чого жадає кожен українець сьогодні» [3].

Концепція фільму зародилася в О. Саніна ще в період Революції Гідності, що визначило його тематичний та ідейний фундамент. Після цього розпочалася ґрунтовна робота як над сюжетом, так і над концепцією музичного оформлення разом з композиторкою Аллою Загайкевич (яка вже мала досвід співпраці з режисером під час роботи над фільмами «Мамай» та «Поводир»). Повномасштабний кінопроцес стартував у 2018 році, охоплюючи значний обсяг підготовчих та знімальних робіт. Бюджет стрічки становив 122 млн грн, що є рекордним для українського кінематографа [3]. Відмінними рисами «Довбуша» стали динамічний розвиток подій, масштабність постановки та висока якість бойових сцен, що наближує її до стандартів голлівудської кінематографічної індустрії. Візуальна сторона фільму вдало поєднала елементи української національно-історичної автентики з кінематографічними засобами, характерними для західної традиції, що забезпечило високий рівень аудіовізуального сприйняття.

Окремої уваги заслуговує робота над музичним супроводом стрічки, яка розпочалась паралельно з стартом процесу зйомок фільму. Музичний супровід у фільмі «Довбуш» є одним із ключових елементів, що формує історичну атмосферу та підсилює емоційний вплив кінематографічного наративу. Його створення стало результатом масштабної роботи, у якій поєдналися глибоке дослідження традиційної та барокової музики та сучасні методи музичного кінопродакшну. Для досягнення автентичного й водночас виразного звучання до проєкту залучили двох композиторів – Аллу Загайкевич та Олександра Чорного, а також трьох консультантів, які спеціалізуються на музиці епохи бароко (Анна Гадецька) та етномузикології (Остап Костюк, Ірина Федун). Композиторка А. Загайкевич в розмові з журналістами зазначала, що робота над саундтреком розпочалася ще восени 2018 року [4]. Над проєктом працювали численні музиканти, що дозволило записати біля десяти годин унікального музичного матеріалу. Лише незначна частина цього звучання увійшла до фінальної версії кінофільму, однак саме вона стала невід’ємним елементом емоційної атмосфери стрічки, підкреслюючи її історичний контекст і культурне коріння.

Процес створення музичного простору фільму з самого початку базувався на комплексному ґрунтовному міждисциплінарному підході. Така методологія дозволила інтегрувати в музичну партитуру фільму характерні елементи автентичного музичного фольклору, що сприяє не лише історичній достовірності, а й підсиленню емоційного впливу кінематографічного твору. Початковий етап роботи над музичним оформленням фільму включав фольклорні експедиції та співпрацю з експертами в галузі традиційного гуцульського фольклору. Кілька експедиційних записів, власне, увійшли до фінального варіанту саундреку, а саме – «аркан», який звучить в сцені пограбування карети та танку опришків, та мелодії флояри у початкових титрах фільму [5]. Одночасно з фольклорними розвідками велась ґрунтовна робота з дослідження архівних зразків музики епохи бароко у Львівської національної музичної академії та консультації. Для виконання барокової музики були запрошені професійні музиканти з українського барокового оркестру «Kryla Orchestra» та інші музиканти, які спеціалізуються на музично-історичній реконструкції.

Окрему увагу під час роботи над фільмом було приділено автентичності музичних інструментів, використаних у саундтреці. Щоб досягти автентичної темброво-музичної картини Гуцульщини, ключового для історичної атмосфери фільму, у процесі роботи використовували широкий спектр музичних інструментів тієї епохи. Серед них – трембіти, флояри, дримби та ліра, які не лише формують унікальний звуковий ландшафт, а й акцентують культурну ідентичність карпатських спільнот XVIII століття. Відповідально поставились і до вибору барокових музичних інструментів. Наприклад, для запису одного з номерів «були використані копії флейт, виготовлені та передані Аллі Загайкевич майстром старовинних духових інструментів Георгієм Володіним» [5]. Оркестрова партитура поєднує ці традиційні тембри з сучасними методами музичного кінопродакшну, що дозволяє досягти балансу між історичною реконструкцією та кінематографічною виразністю.

Особливий акцент також було зроблено на музичному супроводі драматичних моментів сцен бойових зіткнень. Відповідальним за цей аспект виступив О. Чорний – композитор, відомий своєю роботою над саундтреками до стрічок «Let it Snow» («Пік страху», реж. С. Капралов, 2020), «Егрегор» (реж. С. Капралов, 2022), а також документального фільму «Йди за мною» (реж. Л. Левицький, 2022). Для О. Чорного це був перший досвід спільної роботи над створенням музичного супроводу до кінофільму. «Я почав роботу над фільмом вже тоді, коли були готові декілька версій саундтреку. Моє завдання полягало в тому, щоб внести нові рішення в звучання фільму, працюючи як із музикою Алли Загайкевич, так і з власним матеріалом. Як кінокомпозитор, я виховувався на американському кіно, тож використав цю "оптику" для роботи над Довбушем, додавши в саундтрек елемент "американської" наративності, процесуальності», – розповідав композитор в розмові з журналістами «Української правди» [4].

Описуючи свою роботу над фільмом українським журналістам, композитор зазначав, що його участь вимагала чіткого дотримання концептуальних вимог О. Саніна: «Складність полягала не лише у необхідності ввести свіжий погляд у напрацьований за чотири роки матеріал, але й в тому аби правильно вловити та виконати настанови режисера» [5]. Це був ще один професійний виклик для композитора, адже режисер сприймав музику як вагомий структурний елемент фільму, що не просто супроводжує зображення, а утворює єдину драматургічну арку, взаємодіючи з візуальними образами та динамікою сюжету.

У своїй роботі О. Чорний застосовував як традиційні, так і експериментальні методи створення звуку. Зокрема, він використовував цифрові семплерні бібліотеки, комбінуючи їх із записами живого виконання, а також застосовував техніку обробки акустичних інструментів, що дозволило вийти за межі стандартних темперованих звучань. Особливу увагу було приділено текстурі та глибокій багатошаровості саундтреку. Використовуючи методи грануляції та деконструкції звуку, композитор досягнув ефекту нестабільності та варіативності музичного полотна, що органічно вписалося у кінематографічний простір фільму. Поєднання традиційного музичного матеріалу з сучасними аудіотехнологіями дозволило створити автентичне, водночас епічне та емоційно насичене звучання, яке стало невід'ємною складовою художнього цілого.

Унікальність музичного простору фільму «Довбуш» полягає в сміливому симбіозі стилів, який вийшов за межі традиційного підходу до історичного кіно. Композитори, поєднавши архаїчні гуцульські наспіви, інструментальні традиції Карпат та експресивність імпровізаційного джазу, створили звукову картину, що одночасно занурює в епоху та додає сучасної динаміки. Свій фінальний результат А. Загайкевич та О. Чорний визначили як «опришки-джаз» та «етно-електроніка» [1]. «Опришки-джаз» у цьому контексті – це не просто поєднання джазових гармоній із етнічною складовою, а особлива ритмічна свобода, непередбачуваність і бунтарський дух, що резонує з характером головного героя та його боротьбою. Водночас жанровостильові парадигми «етно-електроніка» дозволяють розширити звуковий простір стрічки, використовуючи глибокі басові текстури, реверберації, гранулярний синтез та інші електроакустичні техніки. Таке поєднання не лише формує атмосферу, а й створює відчуття позачасовості, роблячи історію Довбуша близькою до сучасного глядача.

Таким чином, музичне оформлення фільму «Довбуш» є не лише композиційною

основою для розгортання подій на екрані, а й важливим інструментом історичної реконструкції. Завдяки комплексному підходу творців, саундтрек не лише відтворює епоху, а й поглиблює емоційне сприйняття фільму, сприяючи його мистецько-художній цілісності та соціокультурній значущості.

Література

1. Кабацій М. Музика з фільму "Довбуш" вийшла на музичних платформах. *Українська правда* (19.09.2023). URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/19/256621/ (дата звернення: 26.04.2025)

2. Казимиров М. Рецензія на фільм «Довбуш» / Dovbush. *ITC.ua* (27.08.2023). URL: https://itc.ua/ua/articles/retsenziya-na-film-dovbush-dovbush (дата звернення: 22.04.2025)

3. Наумова О. Історична драма «Довбуш»: Олесь Санін зняв фільм про героя, який свою смерть перетворив на безсмертя. *Детектор медіа* (25.08.2023). URL: https://detector.media/infospace/article/216012/2023-08-25-istorychna-drama-dovbush-oles-sanin-znyav-film-pro-geroya-yakyy-svoyu-smert-peretvoryv-na-bezsmertya/ (дата звернення: 22.04.2025)

4. Писанка Н. «Смичком по бандурі», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш». *Українська правда* (30.08.2023). URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/ (дата звернення: 26.04.2025)

5. Самікова Н. «Довбуш»: залаштунки створення саундтреку (обережно, спойлери!). *The Claquers* (21.09.2023) URL: https://theclaquers.com/posts/11900 (дата звернення: 26.04.2025)

Торконяк Наталія Ігорівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КАРПАТСЬКІ ЕТНОКОДИ В ЕСТРАДНИХ ПІСНЯХ МИРОСЛАВА СКОРИКА: «ТРИ ТРЕМБІТИ»

Протягом століть, в силу постійного спротиву українців російсько-радянським агресіям, музичне мистецтво виконує надважливу роль формування національної самосвідомості. Упродовж складного – й нерідко драматичного – історичного шляху розвитку воно зберігало й репрезентувало етнічну основу як маркер культурної тяглості та національної життєстійкості. У цьому контексті особливого значення набувають ті мистецькі явища, які спираються на глибинні етнокультурні витоки та, відтак, актуалізують народну традицію як смислотворчий чинник. Переносячи цю тезу в у контекст сучасного культурного простору, можемо, таким чином, констатувати виняткову роль етнотрадиційних кодів для становлення й розвитку національної естрадної музики.

На нашу думку, етнокоди – це система інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних, тембрових та інших ознак, що акумулюють історико-культурний досвід етносу та слугують маркерами його ідентичності. За визначенням Любові Кияновської, вони (авторка називає подібні явища «етнолектами») проявляються через специфіку інтонаційного мислення й типові формули традиції [4]. У сучасній музиці етнокоди функціонують як знаки культурної пам’яті, забезпечуючи впізнаваність національного звукового простору навіть у трансформованих стильових контекстах. Карпатські етнокоди вирізняються серед музичних лексем інших українських регіонів у силу власної специфіки – інтонаційної, ритмічної, ладової (гуцульський, угорський та ін.), а також завдяки їх включеності у відповідні жанри (коломийка, аркан та ін.). Таким чином, осмислення особливостей прояву та художньої модифікації мотивів карпатської музичної традиції – зокрема, гуцульського, бойківського та лемківського фольклорних пластів – в українській естрадній музиці, є актуальною проблематикою сучасного музикознавства.

У представленому контексті звернемося до творчості видатного мистця академічного жанру, який також створив потужний контент естрадних пісень, що стали маркерами українськості у мистецтві другої половини ХХ століття і продовжують звучати у наш час. Мирослав Скорик – один із корифеїв української естради, що безпосередньо перейняв традицію від її піонерів Анатоля Кос-Анатольського, Євгена Козака, Богдана Весоловського та інших, що творили у Галичині від кінця 1920-х років, створивши ансамбль «Веселі скрипки», у виконанні якого у 1960-х роках звучала якісна і модна українська естрада. У доробку мистця – шлягери «Намалюй мені ніч» (сл. Миколи Петренка), «Не топчіть конвалій» (сл. Ростислава

Братуня), «Львівський вечір», «Аеліта» (сл. Богдана Стельмаха) та ін. На думку композитора, висловлену в інтерв'ю Любові Кияновській, національний мистець повинен не боятися експериментувати, «сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення» [1, 70], при цьому робити це «талановито і оригінально» [1, 70]. Натомість, «той композитор, який спазматично тримається за «наші вічні традиції» і боїться крок від них відступити, менше переймається цими традиціями, ніж талановитий мистець, який вміє їх побачити і перевтілити в новому світлі історичних обставин і з урахуванням того звукового простору, в котрому він живе» [1, 70].

Серед пісень, в яких яскраво втілено карпатські етнотрадиційні коди – «Три трембіти» на вірші Олександра Вратарьова (на вірші поета також написані «Жоржини», «Я не сумую за тобою»), що у 1974 році у виконанні київських артистів ВІА «Кобза» з солістом Валерієм Вітром, увійшла до музичного фільму «Ти плюс я – весна» [3].

Карпатська семантика втілена, передусім, на зовнішньому рівні – це стилізовані етнічні костюми виконавців, а також на рівні поетичного слова –чимало лексем, пов'язаних із Карпатами. Зокрема, у назву пісні винесено «знаковий» гуцульський музичний інструмент, у вербальному тексті зустрічаються дієслова «трембітали», «трембітають», іменник «трембітарик» для позначення музиканта-виконавця, специфічна форма дівочого імені Ан**и**чка.

Які ж елементи твору можемо вважати відображенням карпатських *музичних* лексем? Провідне місце у творі належить коломийці, яка проявляється, насамперед, гуцульським ладом, чіткою метроритмічною організацією (вісім і шість складів), динамічним темпом, акцентованою ритмікою та напівречитативною манерою виконання. Саме навколо цього жанрового ядра, яке акумулює інтонаційно-ритмічні та темброві маркери народної традиції, вибудовується своєрідність гуцульського музичного етнокоду. У пісні коломийка у «чистому» вигляді представлена у скрипковому соло на фоні стилізованого звучання троїстих музик (використовуються народна скрипка, бандура, сопілка у поєднанні із традиційними для ВІА двома гітарами, клавішними, ударними). Водночас, у вокальній партії, основаній на розвиненій мелодичній лінії у паралельно-перемінному міноро-мажорі, ритмічна канва коломийки поєднується із синкопованою ритмічною лінією, яка вказує на латиноамериканські (румба та ін.) та афроамериканські (регтайм та ін.) витоки, вагомість якої підкреслюється плесканням музикантів у долоні. Таке поєднання підтверджує наведену вище думку композитора про необхідність використання того звукового простору, в якому живе автор. У цьому контексті також дотичною є думка Х. Охітви про те, що М. Скорик «майстерно розвинув на національно-ідентичному ґрунті стилістико-семантичної моделі джазу, блюзу і ритм-енд-блюзу, танцювальних ритмоінтонацій рок-н-ролу, босанови, твісту, регтайму, бугі-вугі, свінґу, халі-галі, фанку, танґо та інших стилів і жанрів» [2, 143].

Таким чином, використання карпатських етнокодів безпосередньо впливає і на формування лексико-семантичного простору естрадних композицій в українській музиці, яскравим прикладом чого є пісня «Три трембіти» Мирослава Скорика.

Література

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : видавництво журналу «Ї», 2008. 592 с. URL : http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm (04.03.2026).

2. Охітва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ, 2024. 237 с.

3. Ти плюс я – весна (музичний фільм, 1974). URL : https://www.youtube.com/watch?v=TyueSFI4Y6o (03.03.2026).

4. Kijanowska-Kamińska L. *Folklor karpacki w twórczości kompozytorów lwowskich pierwszej połowy XX wieku: przemiany stylistyczne. Interpretacje dzieła muzycznego, t. 4: Narodowość a wartości uniwersalne* / red. Anna Nowak. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2019. URL : https://www.amuz.bydgoszcz.pl/sagittaria/ksiazki/ (04.12.2025).

Фик Юрій Вікторович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ ПОЗАЧАСОВОСТІ В ТРУБНИХ ПАРТІЯХ «РЕКВІЄМУ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Непересічною подією у воєнних умовах сьогодення України стала світова прем'єра «Реквієму» Євгена Станковича, що відбулася 2 листопада 2025 року в Колонному залі Національної філармонії України. Твір, написаний для солістів, хору та симфонічного оркестру на канонічні латинські тексти, прозвучав у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України та Національної заслуженої академічної капели «Думка» під орудою Володимира Сіренка. Виконання справило значний резонанс в музичній спільноті, вразивши слухачів органічним поєднанням національної трагедійності з універсальними есхатологічними смислами. Безумовно, атмосфера в залі сприймалася як акт культурного спротиву військовій агресії, де відчуття безмовного єднання стало живим втіленням консолідуючої функції мистецтва. Прем'єра привернула й особливу увагу фахівців-музикознавців, адже звернення до монументального жанру реквієму зазвичай сприймається як свідчення творчого апогею митця.

Появу «Реквієму» Євгена Станковича варто розглядати у ширшому контексті сучасних музичних рефлексій на тему війни та національної трагедії. У воєнні роки композиторами було створено низку масштабних духовно-симфонічних полотен, тобто жанр реквієму постає своєрідною формою осмислення історичних потрясінь сучасності. Знаково, що майже одночасно з твором Євгена Станковича з'явився *«Requiem for Future» («Реквієм за майбутнє»)* Олександра Родіна, світова прем'єра якого відбулася 10 жовтня 2025 року у Львові. Презентацію двох монументальних творів українських авторів із різницею меншою, ніж один місяць – у Львові та Києві – можна розглядати як відчайдушну і водночас гідну відповідь національної музичної культури на виклики війни.

Особливо цікаво, як на події в Україні відгукнувся американський композитор Бенедикт Шихан (*Benedict Sheehan*). Його твір *«Ukrainian War Requiem» («Український воєнний реквієм»*), вперше виконаний 13 квітня 2024 року в Канаді, є резонансним прикладом консолідованості у філософській рефлексії трагічного досвіду першої чверті XXI століття.

Осмислення «Реквієму» Євгена Станковича потребує залучення широкого культурологічного інструментарію, адже в ньому простежується прагнення митця до осягнення історичної трагедії у вимірі позачасовості. Подібна інтерпретація співвідноситься із загальними світоглядними тенденціями початку XXI століття. О. Овчарук відзначає, що сучасна культурна свідомість нерідко позначена відчуттям «історичної крихкості» та особливим «апокаліптичним баченням» минулого і майбутнього, яке формує новий тип ставлення до колективної пам'яті [2, 94].

У постмодерній інтелектуальній площині виникає прагнення подолати лінійне сприйняття часу, осмислюючи події через категорію вічності. Саме в такій перспективі постає «Реквієм» Євгена Станковича. Ключову роль у формуванні цього відчуття відіграє темброва символіка. Привертає увагу в такому ракурсі роль труби, яка виходить за межі суто оркестрової функції, набуваючи значення знаку вищого духовного порядку. На наше переконання, цей образ можна трактувати крізь призму архетипу «психопомпа» (від грец. Ψυχοπομπός – провідник душ). Труба виступає метафізичним «вартовим» на межі світів, що перегукується з міфологемами різних народів (Харон, Валькірії, Анубіс) та есхатологічним образом архангела з сурмою, чий голос сповіщає про перехід у вічність. Мова йде про трубне соло у III частині *(Tuba mirum),* в традиції жанру саме ця частина символізує заклик до Страшного суду. Схожі аналогії викликають засурдинені соло групи труб в V частині (*Recordare*) та VII частині (*Lacrimosa*). А відчуття простору між світами, між Небом та Землею, створюють звукозображальність соло двох труб, що будується на широких інтервалах у III частині (*Tuba mirum*).

У партитурі Євгена Станковича цей вимір розгортається як поступове духовне просвітлення після пережитої катастрофи – рух від образів земного страждання (I *Requiem aeternam,*

II *Dies irae*) до утвердження вищого, небесного начала (X *Sanctus*, XI *Agnus Dei)*. Подібну драматургічну спрямованість А. Татарнікова визначає як монументальний перехід від трагічного досвіду до тріумфального осяяння [3, 3].

Втілюючи цю ідею, композитор суттєво переосмислює функцію труби, рішуче виводячи її за межі традиційної оркестрової ролі. У «Реквіємі» інструмент набуває значної семантичної ваги, стаючи одним із головних речників духовного змісту твору. Саме через тембр труби Євген Станкович синтезує художню та сакральну площини музичного висловлювання. Таке трактування суголосне спостереженню О. Зосім про те, що в сучасній духовно-музичній практиці взаємодія мистецького й сакрального значною мірою визначається творчою волею композитора [1, 107]. Митець тут виступає суб'єктом своєрідного літургійного дійства в якому, згідно з концепцією О. Зосім, трансцендентний вимір поступово виходить на перший план, переважаючи суто технологічні аспекти композиції [1, 107].

Одним із ключових засобів формування відчуття позачасовості в «Реквіємі» є використання розгорнутих фактурних педалей в партії труб (в I *Requiem aeternam*, II *Dies irae,* V *Recordare*). Тривалі, майже «нескінченні» звуки, що утримуються на межі дихання, створюють ефект зупиненого часу та звукової статики, яка гостро контрастує з динамічним розвитком хорової фактури. Внаслідок чого драматургія втрачає лінійність: плин подій поступається місцем стану зосередженого споглядання. Подібна «вертикалізація» часу суголосна характерній для постмодерної свідомості тенденції до розмивання часових і просторових меж. О. Овчарук пов'язує це з відчуттям «невизначеності та незавершеності» сучасного культурного досвіду [2, 94]. Тобто статичне звучання труб сприймається музичним еквівалентом позачасового буття.

Контрастом до статики стають раптові фанфарні сигнали, що «прориваються» крізь фонічні пласти твору (II *Dies irae*, IV *Rex tremendae,* VI *Confutatis maledicti,* X *Sanctus*). Але фанфарність позбавлена традиційних військово-парадних конотацій і набуває характеру метафізичного заклику – своєрідного «голосу з іншого світу», що поєднує різні часові виміри.

Важливу роль відіграє і робота з просторовою акустикою. Винесення регістру труб над тутійним звучанням оркестру (I *Requiem aeternam* та X *Sanctus*), ефекти відлуння хорових реплік (III *Tuba mirum*) формують ілюзію безмежного простору, де звук сприймається як такий, що долинає з трансцендентного виміру. Це підтверджує думку О. Зосім про нерозривність художнього й сакрального начал у сучасних партитурах [1, 107].

У такі миті тембр труби переростає свою фізичну природу, поєднуючи земний та небесний світи. Вже згадані сольні епізоди, побудовані на широких інтервальних стрибках, викликають слухові алюзії з бароковою технікою *clarino*, що посилює ефект духовного піднесення. В результаті Євген Станкович формує особливий звуковий простір, де труба постає ключовим засобом трансцендування національної трагедії.

Література

1. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика Нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 99–110.

2. Овчарук О. Особистість у просторі культури : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2019. 136 с.

3. Татарнікова А. Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2021. 479 с.

Чжао Цзінтао,
аспірант Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ТРАКТУВАННЯ ПАРТІЇ ТЕНОРА В ОПЕРІ «ОЛЕКСАНДР В ІНДІЇ» ЛЕОНАРДО ВІНЧІ

«Олександр в Індії» («Alessandro nell'Indie») – популярна барокова опера-seria на лібрето видатного італійського драматурга XVIII століття П'єтро Метастазіо (1729). Сюжет, що розповідає про великодушність Олександра Македонського до переможеного ним індійського царя Пора, та текст лібрето П. Метастазіо використовувалися оперними композиторами понад 90 разів. Першим втіленням стала опера відомого неаполітанського композитора Леонардо Вінчі (1730, Рим, Teatro delle Dame).

Сюжетна лінія ґрунтується реальних історичних подіях – індійському військовому поході македонського царя Олександра Великого. У центрі сюжету перебуває конфлікт та примирення Олександра з індійським царем Пором, а також любовні лінії з двома жіночими героїнями – нареченою Пора індійською царицею Клеофідою та сестрою Пора Еріксеною. Дія зосереджена на політичних інтригах та любовних колізіях. Упродовж розвитку подій тривалий час вважається, що Пор загинув у битві. Дізнавшись про те, що індійський цар живий, Олександр повертає йому царство та благословляє на брак із Клеофідою.

Розподіл вокальних голосів в опері «Олександр в Індії» можна визначити за партитурою опери Л. Вінчі [2]. Показово, що композитор написав її виключно для чоловічих голосів, оскільки у XVIII столітті в Папській області, до якої належав Рим, існувала заборона на виступи перед публікою жінок. Тож головні чоловічі партії Олександра і Пора, а також головні жіночі партії Клеофіди та Еріксени написано для відомих співаків-кастратів – сопраністів Рафаеля Сійьоріні (Raffaele Signorini, ? – 1737), Джованні Карестіні (Giovanni Carestini, 1700 – 1760), Гіачінто Фонтана (Giacinto Fontana/Farfallino, 1692 – 1739) і Джузеппе Аппіані (Giuseppe Appiani, 1712 – 1742). Єдину тенорову партію полководця індійського війська Гандарта співав Франческо Тольве (Francesco Tolve) [1].

Генерал Гандарт, на відміну від шляхетного Олександра і відданого своєму покликанню Пора, є головним інтриганом опери. Через власні амбіції він намагається поглибити політичне суперництво між Олександром і Пором. За сюжетом, він також має любовну лінію із сестрою Пора Ериксеною, розраховуючи на індійський трон.

Трактування партії тенора як інтригана та злодія було ознакою оперних творів доби бароко, написаних у жанрі опери-seria на героїко-міфологічний чи легендарно-історичний сюжет. Партія Гандарта відрізняється суто бароковою складністю сольних вокальних номерів. Вона потребує від виконавця гарної вокальної техніки і драматичного таланту.

Сценічну версію опери «Олександр в Індії» Л. Вінчі було відновлено на фестивалі барокової опери у Байройті у 2022 році. Як і під час першої постановки, до виконання чоловічих і жіночих партій запросили сузір'я сучасних чоловічих сопрано/контратенорів (Олександр – Мааян Ліхт, Пор – Денніс Орельяна, Клеофіда – Бруно де Са, Еріксена – Джейк Ардітті). Партію Гандарта заспівав тенор Штефан Сбоннік [3].

Література

1. *Alessandro nell'Indie*. Dramma per musica. Libretto di P. Metastasio. Musica di L. Vinci. URL: http://www.librettidopera.it/alessindie/alessindie.html.

2. *Alessandro nell'Indie* (Vinci, Leonardo). URL: https://imslp.org/wiki/Alessandro_nell'-Indie_(Vinci%2C_Leonardo).

3. Leonardo Vinci. Alessandro nell'Indie. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xfkOXvZ6kPU

4. *Quell`usignolo*. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. URL: http://www.quellusignolo.fr/index.html.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДИЗАЙН ТА РЕСТАВРАЦІЯ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

ІСТОРИЧНА НАУКА ТА АРХЕОЛОГІЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Національної спілки художників України, голова генеральної дирекції
Міжнародної академії рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»

АРТМАРКЕТИНГОВИЙ ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФЛОРИСТИЧНИХ СЮЖЕТНИХ СКЛАДОВИХ У ТВОРАХ ЖИВОПИСУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

В сфері маркетингу образотворчого мистецтва психологічний аналіз флористичних сюжетів епохи Відродження дозволяє виявити механізми сублімінального (підсвідомого) впливу на реципієнта. В даній публікації ми розглядатимемо механізми сублімінального впливу в живописі епохи Відродження – не як «25-й кадр» в кінематографі, а як надскладну систему візуальних маніпуляцій, які спрямовують погляд, думки та емоції замовника творів мистецтва та широкого кола споживачів мистецьких продуктів в задуманому митцем напрямку, ще до того, як реципієнт встигне усвідомити сюжет картини, скульптури тощо. В епоху Ренесансу візуальні маніпуляції не називали інструментами маркетингу, але мистецтвознавці XXI століття мають сприймати алгоритми сублімінального впливу в живописі часів Відродження саме як маркетингові дії: мистецтво мало «продати» ідею спасіння душі споживача, велич замовника твору мистецтва, або політичну стабільність країни тощо. Квіти та рослини в цей історичний період сприймались в образотворчому мистецтві, та й в повсякденному житті не лише як іконографічні символи, а й як психологічні «якорі», що формували стан довіри, емпатії та відчуття безпеки у глядача, що було критично важливим для успішної комунікації між замовником (в нашому сучасному розумінні – брендом) та соціумом.

З позиції мистецтвознавчо-психологічної експертизи ми можемо виокремити такі аспекти:

1. *Формування ореолу благонадійності (Halo Effect):* Тут ми можемо констатувати використання сталих «флористичних архетипів чистоти» для санітації репутації замовника. Тут мова йде про надзвичайно тонку гру символів, де релігійна чистота використовувалась як інструмент «відбілювання» цілком земної, а іноді навіть сумнівної репутації замовника. В добу Відродження живопис був не просто мистецтвом, а найпотужнішим медіа-інструментом. Використання флористичних архетипів (сталих символів квітів) дозволяло замовнику транслювати певні чесноти на себе та на свою родину. В мистецтвознавчому контексті такі алгоритми доцільно позиціонувати як іконографічну програму. Квіти не були лише декораційним другим планом – квіти були «документом», написаним фарбами, і такий «документ» стверджував, що зображувані особи є доброчесними. Найяскравіші приклади можна побачити у роботах Філіппо Ліппі, Сандро Боттічеллі та в роботах північних майстрів, наприклад, «Гентський вівтар» Яна ван Ейка.

2. *Нейромаркетингова стимуляція:* В даному контексті – це вплив ботанічної впорядкованості та кольорової гармонії на зниження когнітивного опору сприйняттю ціни твору. Це – надзвичайно делікатний інструмент психологічного впливу митця на підсвідомість споживача мистецького продукту, що поєднує класичне мистецтвознавство з сучасною нейрофізіологією. Нейромаркетингова стимуляція в контексті мистецтва епохи Відродження – це використання художником таких візуальних паттернів, які вмикають у мозку споживача (в тому числі –

замовника) мистецького продукту стан спокою, довіри та задоволення. Коли мозок перебуває у стані когнітивної легкості, він менше схильний критикувати ціну або цінність мистецького об'єкта продажу. В арт-маркетингу ботанічна впорядкованість – це не просто другий план в драматургії сюжету, а інструмент зниження тривожності. Наш мозок еволюційно запрограмований реагувати на «впорядковану природу» шляхом зниження рівня кортизолу. Впорядкований пейзаж створює у споживача мистецького продукту відчуття «безпечного світу» в межах даного твору. Якщо твір транслює стабільність і вічність, покупець підсвідомо сприймає його як надійний актив. Когнітивний опір щодо занадто великої вартості зникає, бо мозок бачить «цінність, яка не в'яне». Ботанічна кольорова гармонія створює «дофамінову реакцію»: Епоха Відродження винайшла техніки живопису, які буквально «пестять» зоровий нерв. Тут доречно наголосити на м'яких переходах сфумато в картинах Леонардо да Вінчі, які знижують візуальний стрес. Також варто звернути увагу на золотих перетинах у кольорах при використанні пігментів у пропорціях, що відповідають природному спектру. При сприйнятті гармонійних рослинних кольорів у глядача виділяється дофамін, глядач відчуває задоволення, яке він помилково асоціює з картиною, а не з хімічною реакцією свого мозку, а тому, в наслідку емоційного піднесення, висока ціна твору мистецтва сприймається як виправдана. Наприклад, на картині Сандро Боттічеллі «Весна» ідентифіковані понад 500 рослин, промальованих з ідеальною ритмічністю, що створює ілюзорний ефект «Раю на землі», завдяки чому замовник Медичі демонстрував свій статус володаря гармонійного світу.

3. *Ефект візуального переконання:* Так званий «Ботанічний реалізм» істотно сприймався як доказ «чесності та порядності» замовника або мецената, а також високих стандартів митця чи творчої майстерні. Цей феномен у мистецтвознавстві іноді називають «ботанічним дискурсом». В епоху Відродження здатність художника відтворити рослину з науковою точністю не була просто декоративним елементом – це був потужний інструмент візуального переконання через реалізм. В основі цього ефекту лежить ідея доказу істини: Якщо художник здатний передати найдрібніші деталі живої природи (прозорість пелюстки, росу, поїдений комахами шматочок листя, глядач підсвідомо переносить цю «правдивість» на весь твір, що, в свою чергу, працювало як маркетинговий ідеологічний інструмент. У релігійному контексті майстерна достовірність зображення рослин, в тому числі дрібна деталізація флористичних мотивів на полотні сприяли переконливості у сприйнятті споживачами зображених в цьому творі християнських сюжетів та ідей. Ключовий приклад – Вівтар Портінарі, автор Гуго ван дер Гус (бл. 1475) – один з найвагоміших прикладів «ботанічної аргументації» християнських сюжетів в північному Ренесансі. В цьому творі на передньому плані, на авансцені сюжету з фотографічною точністю зображені у вигляді квіткових букетів лілії, іриси та аквілегії в вазах. Маркетинговий прийом митця очевидно реалізувався у тому, що замовник Томмазо Портінарі – банкір Медічі в Брюгге позиціонував цю деталізовану картину у Флоренції, як акт культурного домінування митця та власників мистецького твору, де детальний реалізм промальовки квітів переконував глядачів, що північні майстри, напевно, мають доступ до певної «вищої істини».

Психологічний аналіз на прикладі конкретних візуальних стратегій:

1. Леонардо да Вінчі, «Мадонна в скелях»: Психологія спокою та стабільності. Флора у цій роботі (іриси, анемони) розташована в суворому скелястому ландшафті. З точки зору психології сприйняття, це створює контрастний тригер: квіти сприймаються як символ життя, що домінує над хаосом позбавленого життя каміння. Для замовника (церковної чи світської інституції) такий сюжет сприймався (і сприймається досі) на рівні підсвідомості як психологічний інструмент утвердження стабільності та захисту, що безпосередньо впливало на лояльність аудиторії до «бренду» християнської церкви як інституції.

2. Ян ван Ейк, «Портрет родини Арнольфіні»: Психологія довіри через деталізацію. Слід звернути увагу, що ця картина створена в «інформаційному, культурному та логістичному полі» Північного Відродження, тому використання певних флористичних мотивів та плодів (апельсинів) у домашньому інтер'єрі є психологічним маркером не тільки інтимності, а й фінансової стабільності. Апельсини на підвіконні та на дерев'яному сундуку зліва символізують багатство, розкіш та процвітання, оскільки були рідкісними плодами у Фландрії тих часів.

Вишневе дерево у відкритому вікні за спиною чоловіка символізує любов. При аналізі психологічних складових слід зазначити, що нарочита деталізація рослинних елементів, напевно, мала викликати у глядача відчуття «гіперреальності», що автоматично підвищувало рівень довіри до зображених осіб як до надійних ділових партнерів.

3. Мартін Шонгауер, «Мадонна в альтанці з троянд»: Створення психологічної зони комфорту. Замкнений простір альтанки, насичений трояндами та птахами, працює як нейромаркетинговий інструмент створення «ідеального середовища». Психологічно це апелює до прагнення людини знайти прихисток (архетип раю), перетворюючи арт-об'єкт на джерело позитивного афективного досвіду, що значно підвищує його суб'єктивну цінність.

Перед тим як перейти до висновків, зазначимо, що теоретичну основу даного дослідження становлять фундаментальні праці, що охоплюють міждисциплінарний спектр арт-ринку: Теоретичний фундамент дослідження складають праці Джека Гуді (Він розглядає квіти як елемент соціального престижу та ритуалу, що є близьким до «маркетингового» розуміння флористики як інструменту впливу) [12], Девіда Фріберга (детально описує, як реалістичне зображення природи (флори) в мистецтві впливало на когнітивні процеси глядача) [18], Лучія Тонджіоржі Томазі (досліджує перетин науки та мистецтва, аналізуючи, як точність зображення квітів підвищує «цінність» та психологічну достовірність картини) [17], Мірей Леві Д'Анкона (вона аналізує кожен вид рослини з точки зору його психологічного та теологічного навантаження) [16] та Ернста Гомбріха (досліджує психологію візуального образу та те, як флористичні метафори використовувалися для створення певного «іміджу» замовника) [11]. Також актуальними при дослідженні даної теми є наукові статті українського академіка Національної академії мистецтв України Юрія Вакуленка [8], [9], [10], відомого доктора культурології Жанни Денисюк [13], [14], [15] та доктора соціології, автора даного дослідження, Дмитра Акімова, який опублікував понад 20 наукових статей в сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва [1], [2], [3], [4], [5], [6],[7].

Висновки. Психологічний аналіз підтверджує, що флористика у Відродженні була потужним інструментом емоційного маркетингу. Вона дозволяла замовникам маніпулювати сприйняттям глядача, конвертуючи естетичні образи в підсвідому впевненість у надійності, багатстві та етичності мецената.

Література

1. Акімов, Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність : альманах.* 2021. № 1. С. 139-144.

2. Акімов, Д. І. Історична ретроспектива формування маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 1. С. 140-146.

3. Акімов, Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 2. С. 75-80.

4. Акімов, Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 19-25.

5. Акімов, Д. І. Методологія та соціокультурне проєктування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 4. С. 134-140.

6. Акімов, Д. І. Соціокультурне проєктування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2025. № 1. С. 172-178.

7. Акімов, Д. І. Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2025. № 3. С. 136-141.

8. Вакуленко, Ю. Є. Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої світової війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 3. С. 126-132.

9. Вакуленко, Ю. Є. Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проєкти окупаційних адміністрацій у 1941-1943 роках на території України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 4. С. 231-236.

10. Вакуленко, Ю. Є. Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2025. № 2. С. 266-271.

11. Гомбріх, Е. *Символічні образи: есеї про мистецтво Ренесансу*. London : Phaidon, 1972. 242 с.

12. Гуді, Дж. *Культура квітів*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 480 с.

13. Денисюк, Ж. З. Культуротворчий потенціал і креативність сучасних комунікативних та івент-практик. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 99-104.

14. Денисюк, Ж. З. Візуальні комунікативні практики в контексті розвитку креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 3. С. 10-14.

15. Денисюк, Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах.* 2025. Вип. 1 (13). С. 309-315.

16. Леві Д'Анкона М. *Сад Ренесансу: ботанічний символізм в італійському живописі*. Firenze : Leo S. Olschki, 1977. 603 с.

17. Тонджіорджі Томазі, Л. *Ренесансний гербарій*. New York : The New York Botanical Garden, 2013.

18. Фрідберг, Д. *Око рисі: Галілей, його друзі та початки модерної природничої історії*. Chicago : University of Chicago Press, 2002. 528 с.

Бокотей Ліанна Ловрантівна,
кандидатка педагогічних наук, доцента кафедри
декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв

ЛОВРАНТ БОКОТЕЙ ЯК ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОЇ ОБРАЗНОСТІ ТА МЕТАФІЗИЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ

Сучасне українське мистецтво характеризується активним переосмисленням національної культурної спадщини та пошуком нових форм художнього висловлення. У цьому контексті особливого значення набуває творчість митців, які поєднують традиційні образні джерела з індивідуальними експериментальними практиками. Одним із таких представників є закарпатський художник Ловрант Бокотей, чия творчість демонструє органічний синтез регіональної культурної традиції та сучасного метафізичного мислення.

Закарпаття у художній системі митця постає не лише географічним простором, а передусім духовним і культурним середовищем. Природний ландшафт Карпат, архаїчні вірування, народна символіка та християнська образність формують основу його візуальної мови. У творах художника природні елементи – ліс, камінь, вода, дерево – функціонують як символічні структури, що репрезентують архетипні уявлення про світ і людину.

Творчість Ловранта Бокотея тяжіє до символізму та фантастичного реалізму, водночас містить риси сюрреалістичної образності. Художник не відтворює реальність у натуралістичному розумінні, а трансформує її у метафізичний простір переживання. Його живопис можна розглядати як форму внутрішнього діалогу між людиною та світом, у якому образи набувають філософського й екзистенційного змісту.

Важливим аспектом творчості митця є формування власної міфопоетики. Картини функціонують як складні символічні наративи, що поєднують біблійні алюзії, природні мотиви та геометризовані структури. У цьому простежується типологічна спорідненість із традиціями європейського мистецтва, зокрема з творчістю Ієроніма Босха та Франсіско Гойї, які використовували символічну образність для осмислення універсальних людських переживань.

Композиційна побудова творів часто має інтуїтивний характер: форма підпорядковується внутрішньому ритму художнього висловлення. Водночас митець демонструє професійне володіння класичними засобами живопису – роботою з простором, світлотінню, лінією та об'ємом. Значну роль відіграє техніка імпасто, що передбачає нанесення фарби густими шарами й створює виразний тактильний рельєф поверхні. Завдяки цьому живопис набуває матеріальної відчутності та підсилює емоційне сприйняття твору.

Композиції художника нерідко мають відкриту структуру, у якій образи ніби продовжуються за межами полотна, створюючи ефект безперервності простору. Такий підхід сприяє активному включенню глядача в процес інтерпретації та перетворює споглядання картини на досвід співпереживання.

Тематика робіт митця охоплює універсальні екзистенційні питання: буття людини, життя і смерть, страх, боротьбу, надію та духовне переродження. У контексті сучасної культури візуального перевантаження мистецтво Бокотея виступає своєрідною альтернативою поверхневому сприйняттю образів, оскільки його твори не пропонують однозначних інтерпретацій, а створюють простір для внутрішнього осмислення.

Стиль художника виходить за межі чітких стильових класифікацій. Його творчість не може бути однозначно віднесена до модернізму чи постмодернізму, адже формує автономну художню систему, що функціонує за власною естетичною логікою. Саме це дозволяє розглядати його мистецтво як приклад синтезу традиції та інновації – ключового принципу розвитку сучасної мистецької освіти й практики.

Таким чином, творчість Ловранта Бокотея репрезентує сучасне закарпатське мистецтво як простір взаємодії культурної пам'яті та індивідуального художнього досвіду. Його живопис постає не лише естетичним об'єктом, а формою духовної комунікації, що актуалізує архетипні образи та сприяє глибшому осмисленню людського існування в сучасному світі.

Висновки. Творчість Ловранта Бокотея демонструє синтез традиційної закарпатської образності та сучасних художніх пошуків. Використання символічної мови, міфопоетичних структур і експресивних живописних технік формує унікальну авторську систему, що поєднує культурну спадщину регіону із сучасним мистецьким дискурсом. Його мистецтво підтверджує актуальність звернення до традиції як джерела інновацій у сучасному образотворчому мистецтві.

Література

1. Голубець О. Українське мистецтво XX століття. – Львів: Колір ПРО, 2022. 200 с.

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії
Києво-Печерської лаври та музейництва
Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

ХУДОЖНЯ ОСВІТА І ХРАМОВИЙ ЖИВОПИС КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ: 40-ВІ РОКИ XIX СТ. – XXI СТ.

Будучи осередком сакрального мистецтва, Києво-Печерська лавра мала свою систему мистецької освіти. Здібні послушники і ченці писали ікони, інколи виконували настінний живопис, займались виготовленням декоративно-церковних предметів з різних матеріалів, поновлювали (з огляду на реалії часу можемо сказати «реставрували») ікони, розписи, церковне начиння. Духовний Собор Лаври призначав начальника, якого в документах часто іменували начальником лаврських іконописців або лаврської «малярні». Процес навчання у ній перш за все був спрямований на те, щоб отримати фахівців для потреб монастиря. Нас зацікавили процеси в художньому житті Лаври, коли мистецька освіта оформлювалась як самостійний напрям.

Якщо XVIII – перша третина XIX ст. відзначалися суто монастирським характером художньо-освітньої діяльності, підготовкою «місцевих кадрів» з послушників і ченців, то в 1840-х розпочався новий етап у мистецькій освіті Києво-Печерської лаври. Він пов'язаний з лаврським ченцем Іринахом, його педагогічною діяльністю.

У 1840 р. він (у віці 35 років і сані ієродиякона) був переведений у Києво-Печерську лавру зі Свенського монастиря Білоберезької пустині. У листопаді того ж року був посвячений в ієромонаха. Митрополит Філарет (Амфітеатров) виявив до Іринарха схильність і довіру:

доручив оновити розписи в головному храмі Лаври – Великій Успенській церкві та керувати лаврською іконописною майстернею. Її також називали «живописною». Іринарх був іконописцем і художником-монументалістом, і комплексно навчав своїх учнів, серед яких були не тільки монастирські послушники, а й прийняті з мирян. До речі, під час оновлення Успенського храму (1840–1843) Іринарх керував великою кількістю людей, серед яких були ченці й послушники Лаври, жителі Києва, інших міст України та за її межами – художники, іконописці, позолотники, сницарі, різьбярі, майстри, що готовили стіни під живопис, займалися риштуванням. Це були люди з різними характерами, різного соціального статусу, різної професійної підготовки. Працюючи з помічниками, Іринарх не забував замовити для них теплі речі, нагадати лаврському начальству про оплату. Начальником лаврських іконописців Іринарх був призначений у серпні 1841 [1, 33–34]. Цей рік можна вважати етапним у розвитку мистецької освіти в Києво-Печерській лаврі.

Іринарх відродив славу лаврської художньої школи: зі своїми учнями він виконував живописні роботи в лаврських церквах і київських храмах, дехто з його учнів поступив до Академії мистецтв (Санкт-Петербург). За Іринарха майстерня була освітнім закладом, школою іконопису та монументального живопису. «Лаврська школа за о. Іринарха була у… квітучому стані. … тут не тільки “тонко” працювали, але й непогано тримали учнів, так що в них був свій дух товариства й перекази, що нагадували дух старовинних монастирських маестро. Деякі учні о. Іринарха переходили з його школи в академію і там виявлялися добре підготовленими з рисунка й вирізнялися добрим, суто художнім настроєм, що робив їх гарними товаришами і приємними людьми в подальшому житті. Все це творив о. Іринарх – доволі суворий чернець, але великий любитель свого рукомесла, який турботливо укорінював його в тих, кого доля давала йому в учні» [див.: 1, 33]. Серед учнів лаврської іконописної школи був Іван Гудовський – художник, фотограф, друг Т. Г. Шевченка (І. Гудовський, родом з козаків, із Пирятина Полтавської губернії, після навчання в Іринарха успішно навчався в Академії мистецтв).

І. Гудовському пощастило бути у великому творчому колективі, яким керував Іринах, оновлюючи Велику церкву [1, 135–137]. Іринарх і живописці, зокрема його учні, у комплексі різноманітних робіт написали заново (оновили) композиції в інтер’єрі основного об’єму храму, виконали нові розписи в компартиментах верхнього ярусу [1, 104–138]. Живопис Іринарха, його учнів і помічників зберігався до 1893 р., деякі композиції відомі нам за архівними фотознімками [2] (рис. 1).

Іринарх з учнями також оновлював Софійський собор і Софійське подвір’я, брав участь у роботах із поновлення живопису, золочення куполів і хрестів у Михайлівському Золотоверхому монастирі. Під керівництвом Іринарха було написано 204 ікони для інтер’єрів та фасадів церков і дзвіниць; поновлено: 80 ікон преподобних Печерських у печерах; позолоту куполів, хрестів, зірок; розписи, іконостас та ікони Трапезної церкви і палати тощо [1, 34]. У 1852 р. через хворобу Іринарх мусив припинити роботу художника і педагога. Учні з мирян були розпущені, залишились тільки монастирські, і лаврська художня школа на роки повернулася до закритого існування.

Наступний етап у розвитку мистецької освіти Лаври розпочався 160 років тому. У січні 1866 р. контракт на керівництво іконописною школою Лавра уклала з Афанасієм Рокачевським – художником з академічною освітою, твори якого увійшли в історію українського образотворчого мистецтва XIX ст. А. Рокачевський розробив «Програму для іконописної школи» та «Устав для іконописної школи Києво-Печерської лаври» [3, 25–31]. Важливо, що ціль школи формулювалась в освітній площині: ставилося за мету надати учням художньо-іконописну освіту, а також художню підготовку для тих, хто мав видатні здібності до вступу у вище художнє училище. До школи приймались особи з начальною освітою, не молодші за 13 років. Той, хто успішно складав вступний іспит з малювання, проте в подальші 6 місяців не проявив успіхів, міг бути відрахованим. Навчання поєднувало такі напрями: рисунок (нескладний орнамент, складний гіпсовий орнамент, маски, кисті рук, ступні ніг, гіпсова голова, гіпсові фігури людини); живопис (копіювання зі зразків, писання мертвої натури – натюрмортів, драпірування, манекенів, а також оголеного тіла натурника); знайомство з пейзажним живописом;

ескізи на релігійну тематику; іконопис під керівництвом керівника школи. Курс навчання продовжувався 6 років [3, 25–26, 106]. Внутрішній розпорядок іконописної школи регламентував Устав. Учнями могли бути православні, і ця вимога зберігалась у подальшому.

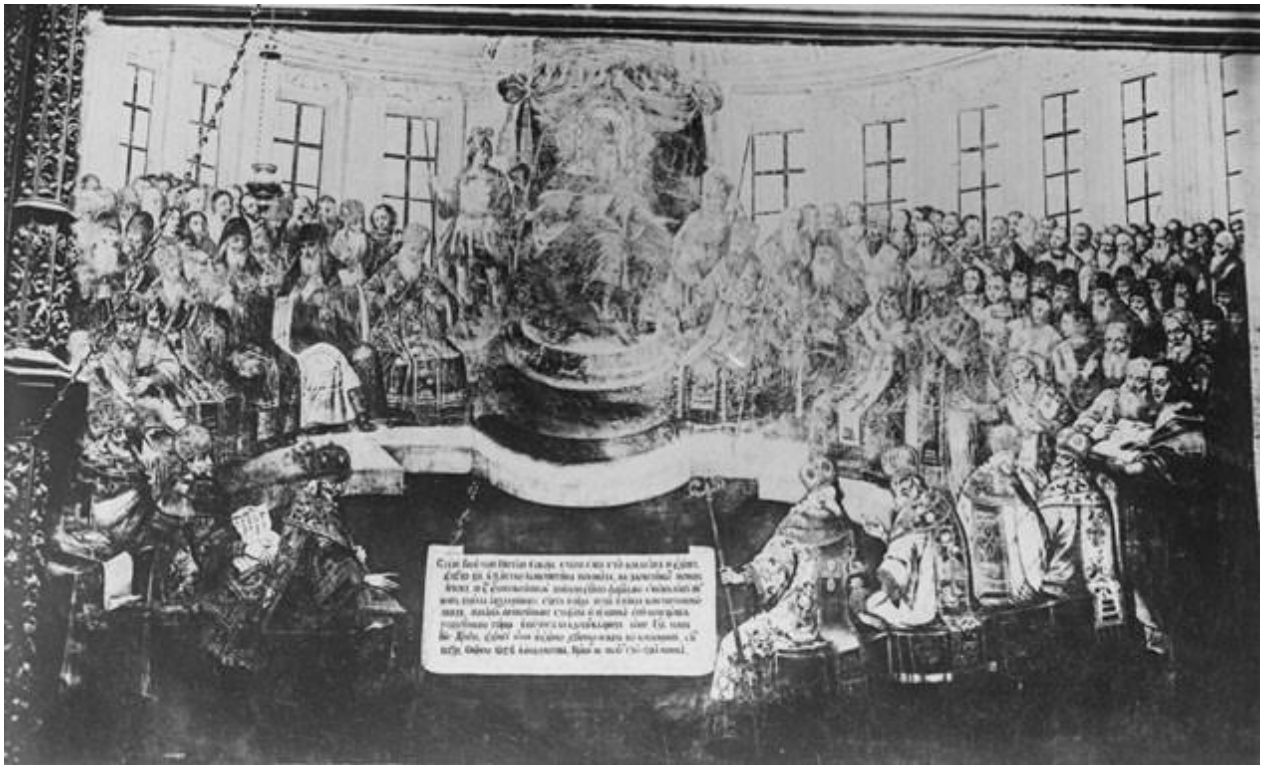


Рис. 1. ***Іринарх і художники. VI Вселенський Собор. Оновлені розписи Великої Успенської церкви. 1840−1843. Фото 1893***

Наступним етапом у розвитку лаврської мистецької освіти була регламентація художньої діяльності і навчального процесу в Статуті Лаврського іконописного закладу, затвердженого в 1874 р. У ньому зазначалося, що здавна завданнями закладу були: поновлення ікон та стінного живопису в лаврських церквах, виготовлення підносних ікон та ікон на продаж для паломників та віруючих. За Статутом Лаврський іконописний заклад складався з відділень: іконописна [майстерня], живописна школа, золотарня і чеканна майстерня (позолотна майстерня), фотографія (вона мала свою інструкцію, яка залишилася в силі).

Начальник іконописної [майстерні] та іконописці, мали поновлювати ікони в іконостасах та стінопис у лаврських храмах, писати нові іконостасні та аналойні ікони для церков Лаври, а також підносні ікони, ікони для іконної лавки на продаж, приймати зовнішні замовлення на написання ікон.

Живописна школа була художнім освітнім закладом, вона мала два відділення. Перше – для учнів «вольноприходящих», віком не молодше 12 років, з начальною освітою. У живописній школі їм викладали начальні відомості в малюванні та інших загальноосвітніх предметах. Друге – для учнів пансіонерів, які отримували від Лаври одяг, їжу, квартиру, папір, олівці, пензлі, книги та ін. Бажаючі проходили іспит і при благополучному результаті могли пройти навчання терміном від 4 до 7 років, проте на термін не більше 20-літнього віку здобувача. З батьками або опікунами пансіонера Лавра укладала контракт, за яким вони платили по 100 рублів компенсації за кожен рік, якщо учень був з певних причин відрахований. Учням викладали рисунок (1–2 роки) , живопис, іконопис. Вони мали писати ікони на продаж богомольцям, щоб у такий спосіб хоча б частково компенсувати витрати Лаври на навчання. Учнівські рисунки відбиралися начальником живописної школи і перепліталися в альбоми для подальшого представлення в Духовний Собор Лаври як результат навчання, а також визначення, кому писати фарбами. За гарно виконані ікони учні другого відділення могли отримувати премію від

10 до 100 рублів. Лавра передбачала 20 вакансій для пансіонерів. По закінченні терміну навчання Лавра видавала свідоцтво на звання майстра церковного іконопису в дусі православ'я за підписом намісника Лаври і начальника живописної школи.

Золотарня мала за мету поправку і позолоту іконостасів та іконних рам у лаврських церквах, виконання різьблення та ліпних робіт, виготовлення нових іконостасів. Золотарня і чеканна майстерня мала свого наглядача, майстрів – золотарів і чеканників, а також учнів, здібних у малюванні, – із живописної школи. Для пансіонерів у золотарні та чеканній майстерні передбачалося 10 вакансій [3, с. 110–116].

Яскравим прикладом плідної художньо-педагогічної діяльності є розпис лаврської церкви Всіх святих Іваном Їжакевичем зі своїми учнями.

Учнями лаврської школи був відомий художник, мистецтвознавець і музейник Степан Яремич, художники Федір Коновалюк, Климент Редько, Охрім Судомора. Названими іменами список «лаврських випускників» не вичерпується…

Монументальний живопис лаврської школи отримав нове життя у відродженому Успенському соборі (рис.2).

Рис. 2. ***А. Дмитренко, Л. Дмитренко, М. Дмитренко. VI Вселенський Собор. Відтворені розписи Успенського собору. 2007–2011***

Архівні фотографії, акварелі (1843), в яких було зафіксовано розписи Іринарха та його помічників, композиції 1770-х рр. 1811 р., 1832 р., стали основою для Концепції відтворення монументального живопису Успенського собору. Живопис Успенського храму, церкви Всіх святих, збережені розписи XVIII – XIX ст. інших церков Києво-Печерської лаври є успішним результатом перевіреної часом лаврської мистецької освіти.

Література

1. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ : ТОВ «Київська Друкарська Мануфактура», 2019. 310 с. : іл.

2. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-10995.

3. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври. Київ : НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 254 с.

Береет Павло Михайлович,
доктор філософії з культурології, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДІЛОВИЙ ЕТИКЕТ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ПАРАДИГМІ: ҐЕНЕЗА ТРАДИЦІЙ ТА СТАНУ СУЧАСНИХ ПРОФЕСІЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Актуальність дослідження еволюції феномену ділового етикету як невід'ємної складової професійної діяльності культуролога, мистецтвознавця, експерта обумовлюється тим, що ми живемо в епоху стрімких геополітичних, інформаційних, технологічних, соціокультурних змін. Адже те, що ще 20-30 років тому вважалося непохитною нормою поведінки, нині може сприйматися як анахронізм, застарілі ритуали які «сповільнюють» професійні комунікації, ведення сучасного бізнесу тощо. Так само, й норми ділового етикету які ще донедавна були обов'язковою частиною не лише якісної гуманітарної, мистецької, бізнесової освіти, але й повсякденного професійного життя, наразі відходять на маргінеси суспільної, ділової, наукової уваги.

Цьому процесу спряє не лише «демократизація» (або банальне спрощення) усталених парадигм етикету й манери спілкування у вищих колах політичної, ділової, наукової еліт. Стрімка еволюція каналів зв'язку, форматів спілкування між сторонами, перенесення професійного життя в онлайн – все це призводить до еволюції етикету, трансформації норм взаємодії, й як наслідок виникнення нових установок й правил соціокультурного життя спільнот. На додачу, можемо спостерігати сталі процеси розмиванням класичних ієрархій, що безпосередньо впливає й на характер ділових та професійних взаємодій. Дані процеси не могли оминути й мистецтвознавчу сферу, що традиційно базувалась на канонічних традиціях й академічній стриманості. Тож спостерігається певна неузгодженість між перевіреними часом етикетними нормами поведінки, спілкування та очікуваннями «швидкого» результати в нового покоління, що виросло на досягненнях цифрових технологій, миттєвих пошукових систем та розважального відео-контенту.

Тим не менше, володіння навичками усталеного етикету й протоколу залишається значимим маркером в багатьох важливих сферах життєдіяльності людини. Американська дослідниця ділового етикету Джен Ягер зазначає, що його треба вивчати й дотримуватись якщо хочеш випередити конкурентів. Адже етикет – це інструмент яким має володіти будь-який професіонал. Звісно, саме лише знання ділового етикету не є гарантією зростання професіоналізму чи злету по кар'єрних щаблях. Для цього необхідні глибокі знання з обраної спеціальності та інші складові успіху. Проте, вміння грамотно вести бесіду, вдягатись відповідно дрес-коду, пунктуальність, вихованість й інші дотичні навички значно підвищують шанси їх власника на позитивні результати в розвитку кар'єри [5].

Інший американський науковець, викладач Гарвардського університету Джефрі Л. Сеглін в книзі «Просте мистецтво ділового етикету» писав, що діловий етикет – це вміння поводитися правильно навіть у незручних ситуаціях. Це здатність гідно розв'язувати конфлікти. Це усвідомлення того, що робоче середовище це змістовний простір для спільної праці з іншими. Одночасно не втрачаючи з поля зору, те ким ви є і чому взагалі обрали цю сферу діяльності. Отже, це інструмент досягати успіху в професійному середовищі, не втрачаючи власної ідентичності [4].

В той же час, динамічні зміни епох, свідками яких ми всі зараз є, супроводжуються змінами соціокультурних парадигм, коли старі моделі взаємодії між людьми перестають працювати, й з'являються нові. Особливо це відчутно у вітчизняних умовах реформ галузі освіти, науки, трансформацій в гуманітарній сфері, культурі та мистецтві. Таким чином, можемо спостерігати тенденції, коли стара парадигма (етикет як усталений ритуал, якого треба дотримуватися, бо так належить) змінюється новітніми підходами, коли не лише в бізнес-середовищі, але в державних, освітніх, наукових структурах на перший план виходить мірило ефективності та результативності. А вчинки того чи іншого публічного діяча сприймаються не через призму

правильно-неправильно, а через визначення «харизма», «яскравість», вміння побудувати «особистий бренд» навіть через скандальність, порушення звичних норм поведінки чи етичних принципів.

Проте, попри показну вольність (чи навіть фривольність) поведінкових наративів гіперпостмодерного інформаційного простору, в бізнесовому, дипломатичному, науковому співтовариствах значимість ділового етикету не нівелюється, а залишається на високому рівні затребуваності. Аналізу та дослідженню цих глобальних соціокультурних змін приділяють увагу не лише повідні світові, але й вітчизняні науковці. Серед іншого, наголошується, що діловий етикет є не лише формальним реєстром правил, а також складною системою фільтрів, які допомагають визначати професійну придатність фахівця в умовах високої конкуренції та репутаційних ризиків. А, оскільки, в еру миттєвих цифрової комунікації люди спілкуються, вступають в особисті й ділові контакти між собою набагато швидше, то такі фактори: тактовність, грамотність, ввічливість, стриманість є не примхою, а необхідністю [2, с. 46]. Зокрема для того, щоб переконатись, що маєш справу з відповідальною, розумною, виваженою, заслуговуючою на довіру людиною.

Зважаючи на означене, можемо зробити висновок, що хоча сучасна соціокультурна ситуація й характеризується розмиванням класичних ієрархій та норм поведінки, що не може не впливати на характер ділових, професійних комунікацій, запит на дотримання ділового та інших видів етикету, особливо в середовищі високопрофесійних фахівців, зберігає домінуючі позиції, демонструючи сталу релевантність сучасним соціокультурним запитам.

Відповідні тенденції можемо спостерігати й в галузі міжнародних відносин та дипломатичній сфері. Більше того, не лише дотримання норм і правил дипломатичного протоколу, але й популяризація українських національних традицій на міжнародному рівні, дає змогу посувати й актуалізувати знання про самобутність української культури в світі. Тож народні традиції й в XXI столітті продовжуються відігравати важливу роль в дипломатичній діяльності, зокрема в практичному застосування правил дипломатичного етикету [1, с. 222].

В культурологічній та мистецтвознавчій сфері, яка історично спирається на елітарність та академічний формат, також можемо спостерігати тенденції, коли все більше уваги звертається не на статус чи регалії, а практичні навички, компетентності та особистий внесок. В цьому сенсі, в нагоді може стати метакультурологія – міждисциплінарна основа, що поєднує теорії, практики і навчання в галузі антропології, дослідження культури й мистецтва. Відтак, їхнє взаємопроникнення може мати як наслідок: полістабільність, що надає рівноважний стан, коли кожна з дисциплін гармонійно посідатиме свою відповідну нішу, а також бриколаж: поєднання різних елементів дисциплін, яке спрямоване на розв‘язання конкретних проблем [3, с. 33], що постають перед сучасними науковцями та експертами-практиками.

Таким чином, якщо розглядати діловий етикет у культурологічній та мистецтвознавчій парадигмі через призму ґенези традицій та активних змін в сучасних професійних комунікацій, можна стверджувати, що ми вже впевнено увійшли в епоху «комунікаційного зламу». Цифрові трансформації, поява «етикету мережі» (netiquette), суттєве зміщення наукової та ділової активності в онлайн – все це створює нові інструментарії для побудови професійної кар’єри й репутації. Сучасні культура, мистецтво, арт-ринок, наукова сфера, завдяки цифровим технологіям, легко долають існуючі державні кордони. Тож актуальними постають дослідження еволюції етикету, кристалізації нових правил ділового й професійного спілкування, що поєднує як сталі національні традиції, напрацьовані класичні правила й норми, так й гіперпостмодерні, онлайн течії та прояви нових форм комунікаційної взаємодії.

Отже, в сучасному глобалізованому, диджиталізованому світі, етикет має тенденції перетворюватись з набору завчених церемоній на технологію управління враженням. Коли дається досить мало часу щоб про тебе склали – відповідне твоїм вчинками, діям, словам, відеокартинці, емоційному посилу тощо – враження. Тому до навичок етикету, як ніколи раніше, додаються елементи знання психології, психолінгвістики, невербальної комунікації, володіння емоційним інтелектом, критичним мисленням та іншими необхідними знаннями, інструментами, навиками. Безумовно, в якому саме напрямку буде розвиватись та еволюціонувати

діловий етикет покаже лише час. А завдання дослідників та науковців вчасно відстежити ці тенденції та трансформувати отримані висновки в практичні рекомендації та нові загальноприйняті стандарти поведінки, ефективні алгоритми особистого й професійного спілкування.

Література

1. Долеско С. В. Українські народні традиції гостинності в контексті сучасного дипломатичного етикету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 218–223. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302068
2. Дудченко А. С. Цифровий етикет як складник культури віртуального спілкування майбутніх фахівців. *Мова й література в контексті модернізації освітнього середовища: актуальні питання, стратегії та лінгводидактичні інструменти* : Мат. V Всеукр. наук.-прак. кон. пед., наук.-пед. прац. та студентів (м. Чернігів, 21–22 лютого 2025). Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2025. С. 44–47. URL: https://stlnau.in.ua/samoosvita/item/2025/chernihiv250222.pdf#page=45
4. Руденко С. Б. Метакультурологія: конвергенція науки про культуру та музеєзнавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 25–35. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338815
5. Seglin J. L. *The simple art of business etiquette: how to rise to the top by playing nice.* Berkeley, CA : Tycho Press. 2015. 169 p.
6. Yager J. *Winning Business Etiquette: How to Behave If You Want to Get Ahead*. Allworth, 2022. 264 p.

Божко Тетяна Олександрівна,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв

ВИТИНАНКА В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Вступ. З появою штучного інтелекту в інформаційному просторі значно збільшилась кількість згенерованих ним зображень, які, попри високу якість і реалістичну подібність контенту, є доволі типовими і впізнаваними, позбавленими зв'язку з індивідуальною творчою манерою кожного з виконавців. Водночас, на противагу таким візуально уніфікованим зображенням, виникають запити за створення візуального контенту, що є сповненим творчого натхнення, почуттів та образологіки, утвореними людиною і зверненими до людей. На нашу думку однією з форм створення такого контенту є витинанка, а її образний потенціал, що може бути реалізований не тільки у станкових творах, але й в продукції графічного дизайну, потребує не тільки практичного, а й наукового ствердження та обгрунтування.

Результати та обговорення! Історичні паростки зародження і розвитку мистецтва витинанки в Україні доведені і оприлюднені значною кількістю дослідників, серед яких маємо виділити монографії М. Станкевича [5], та З. Косицької [3], публікацію З. Косицької [2] та сучасний сайт «Українська витинанка» [6], на якому представлені не тільки історичний досвід, але й сучасні інноваційні пошуки візуального збагачення й розкриття образного потенціалу витинанки.

Однак, маємо зауважити, що у М. Станкевича [5] та З. Косицької [2; 3] витинанка розглядається переважно як елемент прикраси інтер'єру, або як самостійна мистецька форма, що розвивається і збагачується у часі, залучаючи все більш складні технології виконання. Прикметно, що до категорії «витинанка» З. Косицька пропонує відносити не тільки аркушеві форми, але й «оздоби об'ємного характеру (штучні квіти, „павуки") та інше подібне оформлення, яке селяни виготовляли переважно перед великими святами» [2, 96].

Натомість в цьому нарисі обмежимо коло зацікавлення виключно аркушевими форматами і подивимось на потенціал таких форматів у сучасному графічному дизайні, порівнюючи засоби образного впливу витинанки і різних видів графічної продукції.

Насамперед, привабливість витинанки і її переваги перед багатьма іншими формами представлення візуального контенту вбачаємо в тому, що саме витинанка привчає і майстра і спостерігачів до максимального узагальнення зображувальних форм, водночас уникаючи їх

представлення у вигляді вкрай геометризованої схеми. Саме витинанка пропонує такий рівень графічного узагальнення, в якому форми об'єктів навколишнього світу постають найбільш цілісно, але, водночас, зберігають пластичність та декорування внутрішніх складників, що дозволяє спостерігачам «приєднуватись» до процесів творення образу; подумки додавати або вилучати деталі, в такий спосіб конструюючи власне світобачення та образологіку сприйняття. Вважаємо, що окреслені властивості витинанки є найбільш затребуваними у дизайні плакату, мова якого потребує одночасно лаконічності форм і максимального ущільнення та концентрації змісту. Як і у витинанці, так і в плакаті, мінімальні кількість кольорів і їх констрастне або ньюансне сполучення постають як додаткові параметри вкарбовування сенсів і створюють той емоційний тон і настрій, що необхідний для точного декодування змісту. Як у витинанці, так і в плакаті, загальна силуетна пляма виступає в якості семантичної домінанти. А увага до неї і розкриття прихованих сенсів реалізуються через насичення і доповнення аркуша дрібними деталями, що, подекуди можуть сповнювати сприйняття творів несподіваними контекстами або забезпечувати баговимірність трактувань.

Наступною формою прикладної графіки, на яку витинанка має потужний вплив, вважаємо книжкову ілюстрацію. За своїми семантичними властивостями і тяжінням до багатозмістовності, ілюстрація є максимально наближеною до плакату, але, на відміну від нього, потребує не тільки пластичного узагальнення та співставлення великих колірних плям, але й їх деталізації та складної взаємодії таких плям з оточенням. Неперевершеним майстром втілення таких ознак в ілюстрації був і залишається Г. Нарбут, в творчості якого силуетні зображення автентично поєднуються з складною пластикою та текстурами. Маємо зауважити, що за свідченням П. Білецького саме витинанками найбільше надихався у підліткові роки Г. Нарбут і «приохотився до цього виду мистецтва, спорідненого з графікою» [1, 6].

Розвиваючи думку щодо впливовості витинанок на мистецтво ілюстрації, маємо зауважити, що саме у сучасних ілюстраціях посиленої актуальності набувають ті вирішення, що пропонують не буквальне ілюстрування, а багатошарове кодування змісту на основі мінімалістичних кольорів, чергування форми й контрформи та їх візуального сполучення, що максимально зближує їх з здобутками мистецтва витинанки. Окремо варто згадати про потенціал витинанки у арт-виданнях, в яких портрети відомих діячів культури або силуети персонажів можуть бути висічені, в такий спосіб акцентуючи на них додаткову увагу, та дозволяючи читачам долучатись до контекстного трактування творів.

Наступним видом продукції графічного дизайну, в якому витинанка має і повинна зайняти чільне місце, вважаємо вітальні листівки. Попри те, що цей вид продукції вже не потребує змістовної багатовимірності, але він найбільше покликаний забезпечувати позитивні емоційні відгуки та реакції, послуговуючись мінімалістичними засобами. Аналізуючи арсенал таких засобів, маємо відмітити, що техніка витинанки надає можливість як повного висікання форм, так і їх надрізання з наступним вигинанням, внаслідок чого певні елементи можуть набувати напівоб'ємного вигляду, підносячись над площиною. Такий просторово ускладнений спосіб формування дещо корелюється з японською технікою «кірігамі», розлогий виклад впровадження якої в предметному дизайні здійснено О. Світличною та ін. [4]. Власне саму техніку «кірігамі», можна розглядати як просторово збагачений різновид витинанки, в якому поєднуються, висікання, надрізання та згинання. За свідченням О. Світличної та ін. навіть формально-композиційні вправи з опанування техніки «кірігамі», за умови доповнення їх текстовими або зображувальними елементами, вже можуть бути застосовані у дизайні подарункових листівок та забезпечувати позитивний настрій і образний вплив через впорядковані та гармонізовані тривимірні структури [4, 132].

Ще одним видом продукції, де можуть бути впроваджені витинанки, вважаємо пакування, насамперед для сувенірно-подарункових виробів. Зважаючи на те, що пакування для цього виду продукції мають посилювати її статутність та суспільну вартість, саме витинанки орнаментальних форм, вкупі з багатошаровим використанням різник кольорів у супідрядних шарах споживчих паковань, здатні забезпечувати окреслені ефекти та підіймати уявну вартість пакованих товарів. У сувенірно-подарункових пакованнях висічені елементи також можуть

додатково бігуватись або фіксуватись один під одним, створюючи, в такий спосіб знаково-символічні структури, що слугують додатковими засобами ідентифікації успішних брендів.

Висновок: Техніка витинанки, як в її історичних формах, так і в осучаснених варіаціях впровадження, здатна потужно впливати на формування «проєктної культури» сучасного фахівця з графічного дизайну, плекати дотримання культури стилізації та пластичного узагальнення форм, внаслідок чого збагачувати образний потенціал продукції дизайну і створювати додаткові змістові контексти. Навички створення витинанки є необхідною умовою забезпечення необхідного рівня якості і креативності у таких видах продукції графічного дизайну як плакати, ілюстрування книжкових видань та дизайн арт-видань, вітальні листівки, пакування, тощо.

Література

1. Георгій Нарбут. Альбом. Автор-упорядник Білецький П.О. Київ: Мистецтво. 1983. 119 с.
2. Косицька З. Українські витинанки кінця XIX–початку XXI ст.: проблеми вивчення, еволюція стилістики. *Studia Ucrainica Varsoviensia,* 2023. Вип 11. С.95-108. DOI: 10.31338/2299-7237сув.11.6
3. Косицька З. Історія української витинанки : [монографія] / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ, 2019. 322 с.
4. Світлична О, Удріс І., Залевська О. Техніка кірігамі як приклад декорування об'єктів предметного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, Том 2. С. 128-138.
5. Станкевич М. *Українські витинанки.* Київ: Наукова думка, 1986. 124 с.
6. Українська витинанка. https://spadok.org.ua/narodni-promysly/ukrayinska-vytynanka

Долеско Світлана Валеріївна,
дикторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА ТА НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ: МЕМОРІАЛЬНІ ПАМ'ЯТНИКИ КИЄВА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Український театр, в основі якого лежить усна народна творчість, явище вертепів й аматорська театральна справа – феномен, який в складні для української нації часи проявляє здатність до трансформації на тлі загального відродження культури. Українське театральне мистецтво у своєму розвитку опирається не тільки на реакцію на історичні події, взаємодію з глядачами, й на синтез мистецтв – музики, танцю, образотворчого мистецтва тощо – без чого неможливо було б досягти того синтезу класики й новаторства, за який воно шановане за кордоном. Якщо ж взяти до уваги історію театральної справи як вагому частку становлення української нації та утвердження її єдності в наші дні, особливу місію виконує скульптура – передусім, меморіальні пам'ятники. Вона не охоплює сценічний простір, а пов'язана з вшануванням пам'яті режисерів та артистів, які обрали справу служіння театру. Найбільше меморіальних пам'ятників створено переважно в період другої половини XX століття. Обсяг цього дослідження, концентрація здобутків театру в Києві, інтерес до театральної справи громадськості та діячів культури й мистецтва в часи Незалежності, що зумовило появу таких пам'ятників, допоміг окреслити **мету** – аналіз меморіальних пам'ятників діячам театральної справи України, створених після 1991 р. та встановлених у Києві.

Загалом, в періоди історичних трансформацій творча еліта проявляє високий рівень згуртованості та знаходить опору в надбаннях національної культури, із врахуванням міжнародних тенденцій розвитку театральної справи. Так, Театр Корифеїв з Іваном Карпенком-Карим, Марією Заньковецькою, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським, Марком Кропивницьким, Михайлом Старицьким, Ганною Затиркевич-Карпинською в складі, створений в 1882 р. під час перебування України в складі двох імперій, як перший український професійний

театр, набув світової слави та став еталоном професійної театральної справи. Заснований в 1922 р. театр Леся Курбаса «Березіль» в радянський період синтезував українські театральні традиції й авангардні тенденції, що охопили на той час український та європейський артпростір. Театральна спадщина засновника сучасного українського театру, актора, режисера, драматурга й перекладача Леся Курбаса (1887–1937) і його творчого кола становлять значний інтерес для наукової й творчої спільноти сучасності, де найбільш вагому роль відіграє Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, на базі якого у 2021 р. започатковано проєкт «Open Kurbas: цифрова колекція». У межах проєкту оцифровано 12 тис. музейних предметів й розроблено вебсайт, що забезпечує можливість відкритого доступу до збірки пам'яток, дотичних до діяльності Леся Курбаса, під гаслом «#КурбасДляВсіх» [1].

У Києві на вулиці Прорізна, 8 (поруч із «Молодим театром» – театральної трупи, якою в 1917–1919 рр. керував митець), у 2002 відкрито пам'ятник Лесю Курбасу авторства Миколи Рапая й В'ячеслава Дормидонтова. Монумент виконаний у вигляді ростової скульптури з бронзи, розміщеної на гранітному шестикутному постаменті. Вільна поза при наявності чіткого реалістичного силуету, в якій автори зобразили Леся Курбаса (театральний діяч сидить на стілець та закинув ногу на ногу), наповнює образ витонченою артистичною аурою та авторитетом, який мав Лесь Курбас серед колег. Діана Пінчевська в матеріалі про доробок Миколи Рапая, автора численних київських пам'ятників, реалістичну емоційність в його скульптурах описує як здатність емоційно прочитувати зображувану постать: «Емоційне прочитання – а говорити про мистецтво без цієї складової загалом, на мою думку, марно, – свідчить про вміння автора побачити, виокремити, підкреслити й зобразити кращі риси характеру, інтелекту; душі портретованого у спосіб не компліментарний. І не нав'язливий» [4].

У 2012 р., з нагоди 125-річчя Леся Курбаса, на фасаді Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса (вул. Володимирська, 23-В) відкрито бронзову меморіальну дошку, авторами якої є Федір Майстренко й Володимир Небоженко. Сучасник Леся Курбаса, представник іншої театральної школи Гнат Юра (1888–1966) – режисер, актор і педагог, який розвивав класичну театральну модель на відміну від курбасівської модерністської та заснував в 1920 р. театр, нині всесвітньо знаний як Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. У 2011 р. в сквері поруч із театром відкрито пам'ятник Гнату Юрі, який створила Володимир та Олексій Чепелики, зобразивши його в ролі бравого солдата Швейка.

Після початку повномасштабної фази російсько-українського військового протистояння у 2022 р., національна театральна справа пережила справжнє відродження, яке проявилось у пошуку нових форм театральної творчості, викликаних режисерськими та акторськими рефлексіями на тему війни. Вистава «Конотопська відьма» за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка, в режисерській постановці Івана Уривського, прем'єра якої відбулась 28 квітня 2023 р. на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, отримала настільки масштабний успіх серед глядачів в Україні й за кордоном, що стала найвідомішим брендом українського сучасного театру. Наприклад, під час не менш популярної виставки «Ukraine WOW», що тривала з вересня 2025 р. по січень 2026 р. в Києві, експонувалась семиметрова інтерактивна декорація з «Конотопської відьми». А в останній день роботи виставки вона набула особливої ефектності завдяки присутності актрис цієї вистави на заміну їхнім голограмним зображенням протягом роботи експозиції.

Серед корифеїв Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка – Богдан Ступка (1941–2012), актор театру й кіно, Герой України. З метою вшанування його внеску в розбудову театру часів Незалежності, до 75-х роковин від його дня народження, у 2016 р. на Байковому кладовищі, де похований Богдан Ступка, відкрито пам'ятник авторства скульптора Михайла Реви, який понад 15 років товаришував з артистом та вважав його своїм духовним наставником. Завдяки цьому, меморіальна скульптура має алегоричне виконання у формі 130-сантиметрового бронзового дерева. Митець у роботі над концепцією пам'ятника, мотив дерева описав як зв'язок з народною традицією українців саджання деревця при народженні дитини, «А коли помирала – це дерево зрізали й ставили корінням догори. Таким

чином, показуючи неперервність зв'язку людини з Богом». Під час перебування в рідному селі Богдана Ступки – Куликів на Львівщині – скульптор знайшов там дерево, й виконав за ним макет. Перевернуте дерево як символ зв'язку митця з рідною землею, встановлене на платформу з чорного граніту, на якій знаходиться колаж з акторськими образами Богдана Ступки у графічному трактуванні Сергія Якутовича, автентичного гуцульського свічника-трійці й копії натільного хрестика, якого при житті носив митець [2].

До 80-річного ювілею Богдана Ступки, 27 серпня 2021 р. неподалік Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, на фасаді будинку по вул. Марії Заньковецької 3/1, де він мешкав з 1987 по 2012 рр., встановлено меморіальний горельєф. Його виконано скульптором Миколою Знобою в реалістичній та напрочуд емоційно-життєрадісній манері. Капелюх над головою уособив прижиттєву манеру Богдана Ступки під час вітання й спілкування з сусідами й перехожими дорогою від дому до театру, знімаючи цей головний убір [6].

Неподалік театру, на знак пошани до таланту актора театру й кіно Миколи Яковченка (1900–1974), в якому він пропрацював понад 40 років, до 100-річного ювілею цього виконавця ролі Прокопа Сірка, батька Проні Прокопівни в фільмі «За двома зайцями» (1961) відкрито меморіальний пам'ятник. Актор зображений в реалістичній манері, в мить відпочинку на лавці в театральному сквері, під час прогулянки з домашнім улюбленцем, таксою Фан-Фан – Микола Яковченко проживав у будинку на вул. Ольгинській, 2/1, поруч із Національним академічним драматичним театром імені Івана Франка. Автори пам'ятника – Володимир й Олексій Чепелики та Володимир Скульський, за меценатської підтримки Олександра Андріяки, Володимира Бутка й Федора Шпіга [3].

У вшануванні представників театральної галузі сучасності поширеним є встановлення меморіальних дошок як пам'ятних знаків, які пов'язують особистість з певною будівлею, інституцією, місцевістю чи вулицею. До останніх таких подій в театральному середовищі належить відкриття у 2020 р. меморіальної дошки на честь Едуарда Митницького (1931–2018) – режисера театру, фундатора й художнього керівника Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, який очолював цей заклад понад 40 років [7]. У листопаді 2025 р. відкрито меморіальну дошку загиблому на війні актору-ляльководу, художнику-оформлювачу й художнику-конструктору ігрових ляльок, педагогу Євгену Невинському (1973–2023) на Алеї урочистостей Центру дитячо-юнацької творчості Дніпровського району м. Києва. Театральна спільнота Києва таким чином віддала шану полеглому в російсько-українській війні митцеві, який понад 30 років пропрацював у Київському муніципальному академічному театрі ляльок на лівому березі Дніпра [5].

Отже, аналіз явища вшанування представників театральної справи України в меморіальних пам'ятниках та меморіальних дошках, встановлених в Києві в часи Незалежності в місцях, пов'язаних з творчою біографією акторів і режисерів театру, показав, що ці події тримають фокус уваги громадськості на історії й сучасності українського театрального мистецтва. А також, є об'єктами міської туристичної інфраструктури та поєднують історію театру й краєзнавство.

Література

1. Березіль. *Open Kurbas: цифрова колекція.* URL: https://openkurbas.org/theatres/berezil (дата звернення: 15.01.2026).

2. На Байковому кладовищі відкрили пам'ятник видатному українському актору Богдану Ступці. *Урядовий портал.* URL: https://www.kmu.gov.ua/news/249263692 (дата звернення: 15.01.2026).

3. Пам'ятник Миколі Яковченку. *Київ від минулого до майбутнього.* URL: https://kyivpastfuture.com.ua/pamyatnyk-mykoli-yakovchenku/ (дата звернення: 14.01.2026).

4. Пінчевська Д. Патріарх мимоволі: київський скульптор Микола Рапай. *Український інтерес.* URL: https://uain.press/blogs/patriarh-mimovoli-kiyivskij-skulptor-mikola-rapaj-579255 (дата звернення: 14.01.2026).

5. Плакіна О. У Києві відкрили меморіальну дошку загиблому на війні актору-лялькарю Євгену Невинському. *Вечірній Київ.* URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/120404/ (дата звернення: 14.01.2026).

7. Рябчун Ю. Вітає з капелюхом. У Києві відкрили пам'ятний горельєф Богдану Ступці. *Суспільне. Новини.* URL: https://suspilne.media/158820-vitae-z-kapeluhom-u-kievi-vidkrili-pamatnij-gorelef-bogdanu-stupci/ (дата

звернення: 15.01.2026).

8. У Києві відкрили меморіальну дошку на честь засновника Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. *Офіційний портал Києва.* URL: https://kyivcity.gov.ua/news/u_kiyevi_vidkrili_memorialnu_doshku_na_chest_zasnovnika_teatru_drami_i_komedi_na_livomu_berezi_dnipra/ (дата звернення: 14.01.2026).

Дяченко Алла Володимирівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

МИСТЕЦТВО МАЙБУТНЬОГО В УКРАЇНІ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТА СТРАТЕГІЧНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ В КОНТЕКСТІ ПОСТВОЄННОЇ КУЛЬТУРНОЇ І НАУКОВОЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ

Початок XXI століття поставив перед українським суспільством безпрецедентні виклики, що мають не лише політичний і економічний, а й глибинний культурний вимір. Повномасштабна війна, глобалізаційні процеси, цифрова революція, розвиток штучного інтелекту, біотехнологій і нових медіа докорінно змінюють уявлення про природу творчості, роль митця та функції мистецтва в соціумі [2, с. 15–18; 3, с. 9–14]. У цих умовах особливої актуальності набуває питання: яким буде мистецтво майбутнього в Україні, які чинники визначатимуть його образ, про що воно говоритиме і яким чином перетинатиметься з науковим знанням?

Мистецтво завжди було чутливим індикатором соціокультурних змін. Воно не лише відображає реальність, а й формує символічні моделі майбутнього, конструює національні наративи, осмислює травматичний досвід і транслює цінності [1, с. 42–47]. Сьогодні українське мистецтво перебуває в точці інтенсивної трансформації, що вимагає теоретичного осмислення і стратегічного прогнозування.

Мистецтво майбутнього в Україні формуватиметься в умовах поствоєнного відновлення, що передбачає не лише відбудову інфраструктури, а й переосмислення культурної ідентичності. Війна актуалізувала питання історичної пам'яті, національної суб'єктності, мови, символів, візуального коду. [1, с. 58–63].Тому одним із ключових векторів стане мистецтво пам'яті – осмислення травматичного досвіду через живопис, скульптуру, перформанс, кіно, цифрові інсталяції. Водночас відбувається зміщення акценту з локального на глобальне. Українське мистецтво дедалі активніше інтегрується в міжнародний культурний простір, стаючи частиною світового дискурсу про війну, свободу, гідність, екологію, права людини [2, с. 101–108]. Це означає, що мистецтво майбутнього поєднуватиме глибоку національну укоріненість із відкритістю до глобального контексту.

Особливого значення набуде етика відповідальності митця. Творчість перестає бути лише естетичною практикою і стає формою громадянської позиції, інструментом соціального впливу, способом терапії суспільної травми [4, p. 386–389].

Цифрова революція суттєво трансформує художні практики. Розвиток штучного інтелекту, віртуальної та доповненої реальності, 3D-друку, інтерактивних платформ створює нові форми творчості, що виходять за межі традиційного полотна чи матеріального об'єкта [3, с. 67–75]. Мистецтво майбутнього в Україні активно використовуватиме: *цифрову графіку та алгоритмічну композицію; інтерактивні інсталяції; NFT-арт і блокчейн-технології; VR- та AR-проєкти для реконструкції історичних подій; мультимедійні виставкові формати.*

Цифровізація не лише розширює інструментарій митця, а й змінює модель сприйняття мистецтва. Глядач стає співучасником, співтворцем, інтерпретатором у реальному часі. Таким чином формується нова естетика взаємодії. Водночас технологічний прогрес ставить питання авторства, етики використання штучного інтелекту, збереження автентичності художнього

жесту. Саме тут виникає потреба в глибокому науковому супроводі мистецьких інновацій.

Однією з визначальних рис мистецтва майбутнього стане міждисциплінарність. Синергія мистецтва і науки відкриває нові горизонти для експерименту, дослідження й візуалізації складних процесів [5, p. 40–44].

Напрями перетину включатимуть:

Біоарт – використання біотехнологій у художніх проєктах.

Data-art – художня інтерпретація великих масивів даних.

Екологічне мистецтво – співпраця з екологами для формування сталого середовища.

Нейроестетика – дослідження впливу мистецтва на мозок людини.

Архітектурно-урбаністичні лабораторії – інтеграція мистецтва в простір міста на основі наукового аналізу.

У цьому контексті мистецтво виступає не лише формою вираження, а й способом пізнання. Воно стає експериментальною платформою для осмислення технологічних і соціальних трансформацій. Мистецтво майбутнього передбачає зміну самого типу художнього мислення. Лінійна логіка поступається мережевій, фрагментарній, інтерактивній. Художник мислить категоріями систем, процесів, алгоритмів. Формується новий тип митця – дослідник, куратор сенсів, модератор культурних процесів. Його діяльність поєднує творчість, аналітику, менеджмент, науковий пошук [1, с. 84–88].

Водночас зростає роль концептуальності. Ідея, дослідницький компонент, теоретичне підґрунтя стають не менш важливими за матеріальне втілення твору. Попри технологічні інновації, мистецтво майбутнього в Україні зберігатиме глибокий зв'язок із традицією. Народне мистецтво, ткацтво, кераміка, іконопис, орнаментика стають джерелом переосмислення в сучасних формах. Традиція не відтворюється буквально, а інтерпретується крізь призму сучасності. Відбувається синтез архаїчного і футуристичного, що формує унікальний український стиль.

Особливу роль відіграватиме регіональна культурна спадщина як ресурс локальної ідентичності в глобалізованому світі.

Без трансформації мистецької освіти неможливе формування нової культурної парадигми. Освітні програми мають інтегрувати: цифрові технології, основи наукового мислення, міждисциплінарні проєкти, міжнародну співпрацю, розвиток критичного мислення.

Академія майбутнього – це простір лабораторій, дослідницьких центрів, креативних хабів, де студенти працюють на перетині мистецтва, науки і технологій. Мистецтво майбутнього залежатиме від державної культурної політики, грантових програм, меценатства, міжнародних партнерств. Креативні індустрії стають важливим сектором економіки. Формування прозорої інституційної системи підтримки мистецтва сприятиме його сталому розвитку і міжнародній інтеграції.

Отже, Мистецтво майбутнього в Україні постає як складний багатовимірний феномен, що формується під впливом поствоєнної реконструкції, глобальних технологічних змін і інтеграції наукового знання. Воно буде: міждисциплінарним, технологічно інноваційним, етично відповідальним, національно укоріненим і водночас глобально інтегрованим, орієнтованим на синергію мистецтва і науки.

Синтез традиції та інновації, культурної пам'яті й цифрового експерименту, художнього мислення і наукової раціональності формує нову культурну парадигму України. Саме в цій парадигмі мистецтво стає не лише відображенням реальності, а й активним чинником її трансформації.

Література

1. Абизов В. Арт-дизайн у контексті сучасної української культури. Київ : КНУТД, 2020. 120 с.
2. English B. A Cultural History of Fashion in the 21st Century. London : Bloomsbury, 2022. 240 p.
3. Paul C. Digital Art. 4th ed. London : Thames & Hudson, 2023. 272 p.
4. Zhang L., Shen T. Digital Art and Design for a Sustainable Future: Innovation, Ethics, and Identity. European Journal of Sustainable Development. 2025. Vol. 14. No. 2. P. 381–395.
5. Zarutska O., et al. Development of Art Forms in the Contemporary Era: New Platforms and Creative Approaches. International Journal on Culture, History, and Religion. 2025. Vol. 7. Issue SI1. P. 35–51.

Захарчук Тарас Іванович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
Швець Ірина Владиславівна,
кандидат біологічних наук, доцент,
доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ОСНОВНІ СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ЛАНДШАФТНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ДИЗАЙНУ ПАРКІВ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ ЧАСТИНИ КИЄВА

Міські парки правобережної частини Києва є важливими елементами просторової структури міста, оскільки виконують природоохоронні, екологічні, рекреаційні, естетичні та соціально-культурні функції. За умов зростання урбанізації та підвищення антропогенного навантаження значення парків постійно зростає. Таким чином виникає потреба у вивчені основних сучасних підходів ландшафтної організації та визначені їх ролі в контексті збереження естетичної привабливості та оптимізації парків.

На специфіку ландшафтної організації паркових територій правобережної частини Києва впливає складний рельєф, наявність природних схилів, балок і дніпровських терас. Таке природно-географічне положення визначає необхідність застосування сучасних підходів до ландшафтної архітектури та дизайну, які спрямовані на поєднання природних компонентів із функціональними потребами міського середовища.

У процесі дослідження визначено та проаналізовано основні сучасні підходи до ландшафтної архітектури та дизайну парків правобережної частини Києва, зокрема екологізацію, поліфункціональність простору, впровадження інклюзивних рішень. Думку про значимість цих підходів поділяють різні науковці, публікації яких були розглянуті в процесі проведення власних досліджень [1-4].

Ключовим серед сучасних підходів є екологізація паркового середовища, що передбачає збереження природних ландшафтів, використання місцевих видів рослин, формування стійких рослинних угрупувань та підтримку природних екосистем. Перехід до екологічно орієнтованого дизайн-проектування парків правобережжя Києва сприятиме покращенню мікроклімату не лише паркових просторів, а й усього міського середовища в цілому за рахунок зниження рівня забруднення повітря та формування екологічного каркасу міста [4].

Другим важливим підходом у ландшафтній організації паркових просторів правобережної частини Києва є поліфункціональність. Сучасні міські парки наразі перестали виконувати функцію лише пасивного відпочинку, оскільки в межах одного паркового простору можуть формуватися різні функціональні зони (зони активного відпочинку, тихого дозвілля, дитячих і спортивних ігрових майданчиків, культурних заходів), які урізноманітнюють функції парків у цілому. Такий підхід забезпечує ефективне використання паркових територій, сприяє повномасштабній реалізації рекреаційної, культурно-освітньої, спортивної та комунікаційної функції парків, що відповідає потребам різних соціальних груп населення [2].

Не менш важливим підходом у ландшафтному дизайн-проектуванні парків правобережжя Києва є соціальна інклюзія, що забезпечує доступність паркових територій для різних соціальних груп населення. У сучасній практиці ландшафтної архітектури та дизайну велика увага приділяється створенню безбар'єрного середовища, що враховує потреби людей різного

віку та фізичних можливостей. Інклюзивні рішення передбачають зручні пішохідні маршрути, доступність рекреаційних об'єктів і комфортне середовище для всіх користувачів паркового простору [4].

Отже, основні сучасні підходи до ландшафтної архітектури та дизайну парків правобережної частини Києва базуються на принципах екологічної стійкості, поліфункціональності та інклюзивності. Реалізація цих підходів сприяє підвищенню якості не лише парків, а й міського середовища в цілому.

Література

1. Добровольська О. Ю. Принципи ландшафтної організації відкритих громадських просторів. *Науковий вісник будівництва*. 2019. Т. 96, № 2. С. 56–61.
2. Кисельов В., Кисельова Г. Архітектурно-ландшафтна організація парків як міських громадських просторів. *Містобудування та територіальне планування*. 2024. № 85. С. 236–244.
3. Росляков М., Погранична І. Ландшафтна архітектура як інструмент гармонізації людини та природи. *Сучасна архітектура*. 2024. Т. 6, № 2. С. 195–201.
4. Чвирова О. Принципи організації ландшафтних систем відкритих громадських просторів міст. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2025. № 71. С. 385–396.

Костенко Ігор Олегович,
кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука
Бабич Вероніка Олександрівна,
здобувачка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука

КАЛЕНДАРНА ПРОДУКЦІЯ ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ МІСТА ОПІШНЯ

Постановка проблеми, її актуальність. У сучасному світі зростає потреба у використанні ефективних засобів візуальної комунікації, здатних репрезентувати та популяризувати локальну культурну спадщину, формуючи впізнаваний образ міста [1]. Одним із таких інструментів є календарна продукція, яка поєднує інформаційну, комунікативну та естетичну функції й забезпечує тривалий контакт користувача з візуальним матеріалом протягом усього календарного року [2]. Завдяки цьому календар може виступати не лише носієм дат і подій, а й засобом популяризації традицій та ідентичності міста. Особливий інтерес у цьому контексті становить місто Опішня як один із провідних осередків українського гончарства, культурна спадщина якого представлена унікальними ремісничими традиціями, музейними колекціями та мистецькими подіями [3]. Попри значний культурний потенціал Опішні, можливості графічного дизайну, зокрема календарної продукції, як інструменту візуальної популяризації цієї спадщини залишаються недостатніми .Актуальність дослідження полягає в пошуку ефективних дизайнерських підходів до створення календарної продукції, здатної репрезентувати культурну ідентичність міста Опішня та сприяти поширенню знань про його історію та традиції. Метою дослідження є визначення можливостей календарної продукції як засобу популяризації культурної спадщини міста Опішня та обґрунтування принципів її дизайнерського формування на основі символіки міста . У роботі застосовано методи аналізу візуальних матеріалів, порівняльний метод дослідження зразків календарної продукції, та також метод проектування календарної продукції.

Результати дослідження. Питання використання графічного дизайну як засобу візуальної комунікації та популяризації культурної спадщини активно розглядається у наукових дослідженнях. У працях з історії та теорії графічного дизайну розкрито еволюцію візуальних комунікаційних форм, їхню роль у формуванні культурних смислів та суспільної ідентичності

,показано, що візуальні носії інформації плакати, друкована продукція, календарі виступають важливими інструментами культурної репрезентації [4]. Окремий напрям наукових досліджень стосується безпосередньо календарної продукції як об'єкта графічного дизайну. У роботах українських дослідників аналізуються структурні та композиційні особливості календарів, їх функціональність, типографічні та колористичні рішення, а також роль графічних елементів у формуванні цілісного візуального образу видання. [5] Дослідження композиційних закономірностей календарних систем також демонструють, що календар як графічна форма має тривалу історію розвитку, у межах якої сформувалися певні принципи організації знакових систем, масштабів, структури та способів подання інформації. [6] Це зумовлює необхідність досліджень календарного дизайну у формуванні візуального образу міста Опішня відомого осередку українського гончарства. Визначено, що при створенні календаря доцільно використовувати характерні риси м. Опішня: традиційну кераміку, орнаментальні мотиви народного мистецтва, що грунтуються на історичних образах. У розробленому дизайнерському рішенні використано структуровану календарну сітку, що забезпечує чітку ієрархію дат, днів тижня та сприяє зручності сприйняття. Ілюстративне наповнення календаря сформовано на основі фотографій керамічних виробів, елементів традиційного декору та фрагментів музейних експозицій, які репрезентують культурну специфіку регіону. Колористичне рішення базується на природній палітрі української народної кераміки , а саме поєднанні теракотових, охристих, зелених та темних графічних акцентів, що підсилюють асоціативний зв'язок із матеріалом глини та традиційною орнаментикою. Типографічне оформлення передбачає використання читабельних шрифтових гарнітур із чіткою ієрархією заголовків, календарної інформації та пояснювальних текстів. Загальна композиція календаря вибудувана за принципами модульної організації площини, що забезпечує гармонійне поєднання календарної сітки, ілюстративних матеріалів і текстових блоків та формує цілісний візуальний образ, спрямований на розкриття культурної ідентичності міста.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Календарна продукція може розглядатися як ефективний інструмент популяризації локальної культурної спадщини та формування позитивного культурного іміджу міста. Використання засобів графічного дизайну, поєднаних із візуальними символами місцевої культури, сприяє створенню інформативного та естетично виразного продукту, здатного поширювати знання про культурні традиції Опішня серед широкої аудиторії. У межах дослідження також виконано авторську дизайнерську розробку календаря, у якій художньо-образні та композиційні засоби спрямовані на підкреслення характерних рис міста , його гончарських традицій, орнаментальної культури та історико-мистецької спадщини. Запропоноване дизайнерське рішення демонструє можливості графічного дизайну як інструменту інтерпретації та актуалізації культурної спадщини у візуальному просторі. Подальші наукові дослідження у цьому напрямі можуть бути спрямовані на розширення практики використання календарної продукції як засобу комунікації та популяризації ідентичності.

Література

1. Rudolf Arnheim. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974. 508 p.

2. Josef Müller-Brockmann. Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three-Dimensional Designers. Baden : Lars Müller Publishers, 1996. 176 p.

3. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Опішня столиця українського гончарства. Опішне, 2017. 256 с.

4. Hollis R. Graphic Design: A Concise History. London : Thames & Hudson, 2001. 224 p.

5. Гальчинська О. В., Тарасенко Н. М., Мусієнко В. В. Особливості застосування засобів графічного дизайну при створенні календарів. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. 2023. № 2 (176). С. 142–149.

6. Гамалія К. М., Гальчук Я. В. Календар як знакова система: історичні та композиційні особливості розвитку. *Art and Design*. 2019. № 4. С. 62–70.

Кривошеєва Валентина Іванівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРИРОДИ ЧЕРЕЗ АКВАРЕЛЬНИЙ ЖИВОПИС

Переосмислення означає не просто відтворювати природу, а бачити її по-новому. Художник не лише копіює форму, а інтерпретує її через кольори, світло, атмосферу. Природа постає як живий організм, що змінюється під впливом людини та часу. Акварельна техніка дозволяє передати на папері туман, дощ, пориви вітру, водну гладь, флору, фауну, і це виглядає неімовірне красиво. Прості пейзажі, виконані «по мокрому» стають шедеврами. Акварель має унікальні властивості, це прозорість, легкість, непередбачуваність. Колір стає ключовим засобом переосмислення. Наприклад, розмиті контури можуть символізувати непостійність світу. Особливо блакитні далі гір або ніжно-рожеві сходи сонця на акварельних роботах , викликають чудові почуття!

Переосмислення природи через акварельний живопис постає як процес внутрішнього діалогу митця з навколишнім світом, у якому візуальна форма стає засобом вираження особистого досвіду, емоцій та ціннісних орієнтирів.

Лінія та форма у акварелі можуть бути умовними. Художник не зобов'язаний малювати кожну деталь, натомість він передає враження, ритм, атмосферу.

Акварельна техніка дозволяє передати рух і технічність, що символізує постійні зміни в природі, а налаштування прозорих кольорів дає ефект світла, повітряності, дуже м'якого переходу від одного стану до іншого. Порожні ділянки на аркуші підкреслюють крихкість і велич природи. Це спроба показати, що природа не лише зовнішня, а й внутрішня. Такий підхід змушує глядача дивитися на природу уважніше, замислюватися про її красу і вразливість.

Художників, які працюють в техніки акварель, дуже багато і кожен з них має власний стиль, та спосіб передавати емоції. Тому акварель буває така різна. Кожний з них має власне бачення природи, використовує свої улюблені кольори та техніки. Тому ми можемо бачити роботи спокійні та легкі, інші динамічні та контрастні.

В акварельному живопису можна побачити багато різних підходів. Це реалістичний, коли митець намагається максимально точно передати вигляд природи, це українські художники–акварелісти Ігор Мосійчук (1963-2022), Анатолій Марчук , Анатолій Зубенко та ін. Серед зарубіжних можна відзначити реалістичні акварелі австралійця Джозефа Збуквіча (Josep Zbukvsc) та ін. Або навпаки імпресіоністичний, який передає швидке враження, це англійські художники Джон Ярдлі (John Yrdley), Ричард Торн (Rschard Thorn), Джеффрі Вінн (Geoffrey Wynne), також гіперреалістичний стиль – французький художник Террі Дюваль(Thsery Duval), або абстрактний, що передає тільки емоції, колір, рух фарби – Ендре Піновач (Endre Penovac), Сербія та ін. Різноманітність манер в роботі аквареллю свідчить про те, що через різні стилі і підходи кожен художник по своєму переосмислює природу. Вона стає не тільки об'єктом зображення, а й способом висловлювати настрій, переживання, ставлення до світу.

Тому акварель можна вважати не тільки технікою, а й мовою людини- художника, через яку він розмовляє і розповідає про своє бачення природи.

Література

1. Вінтаєв Д. Ю., Вінтаєва Н.С. Акварель як мобільна техніка дослідження предметно-просторового середовища. (2018). *Комунальне господарство міст. Серія: «Інформаційні технології та інженерія», 142,* 213-216. https://khgts.kname.edu.ua/index.php/khgts/article/view/5209

2. Ткачук О. В. Акварельний живопис в історичному контексті та його виразні можливості / О. В. Ткачук, Л. М. Гонсалес // Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи: тези ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції; [упоряд. : О. В. Ткачук, Т. С. Штикало], (м. Одеса, 16–17 березня 2022 року). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського (Астропринт), 2022. С. 52-55.

3. Шпак В. О. Акварельний живопис України в історичному розвитку. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 2: зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. М. І. Степаненко. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. С. 369–383.

Кульгейко Софія Яківна,
здобувачка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Михайлюк Ольга Юріївна,
доктор філософії (PhD) з дизайну, доцент, доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Колпаков Олександр Михайлович,
старший викладач кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ КАЛЕНДАРІВ

Календар є одним із найдавніших інструментів організації часу, що поєднує практичну, комунікативну та естетичну функції. З розвитком технологій друку та графічного дизайну він трансформувався з утилітарного засобу відліку часу у складний об’єкт візуальної комунікації. Дослідження еволюції дизайну календарів дозволяє простежити зміни у типографіці, ілюстрації та композиційних підходах упродовж століть.

Історію розвитку дизайну календарів можна поділити на кілька визначальних етапів, серед яких додрукарський період (Давній світ та Середньовіччя), становлення друкованого календаря у XV–XVII ст., технологічний прорив та декоративність XVIII–XIX ст., епоха модернізму та художнього пошуку початку XX ст., корпоративний дизайн та професійна графіка другої половин XX ст.та сучасні тенденції.

Перші календарні системи (Єгипет, Месопотамія, Рим) мали переважно текстовий або символічний характер. У Середньовіччі календарі стають частиною рукописних книг (богослужбових видань, часословів) [1]. Оформлення базується зазвичай на мініатюрах, що зображують сезонні роботи, декоративних орнаментах та художніх ініціалах. На цьому етапі закладається традиція поєднання часової сітки з художнім образом.

Винайдення книгодрукування Йоганном Гутенбергом перетворило календар на продукт масового використання [2]. З’являються календарі у вигляді окремих аркушів або книжок. Ключову роль відіграє типографіка: формування ієрархії інформації, структурування таблиць та використання шрифтових виділень для святкових дат.

Розвиток гравюри та літографії у XVIII–XIX ст. призводить до масового тиражування складних ілюстрацій [3]. Календарі стають елементом інтер’єру. Починає розвиватися рекламна функція, компанії використовують календар як засіб популяризації товарів, додаючи до сітки фірмові знаки та сюжетні зображення.

Під впливом модерну, конструктивізму та функціоналізму на початку XX ст.дизайн календарів зазнає радикальних змін. Роботи Альфонса Мухи, Ежена Грассе та Нормана Роквела демонструють синтез високого мистецтва та прикладної графіки. Використовують асиметричні композиції, експериментальна типографіка та контрастні кольорові рішення.

Поширення кольорового офсетного друку та фотографії перетворює календар на потужний інструмент брендингу. У другій половині XX ст. виокремлюються настінний, перекидний, кишеньковий, квартальний тощо формати календарів [1]. Слід зауважити, що дизайн цього часу підпорядковується принципам фірмового стилю.

Попри тотальну цифровізацію та поширення мобільних планерів, друкований календар зберігає статус важливого атрибута візуальної культури. Сьогодні серед актуальних тенденцій дизайну календарів є концептуальність, де календар розглядається як арт-об’єкт, а кожен місяць є частиною єдиної авторської оповіді; екологічність виготовлення та тактильність

використовуваних матеріалів; інфографічність (поєднання календарної сітки з візуалізацією даних, що полегшує сприйняття великих обсягів інформації); мінімалізм з акцентом на чистій типографіці, вільному просторі та функціональності тощо.

Отже, еволюція дизайну календарів демонструє перехід від релігійно-символічного до інформаційно-рекламного та художньо-концептуального об'єкта. Сучасний дизайн календарів продовжує розвиватися на перетині традиційних друкарських технологій та новітніх візуальних практик, залишаючись актуальним інструментом формування корпоративного іміджу та естетичного середовища.

Література

1. History of the Calendar. URL: https://www.britannica.com/science/calendar/History-of-the-calendar (дата звернення: 15.03.2026)
2. Eskilson S. J. «Graphic Design: A New History». Laurence King Publishing. 2007. 455 p.
3. Calendar design in the online archive. URL: https://letterformarchive.org/news/calendar-design-in-the-online-archive (дата звернення 15.03.2026)

Матоліч Ірина Яремівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну
ЗВО «Університет Короля Данила»

РЕКЛАМНИЙ ХАОС ЧИ ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМА ВИВІСОК У ЦЕНТРІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

Візуальне середовище міста є важливим фактором формування його образу та комфорту для мешканців і гостей. Однією з актуальних проблем міського простору Івано-Франківська є проблема вивісок. Вивіски як складова частина зовнішнього обличчя міста, відіграють ключову роль у формуванні естетичного враження та сприйняття міського середовища. Однак, уже кілька років ми спостерігаємо низку проблем, пов'язаних з вивісками у нашому місті.

Рекламні вивіски у міському середовищі виконують ключову роль у привернення уваги до бізнесу чи послуг. Вони повинні бути не лише помітними, але й інтегруватися в загальний вигляд міського ландшафту, враховуючи місцеві правила та архітектурні особливості.

Ефективний графічний дизайн таких вивісок використовує яскраві кольори, чіткі шрифти та зрозумілі символи, щоб забезпечити легкість сприйняття та запам'ятовування. Важливо також, щоб вивіски не порушували естетики міського середовища і підтримували візуальну ідентичність міста.

Перш за все, вивіски стали надмірною, часто безладною кількістю інформації, яка засмічує міський простір та утруднює навігацію для мешканців і відвідувачів міста. Безліч рекламних повідомлень, логотипів та іншої інформації створює враження непорядку та візуального перенасичення, що не сприяє зручності й красі нашого міста.

Багато вивісок не відповідають естетичним нормам та архітектурному стилю міста. Відсутність загальних стандартів та контролю при їх встановленні призводить до того, що вони виходять за межі історичного або культурного контексту міста, порушуючи його цілісність та гармонію. Вивіски часто ігнорують проблему енергоефективності та екологічної відповідальності. Великі, яскраві вивіски, які працюють цілодобово та використовують багато енергії, споживають ресурси та призводять до забруднення довкілля.

Попри певні дії Департаменту містобудування та архітектури Івано-Франківська, сьогодні ми ще маємо достатньо велику проблему з перенасиченістю окремих вулиць міста великими конструкціями, які не відповідають колористиці фасадів будівель та загальному стилю міста в цілому.

Показовими у цьому відношенні є такі центральні вулиці міста як Січових Стрільців, М. Грушевського, Леся Курбаса, Новгородська, Дністровська, І. Мазепи та ін., які переповнені масовими різноколірними вивісками, яскравими лайтбоксами, безліччю табличок, заклеєними

вітринами тощо. Вивіска виконує певні функції: навігаційну, тобто спрямовує споживача/клієнта до цілі оптимальним шляхом, а також ідентифікаційну, що дозволяє розпізнати заклад, організацію або підприємство, які розташовані в будівлі [1].

У ході аналізу чинної ситуації з вивісками в Івано-Франківську ми помітили типові помилки, які часто роблять підприємці. Зокрема, на окремих об'єктах названих вулиць можна помітити велику кількість непропорційних вивісок, тобто часто розмір вивіски не відповідає масштабу самої будівлі та є надто великим, що перешкоджає огляду архітектури. Найкращим вважається розмір, що відповідає людському зросту та пропорціям будинку.

Характерною помилкою є використання неорганічних матеріалів для виготовлення вивісок, як у магазині «Немо», вул. В. Чорновола 30 (рис. 1).

Рис. 1. ***Вивіска маг-ну «Немо», м. Івано-Франківськ, вул. В. Чорновола 30***

Найкращими для цього вважається дерево, кераміка, метал, камінь, скло, смальта та аж ніяк не пластик. Часто можемо бачити на фасаді будівлі надто багато зайвої інформації. Це реклама, перелік товарів і послуг, меню тощо. Важливо, що вивіска має містити лише назву закладу або його логотип [2; 3].

Ще однією з типових помилок, яка часто зустрічається на деяких закладах вулиці Новгородської та Дністровської є заклеєні чи закриті вітрини, що створює враження неприязні та відчуженості.

Візуальний шум створюють спільні вивіски різних фірм і організацій, офіси яких знаходяться в одній будівлі. Яскравим прикладом може бути будівля по вулиці Січових Стрільців 28 (Рис. 2).

Рис. 2. ***Вивіска на будівлі за адресою: м. Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців 28***

На фасаді будівлі спостерігається виразний візуальний шум, спричинений хаотичним нашаруванням вивісок різних фірм та організацій, що розташовані в одному приміщенні. Різні формати, стилі, кольори й матеріали – від пластикових табличок і світлових коробів до мелових дощок і рекламних постерів у вітрині – конкурують між собою та формують перевантажену, безсистемну композицію. Відсутність єдиної візуальної логіки та надмірна кількість інформації знецінюють архітектуру фасаду й ускладнюють орієнтацію для перехожих [4].

Це дезорієнтує глядача, а тому найкращим рішенням буде створення невеликих вивісок однакового розміру, виконаних в одному стилі та з одного матеріалу. Іноді зустрічаються

випадки, коли нерозбірлива вивіска перешкоджає ідентифікації та зчитуванню назви магазину. А тому текст має легко сприйматись людським оком з відстані. Інакше ідентифікувати заклад буде надзвичайно важко.

Щоб розв'язати ці проблеми, необхідно вжити кілька кроків. Насамперед, потрібно розробити й дотримуватись міських стандартів для вивісок, які б відповідали архітектурному стилю та історичному контексту міста. Другорядні, але важливі кроки охоплюють створення системи дозволів та контролю за встановленням вивісок, а також стимулювання використання енергоефективних та екологічно чистих технологій для освітлення вивісок.

Разом з тим маємо й чимало прикладів вдалих вивісок у місті. Зокрема, вивіска магазину «Dia dia» за адресою М. Шашкевича 7 (рис. 3) є вдалим прикладом якісного та коректного оформлення, оскільки вона мінімалістична, стримана й гармонійно інтегрована в архітектуру фасаду. Лаконічний шрифт без зайвих декоративних елементів забезпечує читабельність і не створює візуального шуму, консольне розміщення дозволяє добре бачити її пішоходам, а помірний розмір не перевантажує будівлю. Вивіска не перекриває архітектурні деталі, відповідає зоні розміщення та не виходить за межі дозволеної площини, що важливо для історичної частини міста. Делікатна підсвітка робить її помітною, але не агресивною, а відсутність рекламних слоганів чи додаткових написів повністю відповідає вимогам щодо інформаційного характеру вивіски. Усе це разом з узгодженим дизайном вітрин, навісів та повторенням логотипу біля входу формує цілісну, естетичну та сучасну айдентику, яка працює на бренд і водночас поважає міський простір.

Рис. 3. ***Вивіска магазину «Dia dia», м. Івано-Франківськ, вул. М. Шашкевича 7***

Завершуючи, розв'язання проблеми вивісок в Івано-Франківську вимагає спільних зусиль міської влади, бізнесу та громадськості. Тільки шляхом співпраці та узгоджених дій ми зможемо створити місто з привабливим та гармонійним виглядом, яке буде радувати як мешканців, так і гостей.

Таким чином, для досягнення максимальної ефективності рекламних вивісок у формуванні візуальної ідентичності Івано-Франківська необхідно враховувати їхню інтеграцію в міське середовище і стиль. Адекватно спроєктовані вивіски можуть не тільки інформувати, але й підкреслювати унікальність міста, що в свою чергу позитивно вплине на його сприйняття.

Отже, з метою позбавлення міського середовища Івано-Франківська від «візуального сміття», формуванню цілісності сприйняття архітектури вивіски мають бути акуратними, читабельними, гармоніювати з фасадом будівлі. Лише тоді місто матиме власне обличчя, отримає естетичну привабливість, стане красивим і сучасним.

Література

1. Матоліч І.Я. Дизайн-код міста Івано-Франківськ. Сучасні вимоги до дизайну вивісок. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва: матеріали VII Міжнарод. наук.-практ. конф.*, ХНТУ, м. Херсон, 8−10 вер. 2021.

2. Офіційний сайт міста Івано-Франківськ. Як погодити вивіску в Івано-Франківську? URL: https://www.mvk.if.ua/news/54887 (дата звернення: 19.11.2025).

4. Сайт агентів змін Правила вивісок для історичних районів Києва. URL: http://a3.kyiv.ua/projects/design-

code-kyiv/ (дата звернення: 19.11.2025).

5. Сайт спільного проекту ГО «Центр UA» та «Української правди». Позбавитися «вивіскового Шанхаю» 3.0. URL: https://vybory.pravda.com.ua/columns/2018/07/11/7149679/ (дата звернення: 19.11.2025).

Мельник Мирослав Тарасович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ПИСАНКА ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ У ФЕШН-ДИЗАЙНІ

Писанка – давній символ української культури і національної ідентичності, який надихає сучасних художників і дизайнерів, що робить актуальним її всебічне дослідження і метою даної розвідки є виявлення особливостей писанки як джерела натхнення в дизайні колекцій модного одягу.

Українська писанка – один з унікальних національних символів. В 2024 році ця «українська традиція і мистецтво оздоблення яєць» включена ЮНЕСКО до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства як перший міжнародний елемент від України спільно з Естонією. У цьому списку 611 елементів зі 140 країн, а від України, крім писанки, – петриківський декоративний живопис (2013 р.), косівська мальована кераміка (2019 р.) та кримськотатарський орнамент орьнек (2021 р.) [9].

Окремих досліджень писанки як джерела натхнення в фешн-дизайні нами не виявлено. І. Сиваш у статті «Культуротворчий потенціал української писанки в етнодизайні» зосереджується на дизайні інтер'єру [7]. В нашому дослідженні «Використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій» писанка згадується серед джерел натхнення Оксани Караванської [3]. К. Пашкевич і В. Овчарек у спільній праці «Особливості використання етноджерел в дизайні колекцій сучасного одягу» наводить зображення писанки серед джерел натхнення студентських колекцій [4, 118]. Проаналізований матеріал засвідчує, що це досить популярне джерело натхнення серед студентів-модельєрів Львівської національної академії мистецтв [2], Харківської державної академії дизайну і мистецтв [6], Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука [8].

Серед відомих фешн-дизайнерів і брендів прикладів натхнення писанкою значно менше. При створенні колекції Gucci осінь-зима 2008/2009 тодішня дизайнерка бренду Фріда Джаніні надихалася писанками Олега Кіращука, використавши їх орнаменти в принтах тканин та декорі аксесуарів [5]. Не раз до орнаментів писанок зверталася Олена Даць, яка свою «писанкову» колекцію осінь-зима 2016/2017 представила у Парижі. Своє джерело натхнення вона описала як «загадкова писанка», у символіці якої «заховано енергію життя і відродження, весни». «Зараз ми всі шукаємо гармонії. Золотої середини в поєднанні зовнішнього та внутрішнього. Писанки такі різні і цікаві як кожен з нас», – пояснила свою ідею дизайнерка [Бурдега].

Таким чином, наведені приклади засвідчують, що як джерело натхнення українська писанка має великий потенціал: на її основі можна шукати нові форми костюмів, деталей, оздоблення, її можна інтерпретувати як декоративний елемент, переносячи її зображення, фрагменти чи окремі орнаменти на принти тканин, оздоблення аксесуарів тощо. Крім декоративності, фешн-дизайнерам доцільно враховувати оберегові сакральні значення писанок, додаючи своїм роботам глибших сенсів. Також дизайн на основі традиційних українських писанок посилює українську ідентичність, пропагує українські традиції.

Актуальним напрямом подальшого дослідження заявленої теми буде дослідження писанки як джерела натхнення при дизайні аксесуарів.

Література

1. Бурдега Т. Олена Даць: «Мода – це прикладне мистецтво. Це те, що оточує твоє життя і тебе». *Пара молода*. 23. 12. 2009. URL: https://paramoloda.ua/articles/olena-dac-moda-tse-prykladne-mystectvo/
2. Випускники кафедри. *Львівська національна академія мистецтв. Кафедра дизайну костюма*. URL: https://lnam.edu.ua/uk/faculty/design/costume/vipuskniki-kafedri.html (дата звернення 13.02.2026).
3. Мельник М. Використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій. *Блог історика моди Мирослава Мельника*. 21. 08. 2012. URL: https://modoslav.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html
4. Пашкевич К.Л., Овчарек В.Є. Особливості використання етноджерел в дизайні колекцій сучасного одягу. *Теорія і практика дизайну. Технічна естетика*. Вип. 15. 2018. С. 109-123.
5. Самосват І. Унікальні писанки, якими надихається Gucci: як коломийський майстер підкорює світ. #*Шотам*. 19 квітня 2020. URL: https://shotam.info/unikal-ni-pysanky-iakymy-nadykhaiet-sia-gucci-iak-kolomyys-kyy-mayster-pidkoriuie-svit/
6. Семестрові роботи студентів ОПП «Концептуальний дизайн в індустрії моди». Харківська державна академія дизайну і мистецтв. URL: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/03/konczeptualne-proyektuvannya_compressed.pdf (дата звернення 13.02.2026)
7. Сиваш І. О. Культуротворчий потенціал української писанки в етнодизайні. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. Вип. 2(32). С. 158–164. doi: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.32.19
8. Спеціалізація Арткостюм. Галерея кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма. *Київська Державна Академія Декоративно-Прикладного Мистецтва і Дизайну імені Михайла Бойчука* https://kdidpmid.edu.ua/academy/speczializacziya-hudozhnye-modelyuvannya-kostyuma/ (дата звернення 13.02.2026)
9. Українську традицію і мистецтво оздоблення яєць визнано культурним надбанням людства. *Міністерство культури України*. 03. 12. 2024. URL: https://mincult.gov.ua/news/ukrayinsku-tradycziyu-i-mystecztvo-ozdoblennya-yayecz-vyznano-kulturnym-nadbannyam-lyudstva/

Мосендз Оксана Олегівна,
доктор філософії, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

НАПРЯМИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛІСТИКИ В ДИЗАЙНІ КОСТЮМА

Формування національної ідентичності суспільства є важливою темою сьогодення. Усвідомлення людиною належності до нації, спільної історії та культури відбувається через дослідження традицій, вивчення історії та мови, ознайомлення з найкращими зразками мистецтва, через участь у культурних та мистецьких заходах. Мистецтво транслює національну ідею через художні образи та символіку. Цей процес відбувається також через відбитки або трансформації цього образу у графічному, предметному дизайні, дизайні візуального середовища, дизайні костюму. Національний костюм є видом декоративно-прикладного мистецтва та, відповідно, одним із засобів формування національної ідентичності. Ми згодні з висловом етнолога та мистецтвознавця Косміної О. Ю., що «традиційне українське вбрання є одним з символів українства, складовою, без якої немислима національна ідентичність українського народу» [1, 2]. Ми вважаємо, що сучасний костюм є транслятором національної ідеї, якщо в основу його дизайну покладені стилістика, композиція, символіка, елементи національного одягу.

Інтерес до національного костюму, як маркера національної самоідентифікації, значно виріс після початку війни проти нашої країни. Відповідно, тема використання в дизайні сучасного костюма етнічних мотивів, національної стилістики останнім часом дуже актуальна. Ми згодні з дослідницею Сиваш І. О., що «традиційний одяг в контексті сучасного етнодизайну виступає як важливий чинник збереження культурної спадщини та сприяє її розкриттю в новому світлі» [4, 186]. Все більше провідних дизайнерів звертається до використання елементів традиційного українського одягу в своїх колекціях. В статті «Національна ідентичність в практиці створення сучасного костюму» науковці Мартинова О.М., Лагода О.М.. Стеценко К.М. на основі вивчення робіт українських дизайнерів костюму, таких як Роксолана Богуцька, Оксана Караванська, Ірина Каравай, Лілія Пустовіт та інших роблять висновок, що «інспірації дизайнерів демонструють найбільш творчий метод роботи з традиційним костюмом, як джерелом творчості, на основі його творчого переосмислення, тонкого асоціативного, емоційно-

яскравого та образного зв'язку з першоджерелом» [2, 71]. Способи впровадження етностилістики досить різноманітні і кожен автор, спираючись на глибокий аналіз першоджерела – національне вбрання, обирає свій. Ми згодні з дослідниками Пашкевич К. та Овчареком В., що «творчо переосмислюючи народний костюм дизайнер, перш за все, виявляє такі ознаки: символічну функцію костюма та його образне вирішення; способи формоутворення народного одягу; матеріали; раціональність та естетику самостійних елементів системи «народний костюм» (головний убір, взуття, аксесуари тощо); декоративне вирішення костюма: кольорова гама, декор (вишивка, аплікація, бахрома, тасьма тощо); спосіб носіння різних елементів національного костюма; технологію виготовлення та оздоблення народного костюма (клаптева техніка, плетіння, ткацтво, мереживоплетіння тощо)» [3, 117]. Таке занурення в тему значно збагачує автора, надихає та дає міцний імпульс для створення концепції колекції одягу.

На підставі аналізу колекцій вітчизняних дизайнерів, що працюють в етностилістиці, та наукових досліджень, ми можемо визначитися з основними шляхами в розробці етнодизайну костюму. Представлені напрямки дають можливість, не копіюючи традиційну систему національного вбрання, переосмислити та трансформувати її, представити з іншого ракурсу, вдихнути новий сенс, встановлюючи міцний зв'язок між минулим та сучасністю:

- загальна композиція національного костюму, взаємозв'язок між його компонентами, їх підпорядкованість, масштабність, береться в основу формоутворення костюму - при трансформації в сучасний образ композиція першоджерела зберігається, але впроваджуються нові текстури, матеріали, принти тканин;
- за домінанту береться, зі збереженням форми, композиції, один або декілька елементів костюму, всі інші їм підпорядковуються, виконуються в сучасній стилістиці;
- використовується традиційна кольорова палітра, взаємодія кольорових плям, співвідношення кольорів, але дизайн костюму не прив'язується до існуючої композиції народного вбрання;
- в костюмі, створеному в сучасному стилі, використовуються натуральні матеріали та тканини, виготовлені за традиційною технологією та ручним способом; костюм оздоблюється традиційними вишивками, аплікаціями, орнаментами;
- в сучасний костюм вводяться традиційні українські аксесуари, прикраси.

Література

1. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Том 1 : Лісостеп. Степ. Київ : Балтія-Друк, 2007. 160 с.
2. Мартинова О. М., Лагода О. М., Стеценко К. М. Національна ідентичність в практиці створення сучасного костюму. Дизайн-освіта 2009: «Сучасна концепція дизайн-освіти України». Вісник ХДАДМ. №7. Харків : ХДАДМ, 2009. С.68-73 URL : https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2009/2009-N7/V-2009-07.pdf#page=68.
3. Пашкевич К. Л., Овчарек В. Є. Особливості використання етноджерел в дизайні колекцій сучасного одягу. Теорія та практика дизайну. Вип. 15 : Технічна естетика. Київ : КНУТД, 2018. С.109-123. URL : https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/13312
4. Сиваш І. О. Традиційний одяг українців в контексті сучасного етнодизайну. Український мистецтвознавчий дискурс. Том 1, 2024. С.180-188. URL : https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/224/192

Пилип Роман Іванович,
кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв

ТРАДИЦІЙНЕ ВБРАННЯ ЯК ЕТНОГРАФІЧНИЙ МАРКЕР У ТВОРІ ЙОСИПА БОКШАЯ «НАГІРНА ПРОПОВІДЬ»

Вступ. Творча спадщина одного із засновників закарпатської школи живопису Йосипа Бокшая (1891–1975) постає вагомим джерелом етнографічної інформації. Особливе місце у його доробку міжвоєнного періоду займає релігійний живопис, де біблійні постаті інтегровані у закарпатський ландшафт та вдягнені у традиційну ношу. Використовуючи народний стрій

як візуальний маркер національної ідентичності, митець реалізує принцип інкультурації – адаптації церковних канонів до локального культурного контексту. Характерною рисою Бокшаєвого світогляду є його релігійність. Ще в юності Йосип Бокшай захоплювався розробкою ескізів церковних розписів [1, 6].

Мета дослідження – на основі мистецтвознавчого та порівняльно-типологічного аналізу виявити особливості відтворення народного вбрання у полотні «Нагірна проповідь» та розкрити його роль у формуванні національно-релігійної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Полотно «Нагірна проповідь» (1926) є одним із найяскравіших прикладів «вкорінення» віри у національний ґрунт. Центром композиції є постать Христа на схилі гори, проте ключовим семантичним змістом наділена юрба слухачів – закарпатських селян різних поколінь. Одягаючи їх у традиційні строї, Бокшай маніфестує ідею національної гідності через віру: євангельська подія розгортається «тут і зараз» із власним народом.

Художник демонструє високий рівень документальної точності, що дозволяє чітко ідентифікувати представників основних етнографічних груп краю: бойків, гуцулів, лемків та долинян. Бойківський стрій ідентифікується за характерним верхнім вбранням «гунею» (вовняний одяг із довгим ворсом) та специфічним поясним вбранням жінок, зображених з лівого краю композиції. Гуцульський стрій відображено в оптичному центрі композиції, де бачимо маленьку дівчинку, чиє вбрання легко впізнати за традиційними «запасками» (парні передники) та «сердаком» (верхній одяг із сукна). Вбрання долинян Закарпаття вирізняється білими вишитими сорочками з делікатним геометричним або рослинним оздобленням на рукавах, що ідентифікуємо за фігурами на другому плані.

Особливу увагу привертає жіноча постать на передньому плані праворуч, яка стоїть спиною до глядача і слугує композиційним «входом» у картину. Вона одягнена у широку спідницю «кабат» глибокого синього кольору. Такі спідниці з великою кількістю складок «фалди» були характерними для мешканок Тур'янської долини та відображали вплив міської моди початку ХХ ст. Синій або темно-синій колір фабричної чи домотканої матерії вказував на статусність та вік жінки. Художньо-стилістичні особливості одягу Закарпаття подані на живописних роботах митця є цінними для вивчення народного вбрання [2, 10].

Народне вбрання у «Нагірній проповіді» виконує роль семантичного вузла. Воно нівелює дистанцію між священним текстом і повсякденням. Глядач бачить у персонажах своїх сусідів або родичів, що робить проповідь Христа максимально особистою. Важливим елементом є і автопортрет самого Й. Бокшая, вміщений серед натовпу (рис. 1). Присутність автора в народній ноші підкреслює його особисту причетність до спільноти та акцентує увагу на національно-релігійній самоідентифікації. Таким чином, у роботі представлено вбрання окремих локальних районів, що репрезентують вишивку загальноукраїнського народного строю. Її символіка, орнаментальні мотиви, техніки виконання, колорит і термінологія глибоко закорінені в автентичну стихію української народної культури [3, 10].

Висновки. Аналіз полотна «Нагірна проповідь» підтверджує, що для Йосипа Бокшая традиційний костюм був не просто декоративним елементом, а інструментом трансляції богословських істин через етнічні образи. Висока точність у відтворенні крою, колориту та орнаментики дозволяє використовувати цей твір як візуальну базу для реконструкції матеріальної культури Закарпаття першої половини ХХ століття. Митець довів, що шлях до духовного спасіння пролягає через усвідомлення власного коріння, а закарпатське вбрання стало символом обрання народу Божого.

Рис. 1. ***Нагірна проповідь. 1926. Полотно, олія. 136х196 см. Приватна збірка***

Література

1. Йосиф Бокшай. Художник правди. Людина правди: Мистецьке видання / Упор., вступ. ст. Ф. Ерфан, ст. Л. Біксей, О. Чернега-Балла, О. Приходько, Ю. Жаданський, Ф. Гібл, О. Брей, худ. оформл. М. Еней. Ужгород: Карпати, 2016. 336 с., іл.
2. Коцан В. Етнокультурні маркери в контексті пограничʼ: народний одяг Закарпаття. Автореф. дис. докт. іст. наук. Львів, 2021.
3. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. Ужгород, 2012. 468 с.

Пономарь Катерина Дмитрівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Михайлюк Ольга Юріївна,
доктор філософії з дизайну, доцент, доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
Терещенко Ольга Григорівна,
старша викладачка кафедри графічного дизайну, аспірантка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ЕЛЕМЕНТИ ЕСТЕТИКИ СТИЛЮ МІЛІТАРІ В СУЧАСНОМУ КОСТЮМІ

Сучасна естетика стилю мілітарі в костюмі є результатом тривалої трансформації військової амуніції у знаковий елемент модної індустрії. Генезис військового одягу, що базувався на принципах захисту та функціональності, заклав підґрунтя для формування специфічної візуальної мови, де практичність поєднується з репрезентативністю. Дослідження свідчать [8], що перехід від захисного вбрання та та військового спорядження давніх часів до регулярної уніформи є поворотним моментом розвитку складних конструктивних рішень у цивільному одязі.

Еволюція військового одягу зумовила розширення його функцій [4], таким чином форма стає не лише засобом візуальної диференціації на полі бою, а й чинником психологічного впливу, інструментом формування ідентичності та відчуття приналежності до певного підрозділу. Трансформація середньовічних захисних елементів у повсякденний гардероб суттєво вплинула на еволюцію європейської моди. Наявність багатошарових деталей у військовому вбранні стає передумовою вдосконалення крою та появи складних конструкцій у цивільному костюмі [8]. Використання структурованого силуету та специфічного функціонально-декоративного оздоблення армійської уніформи кінця XVIII століття заклало підґрунтя для подальших трансформацій стилю мілітарі [6] (рис. 1). Згодом з'являється і одяг універсального формату, що не має чітко виражених ознак призначення для певної статі.

Багатофункціональність сучасного костюма реалізується через інтеграцію утилітарних деталей, що історично забезпечували ергономіку військового спорядження. Розширення традиційної армійської палітри новими кольоро-фактурними рішеннями демонструє адаптацію естетики мілітарі до актуальних запитів модної індустрії [1]. Переосмислення візуального образу моделей ґрунтується на геометрії силуету, архітектоніці форми та конструктивних деталях [5] (рис. 1).

Сучасні дизайнери поступово звертаються до джерел, що базуються на соціальних конфліктах та візуальній стриманості військової форми [4]. Естетика мілітарі, що сформувалася на основі світової військової спадщини, в українському контексті набуває особливого звучання через інтеграцію традиційних етнічних символів. Використання вишивки в оздобленні одягу перетворює декоративний елемент на символ-оберіг [2], а основою для розробки сучасних колекцій стають автентичні зразки народного вбрання, де кожен орнамент є носієм історичної пам'яті та світоглядних цінностей. Таким чином, через поєднання строгих ліній однострою та традиційної української вишивки відбувається створення модних образів, що формують сучасну національну ідентичність [3].

Рис. 1. ***Трансформація елементів естетики стилю мілітарі: інтерпритація військової куртки у колекціях Chloé, Dior, McQueen та Ralph Lauren, 2026 [7]***

Крім того, важливим елементом естетики мілітарі є її вплив на психоемоційний стан людини та трансляцію внутрішньої впевненості. Структурований силует, акцентована лінія плечей та візуальна строгість деталей підсвідомо асоціюються з дисципліною, готовністю до викликів, стійкістю тощо. Сьогодні елементи військового стилю у повсякденному костюмі є формою саморепрезентації, де одяг надає відчуття захищеності та внутрішньої сили.

Отже, еволюція військової атрибутики у знаковий елемент сучасної моди підкреслює

зв’язок між утилітарною функцією та естетичною цінністю костюма. Поєднання суворих конструкцій мілітарі з традиційними національними мотивами наповнює одяг новими змістами, що транслюють ідентичність через мову візуальних образів.

Література

1. Луцкер Т. В., Винничук М. С., Колосніченко О. В., Піддубна О. О., Лазарчук М. А. Художньо-композиційні характеристики моделей колекції жіночого одягу в стилі мілітарі. Art and Design. 2019. № 1 (05). С. 117–126.
2. Мох А. Українська дизайнерка створила ексклюзивну колекцію вишиванок для Gucci. Pragmatika.Media. 11 лип. 2022. URL: https://pragmatika.media/news/ukrainska-dizajnerka-stvorila-ekskljuzivnu-kolekciyu-vishivanok-dlja-gucci/ (дата звернення: 23.03.2026).
3. Серебреннікова Т. Український народний орнамент Ольги Петрівни Косач. Київ : АДЕФ-Україна, 2018. 140 с.
4. Carrera Díaz de Ita M. The military uniform. Meer.com. 30 November 2025. URL: https://www.meer.com/en/94135-the-military-uniform (дата звернення: 22.01.2026).
5. Godbold T. Military style invades fashion. London : Phaidon Press, 2016. 208 p.
6. Jain S. The Influence of Military Uniforms on Fashion. Fashion Law Journal. 3 July 2023. URL: https://fashionlawjournal.com/the-influence-of-military-uniforms-on-fashion/ (дата звернення: 23.01.2026).
7. Vogue. 2025. November 26. URL: https://www.vogue.com/article/military-jacket-trend (дата звернення: 07.04.2026).
8. Šrimpf Vendramin K. Military fashion and how it influenced civilian dress in Slovenia / Uniformity : the collected volume of the symposium. Maribor, 2018. P. 69–80.

Шереметьєва Катерина Ігорівна,
магістр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
зберігач фондів Музею родини Шереметьєвих

РЕСТАВРАЦІЙНА ПРАКТИКА ФОРТИФІКАЦІЙНИХ ПАМ’ЯТОК: ДОСВІД ВІДНОВЛЕННЯ МИХАЙЛІВСЬКОЇ БАТАРЕЇ В СЕВАСТОПОЛІ

Збереження об'єктів мілітарної архітектури вимагає від дослідників та практиків особливого балансу між консервацією історичних нашарувань і адаптацією простору до сучасних виставкових потреб. У контексті української реставраційної школи знаковим проектом останніх десятиліть стало відродження військово-історичного комплексу «Михайлівська батарея». Процес її відновлення, що розпочався у 2010 році і тривав 100 днів, продемонстрував ефективний синтез наукової реставрації, приватного меценатства родини Шереметьєвих та інноваційних інженерних рішень, спрямованих на повернення об'єкта в культурний простір.

На момент початку робіт стан будівлі був критичним через тривалі десятиліття нецільового використання та відсутність належного догляду. Особливої деструкції зазнала вежа комплексу, яка мала неякісну добудову пізнішого періоду. Ця конструкція сильно постраждала ще під час Другої світової війни та до 2010 року перебувала в аварійному стані, що вимагало термінового інженерного зміцнення. Крім того, у радянський період приміщення функціонували як склади, що супроводжувалося грубим втручанням у первісну архітектуру, зокрема закладанням оригінальних напівкруглих арок. Загальний занепад доповнювався повною відсутністю комунікацій та колосальною захаращеністю, адже в ході розчищення з території було вивезено понад сім тисяч тонн сміття.

Реставраційний процес базувався на глибокому аналізі архівних креслень XIX століття та принципах повернення до автентичних архітектурних об’ємів. Фахівці розібрали цегляні перегородки радянських часів і розчистили аркові прорізи, привівши анфілади у стан, максимально наближений до зразка 1844 року.

Важливим кроком став демонтаж третього поверху, зведеного перед Другою світовою війною, який суттєво спотворював історичні пропорції споруди. Під час війни поверх був частково зруйнований і знаходився в такому стані понад 50 років.

При виборі матеріалів перевага надавалася традиційним рішенням, як-от дерев’яна

«корабельна» підлога, виготовлена майстрами з Івано-Франківщини за старовинними технологіями. Водночас концепція «шрамів часу» дозволила залишити на фасадах сліди від куль та снарядів, перетворюючи саму кладку на живого свідка оборони міста.

Окремої уваги заслуговує поєднання традицій та інновацій у відновленні інженерних мереж. Під час робіт було відкрито оригінальні вентиляційні канали печей, що десятиліттями залишалися замурованими. Інженерам вдалося відтворити унікальну систему димоходів, які проходили всередині стін за особливою схемою, забезпечуючи ефект «еплих стін, стелі та підлоги, передбачений ще первісними будівельниками. Для підтримки автентичної атмосфери в залах встановили масивні чавунні голландські печі, кожна з яких важить понад 600 кілограмів [1].

Експозиція музею налічувала близько десяти тисяч експонатів, присвячених військовій історії міста Севатополь, і була сформована на основі родинної колекції Музею Шереметьєвих. Однак, важливо підкреслити, що частину виставкових об’єктів становили і артефакти, знайдені безпосередньо на території під час розчищення будівлі та прилеглої ділянки. Ці предмети солдатського побуту, елементи амуніції та фрагменти озброєння стали безцінним доповненням фондів, оскільки вони нерозривно пов'язані з історією саме цього фортифікаційного об'єкта [1].

На жаль, після 2014 року цей успішний реставраційний проект став прикладом культурного привласнення. Окупація Криму призвела до втрати контролю над готовою музейною інституцією та її фондами. Нинішні некваліфіковані втручання, як-от встановлення сучасних плакатів із підсвіткою, грубо порушують візуальну цілісність історичного інтер’єру. Крім того, суттєве розходження у звітності щодо кількості експонатів свідчить про розпорошення колекції.

Досвід Михайлівської батареї доводить спроможність українських фахівців реалізовувати складні реставраційні проекти, проте водночас він підкреслює вразливість культурної спадщини та необхідність її захисту на міжнародному рівні.

Література

1. Шереметьєва К. Українські музейні колекції в окупації: історія військово-історичного комплексу “Михайлівська батарея». Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 18-19 вересня 2025 р. Київ : Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». С. 372-378.

Чігір Олександр Миколайович,
здобувач Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Михайлюк Ольга Юріївна,
доктор філософії з дизайну, доцент, доцент кафедри графічного дизайну Київської
державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
Колпаков Олександр Михайлович,
старший викладач кафедри графічного дизайну Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АЙДЕНТИКИ В ІНДУСТРІЇ КОМП’ЮТЕРНИХ ІГОР

Специфіка сучасної ігрової індустрії зумовлює формування особливих підходів до айдентики, які суттєво відрізняються від традиційних систем візуальної ідентифікації у сфері послуг та виробництва. Унікальність таких візуальних рішень пояснюється поєднанням творчої свободи, сучасних технологій та розважального характеру самої галузі. Окрім галузевої приналежності, розробка ідентичності ігрових студій базується на взаємодії зі споживчою спільнотою, використанні цифрового середовища дистрибуції та забезпеченні адаптивності

графічного контенту під різноманітні платформи

Однією з ключових особливостей є залежність айдентики студії від характеру ігор. На відміну від багатьох компаній, де корпоративний стиль існує відносно автономно від конкретного продукту, логотипи геймдев студій та інші елементи візуальної ідентичності часто адаптуються відповідно до конкретних проєктів. Елементи айдентики можуть змінюватися під час презентацій, рекламних матеріалів чи вступних заставок у самих іграх або інтегруватися у візуальний стиль конкретного проєкту залежно від жанру або атмосфери гри тощо [1]. Наприклад, логотип студії Double Fine який часто адаптується під конкретний проєкт, щоб підтримувати зв'язок між брендом студії та її творчими проєктами.

Індустрія розробки комп'ютерних ігор переважно функціонує у цифровому середовищі, що суттєво впливає на принципи формування та використання айдентики. На відміну від багатьох традиційних компаній, діяльність ігрових студій значною мірою зосереджена в онлайн-просторі, тому більшість елементів візуальної ідентичності розробляються з урахуванням особливостей цифрових платформ.

Основними місцями застосування логотипу, фірмової графіки та інших складових айдентики є офіційні вебсайти студій, сторінки у соціальних мережах, профілі в цифрових магазинах ігор, а також презентаційні матеріали для виставок, конференцій та рекламних кампаній. Інтеграція айдентики безпосередньо в ігровий інтерфейс та заставки потребує впізнаваності навіть у мікроформатах (іконки, аватари), що забезпечується шляхом використання простих форм, контрастних кольорних рішень та адаптації до екранів будь-якого розміру.

У цифровому середовищі бренд формується не лише через традиційні елементи візуальної ідентичності, а й через взаємодію з аудиторією та контент, що поширюється онлайн [2]. Таким чином, айдентика не лише інформує, а й емоційно залучає учасників. На відміну від традиційного бізнесу, де айдентика працює на ділову репутацію, у геймдеві вона транслює цінності студії та стає інструментом об'єднання гравців у спільноту

Отже, в ігровій індустрії, де мистецтво нерозривно пов'язане з технологіями, фірмовий стиль балансує між креативністю та обґрунтованістю візуальних рішень. Занадто сміливі експерименти в оформленні можуть створити враження хаосу, тоді як підкреслена офіційність стирає індивідуальність студії. Таким чином, візуальна ідентичність у геймдеві виконує одночасно репрезентативну, комунікативну та художню функції.

Література

1. Designing a Video Game Brand Identity. URL: https://theskinsfactory.medium.com/designing-a-video-game-brand-identity-2fc43448bb28 (дата звертання: 05.03.2026)

2. Ryan, D. Understanding digital marketing. A complete guide to engaging customers and implementing successful digital campaigns. Kogan Page Publishers. 2020. P. 33–45.

Шкляєва Юлія Дмитрівна,
здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну
Шаура Аліна Юріївна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну

РОЗРОБКА МУЛЬТИМЕДІЙНИХ БАНЕРІВ БРЕНДУ BRVSK ЗА МОТИВАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ

Сучасна діджиталізація та розвиток інтернет-комунікацій визначають особливу роль мультимедійної реклами як інструмента впливу на споживача [1]. Банери не лише інформують про продукт, а й формують емоційний зв'язок із брендом, підвищують його впізнаваність та дозволяють створити унікальну візуальну ідентичність [2]. Це особливо актуально для нішевих галузей, таких як хобі-індустрія, де детальне та естетичне представлення продукції є визначальним фактором у прийнятті рішення про покупку.

Метою дослідження є розробка ефективних мультимедійних банерів для бренду «BRVSK», що відображають його стилістичні особливості та забезпечують успішну комунікацію з цільовою аудиторією. Досягнення цієї мети передбачає поєднання теоретичного аналізу мультимедійної реклами, вивчення специфіки бренду, обґрунтування композиційних рішень та технічну реалізацію анімаційного банера.

Теоретичний аналіз показав, що ефективність банера визначається не лише естетикою, а й психологічними аспектами сприйняття: правильне поєднання кольору, композиції, шрифту та анімаційних ефектів формує емоційний відгук споживача [3]. Особливу увагу слід приділяти доступності контенту та когнітивній легкості сприйняття, що критично для старшої аудиторії 50+ [5].

Крім того, дослідження у сфері UX підтверджують явище «банерної сліпоти», коли користувачі можуть ігнорувати рекламні елементи, тому важливо створювати візуально привабливі та доречні дизайнерські рішення [4].

Дослідження бренду «BRVSK» підтвердило, що його сильна візуальна ідентичність ґрунтується на високій якості продукції, різноманітності дизайнів та естетичній привабливості наборів для вишивання [2]. Для створення банерів важливо не тільки передати вигляд продукту, а й підкреслити унікальність кожного набору, що підвищує довіру та емоційне залучення споживачів.

Розробка композиційного рішення серії банерів базувалася на створенні єдиної візуальної системи, що забезпечує цілісність сприйняття бренду [3]. Композиція побудована на чергуванні графічних та інтер'єрних планів, що дозволяє споживачеві побачити продукт як окремий арт-об'єкт і як частину затишного простору. Використання модульної сітки з розташуванням текстових блоків та продукції (групування по три елементи або акцент на одиничних виробах) створює ритмічну динаміку стрічки. Закруглені кути фреймів, м'які тіні та напівпрозорі шари підкреслюють об'ємність подушок, створюючи ефект тактильності. Такий системний підхід дозволяє структурувати великий асортимент за тематичними категоріями (пейзажі, море, авторські стилізації), зберігаючи при цьому впізнавану стилістику та високу естетичну цінність бренду «BRVSK».

Технічна реалізація банерів поєднує використання Photoshop, Figma та After Effects. На етапі підготовки фотографій продукту коригуються кольори для максимальної відповідності відтінкам ниток, а у Figma створюються чорнові макети для перевірки композиції та пропорцій. Після затвердження макета у Photoshop готуються високоякісні оригінальні зображення, а у After Effects відбувається анімація кожного елементу окремо: масштабування, плавне переміщення та поява на екрані. Такі прийоми забезпечують динамічність, живість банерів та емоційне залучення аудиторії.

Практична реалізація підтвердила ефективність системного підходу: банер не лише демонструє продукцію, а й підвищує впізнаваність бренду, формує позитивний емоційний відгук та сприяє залученню споживачів [1]. Комплексне використання теоретичних знань, аналізу бренду та сучасних цифрових технологій дозволяє створювати мультимедійні банери, які відповідають сучасним маркетинговим вимогам та потребам аудиторії.

Висновки дослідження свідчать, що інтеграція принципів психології сприйняття, композиції, кольору, анімації та адаптації до цільової аудиторії забезпечує високий рівень ефективності мультимедійних банерів [3; 4; 5]. Приклад банерів бренду «BRVSK» демонструють практичну реалізацію цих принципів та підтверджують можливість поєднання креативного дизайну з маркетинговою стратегією для досягнення реальних результатів у цифровому просторі [1; 2].

Література

1. Kotler P., Keller K. L. Marketing Management. 15th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2016. 714 p.
2. Wheeler A. Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team. 5th ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017. 352 p.
3. Lupton E. Graphic Design: The New Basics. 2nd ed. New York: Princeton Architectural Press, 2015. 248 p.
4. Nielsen J. Banner Blindness: Old and New Findings // Nielsen Norman Group. 2007. URL: https://www.nngroup.com/articles/banner-blindness-old-and-new-findings/.

5. Krug S. Don't Make Me Think, Revisited: A Common Sense Approach to Web Usability. 3rd ed. Berkeley: New Riders, 2014. 216 p.

Сироп'ятова Дар'я Юріївна,
здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну
Слітюк Олена Олександрівна,
кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну
Шаура Аліна Юріївна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну

РОЗРОБКА КОНЦЕПЦІЇ ЗОВНІШНЬОЇ РЕКЛАМИ ЯК ЕЛЕМЕНТА БРЕНДИНГУ МІСТА ПІВДЕННОУКРАЇНСЬК

Сьогодні спостерігається глобальний тренд на розробку візуальної айдентики та рекламних банерів для розвитку туристичного сегменту міст. У сучасних умовах розвитку туристичної галузі візуальна комунікація та зовнішня реклама набувають особливої значущості, оскільки саме вони формують перше враження та впливають на вибір потенційного туриста.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю оновлення візуального простору міста Південноукраїнськ, очищення його від застарілих естетичних впливів та формування сучасної української ідентичності через засоби графічного та мультимедійного дизайну. Одним із таких інструментів є туристичні банери як елемент зовнішньої та цифрової реклами, що поєднує інформаційну насиченість із візуальною привабливістю.

Метою роботи є аналіз принципів створення ефективних засобів візуальної комунікації, дослідження основних визначних пам'яток міста та пропозицій дизайнерських рішень для рекламних носіїв міста Південноукраїнськ, що відповідатимуть сучасним вимогам урбаністики та естетики.

На сьогодні туристичний ринок перенасичений. Виділитися бренду допоможуть нестандартні дизайнерські підходи, використання національних орнаментів або візуальних посилань на природу та архітектуру регіону.

Туристичний банер є різновидом рекламного носія, спрямованого на формування позитивного іміджу території та стимулювання інтересу до її відвідування. Він може функціонувати як у фізичному просторі (зовнішня реклама, білборди, сітілайти, стенди), так і в цифровому середовищі (веб-банери, соціальні мережі, туристичні портали).

Перш ніж приступити до розробки туристичних банерів, необхідно дослідити потенціал регіону в розвитку туризму. Місто Південноукраїнськ має значний природний, культурний і ландшафтний потенціал, проте його туристичний образ недостатньо систематизований у візуальному просторі. Саме тому дослідження основних напрямів туризму для цього міста є важливим кроком у формуванні цілісної айдентики та просуванні території на регіональному та національному рівнях.

Згідно з дослідженнями М. Драгичевич-Шешич та Б. Стойковича [1], культурний туризм класифікується за чотирма основними напрямами: історичний, географічний, культурологічний та екотуризм. На основі проведеного аналізу було визначено актуальні ресурси для розвитку кожного з цих видів у місті Південноукраїнськ. Розглянемо кожен напрям більш детально:

1. Історичний напрям туризму можна організувати у регіоні, враховуючи глибоке козацьке коріння, безпосередньо пов'язане з територією Гарду – адміністративного центру Бугогардівської паланки Війська Запорізького. Це підґрунтя дозволяє впроваджувати історичні екскурсії, тематичні фестивалі та заходи, що актуалізують національну пам'ять.

2. Географічний напрям туризму базується на унікальних геоморфологічних

особливостях місцевості. Пороги та скелі Південного Бугу є ідеальним майданчиком для активного і спортивного туризму: рафтингу, каякінгу, скелелазінню та трекінгу. Такий вид активності формує динамічний імідж міста та є більш привабливим для молоді. Також сюди можна включити дослідження місцевої урбаністики та енергетичних об'єктів як індустріальних символів міста.

3. Культурологічний напрям туризму охоплює відвідування територій з метою відновлення фізичного та ментального стану, а також пізнання місцевої культури. У контексті міста Південноукраїнськ це реалізується через рекреаційний потенціал ландшафтів (чисте повітря, водні ресурси) та можливості для арт-резиденцій чи культурного відпочинку поза межами великих мегаполісів.

4. Напрям екотуризму враховує об'єкти найпотужнішого ресурсу регіону. Такими об'єктами є Національний природний парк «Бузький Гард» та ландшафтний парк «Гранітно-степове Побужжя», а також каньйони річки Південний Буг, скельні масиви та унікальні пороги, що створюють базу для розвитку фототуризму, кемпінгу, екопросвітницьких маршрутів та спостереження за рідкісною флорою і фауною.

Отже, для створення туристичного банера необхідно визначити ключові візуальні домінанти міста. Це можуть бути скелі Бузького Гарду, панорами Південного Бугу, захід сонця над каньйоном, гранітні виступи та степові простори, урбаністичні панорами міста, енергетичні об'єкти як індустріальний символ.

Дизайн туристичних банерів є складним багаторівневим процесом, що поєднує естетику, маркетинг, психологію сприйняття та територіальний брендинг. Туристичний банер має особливу специфіку – він продає враження, атмосферу й досвід, а не матеріальний продукт. Його перевагами є швидкість комунікації, візуальна виразність, універсальність та здатність формувати довготривалий імідж території. Саме тому туристичні банери залишаються одним із найефективніших інструментів просування міста в умовах сучасного інформаційного середовища (Табл. 1).

Таблиця 1

Порівняння ефективності рекламних форматів

Формат	Характеристика	Обмеження
Відеореклама	емоційна, динамічна	потребує час для перегляду
Буклет	інформативна	обмежене охоплення
Сайт	детальна	потребує активної дії користувача
Туристичний банер	миттєва, емоційна	потребує чіткої концентрації

Туристичний банер повинен включати: візуальну домінанту (панорамне фото або стилізована графіка), назву міста (ПІВДЕННОУКРАЇНСЬК), слоган, додаткову інформацію (сайт, QR-код, логотип громади). Композиція може бути: горизонтальною (для зовнішньої реклами) та адаптивною (для digital-банерів). Можливе використання таких графічних елементів як стилізовані контури скель, хвилясті лінії річки та абстрактні форми, що нагадують пороги. Це створить впізнаваний візуальний мотив.

Отже, проведене дослідження встановило переваги туристичного банера як засобу візуальної комунікації, що має низку переваг порівняно з іншими видами реклами, позитив розвитку туризму, напрями його розвитку в місті Південноукраїнськ. Проаналізовано поєднання природних ресурсів, культурної спадщини та сучасного енергетичного комплексу як окремих елементів дизайну та обґрунтовано важливості використання їх як основи для створення рекламних банерів.

Література

1. Шевелюк М. М. Поняття культурного туризму та його класифікації. *Питання культурології,* 2020, Вип. 36, С. 99-109. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221051.

Триколенко Софія Тарасівна,
кандидат мистецтвознавства, ФОП Триколенко С. Т.
Триколенко Елліна Едуардівна,
Академія Dress of course, м. Київ

ВПЛИВ КОТІВ НА ФОРМУВАННЯ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ 2020-Х РОКІВ

Кожен історичний період має певну символіку, яка надалі асоціюватиметься з культурою зокрема та епохою загалом. Друга половина XIX століття запам'яталася світові, як «вікторіанська» епоха, що у культурному вимірі асоціюється, насамперед, з моторошними історичними і фантастичними сюжетами у літературі; стриманим, стриманим колоритом у живописі; корсетами і турнюрами, а також пишним мереживом у моді. Початок XX століття відомий, як «модерн», і асоціюється з плавними рослинними лініями, що проходять крізь усі складові тодішнього життя – архітектуру, побутовий дизайн, моду, ювелірне мистецтво, книжкову графіку. 1940 – 1950-ті роки вивели на якісно новий, масовий, рівень, мистецтво легковажної листівки й плакату – пін-ап. Масовість предметів побутового дизайну швидко створює певні модні хвилі, а популярність силуетів нью лук та яскравих кольорів у моді закарбували в суспільній свідомості образ дівчини середини XX століття у яскравій квітчастій сукні із звичними тогочасними предметами побуту. Межа XX – XXI століть позначилася спалахом глобальної культури мас-медіа, що проникла в усі сфери життя. Кіномистецтво, комп'ютерна графіка стають потужними чинниками впливу на формування напрямів архітектури, образотворчого мистецтва, моди, ювелірного мистецтва.

Розглядаючи актуальні образи, що формують глобальну культуру сучасності, неможливо не відзначити у ній ролі котів. Увага до котів неодноразово виникала протягом історії людства, але тільки зараз, у 2020-х роках, вона є настільки масовою. На межі XX – XXI століть загалом змінилося ставлення до домашніх тварин в цивілізованих країнах, тим самим вони піднялися з рівня улюблених речей до рівня повноцінних членів родини/суспільства. У ряді країн були прийняті закони, які чітко регламентують поводження з домашніми тваринами, права та обов'язки власників. На цей час припадає одночасний розвиток світової інформаційної мережі – інтернету, та розвиток цифрової техніки, яка давала можливість робити фотографії й відео і завантажувати в інтернет необмежену кількість контенту. Коти, які виявили неабияку фотогінічність, пластику та вміння привертати до себе увагу, стали однією з найпоширеніших тем для новітнього цифрового мистецтва [1]. Окрім візуальних образів на екранах коти впевнено захопили побутовий дизайн, моду і ювелірне мистецтво. Принти із зображеннями котів на одязі, сумках, взутті органічно увійшли як у царину масової моди, так і на червоні доріжки високої моди. Повсякденний побут неможливо уявити без зображень котів на чашках, постільній білизні, у вигляді невеликих статуеток та тому подібного. Навіть без наявності зображень виробники часто орієнтуються на покупців, що мають домашніх улюбленців: усе більше товарів позначено, як «покриття анти-кіготь», «не б'ється», «захист від шерсті».

У даних тезах ми плануємо зосередитися на зображеннях котів в українському дизайні, зокрема, в предметах одягу, прикрасах та дрібних аксесуарах. І маємо зазначити, що воєнні події мали неабиякий вплив на формування котячих образів й символіки. Ще на початку війни 2014 року популярності стали набувати фотографії українських військових із врятованими тваринами, зокрема, котами. Тоді ж стали з'являтися фотографії, на яких на котів одягають мініатюрну форму ЗСУ, і вони стають повно-правними членами військових батальйонів. В цей військових почали називати котиками. Наразі термін «котики» настільки звичайний для означення представників ЗСУ, що не викликає жодних подивів. Тому одними з найпопулярніших образів військових стали зображення у вигляді реалістичних або мультиплікаційних котиків. Художники пропонують свої варіанти бачення котиків [2].

Аналізуючи особливості використання образів котів вітчизняними дизайнерами, необхідно відзначити розмаїття художньої подачі виробів.

Велику кількість різноманітної котячої символіки, а саме нашивок, липучок, патчів, пропонує магазин, зобов'язаний своїм створенням інтернет-спільноті любителів котів «Кіт не пригай». Дана продукція використовується, як доповнення до одягу та аксесуарів, зокрема, часто прикрашає форму та амуніцію військових. Подібну історію й продукцію має бренд «Котосховище». Образи котів, утілені у виробах, відтворюють відомі меми та знамениті образи.

У прикрасах київської ювелірки Тетяни Чорної мініатюрні срібні коти викладені з паперу та наділені певною характерною статикою або динамікою. Власники котів одразу ж упізнають звичні для тварин рухи або пози спокою. Серія кулонів з сидячими котами-орігамі має тонально-колористичну палітру від світло-срібного до чорненого відтінку. Спокійні постаті справляють враження релаксу і зосередженого споглядання.

Чимало зразків зображень котів на одязі пропонує бренд Maikoff, спеціалізацією якого є друк на текстилі та сувенірній продукції. Серед запропонованих товарів можна побачити найрізноманітніші котячі образи – реалістичні та стилізовані, шаржовані, відбитки лап та ін.

Оглянувши масову культуру 2020-х років, її становлення на тлі популярних суспільних тенденцій і політичних подій, вплив на високе мистецтво, ми можемо стверджувати, що цей період в історичній перспективі цілковито може отримати назву, яка асоціюватиметься саме з котами.

Література

1. Триколенко Е. Коти в сучасному українському живописі / С. Триколенко, Е. Триколенко. // Молодий вчений. – 2024. – №2. – С. 1–7.

2. Триколенко С. Т., Єлісєєв І. А. Війна очима українських митців–знакові образи і новітня символіка. Сталий розвиток авіаційної інфраструктури України. 2023. С. 285–300.

Бакланова Олена Григорівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КОЛО, КВАДРАТ І ХРЕСТ: СИМВОЛІКА В ДОХРИСТИЯНСЬКІЙ ТА ХРИСТИЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Символи – це універсальна мова людства, що пройшла крізь тисячоліття. Такі прості знаки, як коло, квадрат і хрест, є архетипами, наповненими глибоким світоглядним змістом. Вони існували в духовній культурі людства задовго до появи християнства і були ним асимільовані, наповнені новою сутністю, створивши потужний симбіоз язичницької архаїки та новозавітного відкриття.

Національне відродження наших часів надихнуло українських дослідників звернутися до спадщини трипільської культури з метою аналізу витоків народного мистецтва. Так, В. Цибій детально аналізує стародавні символи в контексті трипільського світогляду [1]. М. Русяєва досліджує античну духовну спадщину Північного Причорномор'я, синтез грецької та місцевої символіки в мистецтві [2]. А. Білик аналізує небесну символіку в давньоруському ювелірному мистецтві [3]. Ю. Гошко вивчає структуру орнаменту в українській народній вишивці як модель Всесвіту [4]. Однак дослідження символіки кола, квадрата та хреста в історичній ретроспективі та її мистецтвознавчому осмисленні можуть бути значно розширені, оскільки значення цих знаків-символів в різних культурах та епохах не були тотожними.

Фундаментальним солярним знаком стародавніх культур було коло, воно уособлювало сонце, місяць, зірки та сам космос. Воно символізувало вічність - безкінечний цикл народження, смерті та відродження (день і ніч, пори року). У слов'ян коло (колесо, хоровод) було міцно пов'язане з сонячним культом, що знайшло відображення в орнаментиці та обрядах. Отже, коло було знаком цілісності, життєдайної сили та циклічності природи. [1, с.89].

Квадрат в дохристиянській символіці протиставляється колу як символ земного, матеріального та стабільного. У багатьох культурах (стародавній Месопотамії, Китаї, Індії) Земля

уявлялася квадратом або кубом. Він символізував чотири сторони світу, чотири елементи (земля, вода, повітря, вогонь). Багато язичницьких храмів та святилищ будувалися на квадратному плані, що уособлювало стабільність, порядок і зв'язок з землею. Мандала в індуїзмі та буддизмі часто поєднує квадрат (символ земного світу) і коло (символ небесного).

Ромб (квадрат, повернутий на кут) - це архаїчний символ родючої землі та жіночого начала. Ромб (часто поділений на чотири частини) уособлював поле, землю, а точка всередині – сонячне зерно, джерело життя. Це був символ засіяного поля, родючості, а отже, життя, продовження роду та достатку [1, с.105].

Хрест як геометрична фігура існував за тисячі років до Христа. Він символізував Всесвітній Центр – точку зв'язку між Небом, Землею та підземним світом, претендуючи таким чином на універсальність. Повздовжня поперечина означала божественне, а поперечна – земне [5, с.78]. У стародавніх цивілізаціях (Єгипет, Месопотамія, Індія) хрест в колі був солярним символом – знаком сонця, що розсіює темряву. Він зустрічається в культурах кельтів, германців, слов'ян, де міг символізувати не лише сонце, а й вогонь, життя, плодоносіння. Одним з найдавніших прикладів солярних знаків, побудованих на основі хреста, є *свастика* або *сварга* чи *ламаний хрест,* що символізує рух Сонця по небосхилу, циклічність життя, небесний вогонь, космічний закон, творчий початок [10]. Свастика зустрічається майже у всіх культурах світу: від трипільської до індійської, китайської, північноамериканської та античної. Вона прикрашала давньогрецькі вази, римські мозаїки, буддійські храми в Індії та Китаї, предмети побуту древніх германців та кельтів.

Серед різних гіпотез про початкову семантику та походження хреста існує тлумачення, за яким хрест служив символом сонця тому, що був ідеограмою вогню. Таке значення пояснюється тим, що стародавнє пристосування для добування вогню тертям мало форму хреста. Інша гіпотеза пов'язує хрест зі схематичним зображенням птаха, який летить. Хрестоподібні зображення птахів відомі в палеоліті, в епоху бронзи, і в епоху заліза, та навіть на початку 20 століття [6, с.325]. В ассирійському клинописі поняття "птах" передавалося знаком хреста У Ригведі сонце неодноразово порівнюється із птахом. Воно також було птахом у слов'ян, древніх германців, індіанців Америки. У Месопотамії орел був символом полуденного сонця [7].

Символ хреста всередині квадрата з чотирма точками між гілками означав «чотири сторони світу» або «чотири поля землі», чи «чотири елементи» (вогонь, воду, землю, повітря), тобто структурований, упорядкований космос. Таким чином хрест уявлявся одночасно і як сонячний символ, і як космічний центр [8]. Люди наступних епох трактували цей символ інакше - як птах у гнізді, що висиджує яйця. Г-подібні або інші значки у міжхрестях позначали пташенят. К. Штейнер вважав, що ці знаки символізували не птицю взагалі, а лелек, що гніздяться на даху, і виражали побажання дітородження, родючості [9, с.263-268].

Язичницькі артефакти увійшли у щоденний побут слов’ян, вони стали прикрасами посуду, одягу, побутових речей, прикрас. Восьмипроменеві зірки, подібні до Сварги, знаходять на підвісках-амулетах, колтах Русі-України (X-XIII ст.). Це були не лише прикраси, а й сильні обереги, що вказували на статус та зв'язок з вищими силами. Знаки-символи можна побачити на старовинних хатах слов’ян: на фасаді під дахом розміщувалося коло із сваргою, на стінах та на заборах – ромб. Отже, стародавні слов’янскі символи відображують спрямованість на життя та родючість, свідчать про шанування природного порядку.

В Античному періоді символи набувають більш абстрактного, філософського звучання. [2,156]. Вчення Піфагора про сферичну будову Всесвіту надало колу універсального значення. У Геракліта коло стало символом не лише сонця, а й вічного повернення, закономірності історії та буття. Платон вважав коло ідеальною божественною формою, символом єдності, цілісності та розуму, символом Всесвіту та самого Бога-деміурга. "Ідея сферичності Всесвіту, а отже, і його досконалості, перейшла від піфагорійців до Платона та Арістотеля, а потім до середньовічної християнської космології. Бог – це сфера, центр якої скрізь, а окружність ніде." [11,78]. Тобто, утверджується культурне значення кола/сфери як візуального виразу абсолютної досконалості, божественного розуму та космічної гармонії.

Християнство надало космогонічним символам теоцентричного змісту. Коло стало

символом Бога як Абсолюта, який не має початку і кінця. Це символ граничної завершеності, нескінченної гармонії. Коло (німб) навколо голови святих – це знак освяченості, благодаті, сяйва Божественної слави. Кругла форма куполів християнських храмів символізує небесну сферу, Царство Боже, а також єдність віруючих у Церкві. Діонісій Аеропагіт, розмірковуючи про містичну ієрархію небесних сил, уподібнює її з образом «вогня-кола», з рухомими «розумними колесами», що здійснюють круговий рух навколо центру – навколо Сущого. Максим сповідник, описуючи земний і небесний світи, застосовує образ «колеса в колесі», уточнюючи, що ці світи є частиною єдиного цілого, що знаходяться одне в одному [12,75].

Квадрат зберіг свою "земну" символіку. Якщо кругла форма купола символізує Церкву Небесну, то квадратний або хрестоподібний план храму – Церкву Земну. Квадрат вказує на завершеність, стабільність і закономірність створеного Богом матеріального світу. Це символ впорядкованості та підпорядкування законам божім. Це простір, який можна виміряти, зрозуміти та структурувати, на противагу трансцендентній і невимірній досконалості кола. "Середньовічна естетика бачила в квадраті фігуру, що символізує тверду основу віри, чотирьох євангелістів, чотири сторони світу, на які поширилася християнська доктрина"[1] [13, с.138]. Квадратом зображено німби у смертних людей, які містяться на візантійських іконах, що свідчить про їх земне походження («Св. Димитрій з ктиторами», мозаіка VII ст., Церква Св. Димитрія в Солоніках) [14, с.249] (іл.1).

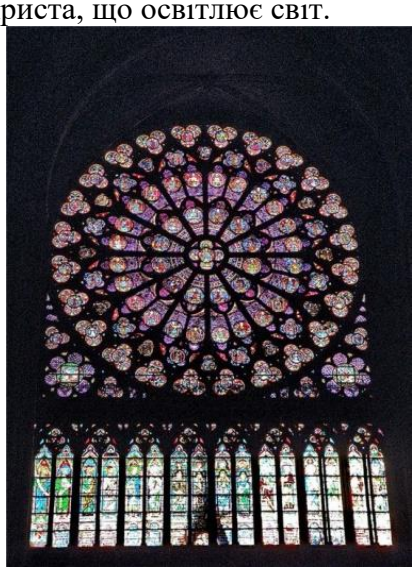
Іл. 1. ***Св. Димитрій з ктиторами, мозаїка VII ст., Церква Св. Димитрія в Солоніках***

З’єднання Земного і Небесного «як на Небі, так і на Землі» - головне завдання трансформації квадрата в коло, яке вирішувало церковне зодчество. Співвідношення кола і квадрата в пропорціях храмів інтерпретовані дослідниками як «софійна пропорція» з чіткими співвідношеннями 100:120; 25:30, що була успадкована від візантійської традиції [12, с.44]. Квадратура кола християнських храмів – це символ тіла Всесвіту, символ першопринципу, за яким влаштовано космос.

Хрест зазнав радикального переосмислення, він став центральним символом віри. Із знаку космічної сили хрест перетворюється на знаряддя страшного страждання і публічної страти, але водночас – на знак добровільної жертви Ісуса Христа заради спасіння людства. Це символ любові Бога до людини. Через Воскресіння хрест стає символом перемоги життя над смертю, добра над злом. Він – знак спасіння і майбутнього воскресіння для кожного віруючого. Хрест - це „вісь світу“, що зв'язує Небо і Землю, стовп, на якому тримається світобудова. У. Еко зазначає, що хрест стає ключом до розуміння всього: «Він вказує на чотири сторони світу, а отже, на всю земну кулю, яку Христос збагнув своєю смертю. Він вказує на чотири елементи... Він – містичне знаряддя, що з'єднує небо і землю"[15, с. 321]. О. Осадча зауважує, що саме голгофський хрест, вписаний в структуру квадратури кола християнського храму, є основою його сакрально-енергетичного каркасу [12, с.186].

Солярні знаки органічно увійшли в новий культурний контекст, ставши невід'ємною

частиною християнської символіки. Круглі вікна з променеподібним переплетенням у храмах романського та готичного стилів (вітражі-рози Нотр-Дам-де-Парі, Франція, XII-XIII ст.) – це пряме продовження архетипу сонця, що освітлює Божий храм. Але тепер вони символізують не сонце, а Бога; хрест в колі нагадує про дохристиянську солярну символіку, але означає «Сонце Правди»(«Sol Iustitiae») – Христа, що освітлює світ.

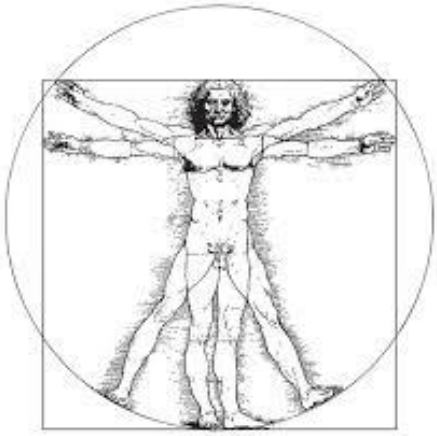


Іл. 2. ***Північна роза. Вітраж Собору Паризької Богоматері.***

Важливого значення також мало поєднання символів та їхні кольори. Так, на центральній іконі давньоруського іконостасу "Спас у силах" зображення Спасителя у "славі" показано шляхом накладання один на одного ромба та квадрата інтенсивного червоного кольору, а знаком "сили" виступає темно-синій або темно-зелений овал [14, с.215] (мал. 3).

Іл. 3 ***Андрій Рубльов. Ікона «Спас в силах» (1410 р.)***

Одним з найзнаковіших образів, що поєднує античну і християнську космологію, та віддзеркалює пріоритет людини у всесвіті, є "Витрувіанська людина" Леонардо да Вінчі (близько 1490 р.) (мал.4). Людина, яка за вченням Протагора, є «мірою всіх речей», вписана одночасно в коло (символ божественного, небесного, вічного) і квадрат (символ земного, матеріального, буття). Цей малюнок символізує ідеальну гармонію між людиною, створеною Богом, і Всесвітом.



*Іл. 4. **Леонардо да Вінчі. "Витрувіанська людина" (близько 1490 р.)***

. Якщо Всесвіт – макрокосм, то людина – мікрокосм, який «всередині людської потенції є по-своєму все». За вченням Миколи Кузанського, людина подібна до Бога своїм розумом, і, подібно Богові, розгортаючи свою силу, свої здібності, вона відкриває саму себе. [16]. Розум відрізняє людину від тварини, він дозволяє їй осягнути вищу діяльність та наповнити своє життя сенсом.

Аналіз показує, що коло, квадрат і хрест – це сильні семіотичні механізми, які з часом стали екзистенційними символами самопізнання та визначення місця людини у Всесвіті. Ці фігури стали каркасом, на який різні культури в різні часи "нанизували" свої уявлення про космос, богослов'я, етику та мораль. У. Еко вказує на притаманні їм властивості - полісемантичність та амбівалентність [13]. З одного боку, їхнє значення може змінюватися в залежності від культурного коду, з другого, вони можуть трактуватися неоднаково, і тому отримувати негативне, деструктивне значення. Наприклад, коло може символізувати не лише досконалість, але і закриту тоталітарну систему; хрест – бути не тільки символом спасіння, але й знаряддям тортур. Найбільш трагічною виявилася доля свастики, яка із сонячного символу перетворилася на знак людиноненависництва. Отже, можна погодитися з висновком, що "справжнє" значення цих символів криється не в них самих, а в тому, як конкретна культура, епоха або наратив змушують їх "працювати" в певному семіотичному полі.

Отже, символика кола, квадрата та хреста демонструє дивовижну культурну та релігійну спадкоємність. Дохристиянські культури розвинули їх як архетипи космічного порядку: коло – небесна безмежність, квадрат – земна стабільність, хрест – всесвітній центр. Християнство, не руйнуючи цю архаїчну основу, наповнило її новим, теоцентричним змістом: коло стало символом вічності Бога, квадрат – впорядкованості Його творіння, а хрест – центральною таємницею віри, що поєднує в собі трагедію страждання та тріумф життя. Ці прості геометричні фігури стали потужними мостами між різними епохами та світоглядами, зберігаючи свою силу. Вони є мовою, що описує будову Всесвіту та місце в ньому людини на певному історичному етапі. Тому розуміння культурних знаків та символів минулого не є просто історичною реконструкцією, це ключ до усвідомлення різних способів існування.

Примітки

[1] Йдеться про чотирьох євангелістів (Матвія, Марка, Луку, Івана), які своїм проповідуванням охопили "чотири кути" світу

Література

1. Цибій В. М. Символи трипільської культури: світоглядний аспект. – Вінниця: Нова Книга, 2017. – 288 с.

2. Русяєва М. В. Антична духовна спадщина Північного Причорномор'я. – К.: Інститут археології НАН України, 2012. – 320 с.– С. 156-167.

3. Білик А. Г. Символи слов'янського язичництва. – К.: Либідь, 2018. – С. 134-138.

4. Гошко Ю. Г. Українська народна вишивка: космогонічний аспект. – Львів: Світ, 2005. – С. 45-60, 112-125.
5. Євсевій Кесарійський. Церковна історія. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2012. – С. 78-80.
6. Бурдо Н, Відейко М. Трипільська культура. Спогади про золотий вік. – Харків: Фоліо, 2007. – 415 с
7. Miranda Bruce-Mitford. Signs and Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings. – L.: Dorling Kindersley, 2019. - 352 p.
8. Tkachuk T. M. Sign systems of Trypillia-Cucuteni culture / Taras Tkachuk; Translated to English by Oleksandr Melnyk. – Ivano-Frankivsk: Symphony forte, 2021. – 428 p.
9. Steinen K. Prahistorische Zeichenund Ornamente – In d. B.; Festschrift fur A. Bastian. B. 1896.
10. Годенко-Наконечна О. Композиційні особливості трипільсько-кукутенської абстрактно-геометричної орнаментики (топологія та стилістика основних композиційних схем. [Електронний ресурс], режим доступу: https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2012/4/41.pdf (дата звернення 13.10.2025)
11. Еко У. Історія краси. – К.: Видавництво Анетти Антоненко, 2020. – С. 78.
12. Осадча О. Візантійські традиції в іконописі: богословсько-символічні та формотворчі аспекти. – Вінниця: «ТВОРИ», 2023. – 266 с.
13. Еко У. Середньовіччя: Історія нескінченного загаду. – К.: Лабораторія, 2018. – С.138.
14. Тарасенко О.А. Мистерии модернизма. Наследие древней Руси в живописи модерна и авангарда.– Одесса: «Абрикос», 2004. – 300 с.
15. Еко У. Ім'я троянди. – К.: Видавництво Жупанського, 2007. – С. 321.
16. Мусулін А. Микола Кузанський /Новий Акрополь https://newacropolis.org.ua/articles/mykola-kuzanskyi

Бибик Олександра Василівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука

САМОБУТНІСТЬ І СИМВОЛІЗМ У ВІДОБРАЖЕННІ ОБРАЗУ ДИТИНСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Тема дитинства є однією з провідних в такому антропоцентричному напрямі діяльності, як образотворче мистецтво, що є формою самопізнання людини від юних літ до зрілості та старості, а дитячі роки – це або фрагменти індивідуальної пам’яті, оформлені у певні образи, або фрагменти соціальної пам’яті, відбиті в індивідуальному чи загальному досвіді поколінь, що живуть в один час, в одному часопросторі.

Перші мистецькі образи дитини в українському живописі – іконографічні. Хоча писемних даних про початки іконопису в Україні немає, але прийнято вважати, що орієнтовно в XI ст. були створені перші оригінальні ікони в Київській Русі. Зокрема відома чудотворна Вишгородська ікона Богородиці Ніжності, що її вивіз у 1169 році А. Боголюбський. У XVII ст. в Україні ще залишається центральним образ дитинства на Богородичних іконах, зображеннях «Різдво Богородиці», «Різдво Ісуса Христа», на полотнах В. Боровиковського.

Як і в західноєвропейському мистецтві, в Україні у XIX ст. формується традиція зображувати на полотнах дітей на замовлення їх заможних батьків. Український художник-живописець Гаврило Васько створив портрет сина полтавського поміщика Бориса Томару. Художник уміло передав на портреті напівтонові переходи від світла до тіні, витончені риси юного художника з палітрою та пензлями. Реалістичної традиції в портреті дотримувався В. Павлов («Діти читають абетку», «Діти будують картковий дім» (1837 р.), «Хлопчик з голубком», «Голівка хлопчика», «Портрет дочки художника»). Живопис його картин монохромний, увага прикута до побутових деталей. Серед групових родинних портретів із дітьми варто відзначити твір Є. Крендовського «Портрет сенатора А. Башилова з дітьми де Бальмена» (30-ті рр.). Тут підкреслено обдарованість, здібності дітей, які читають, грають на музичних інструментах, їх освіті приділяють велику увагу. Приваблюють глядача і невимушені пози дітей.

У другій половині XIX ст. як у західному, так і в українському мистецтві посилюється увага до портрета. Зображення дітей – один із пріоритетів живопису цього часу. Зображували художники і дітей з простих селянських родин, як-от В. Штернберг на полотні «Пастух», на

фронтиспісі «Кобзар з поводирем»; Т. Шевченко на офортах і гравюрах періоду заслання. Відомі полотна Г. Дядченка «Голівка дівчини», де опоетизовано дівочий образ, Й. Курилася «Бездомні», що контрастує зі стилістикою і тематикою попереднього твору, натхненною, яскравою є картина М. Сосенка «Хлопці на плоті», колоритний етнічний образ пастушка на однойменній картині О. Кульчицької (роботи початку ХХ ст.).

Національним здобутком станкового живопису початку ХХ ст. стала картина М. Івасюка «Мати» з немовлям і старшою дитиною, що сидять під соняшниками (1908 р.) Чимало творів цієї епохи в Україні відбивали традиції періоду соцреалізму (В. Костецький «Повернення», 1947, В. Задорожний «На місці минулих боїв», 1965, І. Скобало «Дід та онук», 1961 тощо). Українські художники А. Горська та В. Зарецький створили образи дітей: подвійний автопортрет, що передав стосунки матері та сина, а також у притаманній художнику дивовижній декоративній манері («Діти в блакитному»).

Повноту осягнення проблематики дитинства і станковому живописі презентує етапна для українського мистецтвознавства праця Х. Саноцької «Діти в українському живописі» (1985 р.). З альбому більш детально постають фотокопії відомих творів І. Труша «Сільський хлопчик», «Гуцулка з дитиною» (1929 р.), що відзначені увагою до миті зустрічі, просвітлені доброзичливим настроєм персонажів, колоритом простоти. Портрет М. Левицького «Хлопчик з іграшкою» (1954 р.) ніби продовжує «зустрічі» з дітьми середньовіччя – знову нагадує глядачеві про те, що іграшка є важливим предметом у житті кожної маленької особистості. Портрет доволі відкритий, великі очі дитини – джерело простоти і щирості. І хоча груповий портрет М. Сельської «Карусель» датований 1930-м роком, але пастельні тони, увага до символу часу – коня, до кульки, що надає композиції легкості, не роблять його часово маркованим [3].

Частина портретів дітей зберегла ідеологічні особливості світосприйняття (дівчинка в піонерському галстуку). Більшість же передає настрій дітей, їх безпосередність: при цьому вага до додаткових предметів підкреслена (портрет хлопчика з велосипедом, що має романтично-елегійну тональність; полотно з дівчинкою, що тримає у руках свічку (Я. Пстрак), з дівчинкою, якій мати одягає віночок на голову (К. Трутовський, «Одягають вінок»).

Власне національний колорит намагалися передати не лише художники західноукраїнських земель, але й козацької Катеринославщини: «Портрет хлопчика в національному вбранні», 1919 р., Т. Ткаченко.

Діти на портретах середини ХХ ст. і пізніших років перебувають у динаміці: йдуть у гості (І. Іжакевич, О. Сластіон), насолоджуються зимовими розвагами (М. Полякова), грають на музичних інструментах («Внучка грає на піаніно» Т. Яблонської, 1997). Подеколи – і хворіють (Т. Яблонська, «Застудилася», 1953). Вони цілком виконані в реалістичній стилістиці і віддзеркалюють і предметний, і психологічно-емоційний світ дитини того часу, коли створювалися полотна. На них не лише розкуті, безтурботні діти, але й такі, що потребують захисту (К. Трохименко, «Катерина», 1951). Основний акцент – щирість, відкритість дитячого внутрішнього світу, як у портреті В. Зарецького «Портрет дівчинки в капелюсі», 1950 р.

На початку ХХІ ст. багатобарвний світ чарівних маленьких персонажів, сповнених радості, ніжності, солодких мрій і гумору, ожили, як у добрій казці, на картинах наших сучасниць – українських художниць Євгенії Гапчинської та Катерини Дудник.

Наскрізною є тема дитинства у творчості В. Баринової-Кулеби (триптих «Моя мама» (1985), «Синок мій» (2000), «Колискова» (2001), «Нічого кращого немає» (2003), «Люлі, люлі…» (2004), «Щаслива сім'я» (2007–2008), «Було, є і буде» (2010), тетраптиху «Наймичка» (2018–2019) та ін.). Невипадково Р. Петрук зауважив: «Здебільшого це твори автобіографічні – спогади про дитинство, рефлексії на історичні події ХХ – початку ХХІ ст. Особливими для художниці є теми сім'ї, родини, материнства, любові, дитинства» [2, 76]. На її полотнах одним із провідних є символ безсмертя роду – колиска, ластівка як провісниця життя. Художниця чимало полотен присвятила темі війни і голодомору, на яких є також образи дітей, яких і драматичних ситуаціях оберігає мати.

Сучасні художники активно працюють з проблематикою дитинства в Україні, доказом чого є нещодавно проведена в Києві виставка «Діти – Дерево життя», приурочена до Дня

Збройних сил України (грудень 2025 р.).

Висновок. Проблематика дитинства в станковому живописі перебуває в колі постійної уваги, гострого спостереження з боку митців. Візуалізація дитинства – безперервний часово-просторовий континуум, у якому дитина – об'єкт особливої уваги, образ щирості, теплоти, любові, продовження роду.

Література

1. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / . Кн. 2. 1970. 435 с.
2. Петрук Р. І. Образ колиски у творчості Віри Кулеби-Баринової. *Десяті Платонівські читання* : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ : НАОМА, 2022. С. 76–77.
3. Саноцька Х. Діти в українському живописі. Київ: Мистецтво, 1985. 159 с.

Божавель Катерина Олександрівна,
здобувачка вищої освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦЬКА ТВОРЧІСТЬ ФЕДОРА ТЕТЯНИЧА У ВІТЧИЗНЯНІЙ ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ

Художник-монументаліст Федір (Феодосій) Тетянич (1942–2007) – одна з найбільш самобутніх постатей українського мистецтва другої половини XX століття. Його творчий і життєвий шлях від нонконформістських за формою і змістом композицій до перформансів, метафорично можна окреслили як провокативні, хвилюючі, антитезові метафори. Підхід митця до створення художніх творів й об'єктів вирізнявся експериментальністю та ризикованістю, адже суспільство часто з острахом реагує на новаторські та сміливі рішення. Однак із кожною новою роботою, інсталяцією чи мистецькою акцією інтерес до його творчих поглядів зростав.

У 1970-х роках Тетянич сформував власну філософсько-естетичну систему, яку назвав «Фрипулья», що й привернула увагу суспільства. Розробляючи цю концепцію, Федір мав на меті розширити межі традиційних форм мистецтва, продемонструвати безмежність всесвіту та водночас створити для себе особливий простір, у якому можна було б утекти від жорстокості та рутини повсякденного життя.

Починаючи з 1990-х років суспільний інтерес до феномену «Фрипулья» помітно активізувався, що зумовило широку присутність постаті митця на сторінках публіцистичних видань. Тарас Головко у статті «Торкнувшись вічності душею» (1992) охарактеризував як особистість Тетянича, так і його ідеї та переконання. Автор зазначав, що «Фрипулією митець також називає просторову і часову безкінечність. Якщо безкінечність розуміти, як філософський термін, то його художня творчість і є отим відображенням безмірного якісного розмаїття речей, явиш, процесів матеріального світу» [2]. Окрім того, дослідник виокремив теми, на які Тетянич рефлексував за допомогою своїх робіт: збереження навколишнього середовища та возвеличення героїчного минулого народу.

Варто зазначити, що інтерес до творчості Федора посилився після 2000 року. Митець дедалі частіше став об'єктом інтерв'ю та публічних обговорень. Найбільше запитань викликали перформанси, які художник влаштовував на вулицях Києва. В одному з інтерв'ю Дмитру Десятерику художник зазначав: «Кожен із вас у певний момент – якийсь перформанс. Можна щось сказати, а можна зробити якийсь вчинок, у якому все стане ясним без слів» [3].

Для детальнішого аналізу філософії художника цінним джерелом є книга, яку почав створювати сам митець наприкінці 1990-х років, однак видана вона була вже після його смерті – у 2009 році [8]. Праця містить авторські роздуми, вірші, особисті фотографії, ескізи та малюнки. Навіть саме оформлення книги дає зрозуміти на скільки безмежну фантазію мав митець та як він зухвало порушував всі стандарти, створюючи свій арт-об'єкт.

Згодом, поряд з публіцистичними матеріалами, з'явилися й наукові дослідження, присвячені аналізу стилю художника, специфіці його станкових, монументальних робіт та

інсталяцій. Зокрема, Гліб Вишеславський розглянув творчість митця в контексті неофіційного мистецтва [1]. Галина Скляренко у праці «Пунктир концептуалізму»: До картини українського мистецтва» (2010) здійснила аналіз робіт Ф. Тетянича та простежила еволюцію його художніх форм [6]. Оксана Ременяка охарактеризувала Федора як одного з першовідкривачів перформансу та інсталяції в Україні, зазначивши, що «на початку 80-х Фрипулья був практично самотньою постаттю українського арт-простору, втім, постаттю, яка дивилась у саму сутність загальносвітової тенденції відмови від мальованої двовимірності та підвищеного інтересу до три- і чотиривимірності в мистецтві» [5, 63]. Акцент на монументально-декоративній спадщині митця зробила Ірина Солярська-Комарчук, яка проаналізувала її у контексті традицій трансавангарду [7]. Стаття дослідниці є цінною для вивчення особливостей панно, оскільки містить описи як сюжетних рішень, так і технічних аспектів виконання.

Однак на сьогодні найбільш повну інформацію про життя і творчість Тетянича зібрано в книзі «Фрипулья», яку видали у 2021 році [4]. У ній систематизовано ключові етапи біографії Федора, проаналізовано станкові, монументальні роботи та перформанси, а також, що важливо, розміщено архівні матеріали.

Із зазначеного вище можна зробити висновок, що науковий інтерес до творчої спадщини Ф Тетянича перебуває на етапі активного формування. Попри наявність праць, присвячених філософським теоріям митця, комплексного мистецтвознавчого дослідження, яке б охоплювало системний аналіз творчого доробку художника, на сьогодні ще не здійснено. Це зумовлює актуальність подальших наукових розвідок у зазначеному напрямі.

Література

1. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. № 3. С. 171–198.
2. Головко Т. Торкнувшись вічності душею. *Пробудження*. 1992. № 2–3. URL: https://holovkotaras.wordpress.com/2015/11/02 (дата звернення: 02.03.2026).
3. Десятерик Д. Всесвіт Фріпулья. *День*. 2004. № 40. URL: https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/vsesvit-fripulya (дата звернення: 04.03.2026).
4. Жмурко Т., Кочубінська Т., Сахарук В., Булкіна І. Федір Тетянич. Фрипулья. Київ : PinchukArtCentre, 2021. 176 с.
5. Ременяка О. С. Об'єкт у просторі сучасного мистецтва України. *Магістеріум. Культурологія*. 2011. № 42. С. 61–64.
6. Скляренко Г. «Пунктир концептуалізму»: До картини українського мистецтва другої половини XX сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 209–230.
7. Солярська-Комарчук І. О. Монументальне мистецтво Ф. Тетянича в контексті традицій трансавангарду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецт*. 2023. № 3. С. 124–129.
8. Федір Тетянич. Фрипулья. Київ, 2009. 32 с.

Гугленко Галина Михайлівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБРАЗІВ У ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасні митці, до кола яких належать і художники-ювеліри, надихаються всім, що їх оточує, зокрема й архітектурою. Трансформація об'єктів великого масштабу у малі пластичні форми є складним процесом, адже під час зменшення втрачаються деталі, відчуття масштабу та величі будівлі. Для створення ювелірних виробів недостатньо простого масштабування, зменшення до аналогів архітектурної споруди, необхідно враховувати умови проєктування та ергономіку будови людського тіла на який проектується виріб, носіння та сприйняття прикраси.

Саме такий підхід демонструє Олена Маслова, засновниця ювелірного дому «Орінго». Під час розробки колекції «Чарівні міста України» вона брала за основу знакові будівлі міст і

трансформувала їх у форму каблучки. У процесі роботи мисткиня виробила власні принципи трансформації архітектурних образів, зокрема узагальнення форми споруди та сформулювала поняття «кільцегенічності», відповідно до якого у композиції має домінувати горизонтальність, а не вертикальність [1].

Особливо показовим є приклад підвіски «Молитва за Харків», у якому за основу композиції взято план Площі Свободи (м. Харків). Такий підхід дозволяє передати архітектурний образ міста не через фасад окремої будівлі, а через просторову структуру міського середовища яка виражається в матеріальному вирішені ювелірної прикраси (технологія виконання).

Не обов'язково створювати точну мініатюрну копію будівлі під час трансформації архітектури в ювелірну прикрасу – можливим є також шлях стилізації. Зменшення кількості деталей та узагальнення форми до кількох характерних ліній дозволяє зберегти впізнаваність образу й водночас адаптувати його до малого формату. У своїх творчих пошуках та досягненнях, класичний ювелірний дім «Лобортас» застосовує у браслеті «Римські канікули», де за допомогою геометричного узагальнення виділено ключові лінії, необхідні для впізнання Колізею. Архітектурний мотив подано у мінімалістичній манері, зведеній до найнеобхіднішого трактування теми, ідеї та образу виробу.

Зазначимо, що не завжди існує потреба у точному відтворенні пропорцій будівлі, щоби вона зчитувалася як архітектурний об'єкт. Це простежується на прикладі каблучки «Пізанська вежа», де пропорції свідомо порушені, однак збережено загальну концепцію споруди – круглу форму та візуальний нахил. Таке рішення продиктоване вимогами носибельності прикраси та гармонійного співвідношення форми з людською рукою [2, с. 38, 65].

Спостерігається тенденція у дизайнерів ювелірних прикрас, якій часто не приділяють достатньої уваги, частині архітектури як план будівлі, що грає важливу роль для висвітлення теми та ідеї виробу. Водночас саме він може стати цікавим рішенням для створення ювелірних прикрас. План можливо використати як основу форми виробу та декорувати його відповідно до композиційних принципів формотворення, як це реалізовано у проєкті «Multiversum» Оксани Мась [3]. У цьому випадку архітектура переосмислюється не через об'єм чи фасад, а через структуру простору.

Ще одним підходом є використання не монолітної конструкції будівлі, а її контуру. У серії робіт «Перспектива» Кейті Селлерс передає архітектурні образи за допомогою дроту, зосереджуючись лише на контурі споруд. Використання різних ракурсів дозволяє змінювати сприйняття будівлі, іноді навіть навмисно його спотворюючи, що відкриває нове бачення знайомих архітектурних форм [4].

Невід'ємною складовою архітектурної споруди є вікна, які часто відіграють важливу роль у формуванні художнього образу будівлі та її декоративного оздоблення. Саме цим елементом скористався Алессіо Боскі у кольє «Палац Дожів». За основу композиції було взято арочну систему цієї споруди, що демонструє можливість ювелірного переосмислення архітектурних форм через віконні та аркові структури історичних пам'яток [5].

Отже, проаналізовані приклади засвідчують, що архітектура є багатошаровим джерелом та артефактом формотворення у сучасному ювелірному мистецтві й може трансформуватися в прикрасу не лише через пряме відтворення образу будівлі, а й через її узагальнення, стилізацію та переосмислення окремих елементів. Ювеліри використовують різні підходи до адаптації архітектурних форм: від інтерпретації фасадів і впізнаваних контурів до роботи з планами споруд, просторовими структурами міського середовища та декоративними елементами, зокрема арковими й віконними системами.

Дослідження показало, що під час опрацювання матеріалу виявили багато чинників які спонукають до створення та трансформації архітектурних образів у малі пластичні форми. Вирішальними стають питання зручності, ергономіки та художньої доцільності, що зумовлює свідоме спрощення форм, зміну пропорцій і відбір лише ключових ознак архітектурного об'єкта. Для нашого дослідження такий аналіз вкрай важливий і потрібний, бо він слугує безпосереднім зв'язком між образом ювеліра відомих брендів та образів архітектурних мотивів у прикрасах. Таким чином, ювелірне мистецтво не копіює архітектуру, а створює її нову

інтерпретацію, зберігаючи ідентичність образу та водночас адаптуючи його до масштабу прикраси. І потребує подальшого дослідження науковцями та мистецтвознавства в площі сучасного авторського ювелірного мистецтва України та світу.

Література

1. Триколенко С. Т., Триколенко Е. Е. Ювелірні архітектура Орінго, 2025 URL: https://www.researchgate.net/publication/392200841_Uvelirna_arhitektura_Oringo (дата звернення: 02.11.2025).
2. Ірина Карпова, Ігор Лобортас Альбом ювелірного мистецтва Романтичний авангард, Київ, ТОВ «ЦНТ ГОПАК», 2003 р.
3. Оксана Мась, офіційний сайт URL: https://www.oksanamas.com/multiversum/ (дата звернення: 03.11.2025).
4. Кейті Селлерс, офіційний сайт URL: https://caitiesellers.wordpress.com/ (дата звернення: 03.11.2025).
5. Алессіо Боскі, офіційний сайт URL: **https://alessio-boschi.com/collections-historica/** (дата звернення: 03.11.2025).

Долеско Анастасія Сергіївна,
здобувачка вищої освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗРОСТАННЯ ПОПУЛЯРНОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО КОСТЮМА СЕРЕД УКРАЇНСЬКИХ АРТИСТІВ У ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

Естрадні артисти завжди намагаються якомога тонше відчувати, чого потребує їх глядач. Вони миттєво реагують на зміни настрою суспільства, аби залишатися популярними. Не став винятком і період з початку повномасштабного вторгнення держави-агресора на українські землі. Після 24 лютого 2022 року різко зросла кількість виконавців естради, що використанням традиційних костюмів чи їхніх елементів намагалися продемонструвати свою причетність до України.

Потужним прикладом цього явища є виступ українського виконавця на Євробаченні-2022 – «Kalush Orchestra». Тоді наші музиканти показали не лише нестримну енергію та харизму, а й самобутні костюми з деталями, притаманними традиційному українському одягу. Олег Псюк запалював у автентичному святковому кептарі початку 20 ст. із Буковини, густо розшитий бісером. Сорочка – сучасна, стилізована за мотивами української вишитої сорочки [1]. Інші виконавці гурту були також вбрані в автентичні зразки традиційного вбрання, чи їхнє сучасне трактування.

Правильний посил до одягання традиційного костюма продемонструвала і співачка Славія у кліпі до пісні «Сила роду». Виконавиця використала не лише традиційне брання, а й показала важливість для українців дослідження свого роду, шукати підтримку у предків. За сюжетом мати героїні передавала доньці каблучку її бабусі. «Це і є колом-кільцем нашої єдності, духовної сили і неминучої перемоги» – прокоментувала цю роботу Ірина Фаріон, яка зіграла у відеороботі роль мами виконавиці [3].

Рис 1. ***Kalush Orchestra під час виступу на пісенному конкурсі Євробачення-2022***

Рис 2. ***Знімки екрану із кліпу до пісні «Сила роду» виконавиці Славії***

Та чи завжди така дань моді це добре? Очевидно, що ні. Оскільки, пливучи за течією «одягну я вишиванку – покажу, який великий патріот», часто-густо призводить до розквіту так званої «шароварщини». Адже коли виконавці із сумнівними цінностями наряджаються у одяг із вишитими елементами, це може створювати викривлене уявлення про традиційний український костюм і навіть гірше. Глибоке дослідження цього явища провела у своїй дисертаційній роботі Світлана Долеско. «Довіра пересічних українців до відомих людей, що вдягалися у сукні із вишитими елементами від відомих дизайнерів призвела до масового використання російської орнаметики на них, адже вони почали асоціюватися саме з традиційною українською культурою, розмиваючи тим самим візуальну межу між російським та українським мистецтвом» – пише експертка [4]. Крім того, ми спостерігаємо в українській естраді багато вульгаризованих образів із використанням вишитих елементів. Навряд чи це сприяє масовому адекватному розумінню традиційного українського вбрання [5].

Рис 3. ***Інтерпретація елементів традиційного українського костюма виконавицями гурту «Made in Ukraine»***

Література

1. Буковинський кептар і гуцульський сердак: все про костюми Kalush orchestra на «Євробаченні-2022». *Vogue*. URL: https://vogue.ua/article/culture/muzyka/yak-stvoryuvalis-kostyumi-dlya-vistupu-kalush-orchestra-na-yevrobachenni-48560.html (дата звернення: 07.09.2024).
2. Kalush Orchestra. Stefania. LIVE. Ukraine. Grand Final Eurovision 2022. *Eurovision Song Contest.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=F1fl60ypdLs (дата звернення: 08.09.2024).
3. SLAVIA – сила роду. *Slavia.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=fQS7hFCkXzs (дата звернення: 08.09.2024).
4. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. : дис.... д-ра філос. ... : 023 - «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023. 277 с.
5. Фотогалерея гурту Made in Ukraine. *Офіційна фейсбук-сторінка гурту.* URL: https://www.facebook.com/madeinukraine.official?locale=de_DE (дата звернення: 08.09.2024).

Доценко Владислав Євгенійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ГЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Україна, з її багатошаровою культурною спадщиною, завжди вражала світ своїм різноманітним мистецтвом. Серед яскравих представників української графіки другої половини XX століття варто відзначити талановитого майстра - Георгія Якутовича. Він став однією з ключових фігур у формуванні та розвитку національної графічної школи, принісши в своїх роботах не лише технічну майстерність, але й глибокий зміст та національну ідентичність.

У другій половині XX століття українське мистецтво переживало період великих змін та досягнень. У 1960-х графіка домінувала над живописом. Молоді київські митці, до яких належав і Георгій Якутович, активно експериментували з графічною мовою. Художники-ілюстратори нового покоління, опираючись на академічні знання та досвід своїх наставників, розпочали активні новаторські пошуки. «Українські графіки генерації 1960-х рр. відмовилися від ілюзорного простору на користь підкресленої площинності аркуша, від світло-тіньового

моделювання об'єму – на користь напруженої і виразної мелодики ліній та плям. Для досягнення своєї мети вони використовували не тільки лінорит, але й дереворит, а також однотонний і кольоровий малюнок…» – наголошує Оксана Ламонова [1, с. 187].

Георгій Якутович разом із своїми сучасниками звертались до здобутків «українського авангарду» 20-х років. Подібно до «бойчукістів» Якутович віддавав перевагу монументальності та національному мистецтву. Він вважав, що національні традиції мають бути основою його творчих пошуків.

Привернула увагу громадськості аспірантська робота Георгія Якутовича до повісті М. Коцюбинського «Фата моргана» (1957). Ліногравюри були показані на Республіканській художній виставці 1957-го року. Ця робота відображала не лише його пошуки нових художніх засобів у графіці, але й його здатність створювати ілюстрації, які, незважаючи на їх монументальний характер, були проникнуті глибокими емоціями та драматизмом.

Георгій Якутович був представником покоління, відомого як "шістдесятники". Цей період можна назвати золотим у його творчому житті. У цей час, відомий як "хрущовська відлига", молодим художникам відкрилися нові можливості для експериментів та новаторства у мистецтві. Саме в шістдесяті роки Якутович почав створювати роботи, які були високо оцінені в мистецьких колах, такі як ліногравюри "Аркан" (1959) та "Є у мене топір, топір…" (1963).

Робота Георгія Якутовича як художника-постановника у фільмі С. Параджанова за повістю М. Коцюбинського "Тіні забутих предків" залишається геніальною й по цей час. Пізніше Якутович створив ксилографії до цього твору, де вразив своєю неймовірною здатністю до адаптації та усвідомлення суті оповідання. Він майстерно втілив міфічний світ твору, вдало поєднавши майстерність техніки з вираженням поезії романтики, традицій гуцулів та карпатської природи. Згодом Георгій Якутович проілюструє історичну повість І. Франка «Захар Беркут» (1972), в якій, вочевидь, в рамках нового експерименту, видозмінюється художня мова і штрих повністю зникає та з'являється текстура, проте монументальні принципи зберігаються незмінними.

Охоче Георгій Якутович ілюстрував дитячу літературу: «Про бідного парубка та Марка багатого», «Про липку і зажерливу бабу» (1961), Д. Павличка «Золоторогий олень» (1970) та інші. Робота над ними засвідчує про активний пошук нових форм художнього оздоблення книг, спрямованих на створення національного стилю та виразного втілення творчого задуму. Але ліногравюри до "Козака Голоти" (1966) М. Пригари найкраще відображають переосмислене бачення художника народного мистецтва. Монументальна форма втілення ілюстрацій побудована на узагальнені та синтезі, з використанням досвіду народного декоративізму.

Георгій Якутович захоплювався історичною тематикою, про що свідчать його робота над поемою І. Кочерги «Ярослав Мудрий» (1963), та історичними творами «Слово о полку Ігоревім» (1977), «Повість минулих літ» (1981). Чимало уваги приділено відтворенню доби, що включало пошук матеріальної бази для створення образів. Це означало звернення до графічних відповідників того часу, дослідження графічної та малюнкової спадщини минулого. «…Якутовичу шляхом копіткого аналізу і методом порівняння ідентичних явищ у європейських країнах довелося відтворювати зовнішній вигляд, одяг, побут киян за часів литовського панування, «реконструювати» історичні пейзажі.» - зазначає Юрій Белічко [2, с. 30].

Більш пізніші твори: «Повість минулих літ» (1981) та художній твір М. Гоголя «Вій» (1985) відображають відхід ілюстратора від монументальності, та звернення до більш академічного образного втілення, хоча перспектива і простір місцями лишаються все ще умовними. Якщо в «Повість минулих літ» це вмотивовано прагненням зосередити увагу на героїчній епічності, то у «Вії» - зобразити пишну і вишукану добу бароко але простими формами, а інколи і декоративними. Як зазначає Василій Афанасьєв: «За кількістю відтворених сюжетів та глибиною осягнення літописних подій, так і за відповідністю самому духові і настрою літературного твору та майстерністю виконання цей твір Г. Якутовича не має аналогій у нашому книжковому мистецтві.» [3, с. 156]

Творчий шлях Георгія Якутовича був складним, але насиченим пошуками і відкриттями, особливо у сфері книжкової графіки. Його твори відображають не лише новаторські

прогресивні тенденції у мистецтві книги, але й його розуміння книги як цілісного художнього організму. Його досягнення стали духовним провідником для майбутніх поколінь в історії національної культури.

Література

1. Ламонова О. «Новий стиль» в українській графіці кінця 50-х – початку 70-х років. Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці: наук. зб. К., 1999. Вип. 6. С. 185–191.
2. Белічко Ю. В. Георгій Вячеславович Якутович. – Київ : Мистецтво, 1968. – 88 с.
3. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво в 1960–1980-х рр.: Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1984.

Заїка Галина Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ КИЄВА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Історико-культурний ландшафт Києва є складним багатошаровим феноменом, сформованим упродовж понад тисячоліття. Він поєднує природні, архітектурні та культурні компоненти, що визначають специфіку візуального образу міста. У сучасному мистецтвознавстві поняття культурного ландшафту трактується як простір, насичений історичною пам'яттю, символічними значеннями та естетичними смислами [8]. У цьому контексті Київ постає не лише як географічна, а як культурно-символічна структура, що постійно переосмислюється в художніх практиках.

Унікальна топографія Києва - поєднання дніпровських схилів, плато та заплав - зумовила формування стійкої іконографії міста. Ключові домінанти, зокрема Києво-Печерська лавра, Софійський собор, Андріївський узвіз, Поділ і панорами Дніпра, виступають носіями історичної пам'яті та регулярно відтворюються у творах різних епох. Саме через їх художню репрезентацію формується цілісний образ Києва як простору взаємодії природи та культури [2].

Перші системні художні інтерпретації київського ландшафту пов'язані з добою романтизму, передусім із творчістю Тараса Шевченка. Його архітектурні пейзажі 1840-х років поєднують документальну точність із емоційною виразністю, формуючи образ Києва як сакрального історичного простору. Робота з натури, характерна для Шевченка, забезпечувала достовірність зображення та водночас відкривала можливість для індивідуального переживання міського середовища [7; 5].

У другій половині XIX століття формується реалістична та пленерна традиція, що акцентує увагу на безпосередньому спостереженні природи та міського середовища. Важливу роль у цьому процесі відіграла Київська рисувальна школа Миколи Мурашка. Значний внесок у розвиток пейзажного живопису зробив Володимир Орловський, який поєднав академічну традицію з пленерними пошуками, орієнтуючись на європейські мистецькі практики [8]. Його роботи позначені прагненням до достовірної передачі стану світлоповітряного середовища, характерного для конкретного часу доби та сезону.

Центральною постаттю київського пейзажу кінця XIX – початку XX століття є Сергій Світославський, чия творчість стала своєрідною візуальною хронікою міста. У його роботах поєднується топографічна точність із ліричним осмисленням міського простору. Костянтин Крижицький збагатив традицію академічним опрацюванням пленерних мотивів, Петро Левченко - камерністю та поетичністю настрою, а Микола Пимоненко - органічним поєднанням жанрової сцени з пейзажним тлом [8]. Ці художники в сукупності сформували розвинуту школу київського реалістичного пейзажу.

На початку XX століття відбувається суттєве оновлення художньої мови. У межах авангардних пошуків Олександр Богомазов запропонував новий підхід до осмислення міського простору як динамічної системи взаємодії форм і ритмів. Його теоретичні положення

засвідчують перехід від натуралістичного відтворення до аналітичного моделювання візуальної реальності [1].

Паралельно розвивається школа монументального мистецтва на чолі з Михайлом Бойчуком, у якій поєднувалися новаторські формальні принципи з елементами візантійської та давньоукраїнської традиції. Це сприяло формуванню особливого підходу до репрезентації міського середовища як історично укоріненого культурного простору .

У середині XX століття художні інтерпретації Києва розвиваються в умовах домінування соціалістичного реалізму, що визначав тематичні та ідеологічні рамки мистецтва [4]. Водночас у творчості окремих художників зберігається прагнення до індивідуалізації образу міста. Значний внесок у розвиток київського пейзажу зробив Микола Глущенко, який поєднував імпресіоністичні прийоми з декоративною узагальненістю та насиченою колористикою. Його роботи вирізнялися живописною свободою навіть у межах нормативного мистецтва.

У другій половині XX століття спостерігається поступовий відхід від нормативності та посилення авторського бачення. У творчості Тетяни Яблонської міський ландшафт набуває емоційно-образного трактування: художниця переосмислювала звичні київські мотиви через призму особистого переживання, надаючи їм медитативного характеру. Це підкреслює значення індивідуального досвіду у сприйнятті міського середовища [3].

Наприкінці XX - на початку XXI століття художні інтерпретації київського ландшафту зазнають суттєвих трансформацій у контексті постмодернізму. Митці звертаються до проблем культурної пам'яті, ідентичності та змін міського середовища, використовуючи стратегії цитування, фрагментації та багатошаровості образу [6]. Міський простір дедалі частіше осмислюється як текст, у якому взаємодіють різні історичні наративи.

Сучасні художні практики характеризуються міжмедійністю та різноманітністю підходів. Поряд із традиційним живописом активно розвиваються фотографія, цифрове мистецтво та інсталяція, що розширюють можливості інтерпретації міського ландшафту. Водночас спостерігається повернення до пленерних практик як способу безпосереднього переживання простору .

Важливим аспектом сучасних інтерпретацій є осмислення урбаністичних трансформацій. Художники фіксують зміни історичного середовища, акцентуючи на взаємодії старого і нового, втраті традиційних образів і появі нових візуальних домінант. Це підкреслює динамічний характер культурного ландшафту як відкритої системи.

Висновки. Художні інтерпретації історико-культурного ландшафту Києва демонструють поєднання стійкості іконографічних мотивів із постійним оновленням художньої мови. Від романтичного осмислення міста як сакрального простору до сучасних мультимедійних практик простежується безперервність традиції та відкритість до новаторства. Еволюція образу Києва в мистецтві свідчить про його функціонування як носія колективної пам'яті та важливого елемента культурної ідентичності.

Література

1. Богомазов О. Живопис і елементи. Київ, 1914 (перевидання: Київ, 1996).
2. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ : Мистецтво, 1996.- 400с.
3. Кара-Васильєва Т. Українське мистецтво XX–XXI ст.: культура, стиль, напрями. Київ : Либідь, 2008.
4. Роготченко О. «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (Київ: Фенікс, 2007, 608 с.
5. Степовик, Д. В. Шевченко Т. Г. Живопис, графіка : альбом / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1984. – 175 с. : іл.
6. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ: Видавничий дім А+С, 2006.
7. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 10 т. / Відп. ред. В. І. Касіан. – К., 1961. –Т. 7: Живопис, графіка 1830-1847 років. – Кн. 1. – XVI с. + 153 іл. + 64 с. – Кн. 2. – 192 іл. + 110 с.; Кн. 2. – 192 іл. + 110 с.
8. Юрій Турченко. *Київська рисувальна школа*: монографія. – Київ, 1956.

Кершис Олег Альбінович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА: МЕМОРІАЛЬНІ ПАМ'ЯТНИКИ ТА БЛАГОДІЙНІ ІНІЦІАТИВИ

На сьогоднішній день питання меморіальних пам'яток набуває особливої актуальності у наукових розвідках, адже саме вони є важливими маркерами колективної пам'яті й культурної спадщини. В українському науковому дискурсі висвітлено історію створення пам'ятників відомим музикантам [5], підкреслюючи вплив цих постатей на формування національної ідентичності. Однак, меморіальні практики вшанування Василя Симоненка, одного із символів українського шістдесятництва, залишаються маловивченими, і наукові статті, присвячені цій темі, ще не з'являлися на сторінках фахових видань. Тому розкриття особливостей створення та функціонування меморіальних об'єктів, присвячених Симоненку, є актуальною та важливою задачею сучасної гуманітарної науки.

Циклічність історії України та консолідації української нації на тлі багатовікових російських намірів стерти національну ідентичність українців, обумовлює наявність незгасної уваги до постатей-лідерів громадської думки, які є символом цієї консолідації. У вимірі радянського періоду це рух шістдесятників – діячів культури, науки й мистецтва, чия діяльність була мирним супротивом проти тоталітарної системи задля підтримки національної ідентичності через мову й надбання матеріальної й духовної культурної спадщини. У цьому дослідженні розглянуто прояви збереження й популяризації біографії й творчого спадку Василя Симоненка (1935–1963) – літератора, журналіста й громадського діяча, чиє ім'я стало одним із брендів шістдесятництва.

Незважаючи на те, що радянська влада вважала цього літератора-шістдесятника однією з загроз своєї ідеологічної стійкості, за більш ніж 60 років з дня смерті Василя Симоненка, як показав аналіз матеріалів з популяризації його творчості, на території України наявні меморіальні об'єкти його вшанування, відлік появи яких ведеться ще з 1960-х рр. Географія їхнього поширення охоплює Полтавську обл., де він народився; м. Київ, де Василь Симоненко здобув вищу освіту; м. Черкаси, де працював журналістом. Із 1965 р. в с. Біївці Полтавської обл. працює хата-музей Василя Симоненка, а в 2005 р. в цьому ж селі на знак пошани встановлено погруддя літератора авторства Миколи Цися й Олександра Зота. У 1967 р. скульптором Станіславом Грабовським, архітектором Миколою Кириленком й художником по каменю Михайлом Кирилюком створений надгробний пам'ятник, реконструйований в 2000 р. скульптором Леонідом Кондратським. З 1984 р. школа в с. Тарандинці, де навчався Василь Симоненко, носить його ім'я, що засвідчено меморіальною дошкою й відкриттям музейної кімнати.

У подальшому одну меморіальну дошку відкрито в м. Тальне й три в м. Черкаси. Тут же в 1990-х рр. встановлено два барельєфи авторства Олексія Шевчука й Станіслава Грабовського. У 2010 р. в Черкасах відбулась подія, яка мала широкий розголос та підтримку місцевої влади – відкрито пам'ятник авторства Владислава Димйона [2]. Перший в Києві пам'ятник Василю Симоненку відкрили на честь 80-річного ювілею літератора в 2015 р., на території Київського національного університету імені Тараса Шевченка, де він здобув фах журналіста. Автор погруддя – Олександр Рачковський [4]. Ще дві скульптури присвячені безпосередньо творчості Василя Симоненка: за мотивами культової поезії «Лебеді материнства» (1981, скульптор Станіслав Грабовський, с. Киселівка Черкаської обл.) та «Некролог кукурудзяному качанові» (2009, скульптор Дмитро Бур'ян, м. Сміла Черкаської обл.) [3].

Таке доволі широке представлення меморіальних пам'ятників у місцях проживання, навчання й професійної діяльності Василя Симоненка (особливо в Черкасах), доцільно використовувати при розробці тих туристичних маршрутів, які можуть бути присвячені як об'єктам культурної спадщини міста, так і видатним персоналіям української культури. Одним із таких пунктів маршрутів може стати Літературно-меморіальний музей Василя Симоненка як найвідоміший меморіальний осередок вшанування літератора-шістдесятника, відкритий в 1997 р. в

приміщенні редакції колишньої газети «Черкаська правда», де Василь Симоненко працював на посаді журналіста. Тут у 2014 р. встановлено бронзовий пам'ятник-погруддя авторства Івана Фізера, а за рік до того – погруддя поета, створене Олександром Рачковським.

З 2023 р. музей перебуває під опікою Благодійного фонду «МХП – Громаді», який в межах проєкту «Збереження культурної спадщини» підтримує п'ять локальних музейних інституцій меморіального профілю, фінансуючи ініціативи з їхньої модернізації та просвітницькі проєкти. Так, в 2023 р. видано збірку поезій Василя Симоненка «Молитва», куди увійшли 80 сторінок не оприлюднених раніше авторських рукописів, які зберігаються в родині літератора. За словами директорки Благодійного фонду «МХП – Громаді» Тетяни Волочай, «Сьогодні вірші Василя Симоненка набувають нового значення: їх читають військові на фронті, вони стають основою популярних пісень, їх виконують, коли проводжають загиблих захисників. Тому для нашого Фонду було честю підтримати видання унікальної збірки творів Василя Симоненка» [1].

Вважаємо, що літературна спадщина Василя Симоненка та меморіальні об'єкти, присвячені йому, є цінними артефактами матеріальної й духовної культурної спадщини України та потребують подальшого вивчення й популяризації.

Література

1. 83 сторінки оцифрованих рукописів та неопубліковані раніше твори: вийшла збірка віршів Василя Симоненка. *Благодійний фонд «МХП – Громаді».* URL: https://mhpgromadi.org.ua/blog/83-storinky-otsyfrovanykh-rukopysiv-ta-neopublikovani-ranishe-tvory-vyishla-zbirka-virshiv-vasylia-symonenka/ (дата звернення: 02.12.2025).
2. Бунякіна Д. Черкаси із Симоненком. *Радіо Свобода.* URL: https://www.radiosvoboda.org/a/2223126.html (дата звернення: 02.12.2025).
3. Вшанування. *Спільнота Василя Симоненка.* URL: https://vasylsymonenko.org/vshanuvannya/ (дата звернення: 02.02.2026).
4. У дворі університету ім. Шевченка відкрили пам'ятник Василю Симоненку. *5 канал.* URL: https://www.5.ua/suspilstvo/u-dvori-universytetu-im-shevchenka-vidkryly-pamiatnyk-vasyliu-symonenku-81060.html (дата звернення: 22.02.2026).
5. Шишлюк Є., Кершис О. Меморіальні скульптурні композиції видатним діячам музичної культури у міському просторі кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2024. Т. 2. № 82. С. 267–274. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-37

Ковалевський Андрій Григорович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В НАТЮРМОРТІ

Актуальність дослідження натюрморту в умовах російсько-української війни зумовлена його здатністю фіксувати нові смислові й символічні пласти сучасності. В український наукових розвідках досить ґрунтовно досліджено діяльність митців, які працювали в жанрі натюрморту у другій половині XX століття. Зокрема М. Глущенка [6], А. Зерницького [5], В. Чегодара [4] та ін. Дослідження присвячені трансформації жанру натюрморту під час російсько-української війни розкриває С. Виткалов на прикладі творчості закарпатської мисткині О. Кашшай. Вчений проаналізував парадигмальні зміни процесу художньої творчості української мисткині в умовах глобальних зрушень [3]. Ю. Романенкова здійснила аналіз змін у стилістиці та сюжетах київської художниці О. Карпенко [7]. Водночас попри висхідну увагу до відображення війни у жанрі натюрморту в сучасному науковому дискурсі, варто підкреслити, що ця проблема залишається недостатньо дослідженою. Потребує ґрунтовнішого аналізу не лише мистецтвознавчий, а й мистецько-практичний аспект, що дозволить розкрити нові смислові пласти, механізми трансформації жанру та його вплив на суспільну свідомість.

Воєнний натюрморт став унікальним мистецьким піджанром, що відображає досвід війни через символічні предмети та побут військових. Цей жанр виконує важливу роль у

збереженні пам'яті про сучасні події, трансформує артефакти війни на художні свідчення епохи, оскільки він насичений предметами, які знайдені на фронті, для створення символічних композицій, що відображають трагічність конфлікту та стійкість людського духу. Сучасний український «воєнний натюрморт» поєднує класичні елементи голландського жанру із сучасною символікою війни – шинами, щитами, касками. Ці предмети вже стали невіддільними від тематичного контексту. Митці переосмислюють натюрморт через актуальні теми, як у роботах Арсена Савадова «Сакральний натюрморт» (2016), в якому реалії України відображені через атрибути Майдану під всевидячим оком. Олександр Шульган, перетворює уламки техніки та особисті речі солдатів на арт-інсталяції й фотографії, які документують життя під час війни. Данило Мовчан у своїх роботах (зокрема «Vanitas») використовує символізм марноти й традиції іконопису для висвітлення тем минущості життя й стійкості людини посеред руйнувань [8].

Стиль Ігоря Гусєва, концептуаліста, поета і засновника галереї Norma, організатора руху Art Raiders, котрий працює на межі живопису, медіа та тексту вирізняється іронією та сатирою, що тонко пронизують кожен твір. Серія «Безпілотник над імперією» [2] відкриває глядачеві інший ракурс війни: здається, що воєнна тема прихована, а на полотнах буяють квіткові букети на тлі ідилічних краєвидів. Але у спокої російської глибинки з'являється силует дрона, як мовчазного посланця з України, який у мить здатен перетворити імперську велич на дим і пустку. І. Гусєв демонструє, як війна руйнує ілюзію стабільності, оголює приховану вразливість і марність агресії. Така художня метафора є промовистим нагадуванням, що навіть серед квітів і тиші невідворотно наближається зміна – як весна після зими, так і правда після омани.

Для мистецької практики Марини Скугарєвої, представниці Нової української хвилі, яка проживає і працює в Києві, характерне поєднання техніки живопису та вишивки. У її роботах є синтез матеріального й духовного, а також переосмислення щоденних явищ крізь призму естетики. Серія робіт із назвами, що містять лише дату (наприклад: «6 січня», «23 вересня», «24 вересня»), демонструє різноманітність формальних і тематичних підходів [1]. Наприклад, на полотні «12 липня» зображені квіти на темному фоні, композиція побудована на контрасті кольорів та ритміці мазків, що створює декоративний ефект і підкреслює виразність кожної деталі. Картина «24 вересня» – це натюрморт, у якому квіти в прозорій упаковці вирізняються інтенсивністю кольору та світла, передають урочистий характер сцени. Робота «23 вересня» є стриманим натюрмортом, де темно-червоні квіти у вазі виконані у приглушених тонах, створюючи атмосферу спокою. В натюрморті «6 січня» поєднано буденні та символічні мотиви: кімнатна рослина з яскравим листям і декоративний жовтий птах, доповнений елементами ручної вишивки, розташовані на тлі вікна із зимовими візерунками природи. В такому композиційному рішенні відчутне, що розсіяне зимове світло – це протиставлення деталізованому зображенню птаха, виконаному нитками. Такий підхід підкреслює багатогранність авторського підходу до матеріалу.

Висновок. Жанр натюрморту в українському мистецтві в умовах російсько-української війни зазнав суттєвих трансформацій, набувши нових смислових і символічних пластів. Сучасні художники, використовують як класичні, так і інноваційні підходи, переосмислюють предметність та сюжетність натюрморту, надають йому здатність фіксувати колективну пам'ять, травму та надію. Воєнний натюрморт став потужним інструментом художнього осмислення реалій війни, що відображає стійкість, переживання та філософські роздуми українського народу. Водночас подальші дослідження цього жанру є важливими для глибшого розуміння механізмів його впливу на мистецькі процеси та суспільну свідомість, адже мистецтво, як і життя, постійно змінюється під впливом історичних подій, залишаючи по собі слід у культурній спадщині нації. Загалом воєнний натюрморт став піджанром, що як особистий, так і національний досвід, трансформує класичну форму під актуальні соціокультурні реалії

Література

1. «12 липня» *VIVID FISION*. URL: https://vividfusion.art/product/12lypnia/ (дата звернення 15.02.2026)

2. Безпілотник над імперією. *VIVID FISION.* URL: https://vividfusion.art/product/bezpilotnyk-nad-imperiieiu-5/ (дата звернення 15.02.2026)

3. Виткалов С. Український митець в умовах соціально-політичних та культурних трансформацій початку XXI століття (на прикладі творчості Ольги Кашшай). *Українська академія мистецтва,* 2025. № 38. С. 91–97. DOI: https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-9

4. Волошина К. Розвиток живописного натюрморту в творчості Василя Чегодара. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2024. № 77. Т. 1. С. 100–108. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-13

5. Долеско С. Акварелі Аркадія Зернецького та виставка «Рідне місто. Київ 60-х» у Національному музеї «Київська картинна галерея»: меморіальний аспект. *Fine Art and Culture Studies,* 2024. № 5. С. 142–152. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-19

6. Долеско С., Бойко В. Актуалізація акварельного живопису Миколи Глущенка у виставкових проєктах сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2024. Т. 1. № 79. С. 122–131. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-16

7. Романенкова Ю. (2024) «Код перемоги»: живопис Ольги Карпенко як віддзеркалення художніх процесів України під час війни. *Арт-простір,* 2024. № 1(4). С. 19–35. DOI: https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.42

8. Федорець С., Братусь І. «Воєнний натюрморт» в сучасному українському мистецтві. *Young Scientist,* 2024. № 6(130). С. 37–41. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-6-130-29

Ковалевський Олексій Андрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІЗУАЛЬНА МОВА ВИТИНАНКИ: ВІД ХАТНЬОГО ДЕКОРУ ДО ІНТЕР'ЄРНИХ ІННОВАЦІЙ

У сучасному мистецтвознавстві зростає інтерес до адаптації народних ремесел до вимог новітнього візуального простору, і українська витинанка тут посідає особливе місце. Витинанка, що довгий час виконувала роль хатнього декору, у другій половині XX століття швидко увійшла до професійного мистецтва та графічного дизайну. Цей процес став можливим завдяки збереженню народних традицій у локальних осередках, активній діяльності аматорських художників і, найголовніше, творчості професіоналів, які переосмислили витинанку як універсальну графічну систему, здатну вирішувати складні візуальні й комунікативні завдання.

Українське мистецтво кінця XIX – початку XX століття виникло під впливом академічного та реалістичного живопису, сучасних європейських тенденцій і народної творчості [4]. Розвиток витинанки у професійному середовищі відбувався шляхом глибокого переосмислення її семантики та технічного потенціалу. Якщо у XIX столітті це була суто інтер'єрна прикраса сільських хат, то на межі століть вона стала «професійною витинанкою», де митці використовують обмеження техніки для досягнення максимальної виразності через експерименти із формою [5]. В цьому випадку площинність вимагає точного графічного відбору, а лаконічність силуету схожа на математичну формулу, що стимулює нові пошуки й утворення символічної мови. З 1980-х років витинанка розширила межі застосування від станкової графіки до монументального мистецтва. У цей період відбувся вплив суміжних видів мистецтв, зокрема монументального живопису, ткацтва й книжкової графіки.

Індивідуальні стилі провідних майстрів сформував візуальний словник сучасної української графіки, а національні риси проявились не лише у сюжетах, а й у колористиці, яка відображає регіональні традиції. Наприклад, у Людмили Мазур переважають чорний, червоний і зелений на білому тлі – алюзія на подільську вишивку [6], а Микола Теліженко використовує вохрову гаму, вшановуючи черкаську кераміку [8]. Це свідчить про те, що сучасна графічна інтерпретація не уніфікує, а підкреслює локальні коди. Роботи Леоніли Стебловської вирізняються силуетною цілісністю, властивою фрескам [7], Андрій Пушкарьов впроваджує тонування паперу та активне використання фактури, поєднуючи витинанку із розписом [3]. Василь Корчинський, працюючи з чорним папером, досягає витонченого силуету й етнічної стилізації [1], а Ярослава Галькун використовує графічну мову витинанки у навчальних проєктах [2].

Симетричні рапортні структури, що активно використовуються у сучасному дизайні, підтверджують універсальність мови витинанки. Сьогодні ці принципи застосовують у створенні патернів, текстилю, фірмових стилів, шпалер і навіть архітектурних елементів. Яскравим прикладом сучасного підходу є проєкти Дарії Старух (Альошкіної), яка створює великоформатні витинанки для декору вікон і просторів, зберігаючи традиційну техніку (Рис. 1). З'являються нові напрями – мотиви витинанки відтворюються у дереві, металі, пластику, бетоні, формуючи унікальні перегородки, ширми, фасади. Гра світла й тіні в таких об'єктах надає їм особливої атмосферності [9].

Рис. 1. ***Дарія Альошкіна, виставка «Мереживо століть» (Львів, 2025). Фото М. Варійчук***

Переломним етапом стала цифровізація коли сучасні технології дозволили тиражувати витинанкові мотиви у промисловому дизайні, використовуючи лазерне різання, векторну графіку, цифровий друк. Ці інновації зробили витинанку доступною для масового використання та інтегрували її у сучасні інтер'єри, меблі, елементи освітлення й навіть екстер'єри громадських просторів.

У поліграфії, завдяки цифровим технологіям, витинанка стала частиною сучасного графічного дизайну – особливо у виготовленні складних листівок, оформленні книг, навіть в UX/UI-дизайні сайтів і мобільних додатків. Вона остаточно інтегрувалася у цифрове середовище, довівши свою актуальність і архаїчну привабливість водночас.

Витинанка також стала елементом міжнародного іміджу України. В умовах підвищеного інтересу до національної культури вона використовується у дизайні одягу, аксесуарів, у майстер-класах і челенджах, навіть у 3D-друці та лазерній перфорації тканин. Отже, традиційна українська витинанка перетворилася на універсальну візуальну модель, що безперервно трансформується, зберігаючи автентичність у сучасному графічному, предметному й архітектурному середовищі.

Отже, аналіз розвитку сучасної української витинанки переконливо свідчить, що саме завдяки творчості таких митців, як Микола Теліженко, Людмила Мазур, Андрій Пушкарьов, Василь Корчинський, Ярослава Галькун і Дарія Альошкіна, цей вид мистецтва вийшов за межі традиційного декоративного ремесла. Витинанка набула ознак монументального мистецтва, стала платформою для складних історичних і культурних рефлексій, а також інтегрувала принципи суміжних мистецтв, не втративши етнічної ідентичності та глибини. Вона перетворилася на своєрідну «мета-техніку», що відкриває нові горизонти для українського візуального

мистецтва, залишаючись містком між минулим і сучасністю.

Література:

1. Василь Корчинський. *Рукотвори.* URL: https://rukotvory.com.ua/maystry/vasyl-korchynsky/ (дата звернення: 9.02.2026)
2. Галькун Ярослава. *Галерея мистецтв.* URL: https://volart.com.ua/art/halkun_yaroslava/ (дата звернення 8.02.2026)
3. Дніпропетровська область. Пушкарьов Андрій Томасович. *Українська витинанка.* URL: http://www.ukrvytynanka.com.ua/UA/dnipropetrovska-obl/185-pushkarov-ukr.html (дата звернення: 10.02.2026)
4. Долеско С. Символічне значення українського народного костюма в живописі соцреалізму. *Український мистецтвознавчий дискурс,* 2022. № 2. С. 6–12. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1.
5. Косицька З. Місце витинанок в інтер'єрі традиційного житла українців: локальні ансамблі. *Етнолог.* URL: https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2019/2/38.pdf (дата звернення 8.02.2026)
6. Мазур Людмила Олександрівна. *Хмельницька міська централізована бібліонтека.* URL: https://www.cbs.km.ua/?dep=1&dep_up=113&dep_cur=155 (дата звернення: 12.02.2026)
7. Марченко Г. Творчі звершення: виставка творів живопису заслуженого художника України Леоніли Стебловської. *Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».* URL: https://kpi.ua/731-2 (дата звернення: 2.02.2026)
8. Монументальність витинанки Миколи Теліженка. *Черкаська обласна рада.* URL: https://www.oblradack.gov.ua/monumentalnist-vitinanki-mikoli-telizhenka (дата звернення: 12.02.2026)
9. Ярема Г. Магія витинанок Дарії Альошкіної. *Високий Замок.* URL: https://wz.lviv.ua/life/527192-mahiia-vytynanok-darii-aloshkinoi (дата звернення: 1.02.2026)

Кравець Андрій Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА ОЛЕСІ ДВОРАК-ГАЛІК В ОПТИЦІ МИСТЕЦЬКОГО АРТДОСВІДУ УКРАЇНСЬКОГО СЬОГОДЕННЯ

Українське сьогодення формується в умовах повномасштабної війни, що стала визначальним чинником суспільних, культурних і світоглядних трансформацій. Війна змінила не лише політичний порядок денний, а й повсякденність мільйонів людей, структуру економіки, інформаційний простір та систему цінностей тощо.

Війна проти України стала каталізатором глибоких трансформацій і у розвитку сучасного українського мистецтва, зокрема активності митців у боротьбі українців за Незалежність, ціннісно-смислового наповнення сучасних мистецьких творів та ініціатив. Українське мистецтво, його представники демонструють високий рівень солідарності та самоорганізації, які вкрай важливі для інтенсивного розголосу і розуміння першопричин і наслідків війни проти України.

Перед науковою спільнотою постає завдання щодо активного осмислення існуючих мистецьких артпрактик, які стали важливим інструментом боротьби. Досвід кожного митця є безцінним.

Дослідниця Катерина Шевчук осмислюючи українське мистецтво в дискурсі переживання війни через естетичний досвід наголошує на високомісійній важливості і вагомості праці українських митців, з точки зору документування досвіду пережитого художньо-образними засобами [1].

Так, українська художня кераміка, що базується на традиціях виготовлення й застосування в народній культурі керамічних виробів стала одним із засобів привернення в глобальному артпросторі уваги до викликів жахливого українського сьогодення.

У спільноті майстрів художньої кераміки й кураторів арт-проєктів заслуговує на увагу мистецька діяльність художниці-керамістки та фундаторки фестивалю сучасної кераміки «ЦеГлина» й єдиного в Україні арт-простору «ЦеГлинаАрт» з експонування винятково творів художньої кераміки Олесі Дворак-Галік.

У 2022 р. мисткиня започаткувала проєкт «Міні-ЦеГлина 2023», в якому кожен із 29

керамістів розробив концепцію авторської цеглини розміром 20х10х5 см й втілив її у глині – кожна цеглина стала концепткально-персональним баченням стійкості української нації. З 26 лютого по 3 березня 2023 р., в межах проєкту «Міні-ЦеГлина 2023», О. Дворак-Галік та Р. Кришевською, за сприяння ГО «Домівка», на території міського громадського простору Markhof Kulturyentrum (Відень, Австрія) проведено виставку «Impressions on a Brick», під егідою Посольства України в Республіці Австрія.

Різнобічну підтримку проєкту надала дружина Посла України в Республіці Австрія В. Химинець та представники Асоціації «Подружжя українських дипломатів. За свідченням О. Дворак-Галік та Р. Кришевської, «це не лише виставка українського сучасного мистецтва кераміки. Це розмова між мистецтвом та глядачем, місток між двома світами – внутрішній та зовнішніми світами митця» [2].

Символічною стала не тільки концепція всього проєкту й кожного експонованого твору, а й частина назви – «ЦеГлина», яку О. Дворак-Галік ввела в обіг в артпросторі України. За словами мисткині, яка запропонувала європейській спільноті квінтесенцію сучасної художньої кераміки України крізь «дзеркало» війни, гра слів «ЦеГлина» водночас вказує на глину як матеріал, з якої виготовлені експонати і торкається назви цегли як будівельного матеріалу, як символу міці й відбудови. Кожна цеглина-експонат були символічним уособленням українців, які після 24 лютого 2022 р. стали саме такими цеглинами, разом утворивши потужну стіну захисту держави [2].

Загалом, проєкт став площиною для трансформації переживань керамістів, на прикладі яких О. Дворак-Галік і Р. Кришевська таким чином описали стагнацію й відродження темпів мистецької діяльності в Україні: «на першому етапі війни мистецтво, як і все життя українців, завмерло. Згодом художники реагували по-різному. Комусь потрібен був час пережити емоції й думки в собі та згодом видати мистецький продукт, а хтось навпаки – почав реагувати одразу, ледь не миттєво, народжуючи твори мистецтва як відображення того, що відбувається навколо... Кожна арт-цеглина – це не лише шедевр – це наратив, мовчазний свідок внутрішньої сили і творчості українських керамістів» [2].

Попри сам факт представлення творів художньої кераміки, що побачили світ під час сигналів повітряних тривог та загроз для життя керамістів, рівень емоційного насичення події підвищило продемонстроване під час виставки відео з хронікою керамотворення та організація діалогу з метою обміну досвідом між українськими й австрійськими майстрами кераміки. Така взаємодія між митцями двох країн, тлом роботи яких є мир та війна, є феноменом сучасності: відкриті державні й особистісні кордони дають можливість продукувати абсолютно нову версію творів декоративно-прикладного мистецтва, яке є повноцінним гравцем геополітичних трансформацій у світі на початку третього тисячоліття.

Література

1. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія Філософія: науковий журнал 2024. № *25*. С. 3–8. URL: https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/article/view/3950.

2. «Impressions on a Brick» проєкт «Міні-ЦеГлина 2023». Ruslana Kryshevska (Покотилова). *Facebook.com.* URL: https://www.facebook.com/events/917839819947120/?acontext=%7B%22ref%22%3A%2252%22%2C%22action_history%22%3A%22[%7B%5C%22surface%5C%22%3A%5C%22share_link%5C%22%2C%5C%22mechanism%5C%22%3A%5C%22share_link%5C%22%2C%5C%22extra_data%5C%22%3A%7B%5C%22invite_link_id%5C%22%3A321049500930811%7D%7D]%22%7D

Кремінський Олег Дмитрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ПОЛІТИЧНІЙ КАРИКАТУРІ: КЕЙС НАДІЇ САВЧЕНКО

Політична карикатура є потужним засобом візуальної сатири, що здатен гостро передавати суспільні настрої й оцінки подій. Українські митці часто зображують публічних осіб у відповідь на їхні дії, заяви чи позиції, причому образи таких фігур зазвичай зазнають трансформації з часом залежно від їхньої поведінки та зовнішніх обставин. Особливу увагу в цьому контексті привертає образ Надії Савченко, зміна якого відбулася радикально та у відносно стислі строки, що знайшло відображення в українській сатиричній графіці.

Дослідження має на меті визначити етапи та особливості трансформації художнього образу Надії Савченко в українській політичній карикатурі, а також виявити основні символи та художні прийоми, застосовані митцями для його формування.

Постать Надії Савченко у часи її активної присутності в медійному просторі викликала значний інтерес як громадськості, так і науковців, які досліджували різні аспекти її діяльності та суспільного сприйняття. Порушення норм міжнародного гуманітарного права та прав людини на прикладі справи Савченко, зокрема її незаконного ув'язнення та судового процесу в росії, висвітлила В. Каліберда [3]. Засоби риторики, застосовані Савченко у промовах, інтерв'ю для телеканалів та інтернет-видань, а також у виступах у Верховній Раді в статусі народного депутата, проаналізувала у статті Н. Драган-Іванець [2]. Використання її образу як медійного символу патріотизму, гендерної рівності та героїзації у передвиборчій кампанії розглянуто у статті В. Грисюка [1]. Водночас художній образ Надії Савченко в українській сатиричній графіці залишається недослідженим, що підкреслює актуальність цієї роботи.

Надія Савченко, українська льотчиця, стала відомою після того, як у 2014 році, під час війни на Донбасі, потрапила в полон до проросійських бойовиків і була незаконно вивезена до росії. Її звинуватили у причетності до обставин загибелі російських журналістів і утримували у в'язниці, попри відсутність доказів. У цей час вона перетворилась на символ боротьби за свободу, стійкості та несправедливості судового переслідування, що знайшло відображення і в роботах українських карикатуристів.

Юрій Журавель у січні 2015 року зображує Надію Савченко за ґратами з усмішкою на обличчі, впевненим поглядом, букетом квітів у руці та метеликом поруч, які символізують надію, свободу та життя; підпис «Це ти за ґратами, а я вільна» підкреслює головний посил: попри фізичне ув'язнення, Савченко залишається вільною духом, тоді як її вороги перебувають у полоні власних страхів, брехні та аморальності. Одна з карикатур Олексія Кустовського 2016 року, де Савченко постає в образі святого Георгія, який верхи на синьо-жовтому коні списом у формі тризуба перемагає червоного дракона з імперськими рисами, є алегорією боротьби добра проти зла, побудованою на агіографічному сюжеті. На іншій роботі митця цього ж року Савченко стоїть у величезному розколотому черепі Путіна, прямо на його малесенькому мозку, з впевненим виглядом і в українському національному костюмі; засобами гротеску карикатурист передає моральну перемогу над агресором та слабкість і деградацію російського режиму.

У 2015 році Президент присвоїв Савченко звання Героя України, а у сесійній залі Верховної Ради розгорнули банер на її підтримку. Над лицемірством частини українських політиків, які використовували ув'язнення Савченко для власного піару, іронізує Олександр Дубовський: у карикатурі 2016 року він зображує двох парламентарів під час бійки у сесійній залі, один з яких вигукує, що любить Савченко «більше, ніж свою депутатську недоторканність», на що другий відповідає, що любить її «більше, ніж свої рахунки в офшорах».

У травні 2016 року Надію Савченко звільнили в рамках обміну полоненими. Тріумфальний момент повернення з російського полону ілюструє сатирична робота Євгенії Олійник із народною героїнею в образі пілота реактивного винищувача, запущеного Путіним у бік України.

Після повернення Савченко отримала мандат народного депутата, оскільки на парламентських виборах 2014 року була включена під першим номером у виборчий список партії «Батьківщина», однак її подальші політичні заяви та дії викликали серйозну критику, що знайшло відображення в карикатурі.

Робота Євгенії Олійник 2017 року, яка зображує на трибуні Надію Савченко із довжелезним списком у руках, що розгортається за межі видимої частини композиції, стала сатиричною реакцією на оприлюднення народною депутаткою списків полонених і зниклих безвісти на Донбасі: експерти вказували на помилки у списках, Служба безпеки України засудила публікацію персональних даних заручників, а колишні полонені висловлювали побоювання через можливий шантаж їхніх родичів з боку шахраїв [6]. Дорожній вказівник із написом «Москва», розміщений на задньому плані композиції, символізує звинувачення політикині у зв'язках із державою-агресором та у відповідності її дій російським інтересам, що почали лунати у медіа. Інша робота мисткині того ж періоду, що зображує за трибуною Надію Савченко, з якої знімають німб і янгольські крила, стала реакцією на заяву депутатки про можливість звільнення Донбасу мирним шляхом лише за [тимчасової] відмови від Криму [4].

Упродовж року після повернення з російського полону колишня льотчиця і народна депутатка неодноразово зустрічалась із ватажками незаконних збройних формувань і закликала до переговорів із ними, внаслідок чого була виключена із фракції «Батьківщини», яка провела її до парламенту [6].

З 2017 року Савченко почала готувати власну політичну партію, з якою планувала йти на парламентські та президентські вибори. Проте якщо після звільнення за неї як імовірну главу держави проголосували б 10%, то через рік її ім'я вже не фігурувало в електоральних опитуваннях [5]. Карикатура Андрія Петренка цього періоду іронічно зображує політикиню в традиційному російському вбранні з головним убором, схожим на капелюх Наполеона, що символізує її амбіції до влади, сприйняті як театралізовані, недоречні та пов'язані із зовнішніми впливами.

Завершення трансформації образу Надії Савченко як політичної постаті могла б вдало проілюструвати карикатура Євгенії Олійник 2017 року, що демонструє її на верхівці постаменту, де поверх написаного великими літерами слова «ГЕРОЙ» стоїть штамп «Статус недійсний».

Однак у березні 2018 року Савченко отримала звинувачення Генеральної прокуратури у підготовці теракту та спробі здійснення державного перевороту. За версією слідства, вона «особисто планувала й давала вказівки, як провести теракт, мінометами обрушивши купол Верховної Ради і добиваючи нардепів автоматами» [7]. Парламент надав згоду на притягнення народної депутатки до кримінальної відповідальності, після чого суд ухвалив рішення про взяття її під варту без можливості внесення застави. Сатиричною реакцією на події стала карикатура Олексія Кустовського «Казус Савченко», що гротескно зображує народну депутатку на тлі Верховної Ради в образі терориста: з гранатометом на плечі, поясом вибухівки в кольорах російського прапора з написом «ТЕРОР», гранатою, що вже випала з руки, та чорним реп'яхом, стилізованим під бойовика у балаклаві; контрастом до символів насильства виступає медаль Героя України на її грудях, що іронічно нагадує про колишній статус народної героїні.

Інша робота митця того періоду «Звичайний сюрреалізм», що іронічно адаптує образи з картини Сальвадора Далі «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за секунду до пробудження», зображує Путіна у вигляді риби, з пащі якої вивергається тигр з головою Медведчука, що тримає ротом за хвіст іншого тигра з обличчям Савченко, спрямованого до рушниці. Карикатура є багатошаровою сатирою, яка крізь призму сюрреалізму розкриває ієрархію політичних маніпуляцій та залежностей, де фігури з різними ролями (Путін як глобальний агресор, Медведчук як місцевий «посередник» та Савченко як виконавець злочинного задуму) сполучені в єдиний символічний ланцюг.

Завершенням політичного шляху Надії Савченко стала спроба балотування на парламентських виборах 2019 року по одномандатному округу в Донецькій області, де вона отримала лише 8 (вісім) голосів виборців, – іронічна подія, що, втім, не знайшла відображення у роботах провідних українських карикатуристів.

Висновки. Трансформація художнього образу Надії Савченко відображає зміни суспільного ставлення до неї: від льотчиці-героїні, яка символізувала боротьбу за свободу під час перебування у російському полоні, до політичної постаті, яку звинувачують у проросійській позиції, зраді національних інтересів та тероризмі. Українські карикатуристи використовують низку символів, зокрема український національний костюм, тризуб, медаль Героя України, а також елементи, що натякають на її моральну трансформацію, як-от німб і янгольські крила, які знімають. Основні художні прийоми включають гротеск, іронію, алегорію та алюзію, що надають роботам глибшого змісту та сатиричної гостроти.

Література

1. Грисюк В. Виборні соціально-комунікаційні технології: від релігійної символіки до переодягання у народний авторитет (на прикладі телевізійних рекламних роликів). *Теле- та радіожурналістика*. 2015. Вип. 14. С. 132–139.
2. Драган-Іванець Н. Комунікативно-риторичні тактики в промовах Надії Савченко. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. 2016. Вип. 41. С. 149–154.
3. Каліберда В. Справа Надії Савченко – свідоме ігнорування та безпрецедентне порушення прав людини і норм міжнародного права. Стан дотримання прав людини в умовах сучасності: теоретичні та практичні аспекти: тези доповідей VI Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Київ, 24 грудня 2015 р.). Київ, 2015. С. 176–178.
4. Нова резонансна ідея Савченко. Нардеп розповіла свій варіант для звільнення Донбасу. *24tv.ua*. URL: https://24tv.ua/nova_rezonansna_ideya_savchenko_nardep_rozpovila_sviy_variant_dlya_zvilnennya_donbasu_n771997 (дата звернення: 12.02.2026).
5. Полянська Я. Рік на волі: Савченко «мітить» у президенти? *Радіо Свобода*. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/28509168.html (дата звернення: 12.02.2026).
6. Радіо Свобода Daily: неоднозначний «список Савченко». *Радіо Свобода*. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/28224334.html (дата звернення: 12.02.2026).
7. Хотіла мінометами обрушити купол Ради. Луценко готує арешт Савченко. *Слово і діло*. URL: https://www.slovoidilo.ua/2018/03/15/novyna/polityka/xotila-minometamy-obrushyty-kupol-rady.-lucenko-hotuye-aresht-savchenko (дата звернення: 12.02.2026).

Лемберг Євген Маратович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ TERMINUS ANTE QUEM КУФІЧНИХ МОНЕТ VIII СТ. З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ПОДОЛАННЯ

Вузьке датування знахідок монет є однією з складних проблем археології та нумізматики раннього середньовіччя. Для куфічних монет VIII ст., знайдених в Україні, які ми вивчаємо, ця проблема набуває додаткової важливості, оскільки від встановлення коректних хронологічних меж залежить сама можливість довести факт того, що куфічні монети почали проникати на терени нашої країни вже у VIII ст.[10,59]. Методологічний підхід, що вирішує це питання, спирається на два суттєво різні поняття: *terminus post quem* (TPQ) та *terminus ante quem* (TAQ), стандартне визначення яких присутнє в підручниках по археології [6].

TPQ для куфічної монети, як правило ,встановлюється відносно просто й надійно. Фактично, штемпель монети є первинним історичним документом: в нашому випадку він фіксує ім'я халіфа та рік карбування за гіджрою, що дозволяє встановити TPQ монети з точністю до одного-двох років. Монета просто не могла потрапити в обіг раніше дати виготовлення її штемпеля. Таким чином, TPQ відповідає першому етапу життєвого циклу монети і є нижньою абсолютною межею будь-яких хронологічних побудов, пов'язаних з нею.

Зовсім інша картина складається з TAQ датуванням верхньої хронологічної межі археологічної знахідки. Тут важливо наголосити, що мова йде вже не про монету як артефакт, а про датування події - встановлення моменту, коли монета або скарб були вміщені в археологічний шар. Існує суттєва невизначеність за методами надійного датування. Так О. В. Комар показав, що іноземна монета майже ніколи не є наймолодшим артефактом комплексу, а відстань між датою карбування та датою археологізації у «варварських» суспільствах раннього середньовіччя часто становить від кількох років до понад ста років [11]. Дійсно, дирхами VIII ст. добре

відомі у скарбах, захованих у IX-X ст. або навіть пізніше. Тобто само по собі TPQ монети VIII ст. не дозволяє стверджувати, що її депозит відбувся у VIII ст. - для цього нам необхідно окремо встановити контекст та TAQ комплексу, в якому вона була розкрита.

Одною з причин невизначеності датування депозиту в ґрунт більшості монетних пам'яток VIII ст. з України полягає не в браку такого нумізматичного матеріалу, але в тому, що такі знахідки робились в часи до появи сучасних методів природниче-наукового датування супутнього матеріалу, перш за все - супутньої органіки. Прекриваючий матеріал (деревина конструкцій, остеологічні залишки, зерно та вугілля з культурних горизонтів тощо), міг би дати абсолютну прив'язку зверху моменту депозиту, але такі матеріали майже не відбирались або були відсутні і до них вже неможливо використати такі, зараз стандартні, методи аналізу як ^{14}C або дендрохронологія. В результаті датування переважної більшості комплексів залишається в рамках більш широкої культурно-хронологічної стратиграфії - тобто спирається на «фази» культури супутніх матеріалів, таких як, наприклад, кераміка [7]. Це ,як правило, не дозволяє зробити уточнення на менш, ніш кілько десятиліть і не дозволяє встановити «вузький» TAQ, необхідний для розмежування VIII та IX ст.

Ситуацію додатково ускладнює те, що саме дендрохронологічний аналіз, часто є недоступним для більшості відповідних пам'яток. Деревина в умовах лісостепових поховань та відкритих стоянок Салтівської і Волинцівської культур, як правило, не зберігається або зберігається у настільки поганому стані, що унеможливлює дендрохронологічний аналіз [4;5]. Це робить радіовуглецевий метод (^{14}C) фактично єдиним усталим прямим інструментом отримання абсолютних дат для таких комплексів.

Цікаво, що VIII ст. має свою, унікальну перевагу перед іншими хронологічними відрізками. У 774–775 рр. н. е. зафіксовано різкий стрибок концентрації радіовуглецю-14 (^{14}C) та берилію-10 (^{10}Be) в атмосфері, скоріш за все зумовлений потужним сонячним або космічним протонним спалахом. Цей глобальний сигнал, наразі зафіксований у річних кільцях дерев та льодових кернах по всьому світу, є практично миттєвим хронологічним маркером і дозволяє з точністю до одного року датувати будь-який органічний матеріал, що увібрав цей ізотопний стрибок [1]. Для нашого дослідження це означає, що будь-який достатньо збережений органічний зразок з перекриваючих шарів, стратиграфічно близьких до горизонту 774–775 рр., надасть вузьке й надійне TAQ-датування матеріалам під ним, мабуть недосяжне в жодній іншій точці розглядаємого періоду.

Ще одним варіантом нестандартного підходу до встановлення вузького TAQ є, наприклад, метод, застосований Миколою Сагайдаком при аналізі стратиграфії середньовічного київського Подолу. Дослідник використав цікавий комплексний підхід з застосуванням особливостей природної географії ділянки: аналіз горизонтів заплавних відкладів і слідів сезонних паводків Дніпра та одночасне застосування дендрохрологічних маркерів дозволили йому прив'язати формування окремих шарів до конкретних гідрологічних подій, виступивши таким чином природним аналогом річного ламінування та надійним показником TAQ [14]. Ще одним новітнім методом датування виступає мікроморфологія [2]

Розглянемо методологічні труднощі датування на прикладі двох монетних комплексів, уже введених нами до наукового обігу. Скарб куфічних дирхамів VIII–IX ст. із селища Запсілля (Полтавщина) [12] демонструє класичну проблему невизначеного TAQ: монети були знайдені без контейнеру, існує висока вірогідність того, що вони не синхронно депозитувались до грунту, склад скарбу охоплює щонайменше два сторіччя карбування, а наймолодша монета дає TPQ не раніше початку IX ст. Для підтвердження того, що окремі дирхами могли бути захована саме у VIII ст., необхідна незалежна прив'язка горизонту депозиту кожної монети через супутній матеріал та застосування вказаних вище сучасних методів: одна лише наявність монет VIII ст. у складі скарбу для цього принципово недостатня і не дає відповіді на питання того, коли саме ці монети попали на територію України.

Інший , методологічно більш цінний приклад : комплекс із Верхньо-Салтівського IV катакомбного могильника (Харківська обл.), де нами було атрибутовано наслідування омейядських монет, що відтворюють карбування халіфа Хішама ібн Абд аль-Маліка 108 р.г. (726/727

р.н.е.) [13,198]. TAQ визначається через датування самого поховального комплексу: хронологія Салтівської культури за керамічним, металопластичним, антропологічним матеріалом тощо досить надійно обмежує верхню межу депозиту серединою - третьою чвертю IX ст. При тому, ряд поховань за сукупністю ознак можуть відноситись безпосередньо до VIII ст. Проте відсутність прямих AMS-датувань саме короткоживучої органіки з поховальних камер, все ще залишає TAQ комплексу суттєво розмитим. Для подолання цієї «хронологічної щілини» критично необхідним є відбір та датування зразків безпосередньо з поховального контексту – сучасні методи дозволяють використовувати типи і кількості зразків, які раніше вважались неінформативними [8].

Таким чином, методологічно коректне встановлення TAQ для куфічних монет VIII ст. з України потребує, по-перше, чіткого розмежування між датуванням монети (TPQ) та датуванням події депозиту (TAQ); по-друге, критичного аналізу можливого вторинного переміщення знахідок як одного з ризиків при роботі з монетними скарбами; по-третє, відбір та залучення зразків тих матеріалів з перекриваючих шарів, які можуть бути датовані з використанням сучасних методів; по-четверте, при наявності матеріалу -застосування для AMS-аналізу даних з калібрувальної бази IntCal20 [9] за допомогою Байєсівського статистичного моделювання , необхідного для покращення точності результату [3]. На нашу думку, ключовою умовою прогресу є перехід від формально-типологічного до комплексного археометричного супроводу кожної монетної знахідки. Сучасна процедура при виявленні скарбів або окремих монет має забезпечувати обов'язковий відбір перекриваючого та асоційованого матеріалу для проведення AMS-аналізу. Такий матеріал це будь яка супутня органіка: залишки вугілля та попелу, остеологічний матеріал, залишки жирів з кераміки, копроліти, мікрофрагменти тканини тощо. Такий підхід дозволить перетворити знахідку на надійний хронологічний репер, який, в нашому випадку, дати відповідь на питання про початок проникнення куфічних монет на територію України.

Література

1. Bayliss A. et al. Extended Radiocarbon Calibration in the Anglo-Saxon Period, AD 735–805 // Radiocarbon. 2008. Vol. 50, № 1. P. 11–46.
2. Berna F., Goldberg P. Micromorphology and Context // Quaternary International. 2010. DOI: 10.1016/J.QUAINT.2009.10.023. (дата звернення: 11.03.2026).
3. Bronk Ramsey C. Bayesian analysis of radiocarbon dates // Radiocarbon. 2009. Vol. 51, № 1. P. 337–360.
4. Brogiolo G. P., Chavarria A. (eds.). Post-Classical Archaeologies (PCA). Vol. 8. Mantova : SAP Società Archeologica, 2018.
5. Di Filippo A. et al. (eds.). TRACE - Tree Rings in Archaeology, Climatology and Ecology. Vol. 12. Potsdam : GFZ German Research Centre for Geosciences, 2014.
6. Lucas G. The Archaeology of Time. London : Routledge, 2005. 160 p.
7. Orton C., Hughes M. Pottery in Archaeology. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. (Cambridge Manuals in Archaeology). DOI: 10.1017/CBO9780511920066 ((дата звернення: 09.03.2026).
8. Pilaar Birch S. E., Szpak P. Current developments and future directions in archaeological science // Proceedings of the National Academy of Sciences. 2022. Vol. 119, № 43. e2212490119. DOI: 10.1073/pnas.2212490119.((дата звернення: 02.03.2026).
9. Reimer P. J. et al. The IntCal20 Northern Hemisphere Radiocarbon Age Calibration Curve (0–55 cal kBP) // Radiocarbon. 2020. Vol. 62, № 4. P. 725–757.
10. Зоценко В. М. Південне коло обігу дірхемів у Східній Європі (VIII–X ст.) // *Археологія*. 1991. № 4. С. 58–71.
11. Комар А. В. Куда «запаздывают» монеты? (К вопросу о роли монет в датировании раннесредневековых памятников Восточной Европы VI–VIII вв.) // Stratum plus. Кишинев : Университет «Высшая антропологическая школа», 2011. С. 555–566.
12. Лемберг Є. Куфічні монети VIII–IX століть з фронтира Салтівсько-Маяцької культури: знахідка біля села Запсілля // Виступ на наук.-практ. конф. «200 років Одеському археологічному музею» (Одеса, 26.09.2025). Матеріали в друку.
13. Лемберг Є., Аксьонов В. Наслідування омейядських монет VIII століття з позначенням монетного двору Карх з Верхньо-Салтівського катакомбного могильника // Український нумізматичний щорічник. 2024. № 8. С. 190–202. DOI: 10.31470/2616-6275-2024-8-190-202. (дата звернення: 02.03.2026).
14. Сагайдак, М. А. Давньокиївський Поділ: проблеми топографії, стратиграфії, хронології / М. А. Сагайдак ; відп. ред. П. П. Толочко. – Київ : Наукова думка, 1991. – 168 с.

Мазниченко Анна Олександрівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ТРАДИЦІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РОЗПИС У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У сучасному культурному просторі України особливої актуальності набуває звернення до локальних осередків народного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема традиційних розписів, які сформували унікальні художні явища та суттєво вплинули на розвиток національної культури. У пошуках індивідуальної образної мови сучасні митці дедалі частіше звертаються до витоків народного декоративного мистецтва [1, с. 7].

Традиційний український декоративний розпис сьогодні виходить за межі музеїв і інтегрується в сучасний дизайн, графіку, інтер'єр, кераміку та інші сфери творчості. Він виступає не лише як історико-культурна спадщина, а як жива художня цінність, що виконує пізнавальну, естетичну та ідентифікаційну функції, сприяючи збереженню культурної спадщини та формуванню національної свідомості.

Сучасна практика засвідчує, що народне декоративне мистецтво набуває нових філософсько-естетичних смислів, поєднуючи художню цінність із навчально-виховним потенціалом. Звернення до традиційних форм і орнаментальних систем сприяє розвитку творчих здібностей, формуванню поваги до національної мистецької спадщини та усвідомленню культурної ідентичності [2, с. 23].

Важливим завданням сучасного культурного процесу є глибоке осмислення народної художньої спадщини й її творче використання в актуальній мистецькій практиці, що забезпечує спадкоємність традицій. Показовим прикладом міжнародної популяризації українського декоративного мистецтва є українська писанка, зокрема монументальний пам'ятник у місті Вегревіль, створений за проєктом художника Павло Цимбалюк, який став символом збереження та поширення української культурної традиції у світовому культурному просторі [3].

У сучасних умовах українське писанкарство переживає активний етап відродження та художнього переосмислення. Навіть у регіонах, де ця традиція тривалий час була втрачена, зокрема на Запоріжжі, майстри здійснюють реконструкцію історичних орнаментів, поєднуючи їх із сучасними образно-стилістичними інтерпретаціями. Вагому роль у збереженні та популяризації цього виду народного мистецтва відіграє Музей писанкового розпису, у колекції якого зібрано тисячі зразків писанок з різних регіонів України. Розташована біля музею скульптура найбільшої писанки у світі стала впізнаваним символом писанкарства та української культурної спадщини. Важливою є й участь молоді, для якої писанкарство стає засобом культурної самоідентифікації, що активно підтримується через проведення майстер-класів, фестивалів і виставок [4].

Петриківський розпис є одним із найвідоміших і найвпізнаваніших у світі видів українського декоративного мистецтва. Його художня унікальність і культурна цінність були офіційно визнані у 2013 році, коли петриківський розпис було внесено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Показовим прикладом актуальності цього мистецтва стало створення найбільшої у світі картини в техніці петриківського розпису завдовжки 120 метрів, над якою працювали професійні майстри, студенти та представники міжнародної спільноти; після завершення проєкт було внесено до Книга рекордів Гіннесса.

У сучасному соціально-культурному та економічному середовищі елементи петриківського розпису активно інтегруються в дизайн предметів побуту та декоративно-ужиткове мистецтво. Орнаментальні мотиви застосовують у роботі з тканиною, деревом, керамікою, склом, металом, що свідчить про адаптацію традиційного мистецтва до сучасних потреб та його успішну популяризацію в нових формах [5].

Косівський розпис у сучасному мистецькому просторі демонструє гармонійне поєднання традиції та актуального дизайну. Традиційні гуцульські мотиви зображення тварин, рослин і сцен повсякденного життя активно використовуються не лише в керамічному посуді та кахлях, а й в одязі, аксесуарах і сувенірній продукції. При цьому зберігається автентичність стилю, зокрема характерна обмежена жовто-зелено-коричнева палітра, що забезпечує збереження культурного коду українців у сучасному середовищі дизайну та моди. У 2019 році косівську мальовану кераміку було внесено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, що підтвердило безперервність цієї традиції та її актуальність у сучасному світі [6].

Васильківський розпис, відомий також як васильківська майоліка, у новітній історії набув особливого символічного значення. Образ «васильківського півника» з Бородянки, що вцілів після авіаудару, став потужним знаком стійкості та незламності українського народу. У сучасному культурному контексті цей вид розпису виходить за межі декоративного промислу, перетворюючись на символ національної ідентичності та колективної пам’яті [7].

Опішнянський розпис зберігає життєздатність завдяки адаптації до нових форм: його застосовують у сувенірній кераміці, декоративних панно, іграшках-свищиках та освітніх практиках через майстер-класи. Традиційні техніки «фляндрівка» та рослинна орнаментика сприяють збереженню нематеріальної спадщини, а фестивалі й міжнародні симпозіуми Національного музею-заповідника українського гончарства забезпечують інтеграцію традиційного мистецтва в сучасний культурний процес [8].

Самчиківський розпис станом на середину 2020-х років утвердився як впізнаваний і популярний бренд українського народного декоративного мистецтва. Його актуальність у сучасному культурному просторі зумовлена поєднанням високого культурного статусу, виразної художньої мови та активного суспільного функціонування. Внесення самчиківського розпису до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України засвідчило його цінність як унікального художнього явища.

На відміну від витонченого петриківського розпису, самчиківка вирізняється масивною «гобеленовою» композицією, зубчастими лініями та контрастними кольоровими площинами, що надає їй візуальної сили й сучасного звучання. У 2024–2026 роках її активно використовують в арттерапії: яскрава колористика та символіка, пов’язана з захистом, добробутом і життєстійкістю, сприяє психологічному відновленню в умовах війни та поствоєнного періоду.

Завдяки діяльності сучасних майстрів і популяризаторів, зокрема Олександра Пажимського та Віктора Раковського, самчиківський розпис активно представлений за межами України. Видання першої двомовної книги в Австралії та публікації у закордонних мистецьких виданнях засвідчують його інтеграцію у світовий культурний простір [9].

Отже, традиційний український декоративний розпис у сучасних умовах є важливою складовою національної культури та мистецької освіти. У творчості сучасних майстрів він набуває нових смислів, зберігаючи спадкоємність народної традиції та активно інтегруючись у сучасний дизайн і декоративне мистецтво [2, с. 35].

Таким чином, народний розпис у XXI столітті розглядається як динамічне та багатофункціональне культурне явище, розвиток якого має важливе значення для культурного потенціалу держави. Сучасні виставкові практики й мистецькі проєкти не лише продовжують традиції, а й збагачують їх новими ідеями та художніми засобами, що актуалізує завдання збереження й розвитку народного розпису як основи національної етнокультури [10, с. 446].

Література

1. Чорний М. Художні та стилістичні особливості творчих пошуків майстрів косівської мальованої кераміки. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. № 45, Т 2, С. 55–61

2. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис : навч. посіб. Київ : Знання-Прес, 2006. 228 с.

3. Великодні яйця: історія виникнення, поради з приготування та цікаві тематичні місця. [Електронний ресурс]. URL; https://www.0372.ua/news/3080799/velikodni-ajca-istoria-viniknenna-poradi-z-prigotuvanna-ta-cikavi-tematicni-misca (дата звернення: 22.01.2026).

4. Таємниці української писанки: орнаменти, традиції та регіональні особливості [Електронний ресурс]. URL; https://lnk.ua/5V1o9YB4d (дата звернення: 25.01.2026).
5. Петриківський розпис – унікальне мистецтво та візитна картка України [Електронний ресурс]. URL; https://ukrburshtyn.com/ua/blog/petrikovskaya-rospis-unikalnoe-iskusstvo.html (дата звернення: 26.01.2026).
6. Косівський розпис: нова колекція аксесуарів не хустка. marie claire [Електронний ресурс]. URL; https://marieclaire.ua/fashion/kosivskyj-rozpys-nova-kolektsiya-aksesuariv-ne-hustka/ (дата звернення: 26.01.2026).
7. Не лише півник з Бородянки: у Києві проходить виставка Васильківської майоліки. Життя [Електронний ресурс]. URL; https://lnk.ua/QV0lJ9MVg (дата звернення: 28.01.2026).
8. Традиційний український декоративний живопис. Desti Nations [Електронний ресурс]. URL; https://lnk.ua/Y4Qv8bre9 (дата звернення: 29.01.2026).
9. Самчиківський розпис став засобом арт-терапії у воєнний час: репортаж з виставки Ольги Машевської у лаврі. Вечірній Київ [Електронний ресурс]. URL; https://lnk.ua/aVpRQJg4D (дата звернення: 29.01.2026).
10. Кожуріна К. В. Традиційний український розпис в сучасній культурі. Мистецька освіта в Україні: традиції та сучасність : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2021. С. 446–449.

Одноroженко Євген Анатолійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІКОНОГРАФІЯ ШАХІВНИЦІ В РОДОВІЙ ГЕРАЛЬДИЦІ РУСЬКОЇ ЗЕМЛІ XIV–XV СТ.

При створенні гербів, як особливих знаків розпізнавання, що у візуальний спосіб ідентифікували відповідну особу, родину, корпорацію чи територію, від самої їх появи в середньовічній Європі, уживали різноманітні фігури, що походили як від реальних живих істот, предметів та явищ, так і зі світу уявлень рицарського середовища, в якому з'явилася та розвинулася геральдика – система гербів та практик їх уживання. Закономірно, що й найпопулярніша в рицарському середовищі гра в шахи знайшла своє відображення в геральдичних сюжетах. Попри популярність зображення шахівниці (шахової дошки) та окремих шахових фігур у гербах, дотепер вони не знайшли належного осмислення в науковій літературі. По-за увагою дослідників лишається з'ясування часу появи шахових зображень в гербах, їх поширення в різних Європи, особливості іконографії тощо.

Зображення шахівниці трапляється вже на найдавніших пам'ятках західноєвропейської геральдики. На популярність шахових сюжетів у середньовічній геральдиці вказує їх присутність у апокрифічних гербах епічних героїв, приміром – у головних персонажів артуріанського циклу, а також у державних гербах, зокрема – в геральдичному знаку Королівства Хорватії.

Поруч із загальноєвропейським розповсюдженням зображення шахівниці в гербах, від кінця XIV–XV ст. цей сюжет набуває поширення й у геральдиці нобілітету Руської землі. Найдавніші пам'ятки пов'язані з представниками шляхетських родин сілезького походження, які в цей час набували земельні володіння в Руській землі в обмін на військову службу місцевим правителям. Особливої інтенсивності цей процес набув і часи правління Руською землею великого князя Владислава Опольського.

Серед нобілітету Руської землі, що в період пізнього Середньовіччя уживали в своїх гербах зображення з шахівницею чи шаховим поділом фігур, були представники родин Гумпрехтів зі Слівена (геральдичний пояс у блакитно-срібну шахівницю), Боршниців та їх галузей Острінських і Буковських (блакитно-срібний шаховий поділ щита), Маршовицьких (щит із шаховими полями) і Жабокруцьких.

Особливо виразною була іконографія шахівниці в гербі Бенька Жабокруцького, представленого на його печатках і в тогочасних західноєвропейських гербовниках. У гербових кодексах 30-х рр. XV ст. його герб відтворено як червоно-срібну шахівниці розташовану в ромб у блакитному полі щита. Подібне забарвлення шахівниці відповідає тогочасній кольористиці шахів, в яких, замість звичного сьогодні чорно-білого забарвлення, протягом цілого Середньовіччя уживали червоно-білу кольористику.

Література

1. Halecki O. Z Jana Zamoyskiego Inwentarza Archiwum Koronnego. Materyały do dziejów Rusi i Litwy w XV wieku. Archiwum Komisji Historycznej. T. XII. Cz. I. Kraków, 1919. S. 146–218.
2. Heymowski A. Herby polskie w brukselskim Armorial Gymnich, rechte Lyncenich. Studia Źródłoznawcze. T. XXIX. Warszawa, 1985. S. 94–124.
3. Heymowski A. Herby polskie w paryskim Armorial Bellenville. Studia Źródłoznawcze. T. XXXII–XXXIII. Warszawa, 1990. S. 113–127.
4. Heymowski A. Herby polskie w sztokholmskim Codex Bergshammar. Studia Źródłoznawcze. T. XII. Warszawa, 1968. S. 73–111.
5. Le grand Armorial équestre de la Toison d'or. Paris, 2017.
6. Mikucki S. Rycerstwo słowiańskie w Wapenboek Gelrego. Studia Źródłoznawcze. T. III. Warszawa, 1958. S. 103–122.
7. Pastoureau M. Traité d'héraldique. Paris, 1997.
8. Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. Paris, 2004.
9. Piekosiński F. Najstarsza rola marszałkowska polska. Herold polski. T. I. Kraków, 1899. S. 35–47.
10. Sperka J. Borschnitzowie na Rusi Czerwonej w XIV–XV wieku. Miasta – Ludzie – Instytucje – Znaki. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Bożenie Wyrozumskiej w 75 rocznice urodzin. Kraków, 2008. S. 247–262.
11. Sperka J. Studia z dziejów migracji rycerstwa śląskiego do Królestwa Polskiego (zwłaszcza na Ruś Czerowną) w XIV–XV wieku. Kraków, 2024.

Оснач Валерія Ігорівна,
здобувачка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука

ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРНОГО ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ УКРАЇНИ

Види та функції інтер'єрних виробів розділяють на декоративні - вироби, що використовуються для прикраси інтер'єру або як самостійний предмет мистецтва (статуетки, вази, настільні композиції, сувенірний посуд) та функціональні - предмети, що мають практичне застосування, але також є декоративними (ключниці, органайзери, настільні прилади, посуд, біжутерія).

Щодо особливостей створення ювелірних виробів інтер'єру відноситься:

• Матеріал - дорогоцінні метали (золото, срібло, платина) мають природний блиск та цінність. Вони використовуються в сплавах (наприклад, золото з міддю, сріблом) для покращення міцності та кольору).

• Техніка виконання - різноманіття технік (кування, лиття, карбування, емалювання) дозволяє створювати складні та унікальні текстури та візерунки.

• Декоративні матеріали - синтез металу з іншими матеріалами (каміння, перли, дерево, кістка) надає виробу додаткової краси та виразності.

• Форма та композиція - складність форми, баланс елементів та загальна композиція визначають естетичну цінність виробу.

Способи трансформації національної спадщини в ювелірних сувенірах включають використання традиційних технік (карбування, зернь, емалювання), адаптацію орнаментів і мотивів (символи, рослинні візерунки), інтеграцію матеріалів (бурштин, каміння) та сучасних технологій (3D-моделювання) для створення унікальних, автентичних виробів[3, 25].

Інтерес до української спадщини в царині золотарства пробуджується з особливою силою на початку ХХ ст., він охоплює сакральне образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. Відродження емальєрства в Україні завдячує насамперед таким видатним мисткиням, як Олена Кульчицька, Марія Дольницька та Ярослава Музика.

Творчість П. Терещука була широко відомою в Австрії, де він зарекомендував себе як друга творча постать країни (після Матіаса, Бермана) в галузі скульптури малих форм, так званої «віденської бронзи» [4, 46]. Найчастіше це пластика 1895–1925 років у стилі сецесії та раннього Ар-Деко «кабінетного» призначення. Фігурки дітей, танцюристів, закоханих, П'єро та клоунів відлиті з бронзи із включенням слонової кістки та напівкоштовного каменю. Іноді

така скульптурна пластика використовувалася для декорування електричних настільних ламп, дзвоників, чорнильниць, промокальниць, ваз, попільниць тощо у поєднанні з мармуром, деревом, кольоровим з іризованою поверхнею склом. Авторська стилістика П. Терещука значною мірою інспірована японськими майстрами.

Кактуси С. Вольського «проростають» з рельєфного вирішення в панно («Кактус», 1998, мідь, латунь, емаль) у парадоксальне поєднання тієї ж площини панно з «вистрибуючим» із неї об'ємом («Кактус на столі», 1998, мідь, латунь, срібло, золото, агат, емаль). Еволюція закінчується кактусом – скульптурою малих форм (коштовний сувенір «Кактус», 2000, мідь, бронза, срібло, золото, опал, гранат, діамант). У кожній з цих композицій відчутне гармонійне звучання усіх матеріалів виконання, що творять єдину симфонію.

Олександр Мірошніков з м. Миколаєва Львівської області майстер динамічної жанрової мініатюри в камені, наповненої емоційним зарядом і змістом, що притаманні народній творчості. Він максимально точно передає натуру, сприйняту поглядом натураліста, рибалки і мисливця у композиціях «Осічка» (1997–1998), «На живця» (1998). Він знає і любить «Царство флори» (назва однієї з робіт О. Мірошнікова). Цей твір виконано з понад двох тисяч мозаїчних елементів.

Найбільшими періодичними форумами ювелірного мистецтва на початку XXI ст. зарекомендували себе виставки «Ювелір Експо Україна» і «Салон аксесуарів і модних прикрас». Тенденції до генерування нових креативних ідей прослідковуються на таких малих ювелірних підприємствах, як «Ріал плюс», «Лобортас», «Діадема», «Дюльбер», «Кримювелірсервіс» («Скляр та сини») [4, 76]. Наприкінці XX ст. низка створених за час незалежності промислових ювелірних фірм сформувала виразне ідейне та естетичне обличчя. Серед них окремі підприємства зберегли успіх у зверненні до історичної спадщини українського золотарства. Так, у 1999 р. ювелірна фірма «Фіал» оприлюднила колекцію міні-скульптури «Спогади про Скіфію», що склали жіночі комплекти прикрас «Скіфія», «Легенда», «Ехо», «Таїс».

Попит на ексклюзивні українські товари на українському ринку успішно використовують у своїй творчості майстри фірми «Лобортас». При розробці формотворчих рішень авторський колектив фірми активно використовує дизайнерські принципи архітектури, ергономіки, побудови конструкції за законами біоніки, фізичних процесів взаємодії динаміки і статики тощо. Фірмовий стиль значною мірою формують об'ємно-просторові композиції малої пластики у поєднанні з крупним камінням. Це такі колективні твори, як «Всесвіт», «Сумо́», «Ангел-хранитель», «Шахи». Екзотична на українська тематика представлена «Лобортасом» у циклі робіт «Сорочинський ярмарок» (2009).

Відтак, сучасний інтер'єрний метал України пройшов шлях від суто декоративних предметів до складних арт-об'єктів. Сьогодні вироби (від ключниць до кабінетної скульптури) сприймаються не лише як елементи побуту, а як носії філософської концепції «велике в малому», що мають глибоке змістовно-образне навантаження. Українське золотарство базується на глибокому переосмисленні традицій. Використання архаїчних мотивів (скіфська спадщина, рослинні орнаменти) у поєднанні з класичними техніками (емалювання, зернь, карбування) дозволяє створювати автентичний культурний продукт, що відповідає запитам сучасного ринку. Завдяки виставковій діяльності та авторським пошукам, інтер'єрна пластика стала частиною загальної системи пластичних мистецтв, де метафора, міф та поетичне бачення світу домінують над комерційною цінністю матеріалу.

Література

1. Боньковська С. Художня обробка металу // Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 4. С. 161–182.

2. Гончаренко А. Розробка та організація групових арт-проектів як один із засобів дослідження розвитку сучасного українського мистецтва // Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. Київ: ІПСМ НАМУ, 2019. Вип. 15. С. 103–113

3. Технологія виготовлення ювелірних прикрас «Художнє травлення» (спеціалізація художня обробка металу) : навчальний посібник / В. І. Городецький. – Івано-Франківськ, 2013. – 180 с.

4. Енциклопедія художнього металу. Том І. Світовий та український художній метал. Том ІІ. Художній метал України XX – поч. XXI ст. / Автор проекту Р. Т. Шмагало. – Львів: Апріорі, 2015. – 695 с.

5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. – 280 с.

Покотило Олексій Русланович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ

Анотація. Тези розкривають взаємозв'язок між образотворчим мистецтвом і державотворчими процесами в Україні, починаючи від Української революції 1917 – 1921 рр. і до повномасштабної російсько-української війни. На конкретних прикладах радянського плакатного мистецтва та сучасних мистецьких ініціатив простежено, яким чином візуальне мистецтво формувало, підтримувало або, навпаки, руйнувало національну ідентичність українців.

Зв'язок між мистецтвом і політикою в Україні ніколи не був абстрактним. Кожен переламний момент українського державотворення, від проголошення УНР до Революції Гідності й повномасштабного вторгнення росії у 2022 році – супроводжувався візуальним висловлюванням: плакатами, банкнотами, монументами, графічним дизайном. Мистецтво не просто «відображало» політичні зміни, воно їх формувало, створювало ті образи та символи, навколо яких консолідувалося суспільство. В умовах війни ця тема набуває не лише академічного, а й практичного значення, адже мистецтво в кінці першої чверті XXI ст. стає одним із ключових інструментів культурної дипломатії України.

Мета: проаналізувати конкретні механізми впливу образотворчого мистецтва на державотворчі процеси в Україні впродовж 1917–2025 рр.

Проблематика взаємодії мистецтва й державної політики в Україні розробляється у кількох напрямках. О. Роготченко у монографії «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (2007) розкрив, як радянська система перетворила мистецтво на засіб ідеологічного контролю, зафіксував феномен нонконформізму – мистецького спротиву офіційній доктрині [8]. У праці «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України 1920–1980» (2024) дослідник розширив хронологічні межі аналізу, показав еволюцію тоталітарного тиску на митців [9]. М. Криволапов у збірці «Про мистецтво та художню критику України XX століття» (2006) простежив шлях формування національної мистецької школи в умовах постійного зовнішнього тиску [6]. Плакатне мистецтво доби Української революції досліджували О. Гладун, яка виділила етапи розвитку візуально-пластичної мови українського плаката [3], та А. Будник, який зосередився на ролі національних шрифтів у конструюванні української візуальної ідентичності початку XX ст. [2]. С. Гололобов проаналізував культурну дипломатію як складову державної політики на етапі новітнього державотворення [4], а М. Кушнарьова дослідила трансформацію українських культурних практик в умовах війни після 2022 р. [7]. С. Долеско, через дослідження трансформації мистецького образу українського народного костюма, виділила основні періоди доби Незалежності України, які характеризуються соціальними та політичними чинниками, що вплинули на зміни в мистецтві [5]. Попри значний доробок, поза увагою дослідників залишається осмислення того, як образотворче мистецтво функціонувало в якості інструменту державотворення на різних етапах, від УНР до кінця першої чверті XXI ст.

Відправною точкою дослідження є 1917 р., коли мистецтво вперше стало безпосереднім будівничим української державності. Художник-гррафік Георгій Нарбут, який переїхав до Києва у березні 1917 р., виграв конкурс на створення грошових знаків УНР і фактично став автором візуальної ідентичності молодої держави: його тризуб, банкноти, поштові марки поєднували елементи барокової естетики, народного орнаменту та сучасної на той час типографіки [2; 3]. Живописець та архітектор Василь Кричевський паралельно розробив великий і малий герби УНР, використовував елементи східного плетення та козацької символіки. У грудні 1917 р. з ініціативи М. Грушевського, Г. Нарбута, братів Кричевських, М. Бойчука та О. Мурашка

було засновано Українську академію мистецтв – перший національний мистецький заклад вищої освіти, що мав стати центром не лише навчання, а й наукового вивчення українського мистецтва [6]. Мистецтво доби УНР виконувало не декоративну, а структуротворчу функцію: через нього конструювався візуальний образ держави, яка ще тільки формувалася.

Радянський період кардинально змінив вектор. Після короткого спалаху «українського відродження» 1920-х рр., коли ще зберігалася певна творча свобода, запровадження соціалістичного реалізму як єдиного допустимого методу (остаточно закріплене після І з'їзду радянських письменників 1934 р.) перетворило мистецтво на інструмент пропаганди [8]. Плакат, який за доби УНР слугував утвердженню національної ідеї, у радянській Україні став засобом насадження комуністичної ідеології. Існувало характерне протиріччя: московське керівництво заохочувало «національний колорит» в українському плакаті, але водночас цей самий колорит міг бути трактований як прояв націоналізму [9]. Мистецтво шістдесятників: Т. Яблонської, А. Горської, В. Зарецького та інших – стало формою тихого спротиву, зберігало зв'язок із національними традиціями в умовах жорсткого ідеологічного контролю.

Новий етап розпочався після 1991 р. Мистецтво поступово звільнялося від ідеологічних обмежень, хоча інституційне становлення відбувалося повільно й уривчасто. Переламним став Майдан 2013–2014 рр., коли мистецтво з галерейного простору вийшло безпосередньо на барикади: плакати, графіті, інсталяції ставали не менш важливою зброєю, ніж бруківка [4]. Після 2022 р. образотворче мистецтво перетворилося на один із найефективніших каналів культурної дипломатії: міжнародні виставкові проєкти (зокрема «Out of Blackout», благодійний аукціон у Victoria and Albert Museum, мультимедійна виставка «War Diaries») формують образ України у світі, що виходить далеко за межі воєнного наративу [7]. Протягом 2022–2025 років відбулася низка аукціонів, на яких твори мистецтва стали не лише культурною цінністю, а й можливістю допомоги людям, які постраждали від війни. Гроші від продажу робіт були направлені на цільову допомогу сім'ям військових, переселенців, а також на підтримку соціальних та гуманітарних ініціатив, що сприяли відновленню зруйнованого житла і психологічній реабілітації дітей та дорослих. Така форма благодійності поєднала мистецтво з милосердям, зробивши його важливим інструментом суспільної солідарності [1].

Висновки. Упродовж 1917–2025 рр. образотворче мистецтво в Україні послідовно виконувало державотворчу функцію, хоча її зміст суттєво змінювався залежно від політичного контексту. За доби УНР мистецтво будувало візуальний фундамент нової держави; у радянський період – було інструментом як пропаганди, так і спротиву їй; після здобуття незалежності й в умовах війни, стало засобом консолідації суспільства та міжнародної комунікації.

Література

1. Бойко В., Шишлюк Є., Брей Н. Мистецький аукціон як засіб консолідації під час російсько-української війни. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка», 2024. Т. 1. № 81. С. 39–49. DOI: DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-6

2. Будник А. Українські шрифти у видовищному плакаті першої третини ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв,* 2015. № 5. С. 12–16.

3. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво,* 2018. № 14. С. 115–122.

4. Гололобов С. М. Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі українського державотворення. *Public Administration and Regional Development,* 2022. № 18. С. 1057–1078.

5. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис.... д-ра філос. ... : 023 - «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023. 277 с.

6. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Кн. І. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.

7. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського,* 2023. № 67. С. 35–53.

8. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.

9. Роготченко О. О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України 1920–1980. Кн. 1. Київ : Ліра-К, 2024. 509 с.

Сидоренко Михайло Костянтинович,
здобувач Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ЗВ'ЯЗОК КОЛЬОРУ З МУЗИКОЮ: ПСИХОЛОГІЧНІ ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ

У сучасному візуально-комунікативному просторі музика дедалі частіше супроводжується чітко визначеними кольоровими асоціаціями, що проявляється у дизайні обкладинок альбомів, концертній сценографії, цифрових інтерфейсах і брендингу музичних проєктів. Це явище є результатом складної взаємодії психологічних механізмів сприйняття та культурно-історичних процесів.

Одним із ключових підходів до пояснення зв'язку кольору і музики є концепція кросмодальних відповідностей, згідно з якою різні сенсорні модальності можуть взаємодіяти через спільні емоційні характеристики [1]. У дослідженні Стефена Палмера та ін. 2013 року доведено, що асоціації між музикою і кольором значною мірою опосередковуються емоційною реакцією: «…отримані результати демонструють чіткі та стійкі зв'язки між музикою і кольором, які є широко поширеними як серед окремих індивідів, так і в різних культурах… Сприйняття людьми 18 коротких фрагментів класичної оркестрової музики, що варіювалися за темпом (повільний/середній/швидкий), ладом (мажор/мінор) та композитором (Бах/Моцарт/Брамс), тісно корелює з такими характеристиками кольору, як насиченість, ступінь світлості та жовтизна кольорів, які вони обирали як найбільш відповідні до музики.» [2].

Подібні положення розвиваються і в межах теорії синестезії, де міжсенсорні відповідності розглядаються як частково вроджені, але водночас модифіковані культурним досвідом [3].

Значний внесок у розуміння культурної природи кольору зробив Мішель Пастуро, який підкреслює, що значення кольору не є універсальним і змінюється залежно від історичної епохи та соціального контексту [4]. Це положення є ключовим для аналізу музичних жанрів, оскільки їхня візуальна ідентичність формується в конкретному культурному середовищі.

Кольорові асоціації основних музичних жанрів.

Рок і метал. У візуальній культурі рок- і метал-музики домінують чорний і червоний кольори. Чорний традиційно асоціюється з опором, запереченням норм і маргінальністю, що особливо актуалізується в другій половині XX ст. У свою чергу, червоний колір пов'язується з енергією, агресією та напругою [5]

Ці асоціації активно використовуються у візуальній ідентичності гуртів, зокрема AC/DC або Black Sabbath, де темна палітра підсилює експресивність музичного матеріалу.

Електронна музика. Електронна музика тісно пов'язана з естетикою технологічності, і саме тому, припускаємо, відображається у використанні холодних і штучних кольорів – синього, фіолетового, неонового. Синій у сучасній культурі часто асоціюється з технологіями та цифровим середовищем, тоді як неонові тони набувають значення футуристичності.

Виконавці на кшталт Daft Punk активно використовують подібну кольорову гаму, підкреслюючи зв'язок музики з цифровою культурою.

Джаз. Джазова культура сформувала власну візуальну традицію, що бере початок у плакатному мистецтві XX ст. Жовті та жовтогарячі кольори символізують теплоту, імпровізацію та експресію [6], тоді як темно-синій, можемо припустити, асоціюється з нічною атмосферою джазових клубів. Саме ця кольорова система переважає у візуальному оформленні альбомів і афіш.

Класична музика. У візуальній культурі класичної музики домінують стримані кольори, передусім чорний і білий. Згідно з дослідженнями психології кольору, чорний асоціюється із серйозністю, контролем та авторитетом, тоді як білий – із порядком, простотою та чистотою [7]. Крім того, чорний колір у контексті одягу пов'язується з формальністю та соціальною

нормативністю, що відповідає концертній традиції академічної музики. У культурно-історичному аспекті чорний колір у європейській традиції виступає символом дисципліни та статусу [8], що додатково пояснює його домінування у візуальному оформленні класичної музики.

Важливо зазначити, що кольорові асоціації не є фіксованими та однозначними. Один і той самий колір може набувати різних, іноді протилежних значень залежно від культурного контексту та сфери застосування. Саме тому «значення» чорного кольору у контексті рок- та класичної музики мають таку відмінність. Подібна багатозначність пояснюється соціальною природою кольору та його залежністю від історико-культурного середовища.

Попмузика. Попмузика орієнтована на масову аудиторію, що зумовлює використання яскравих, насичених кольорів – рожевого, жовтого, бірюзового. Такі яскраві кольори викликають позитивні емоції та швидко привертають увагу. Це чітко простежується у візуальній культурі сучасної поп-музики, наприклад у творчості Брітні Спірс, ABBA та інших.

Аналіз показує, що зв'язок між музикою і кольором має подвійну природу. З одного боку, він базується на універсальних психологічних механізмах – емоційній відповідності між звуком і кольором. З іншого – значною мірою формується культурно-історичними чинниками. Відповідно, кольорові асоціації музичних жанрів не є статичними – вони змінюються разом із трансформацією культурного контексту.

Висновок. Зв'язок між кольором і музикою формується як результат взаємодії психологічних і культурних чинників. Для кожного музичного жанру характерна відносно стабільна кольорова палітра, що закріплюється у візуальній культурі. Ці асоціації активно використовуються як інструмент комунікації з аудиторією. Водночас кольорові відповідності не є універсальними і підлягають історичним змінам.

Література

1. Lachs L. Multi-Modal Perception. *Noba*. URL: https://nobaproject.com/modules/multi-modal-perception (дата звернення: 18.03.2026).
2. S. E. Palmer та ін. Music-color associations are mediated by emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 2013. Т. 110, № 22. С. 8836–8841. URL: https://doi.org/10.1073/pnas.1212562110 (дата звернення: 18.03.2026).
3. Spence C., Deroy O. Crossmodal Correspondences: Innate or Learned? *i-Perception*. 2012. Т. 3, № 5. С. 316–318. URL: https://doi.org/10.1068/i0526ic (дата звернення: 18.03.2026).
4. Pastoureau M. Blue: The History of a Color. Princeton : Princeton University Press, 2001. 216 с.
5. D. Wiedemann та ін. Red clothing increases perceived dominance, aggression and anger. *Biology Letters*. 2015. Т. 11, № 5. URL: https://doi.org/10.1098/rsbl.2015.0166 (дата звернення: 20.03.2026).
6. Cherry K. The Psychology of the Color Yellow. *VeryWellMind*. URL: https://www.verywellmind.com/the-color-psychology-of-yellow-2795823#toc-yellow-is-energetic (дата звернення: 20.03.2026).
7. Heller E. Psychologie de la couleur: effets et symboliques. PYRAMYD, 2009. 263 с.
8. Pastoureau M. Black: The History of a Color. Princeton : Princeton University Press, 2008. 210 с.

Фелькер Інна Марківна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ОРНАМЕНТУ В РІЗНИХ ВИДАХ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Орнамент є одним із найдавніших і найуніверсальніших художніх засобів декоративного мистецтва, що виконує не лише естетичну, а й глибоку символічну, комунікативну та культуротворчу функції. У сучасному мистецтвознавстві він розглядається як особлива знакова система, здатна акумулювати й передавати культурно-історичну інформацію, формуючи художній образ і водночас репрезентуючи світогляд певної спільноти.

Орнамент функціонує як специфічна форма художнього мислення, що ґрунтується на ритмічному повторенні мотивів і їх композиційній організації. Його особливість полягає в динамічності та здатності передавати циклічність часу й світобачення, на відміну від статичних образотворчих форм [1, 117]

У декоративному мистецтві орнамент виконує кілька ключових функцій: декоративну (прикрашання предметного середовища); символічну (вираження ідей, вірувань, цінностей); комунікативну (передача інформації між поколіннями); ідентифікаційну (маркування етнічної чи культурної належності). Таким чином, орнамент постає як «візуальна мова культури», що інтегрує художню форму і зміст.

У різних видах декоративного мистецтва застосовуються основні типи орнаментів: *геометричний* (лінії, ромби, меандри); *рослинний* (квіти, листя, гілки); *зооморфний* (зображення тварин); *антропоморфний* (людські фігури). Ці типи можуть поєднуватися, утворюючи складні синтетичні композиції. Вони мають усталену символіку: наприклад, геометричні мотиви часто пов’язані з космологічними уявленнями, а рослинні – із ідеями життя, відродження та гармонії.

У текстильному мистецтві орнамент є основним носієм символіки. Вишивка та ткацтво відзначаються чіткою ритмікою та симетрією композиції. Орнамент тут виконує не лише декоративну, а й сакральну функцію – виступає оберегом, маркером соціального статусу, етнічної приналежності.

Зокрема, у народному мистецтві орнаментальні мотиви відображають світоглядні уявлення та традиції, закріплені в культурній пам’яті спільноти [2, 262].

У кераміці орнамент поєднується з формою предмета, підкреслюючи його пластичні властивості. Для цього виду характерні: використання кругових, стрічкових композицій; поєднання геометричних і рослинних мотивів; тісний зв’язок орнаменту з технологією виготовлення виробу.

Орнамент у кераміці часто має символічний характер і водночас виконує функцію структурної організації поверхні виробу [3, 157]. У різьбленні орнамент визначається матеріалом (дерево, камінь) і технікою виконання. Для нього характерні: глибока пластичність; рельєфність; поєднання геометричних і рослинних форм.

Орнамент у цьому виді мистецтва часто виступає як структурний елемент композиції, формуючи цілісний художній образ предмета (меблів, архітектурних деталей).

У декоративному живописі орнамент виконує функцію організації простору та створення ритмічної структури композиції. У монументально-декоративному мистецтві він може виступати як самостійний елемент або як доповнення до сюжетного зображення.

Наприклад, у творчості митців декоративного напряму орнаментальні мотиви активно використовуються для формування національного стилю та синтезу традицій і сучасних художніх тенденцій [4, 63].

У сучасному дизайні орнамент зазнає трансформації, поєднуючи традиційні мотиви з новітніми технологіями. Він використовується у: графічному дизайні; інтер’єрі; моді; цифровому мистецтві.

Орнаментальні структури стають засобом створення нових візуальних наративів і

збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації [4, 61]. Орнамент є носієм символічних значень, що формуються в межах конкретної культури. Він функціонує як своєрідний «код», який: відображає міфологічні уявлення; фіксує історичний досвід; передає цінності та норми суспільства.

Дослідники підкреслюють, що орнамент виступає засобом комунікації між поколіннями, забезпечуючи тяглість культурної традиції [1, 117]. Особливості використання орнаменту в різних видах декоративного мистецтва визначаються поєднанням матеріалу, техніки, функції та культурного контексту. Незважаючи на різноманіття форм, орнамент зберігає свою універсальну природу як знаково-символічна система, що інтегрує естетичні й семантичні аспекти художнього твору.

У текстилі він виконує сакрально-оберегову функцію, у кераміці – структурно-декоративну, у різьбленні – пластично-композиційну, у живописі – організаційну, а в сучасному дизайні – ідентифікаційну та комунікативну. Це свідчить про багатовимірність орнаменту як феномену культури та його незмінну актуальність у мистецькій практиці.

Література

1. Кацевич О. В. Орнамент як символічна форма культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 1. С. 115–119.

2. Гатеж Н. Декоративне мистецтво Буковини: традиції, символіка, розвиток. *Fine Art and Culture Studies.* 2025. № 4. С.259–266. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-32

3. Паславська Л. Композиція й орнаментика української кераміки. Культура і сучасність. 2015. №1. С. 155-161. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147778

4. Рихліцька О., Косик О. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії.* 2021. №1(8). С. 59-65.

5. Майданець-Баргилевич О. Орнаментальні мотиви у творчості О. Саєнка. *Українська академія мистецтва.* 2025. № 38. С. С. 134–138. 2025. DOI: https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-15

Ху Сянь,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТИПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМУ ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ: СИМВОЛІКА ТА АТРИБУТИКА

Театральний костюм Пекінської опери (цзінцзюй) становить складну семіотичну систему, у якій поєднуються історичні традиції китайського одягу, сценічна умовність і символічна мова театру. У сучасному мистецтвознавстві він розглядається не лише як декоративний елемент, а як ключовий засіб візуальної комунікації, що формує образ персонажа, його соціальний статус, моральні якості та емоційний стан [2, p,78].

Типологія костюмів Пекінської опери базується передусім на системі амплуа (ролей), яка є основою всієї театральної структури. Виділяють чотири головні типи ролей:

- *шен* (чоловічі персонажі);
- *дань* (жіночі ролі);
- *цзін* (герої з розписаними обличчями);
- *чоу* (комічні персонажі).

Кожному типу відповідає усталений набір костюмів, що варіюється залежно від соціального статусу, віку та характеру персонажа (ResearchGate). У межах цієї системи сформувалася типологія костюмів за функціонально-декоративними ознаками:

Офіційні та церемоніальні костюми – до них належать імператорські шати (лунпао) та костюми високопосадовців, які характеризуються складною вишивкою, симетричною композицією та чіткою колористичною ієрархією. Дракон як центральний мотив символізує імператорську владу та космічний порядок.

Військові костюми – включають обладунки, плащі, шоломи з пір'ям та декоративні

«прапорці» (靠旗), які підсилюють динаміку руху актора. Такі костюми не відтворюють історичну достовірність, а є умовними знаками військової доблесті.

Повсякденні та побутові костюми – використовуються для зображення персонажів середнього або нижчого соціального статусу. Вони простіші за декором, однак також підпорядковані канонічній системі кольорів і форм.

Спеціалізовані костюми – до них належать костюми безсмертних, духів, чиновників судової системи, монахів тощо. Вони вирізняються особливою символікою та часто мають умовно-фантастичний характер.

Загалом, можемо констатувати, що костюми Пекінської опери не відтворюють конкретну історичну епоху, а є узагальненими сценічними моделями, що поєднують елементи одягу різних династій і театральні стилізації [2, p. 150-151].

Колір у костюмі Пекінської опери має чітко кодифіковане значення, пов'язане з традиційною китайською філософією інь-ян та концепцією п'яти елементів (у-сін). Основні кольори та їх символіка такі: червоний – означає вірність, мужність, благородство; жовтий – символізує імператорську владу, центр світу; чорний – це чесність, прямота, сила; білий – означає підступність, хитрість; синій/зелений – це незалежність, рішучість; фіолетовий означає стриманість і гідність [3]. Система кольорів поділяється на «верхні» та «нижні» кольори, що визначають статус персонажа та гармонію сценічного образу. Колористика працює як миттєвий сигнал для глядача, дозволяючи швидко ідентифікувати характер героя.

Орнаментальна система костюму є важливим носієм символіки. Вишивка не лише прикрашає одяг, а й передає додаткову інформацію про персонажа. Найпоширенішими мотивами є: дракон, що завжди символізує імператора, владу, космос; фенікс – представляє жіночу красу, гармонію; тигр, лев – це сила і військова доблесть; квіти (півонія, лотос) – це багатство, чистота, духовність. Зображення мають стилізований характер і часто запозичені з традиційного китайського живопису. Вони не прагнуть реалістичності, а виконують знакову функцію [3].

Важливою складовою театрального костюму є атрибутика, яка підсилює виразність сценічного образу:

- *довгі рукави («водяні рукави»)* – використовуються для передачі емоцій і пластики руху;
- *пір'я фазана* – символізує військову доблесть і використовується у ролях воєначальників;
- *пояси, стрічки, накидки* – підкреслюють динаміку сценічної дії;
- *головні убори (корони, шоломи)* – маркують соціальний статус персонажа;
- *накладні бороди та зачіски* – сигналізують про вік, характер і темперамент героя [3].

Ці елементи не лише доповнюють костюм, а й є частиною акторської техніки, оскільки активно залучені до сценічного руху та жесту.

Як зазначають дослідники, костюм є частиною цілісної художньої системи, де крій, колір і орнамент утворюють єдиний образотворчий комплекс. Він функціонує в межах жорстко кодифікованої театральної мови, де кожен елемент має визначене значення [1, 223].

Таким чином, типологія театрального костюму пекінської опери є складною багаторівневою системою, що поєднує функціональні, естетичні та символічні аспекти. Вона базується на чіткій класифікації ролей, де кожен тип персонажа має відповідний костюмний канон. Символіка кольорів, орнаментів і атрибутів формує цілісну семіотичну структуру, яка забезпечує зрозумілість сценічної дії для глядача. У сучасному мистецтвознавстві костюм пекінської опери розглядається не лише як елемент сценографії, а як самостійна художня система, що відображає культурні коди традиційного китайського театру та їх трансформацію в сучасному контекст.

Література

1. Ху Сянь. Театральний костюм Пекінської опери як феномен сценічного образотворення: традиція та трансформація. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2026. № 1. С. 221–226.
2. Bonds A. B. Beijing Opera CostumesThe Visual Communication of Character and Culture. New York: Routledge, 2019. 432 p.
3. Sun M. Review of *Beijing Opera Costumes*. *Asian Theatre Journal*. 2009. Vol. 26 (1). Pp. 174-176 https://www.researchgate.net/publication/236719840_Beijing_Opera_Costumes_The_Visual_Communication_of_Character_and_Culture_review

Юрченко Марія Віталіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОГЛЯД НА ОРНАМЕНТ І ДЖЕРЕЛА ЙОГО СТВОРЕННЯ В ЕПОХУ МОДЕРНУ

Оскільки орнамент є одним з ключових характерних рис епохи модерну, погляд на думки і ставлення, що його сформували, є питанням важливим і актуальним, оскільки дозволяє охопити не тільки технічний процес розробки форми, але й торкається того, що вплинуло на його створення. На щастя, є можливість безпосередньо звертатися до публікацій, написаних попередниками та представниками доби модерну, зокрема до праць Оуена Джонса та Ежена Грассе, але також цього питання торкаються дослідники цієї доби в своїх працях, зокрема такі як Анрі Казаліс (під псевдонімом Жан Лаор – *М.Ю.*), Ренато Баріллі, Ростислава Грималюк, Любов Волошин, Інна Фелькер та інші.

Метою дослідження є встановити різні мистецькі погляди, віяння та витоки, які вплинули на активний формотворчий процес орнаментів в епоху модерну.

Модерн – це явище, що з'явилося наприкінці XIX ст. і охопило перехід одного століття в інше. Він був реакцією на тогочасний занепад в мистецтві, коли вже існуючі стилі та форми, зокрема орнаментальні рослинні, використовувалися митцями бездумно, просто копіювалися, і колись закладений в них сенс в цьому процесі поступово втрачався, що зводило попередні мистецькі здобутки до суто декоративної функції, нівелюючи раніше сформовану самобутність та унікальність.

Ще до того, як епоха модерну настала, це питання занепаду почало підійматися і цим сформувало наступне: після подібної кризи настане щось нове, але звідки йому взятися, якщо все нове вже давно існує? Це було озвучено у відомій праці Оуена Джонса «The grammar of ornament», вперше опублікованій у 1856 році. Фактично, вона була створена для того, щоб надати підґрунтя наступним поколінням митців, які працюватимуть над вирішенням проблем утвореної кризи, що неодноразово проговорюється в самій книзі. Ключовою думкою в ній є спрямування до природи, звернення до різноманіття її форм і одночасно з цим до її незмінних законів. Джонс звертає увагу, що варто не бездумно копіювати вже існуючі форми, а дослідити історію мистецтв, зрозуміти підходи кожного періоду, і, спираючись на отриману загальну картину, вже вибудовувати щось нове, і що саме так «нові форми краси виникнуть під рукою митця легше, ніж коли-небудь зможуть виникнути в панівній моді, що спирається тільки на роботи минулого у якості джерела натхнення» [7, 373]. Також він висловлює важливу і пророчу думку, що новий стиль орнаменту може бути не тільки створений окремо від архітектури, з якою він генетично нерозривно зв'язаний, а ще й вказує на те, що саме відокремлене його формування буде одним з найпростіших способів створення нового стилю [7, 372].

Джонс є не єдиним, хто в другій половині XIX ст. звертав увагу на життєздатну можливість утворення нових орнаментальних форм і стилю в зверненні до природи, але набуте згодом їхнє різноманіття та масштаб все одно перевершило очікування [5, 86].

У 1896 році вперше видається праця Ежена Грассе «La Plante et ses Applications Ornementales», одного з провідних митців модерну [8, 106], яку він починає з певним гумором: «Художники, критики та любителі, одні щиро, інші з лукавим лицемірством, давно просять

нас припинити копіювати мертві століття, яким більше нема чого нам розповісти» [6, 7]. Надалі фактично він підтверджує колись написані з надією слова Джонса, що необхідно створити щось нове, але зробити це з нічого неможливо, тому варто повернутися до витоків мистецтва і відновити свої сили в контакті з природою [6, 10], щоб нарешті отримати мистецьку незалежність і новостворену мистецьку свободу.

Одночасно з цим також починає панувати думка, що першочерговою в мистецтві є лінія і саме на неї, її багатовиразність, різноманітність мають спиратися інші (за словами одного з представників модерну – митця Уолтера Крейна). Цю ж думку проголошував і Ван де Вельде: «Лінія – це сила» [4, 24].

Ці твердження не є протилежними, саме вони створили той симбіоз, який притаманний епосі модерну. До них також можна додати і глибоку національність всього руху [8, 73]. Кожна країна додавала до панівних спрямувань щось своє і неповторне, взяте з народного мистецтва та наробіток попередніх стилів.

Модерн хоча і став явищем новим, але ніколи не відрікався від здобутків попередніх епох. Його представники саме переосмислювали свою культурну спадщину, а не рабськи її копіювали, і цей дух також підхопили й митці українського модерну. Вони зверталися до народного мистецтва, фольклору, візантійсько-руського іконопису [1, 192] та надбань «неостилів» XIX ст. [2, 1318], а в орнаменті відбувалося активне використання локальних мотивів та поєднання рослинних форм з національними символами [3, 203].

Тобто висновок є таким: використання природи як невичерпного джерела натхнення було ідеєю, що з’явилася до початку епохи модерну, а загальна втома від пануючої мистецької кризи перетворила її на єдино правильну, поєднавши з досягненнями попередніх періодів і стилів, що знайшло своє вираження в орнаментальному формотворенні.

Література

1. Волошин Л. Модест Сосенко – митець українського модерну. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. Львів : НТШ, 2004. Т. 248. С. 191–210.
2. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6. С. 1316–1327.
3. Фелькер І. М. Стилістичні риси українського орнаменту доби модерну: синтез європейських впливів і національних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 200– 205.
4. Art Nouveau 1890–1914. Teaching. Washington : National Gallery of Art, 2000. 36 p.
5. Barilli R. Art Nouveau. 67 Plates in Full Colour. Feltham : The Hamlyn Publishing Group Limited Hamlyn House, 1969. 157 p.
6. Grasset E. La Plante et ses Applications Ornementales. Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts, E. Lévy, 1896. 114 p.
7. Jones O. The grammar of ornament. London : Day and Son, Lithographers to the Queen, Gate Street, Lincoln's Inn Fields, 1856. 322 p.
8. Lahor J. Art Nouveau. New York : Parkstone Press International, 2007. 197 p.

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції

Коригування *О. І. Бугайова*
Верстка та макетування *А. С. Терещенко*

Підп. до друку 03.04.2026. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 24,16.
Умов. друк. арк. 15,46. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.