

ЗБІРКА ПРАЦЬ
Міжнародної науково-практичної конференції
2025 р.
ВІННИЦЯ



УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ:
ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ

PROCEEDINGS
of the International scientific and practical conference
2025
VINNYTSIA

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ ВІННИЦЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ І ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ
ВІННИЦЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКА ФУНДАЦІЯ ІМЕНІ ІГНАЦІЯ ЯНА ПАДЕРЕВСЬКОГО
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М.В. ЛИСЕНКА
ПОМОРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ У М. СЛУПСКУ (ПОЛЬЩА)
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЙОНА КРЯНГЕ (МОЛДОВА)
ВІННИЦЬКИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ МИСТЕЦТВ ІМ. М. Д. ЛЕОНТОВИЧА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
ЗАКЛАД «ВІННИЦЬКА ДИТЯЧА МУЗИЧНА ШКОЛА №1»
ГРОМАДСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ «ПРОСТІР МАЙБУТНЬОГО»

**ЗБІРКА ПРАЦЬ
МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
2025р**

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРІ: ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DEPARTMENT OF CULTURE OF VINNYTSIA CITY COUNCIL
FACULTY OF ARTS AND ARTISTIC AND EDUCATIONAL TECHNOLOGIES
VINNYTSIA MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
IGNACY JAN PADEREWSKI POLISH-UKRAINIAN FOUNDATION
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART PROBLEMS OF THE NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MYKHAILO BOICHUK KYIV STATE ACADEMY OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND DESIGN
MYKOLA LYSENKO LVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY
POMERANIAN UNIVERSITY IN ŚLĄPSK (POLAND)
EDUCATIONAL AND RESEARCH INSTITUTE OF ARTS OF VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL
UNIVERSITY
ION CRAGNE STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY (MOLDOVA)
VINNYTSIA PROFESSIONAL COLLEGE OF ARTS NAMED AFTER M. D. LEONTOVYCH
V.O. SUKHOMLYNSKYI EDUCATIONAL AND RESEARCH PEDAGOGICAL INSTITUTE OF THE ADMIRAL
MAKAROV NATIONAL UNIVERSITY OF SHIPBUILDING
VINNYTSIA CHILDREN'S MUSIC SCHOOL NO. 1
PUBLIC ORGANISATION «SPACE OF THE FUTURE»

**PROCEEDINGS
OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

**UKRAINIAN ART IN THE WORLD CULTURAL SPACE:
HISTORY, PRESENT AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT
2025**

FACULTY OF ARTS AND ARTISTIC AND EDUCATIONAL TECHNOLOGIES
VINNYTSIA MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

ВІННИЦЯ

Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського ,
протокол № 1 від 26.08.2025

Редакційна колегія:

Наталія Лазаренко (д. п. н., проф., голова редакційної колегії), **Тетяна Зузяк** (д. п. н., к. мист. проф., заступник голови редакційної колегії), **Віктор Соловей** (к. п. н, доц., відповідальний редактор), **Наталія Мозгальова** (д. п. н, проф.), **Людмила Василевська-Скупа** (к. п. н, доц), **Оксана Марущак** (к. п. н., доц.), **Тетяна Грінченко** (к. п. н, доц), **Тетяна Белінська** (к. п. н, доц), **Олена Верещагіна-Білявська** (к. мист., доц.),

У 56 Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку» (Вінниця, 2025 року): збірник наукових праць / Лазаренко Н.І. (голова) та ін. [Електронний ресурс]. Вінниця: ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2025. - (PDF, 236 с.)

ISBN 978-617-8406-31-8

Збірник містить матеріали виступів учасників Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку», які присвячені висвітленню українського мистецтва в глобальному культурному просторі, а також актуальних викликів і перспектив підготовки майбутніх фахівців у галузі мистецтва, впровадження нових педагогічних та методичних підходів у мистецькій освіті.

Видання адресоване науковцям, викладачам, учителям, аспірантам, магістрантам, а також усім, хто цікавиться сучасними проблемами культури та мистецької освіти.

Основний матеріал доповідей подано в авторській редакції. Повну відповідальність за достовірність та якість поданого матеріалу несуть відповідальні автори публікацій.

УДК 7(477)(082)(063)

ISBN 978-617-8406-31-8

© Колектив авторів, 2025

© Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського, текст, 2025

СЕКЦІЯ 1
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ
SECTION 1
HISTORY OF UKRAINIAN ART IN THE GLOBAL CONTEXT

УДК 7.033.1(161.2) «653»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.01>

Н.В. Бистрицька

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

м. Бар

e-mail: morozmaya@ukr.net

МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСІ ЯК ВЗІРЕЦЬ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядається мистецтво Київської Русі як фундамент середньовічного українського мистецтва. Аналізуються основні напрямки художньої культури цієї доби: архітектура, іконопис, фресковий живопис, книжкова мініатюра та декоративно-ужиткове мистецтво. Особлива увага приділяється впливу візантійських традицій, синтезу місцевих і східнохристиянських елементів та унікальним національним особливостям, які заклали основу розвитку українського мистецтва в подальші епохи.

Ключові слова: Київська Русь, середньовічне мистецтво, іконопис, архітектура, фрески, книжкова мініатюра, культура.

Abstract. The article examines the art of Kyivan Rus as the foundation of medieval Ukrainian art. The main directions of artistic culture of this era are analyzed: architecture, icon painting, fresco painting, book miniature and decorative and applied arts. Special attention is paid to the influence of Byzantine traditions, the synthesis of local and Eastern Christian elements and unique national features that laid the foundation for the development of Ukrainian art in subsequent eras.

Keywords: Kyivan Rus, medieval art, icon painting, architecture, frescoes, book miniature, culture.

Київська Русь (IX–XIII ст.) була одним із наймогутніших державних утворень середньовічної Європи, що не лише займало ключове геополітичне положення, але й стало осередком високої культури та мистецтва. Прийняття християнства у 988 році сприяло активному розвитку мистецьких традицій, які формувалися під впливом візантійської культури, але з часом набули самобутніх рис.

Мистецтво Київської Русі стало невід'ємною частиною української культурної спадщини, заклавши основи для подальшого розвитку архітектури, живопису, декоративного мистецтва та літератури. Ця доба характеризується синтезом духовних, естетичних та символічних принципів, що визначили унікальність середньовічного українського мистецтва.

Дослідження мистецтва Київської Русі привертало увагу багатьох науковців, які вивчали різні аспекти цього культурного феномену. Серед них виділяються такі дослідники:

Алімпій Печерський – видатний іконописець Київської Русі, чия творчість стала об'єктом дослідження багатьох мистецтвознавців. Його роботи відносять до київської школи іконопису.

Нестор Літописець – чернець Києво-Печерського монастиря, який у 1113 році уклав «Повість временних літ», найвизначніший історичний твір Київської Русі, що є неоціненним джерелом для вивчення культури та мистецтва того часу.

Сучасні дослідники Ю. Асєєв, Є. Белінський, С. Висоцький, Л. Корній, М. Грінченко та інші також активно вивчають мистецтво Київської Русі, аналізуючи архітектурні пам'ятки, такі як Десятинна церква, Софійський собор у Києві, Спаський собор у Чернігові та інші.

Ці та інші науковці зробили значний внесок у розуміння та популяризацію мистецтва Київської Русі як важливої складової середньовічної української культури.

Метою статті є дослідження мистецтва Київської Русі як взірця середньовічного українського мистецтва, аналіз його основних напрямків, особливостей, зв'язку з європейськими традиціями та вплив на подальший розвиток української культури.

Ставимо перед собою наступні завдання: охарактеризувати соціально-культурний контекст мистецтва Київської Русі та його вплив на формування національної художньої традиції; дослідити основні жанри мистецтва цієї доби, зокрема архітектуру, фресковий живопис, іконопис, книжкову мініатюру та декоративно-ужиткове мистецтво; проаналізувати вплив візантійських традицій на художню культуру Київської Русі; визначити вплив мистецтва Київської Русі на подальший розвиток українського середньовічного та барокового мистецтва.

Реалізація цих завдань дозволяє комплексно оцінити мистецьку спадщину Київської Русі та її місце в історії української та європейської культури.

Мистецтво Київської Русі – це складова частина світової культурної спадщини країни. Руські митці за короткий проміжок часу не тільки опанували найкращі світові мистецькі традиції, а й внесли чимало нового, власного у світову художню культуру, стали не лише її учнями, а й творцями. Це мистецтво розвивалось на основі художніх традицій давньоруського народу та його споконвічних навичок художньої творчості.

Значну роль у формуванні мистецтва Київської Русі відіграла давньослов'янська мистецька спадщина. Створені в період Київської Русі всі види мистецтва мали в основному релігійний характер. Радісне і піднесене почуття новонаверненого народу, що причастився до віри Христової, знайшло свій вияв у архітектурі та образотворчому мистецтві. Мистецтво Київської Русі розвивалося в загальному руслі середньовічної європейської культури і було нерозривно пов'язане з церквою і християнською вірою. У той же час слов'янські майстри мали свої стійкі, вікові традиції язичницького мистецтва. Тому, сприйнявши багато чого з Візантії, вони виробили самобутній, неповторний стиль і створили справжні шедеври архітектури, живопису, прикладного мистецтва.

Архітектура займає особливе місце серед культурних надбань Київської Русі.

Одним із найвизначніших зразків давньоруського зодчества є Софійський собор у Києві, будівництво якого почалося в 1037 році і тривало близько 5–7 років. У спорудженні взяли участь як візантійські майстри, так і місцеві зодчі. За задумом, цей храм мав уособлювати Дім Премудрості Божої, що водночас символізував вселенську християнську Церкву, Матір Божу та її небесну мудрість. Хоча архітектурною ідеєю Софія Київська нагадувала константинопольський храм, вона відрізнялася за своєю структурою. Якщо собор у Константинополі був базилікальною спорудою, розміщеною під одним великим куполом, то київський храм мав менші розміри та був зведений у формі хрестово-купольної споруди.

Софійський собор відігравав не лише релігійну роль, а й використовував ідею політичної та духовної самостійності Київської Русі, що відображало прагнення князя Ярослава Мудрого до об'єднання руських земель. Протягом століть собор зазнавав руйнування і відновлення, а його остання значна реконструкція відбулася за часів гетьмана Івана Мазепи, коли споруда набула рис козацького бароко – стиль, який домінував в українській архітектурі XVII ст [1, с. 116].

Однією з найцінніших мистецьких пам'яток Софійського собору є мозаїчне зображення Богоматері Оранти, яке дивом збереглося крізь віки. Його називають «Нерушимою стіною», і воно стало символом незламності української культури.

Попри назву, Київський Софійський собор не є точною копією свого константинопольського аналога, а стає самобутнім архітектурним шедевром. У першому вигляді він мав п'ятинефну хрестово-купольну конструкцію з трьох куполів, які символізували Христа та дванадцять апостолів. Усі п'ять нефів завершилися апсидами, а центральна апсида містила вівтар. Два великих менших купола сходінками піднялися до центрального купола, а навколо храму з трьох боків розташувалися галереї, створюючи гармонійну пірамідальну композицію.

Характерні риси давньоруської архітектури включають: багатокупольність, пірамідальну побудову, особливу техніку кладки, шоломоподібну форму куполів. Ці особливості стали основою для розвитку архітектурної школи Київської Русі й були використані під час спорудження храмів у Новгороді, Полоцьку та інших містах.

Станковий живопис, зокрема іконопис, був невід'ємною частиною оформлення культових споруд Київської Русі. Ікони вважалися втіленням моральної чистоти та духовного натхнення. До найвизначніших іконописних творів домонгольського періоду належать такі ікони, як «Спас Нерукотворний», «Велика Панагія», «Дмитро Солунський», «Ангел Золоті Власі», «Архангел Михаїл», «Володимирська Богоматір». Хоча ці твори створювалися в різні історичні періоди, їх об'єднує приналежність до візантійської художньої традиції. Відомості про майстрів цього часу є доволі обмеженими, проте серед визначних іконописців згадується Алімпій Печерський, який брав участь у створенні мозаїк та фресок Успенського собору Києво-Печерської лаври [2, с. 207].

Монументальний живопис Київської Русі представлений мозаїками та фресками, які відігравали важливу роль у сакральному мистецтві. Давньоруські майстри перейняли принципи розпису храмів у візантійських художників, проте перетворили власний стиль, що поєднував християнські традиції з язичницькими мотивами. Народна творчість вплинула на формування унікальних художніх прийомів, що згодом стали характерною рисою давньоруського мистецтва.

Важливою складовою мистецтва Київської Русі була духовна музика. Подібно до іконопису, вона підпорядковувалася суворим канонам. Єдиним ідеальним інструментом вважався людський голос, тому церковний спів виконувався а *capella*, без інструментального супроводу. Разом із хоровим співом великого значення набуло мистецтво дзвонарства, яке досягло високого рівня майстерності та використовувалося під час богослужіння.

У Київській Русі широко розвивалася світська музика. Особливо популярними були героїчні пісні, що виконувалися під час урочистих подій, таких як повернення князя з походу чи його коронації.

Одним із важливих елементів розважальної культури були скоморохи – народні виконавці, які поєднували музику, спів, акробатику, танці та жонглювання. Їхня діяльність мала язичницьке коріння і зберігала зв'язок із давніми традиціями навіть після запровадження християнства. Скоморохи брали участь у народних гуляннях, весільних і похоронних обрядах, а також виконували роль оповідачів, розповідаючи казки та билини.

Високо цінувалася творчість співців, зокрема легендарного Бояна (XI–XII ст.), який складав героїчні пісні та супроводжував їх грою на гусях.

У побуті Київської Русі використовувалися численні музичні інструменти. Серед духових популярними були труби, флейти, сопілки, пищалі, роги, дерев'яні труби. Також використовували волинку, відому як козица. Щипкові інструменти включали гуслі. До групи ударних належали барабани, бубни, ложки, брязкальця та тріскачки [3, с. 167].

Важливу роль у мистецькому житті Київської Русі відігравало прикладне мистецтво, в якому відчувався сильний вплив язичницьких вірувань. Давньоруські ремісники досягли високого рівня майстерності у виготовленні виробів із металу, дерева, кістки та емалі.

Основними техніками художньої обробки металу були:

Скань – філігрань, виготовлення ювелірних виробів із тонкого дроту;

Зернь – нанесення на поверхню дрібних металевих зернят;

Чернь – контрастне покриття виробів, де рельєф залишався срібним, а потім фонювався спеціальною масою;

Фініфть – мистецтво обробки, яке використовувалося для створення декоративних прикрас і культових предметів.

Майстри Київської Русі творчо переосмислили різноманітні художні впливи, насамперед візантійські, що дозволило створити самобутню культуру, яка стала основою для подальшого розвитку мистецтва на українських землях та у східнослов'янських князівствах.

Досить інтенсивно розвивались у Київській Русі гончарна справа, ткацтво, вичинка й обробка шкіри, різьблення по каменю і дереву. З льону, конопель і вовни слов'янки ткали чудові сукна і полотна, їм було знайоме складне малюнкове тканина і вишивка. Високим умінням відрізнялися майстри обробки шкір. Недаремно в усній народній творчості склалися оповіді про кожем'як – людей умілих, сильних і відважних.

Мистецтво Київської Русі стало фундаментом середньовічної української культури, синтезуючи візантійські традиції та місцеву самобутність. Архітектура, живопис, книжкова мініатюра, ювелірне мистецтво та інші художні напрями цієї епохи мали визначальний вплив на подальший розвиток українського мистецтва.

Спадщина Київської Русі є свідченням високого рівня художньої культури та її значення в європейському контексті. Ця мистецька традиція не лише збереглася в українському культурному просторі, а й стала невід'ємною частиною європейської цивілізації.

Список використаних джерел:

1. Грушевський М. Історія України-Руси. Київ: Либідь, 1991. 480 с.
2. Толочко П. Київська Русь: культура та мистецтво. Київ: Наукова думка, 2005. 360 с.
3. Білецький П. Давньоукраїнське мистецтво. Львів: Світ, 2010. 380 с.

УДК 7.034(477)«18»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.02>

А.М. Гордаш

кандидат педагогічних наук

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

м. Бар

e-mail: morozmaya@ukr.net

РЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА XIX СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті аналізуються особливості реалізму в українському мистецтві XIX століття, визначаються основні художні напрями та представники, які вплинули на розвиток реалістичних тенденцій. Охарактеризовано соціально-історичний контекст, що сприяв формуванню реалізму, розглянуто взаємозв'язки українського реалізму з європейськими мистецькими течіями.

Ключові слова: реалізм, українське мистецтво, XIX століття, живопис, література, критичний реалізм.

Abstract. The article analyzes the features of realism in Ukrainian art of the 19th century, identifies the main artistic trends and representatives who influenced the development of realistic tendencies. The socio-historical context that contributed to the formation of realism is characterized, and the relationships of Ukrainian realism with European artistic movements are considered.

Keywords: realism, Ukrainian art, 19th century, painting, literature, critical realism.

XIX століття стало переломним етапом в історії українського мистецтва, коли романтизм поступово поступився місцем реалізму – напрямові, що прагнув до правдивого й об'єктивного відображення дійсності. Соціальні зміни, пов'язані з кризою феодално-кріпосницької системи, активізацією національно-визвольного руху та поширенням демократичних ідей, вплинули на становлення нових художніх тенденцій. Реалізм у мистецтві XIX століття виявився не лише як естетична категорія, але й як форма суспільної критики та засіб національної самоідентифікації.

У контексті сьогодення, коли актуальним як ніколи стало патріотичне виховання підростаючого покоління, надзвичайно важливим є вивчення культурного надбання

українських митців живописного жанру другої половини XIX століття, яке стало періодом справжнього національно-культурного відродження культурно-освітнього та громадсько-політичного життя України. У цей час творча думка нашого народу зазнала небувалого злету в діяльності таких геніїв мистецтва, як І. Франко, М. Грушевський, М. Лисенко, К. Трутовський, М. Пимоненко, С. Васильківський, П. Левченко тощо.

Український живопис другої половини XIX століття містить унікальну інформативну базу, увібравши в себе духовні надбання попередніх поколінь і зберігши їх для нащадків. Це час, позначений в історії українського мистецтва таким розмаїттям високих художніх досягнень та видатних імен, що по праву може вважатися його «золотою добою». Багатовікові художні традиції народу формували національну самобутність українського живопису тієї епохи, оволодіння надбаннями інших культур сучасності – визначали його адекватність загально-мистецьким процесам. XIX століття в Україні позначилося прагненням художників досягнути реальність навколишнього світу.

Слід відзначити найголовніше – гуманістичну спрямованість живопису XIX століття, його високу духовність, поетичність, цілісність світосприйняття. За часів сьогоденної недостачі високої духовності та потреби виховання у людях гуманізму, глибокий та всебічний розгляд прояву реалістичних тенденцій в українському мистецтві другої половини XIX – початку XX століття є актуальним питанням.

Чимало істориків, культурологів та мистецтвознавців досліджували основні тенденції розвитку українського мистецтва в цілому та живопису зокрема періоду другої половини XIX століття. Серед них – В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Режко, М. Закович, Д. Степовик, О. Шевнюк та багато інших. Ґрунтовні наукові праці означених авторів дозволяють у повному обсязі познайомитися з особливостями розвитку культурних процесів в Україні у другій половині XIX століття, розширюючи при цьому кругозір особистості, зміцнюючи національно-патріотичні позиції, а також вдосконалюючи її життєву та професійну компетентність.

Основна мета статті полягає в аналізі реалізму як ключового художнього напрямку в українському мистецтві XIX століття, його впливу на формування національної ідентичності та культурної свідомості. Дослідження спрямоване на виявлення особливостей реалізму в українському живописі та літературі, а також на визначення його соціально-культурного значення.

Завданнями статті визначено аналіз соціально-історичного контексту, що сприяв розвитку реалізму в українському мистецтві XIX століття; визначення основних рис та особливостей реалізму в українському мистецтві, його відмінностей від інших мистецьких напрямів; огляд творчості ключових представників українського реалізму в живописі та літературі, аналіз їхнього внеску у розвиток національної культури; розкриття зв'язку реалізму з національною самоідентифікацією, впливу на формування української культурної свідомості; зіставлення українського реалізму з європейськими художніми тенденціями, визначення взаємовпливів та особливостей; висвітлення ролі реалізму у відображенні соціальних проблем XIX століття, аналіз його критичної функції як засобу соціальної критики.

У другій половині XIX століття виникли нові фактори, що сприяли прискоренню загального культурного розвитку України. Потреба у спеціалістах для різних галузей господарства, науки і культури вивела на соціальну арену інтелігенцію, близьку до визвольних прагнень, чутливу до інтересів народних мас. Величезний вплив на розвиток демократичного напрямку української культури здійснив революційно-демократичний рух, який живила також національно-визвольна боротьба передових громадських сил. Ідеали соціальної справедливості, демократії, політичної й національної свободи надихали творчість кращих діячів духовної культури України. У зміцненні її демократичного напрямку важливе значення мали зв'язки його представників із передовими майстрами російської культури. Розвиток культури України відбувався також завдяки використанню духовних надбань інших народів, насамперед європейських.

Українська література того часу розвивалася у тяжких суспільно-політичних умовах, однак досягла високого рівня розвитку. Її зростання зумовлювалося великим впливом геніальної творчості Т. Шевченка, передової російської літератури, революційно-демократичних та національно-визвольних ідей. В українській літературі у суперечливому переплетінні й протиборстві співіснували революційно-демократичний, демократичний і буржуазно-ліберальний напрями. Повної зрілості досягли всі її жанри – проза, поезія, драматургія, публіцистика тощо. Для художнього відображення дійсності письменники використовували різні методи. Провідним серед них став критичний реалізм. Розширилася тематика літературних творів. У них з'явилися образи представників різних верств тодішнього суспільства, в тому числі «нових людей» – революційних борців [1, с. 118].

Демократичний напрям в українській літературі представляла видатна письменниця Марко Вовчок (1833-1907). У своїй першій збірці «Народні оповідання» вона гнівно засуджувала кріпосницький лад, із великою любов'ю змалювала образи простих людей. У пізніших українських і російських оповіданнях, повістях, романах («Інститутка», «Ледащиця», «Маруся», «Панська воля», «Кармелюк», «Невільничка», «Записки причетника» тощо) письменниця яскраво зобразила боротьбу народних мас проти поміщицького гніту, іноземних загарбників, викрила духовну нищість провінціального панства, створила живі постаті виразників інтересів гнобленого люду.

У демократичному руслі протікала творчість видатного українського байкаря Л. Глібова (1827-1893). В алегоричній формі він зображував безправне становище селянства, свавілля поміщиків, капіталістичний визиск трудящих, паразитизм чиновників, лицемірство і прислужництво («Вовк та Ягня», «Вовк і Вівчарі», «Щука», «Лисиця і Ховрах», «Лев на облаті» тощо), картав користолубство, обмеженість панівних класів, з теплою відгукувався про високі моральні якості простих людей («Хазяйка й Челядники», «Зозуля й Горлиця», «Бджола і Мухи» та інші). Популярними стали також його ліричні поезії та вірші для дітей.

Талановитий письменник-різничинець А. Свидницький (1834-1871) створив перший зразок реалістичного соціально-побутового роману з сучасного життя — «Люборацькі», в якому показано занепад старосвітської родини сільського священника у трьох поколіннях. Цей твір засвідчив прямування української реалістичної прози до показу широких епічних картин життя суспільства, до аналізу складних відносин пореформеного часу. Революційним пафосом були пройняті вірші молодого Свидницького «Україно, мати наша», «В полі доля стояла», «Росте долом березина».

Яскравою зіркою на літературному небосхилі засвітилося ім'я поета-демократа С. Руданського (1834-1873). Широкої популярності зажили його мелодійні ліричні поезії («Повій, вітре, на Вкраїну», «Ти не моя» тощо), написані в народнопісенному дусі. Низка його віршів громадянського звучання («Над колискою», «Гей, бики!», «Нехай гнеться лоза», «Не кидай мене») змальовували долю селян-кріпаків, закликали до боротьби в ім'я світлого майбутнього. Славу поетові принесли також його гумористично-сатиричні вірші – так звані співомовки [3, с. 186].

У 70-90-ті роки в літературу ввійшла нова плеяда високоталановитих письменників. Це, насамперед, І. Нечуй-Левицький (1838-1918), який створив класичні зразки соціально-побутової повісті та оповідання. Письменник реалістично відтворив життя, побут та психологію селян, заробітчан, бурлак («Микола Джеря», «Бурлачка», «Кайдашева сім'я»), інтелігенції («Хмари», «Над Чорним морем»), духовенства («Старосвітські батюшки та матушки», «Афонський пройдисвіт»), міщан («На Кожум'яках»). Письменник звертався й до історичної тематики («Запорожці», «Маруся Богуславка», «Гетьман Іван Виговський», «Князь Єрмія Вишневецький»).

На революційно-демократичних засадах базувалася творчість Панаса Мирного (1848-1920). Автор новаторських соціально-психологічних романів і повістей з народного життя, він підніс українську прозу до високого рівня художньої досконалості. Романи «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія», повісті «Лихі люди» («Товариші»), «Лихо давнє і сьогочасне», «Голодна воля», п'єса «Лимерівна» та інші його твори – це велика художня

епопея, що відображає життя українського народу протягом майже всього XIX ст., особливо після реформи 1861 р. Автор нещадно викрив кріпацтво та його пережитки, весь тогочасний гнобительський лад, створив образи борців за соціальне визволення.

Служінню ідеалам трудового народу присвятив свою творчість революціонер-демократ П. Грабовський (1864-1902). Розглядаючи літературу як «живу творчу силу громадського руху», він створив на засланні пристрасні революційні поезії (збірки «Пролісок», «З півночі», «Кобза»). У них поет вилив усі свої палкі почуття до експлуатованих і гноблених, проголосив непохитну віру в революційне перетворення світу.

Співцем трудових низів, виразником їхніх надій та прагнень був поет-демократ І. Манжура (1851-1893). У багатьох поезіях (збірки «Степові думи та співи», «Над Дніпром») він талановито змалював гірку долю трудящого селянства, наймитів, бурлак, заробітчан, оспівував героїчне минуле українського народу.

У 90-х роках розпочалася творча діяльність М. Коцюбинського (1864-1913). У цей час він поступово звільнявся від культурницьких ілюзій та утверджувався на революційно-демократичних позиціях. У ранніх творах («П'ятизолотник», «По-людському», «Дорогою ціною», «Для загального добра» та ін.) письменник показав благородство простих трудівників, пробудження в них почуття людської гідності, їхні прагнення до волі. Громадянські мотиви дзвінко звучали уже в ранніх поезіях Лесі Українки (Л. Косач-Квітка; 1871-1913) «Досвітні огні», «Без надії сподіваюсь», «Товарищі на спомин», «Слово, чому ти не твердая криця» тощо [2, с. 164].

У 1880-90-х роках велику культурну й громадську діяльність розгорнув Б. Грінченко (1863-1910), погляди якого в основі були демократичними, хоч і відзначалися суперечливістю. У поезіях (збірки «Пісні Василя Чайченка», «Під сільською стріхою» та ін.), оповіданнях і повістях («Сонячний промінь», «Під тихими вербами» та ін.) він правдиво відобразив життя селянської бідноти, робітників, шахтарів, учителів тощо. Своєрідним явищем в українській літературі була поетична творчість Я. Щоголева (1823-1898) – збірки «Ворскло», «Слобожанщина». У 80-х роках з'явилися перші поезії В. Самійленка (1864-1925). Найповніше його талант розкрився у сатиричних і гумористичних віршах («Ельдорадо», «Як то весело жить на Україні», «Патріота Іван»).

Завдяки зусиллям передових діячів культури в галузі музичного мистецтва відбулися великі зрушення. Дієвого поштовху завдали українські драматичні професійні трупи, що широко пропагували українські народні мелодії, здобутки професійної музики, самотужки ставили оперні спектаклі. М. Кропивницький також знаний як співак і композитор (зокрема, велику популярність здобули його пісня «Соловейко» та дует «Де ти бродиш, моя доле»). Українська музична культура поширювалася завдяки концертно-виконавській діяльності М. Лисенка та створених ним хорових колективів, що гастролювали в Україні [3, с. 212].

Великим надбанням українського мистецтва є творчість С. Гулака-Артемовського (1813-1873). Йому завдячуємо створенням першої української опери «Запорожець за Дунаєм», яка стала міцним підґрунтям національного оперного мистецтва. Довге сценічне життя цьому творові забезпечили демократичний характер сюжету, мелодійність музики, що увібрала барви українського пісенного мелосу, колоритність образів, соковитий народний гумор. Композиторові належать також відомі пісні «Стоїть явір над водою» і «Спать мені не хочеться».

Перлиною української класики стала виразна музична картина з народного життя «Вечорниці» П. Ніщинського (1832-1896). Центральна частина її – знаменитий чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», в якому відображені страждання козаків у турецькій неволі, їхнє непереборне прагнення до визволення. Головне у творчому доробку П. Сокальського (1832-1887) — опери «Мазепа» (за поемою О. Пушкіна «Полтава»), «Майська ніч», «Облога Дубна» (обидві за М. Гоголем), фантазії «Українські вечори», «На берегах Дунаю» та інші фортепіанні твори, а також романси і хори. М. Калачевський (1851-1910) написав відому «Українську симфонію», в основу якої ліг народнопісенний матеріал («Віють вітри», «Дівка в сінях стояла», «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», «Ой, джигуне, джигуне» та ін.). Переважаючий настрій симфонії – світла лірика, лагідний гумор.

Цілу епоху в музичному житті України становить творчість М. Лисенка (1842-1912) – великого українського композитора, блискучого віртуоза, талановитого хорового диригента, педагога, музикознавця і активного громадського діяча демократичного напрямку. Йому судилося стати основоположником української класичної музики.

Характерним для українського образотворчого мистецтва другої половини XIX ст. було становлення його на позиціях реалізму, народності, життєвої правди. На розвитку художнього життя в Україні, на утвердженні демократичних тенденцій у живопису позначилась діяльність Товариства пересувних художніх виставок («передвижники»), що виникло в 1870 р. Членами його було багато українських митців. Високої професійної майстерності українські художники продовжували набувати в Петербурзькій Академії мистецтв. В Одесі, Харкові, Києві відкрилися малювальні школи (згодом училища). Консолідації мистецьких сил України сприяли Товариство південноросійських художників у Одесі, Київське товариство художніх виставок, Товариство для розвою руської штуки у Львові, Товариство харківських художників та інші об'єднання.

У Київській художній школі Миколи Мурашка навчалися такі видатні художники, як М. Пимоненко (1862-1912), Ф. Красицький, К. Малевич, скульптор Ф. Балавенський, основоположник українського реалістичного пейзажу В. Орловський. Художня школа Миколи Мурашка, яка працювала з 1875 до 1901 року, підготувала понад три тисячі відомих художників. Її діяльність фінансував цукрозаводчик Терещенко. Викладачами тут були Микола Глоба, Михайло Врубель, консультантом був Адріан Прахов. Протягом 1883-1884 років шість учнів цієї школи – І. Іжакевич, О. Курінний, В. Отмар, С. Костенко, І. Єгоричев, В. Замирайло розчищали штукатурку в Кирилівській церкві і виявили фрески 700-літньої давності [3, с. 226].

В українському живопису чітко окреслились і набули специфічних ознак усі жанри. Зростання інтересу до минулого України, до національно-визвольної тематики зумовило піднесення історичного жанру. Любов до рідного краю, відчуття природи як суттєвого чинника в понятті «батьківщина» було основою формування пейзажного жанру, що набуває самостійного ідейно-естетичного значення. Взагалі переважна більшість українських митців не були майстрами якогось одного жанру, а володіли багатьма із них.

Поєднання мистецтва з усвідомленням національної ідеї вперше відбувається в творчості Сергія Васильківського. Свою майстерність він повністю віддає Україні: пише пейзажі Подніпров'я, Поділля, Слобожанщини, архітектурні пам'ятники, жанрові картини, історичні полотна (зокрема «Козаки в степу», «Козача левада», портрет Тараса Шевченка). Одночасно вивчає і збирає пам'ятки старовинного українського мистецтва.

Видатним майстром побутового жанру був Микола Пимоненко. Більшість його робіт, написаних на теми селянського життя, відрізняються щедрістю, емоційністю, високою живописною майстерністю: «Святочні ворожіння», «Весілля в Київській губернії», «Проводи рекрутів», «Свати», «Жнива», «По воду», «Ярмарок», інші. М. Пимоненко – автор близько 715 картин і малюнків. Він один із перших у вітчизняному малярстві поєднав побутовий жанр і поетичний український пейзаж, заснував у Києві художню школу.

До золотого фонду українського живопису по праву належить творча спадщина К. Трутовського (1826-1893). Митець із глибоким знанням предмета відтворював побут та звичаї українського і російського народів («Хоровод у Курській губернії», «Весільний викуп», «Колядки на Україні», «Сорочинський ярмарок» тощо), гостро засуджував суспільні порядки («Збирання недоїмок на селі», «Рекрутський набір», «У судді»). Художник залишив багато ілюстрацій до творів Т. Шевченка, М. Гоголя та інших письменників [1, с. 127].

У дусі ідейних настанов передвижників творив живописець і графік П. Мартинович (1856-1933). Йому належать картини «У канцелярії волосного писаря», «Внутрішність хати козака Грицька Гончара у Вереміївці» та багато інших. Художник-передвижник М. Кузнецов (1850-1929) у творах «На заробітки», «На сінокос», «У свято» з теплотою зобразив сцени повсякденного життя народу, підкреслив глибокі соціальні контрасти («Об'їзд володінь», «Мировий посередник»). Неабиякі здібності виявив Кузнецов у портретному жанрі. Людина з її переживаннями була в центрі полотен й іншого вдумливого художника, проникливого

психолога, тонкого колориста К. Костанді (1852- 1921) — «В люди», «Біля хворого товарища», «Рання весна», «Старенькі» [1, с. 118].

У творчості західноукраїнських художників, які здобували освіту у Відні, Кракові та Мюнхені, досить виразним був вплив академічних традицій. Поступово їхній живопис набуває все більш демократичного характеру. Зачинателями західноукраїнської реалістичної школи були К. Устиянович (1839-1903) - «Бойківська пара», «Гуцулка біля джерела», «Шевченко на засланні» - та Т. Копистинський (1844-1916) - «Гуцул з Липовиці», «В селянській хаті», «Погорільці». Наприкінці XIX ст. розпочав свою діяльність видатний живописець І. Труш (1869-1941). На Буковині у 80-90-х роках працював Ю. Пігуляк (1845-1919), відомий своїми жанровими картинами «Гуцули», «Любов і вірність», а також портретами. Найвищі здобутки живописного мистецтва на Буковині пов'язані з ім'ям М. Івасюка (1865-1930). Це картини, присвячені простим селянам, полотна на історичні теми, портрети. У 1899 році він організував у Чернівцях першу художню школу [2, с. 186].

У XIX столітті працюють такі художники, як І. Сошенко, А. Мокрицький, Г. Валько, В. Яненко, які розробляють у живописі українську тематику. Іван Сошенко (1807-1876), який відіграв визначну роль у визволенні Т. Шевченка з кріпацтва, був видатним живописцем та іконописцем. Працював у стилі романтизму. Його картинам притаманні засоби романтизму: поєднання відтінків кольорів ніжної гами (рожевого, ясно-блакитного, фіолетового), м'яка гра світлотіні, ретельне вимальовування деталей, коштовних прикрас і мережива. Сошенків іконописний романтизм став основою для формування Лаврської школи іконопису нового етапу, керівниками якої були Алімпій (від Київської Русі в лаврі це був третій Алімпій) та Рокачевський [3, с. 214]. Т. Шевченко – академік Петербурзької академії мистецтв – цілий ряд картин створив у стилі романтизму і реалізму. Відомі у світі його побутові та історичні портрети і пейзажі: «Селянська родина», «Катерина», «Дари в Чигирині», «Старости», «Притча про блудного сина».

Одним із видатних художників кінця XIX століття був І. Їжакевич. Його пензлю належить чимало розписів у Трапезній Києво-Печерської лаври. У 1882 році настінні розписи Володимирського собору робили Віктор Васнецов, Михайло Врубель, Михайло Нестеров, Вільгельм Котарбинський, Павло Свідомський. Брат Миколи Мурашка Олександр був видатним іконописцем. Він консультував збирачів мистецьких творів та меценатів – братів Терещенків, Богдана та Варвару Ханенків. У цей час поширюються ікони на полотні, дереві, склі, ікони-мініатюри.

Таким чином, реалістичні тенденції українського мистецтва XIX століття відіграли важливу роль у формуванні національної свідомості та культурної ідентичності. Вони не лише відображали соціальні проблеми часу, але й сприяли збереженню національних цінностей. У контексті європейських художніх процесів український реалізм демонструє унікальне поєднання соціальної критики, етнографічної точності та прагнення до правдивості, що робить його важливим явищем у світовій культурі.

Список використаних джерел:

1. Греченко В. А. Історія світової та української культури : Підручник для вищ. закл. освіти. Київ : Літера ЛТД, 2010. 480 с.
2. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1999. 206 с.
3. Українська та зарубіжна культура : Навч. посіб. / М. М. Закович, А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. ; За ред. М. М. Закович. Київ : Т-во «Знання», 2010. 622 с.

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ: УКРАЇНСЬКІ ІСТОРІЇ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

Анотація. Дослідження розглядає роль українського документального кіно у збереженні та формуванні національної пам'яті. Аналізується, як ці фільми відображають історичні події України та впливають на світову культурну спадщину, впливаючи на громадську думку та формування національної ідентичності. Документальне кіно стає не лише засобом інформації, але й інструментом культурної дипломатії, що дозволяє Україні розповісти свою історію світові.

Ключові слова: документальне кіно, національна пам'ять, українська історія, культурна ідентичність, світова культура, культурна дипломатія, історичні події, наратив, колективна пам'ять, емоційне сприйняття, культурний обмін, інтерпретація подій.

Abstract. This study examines the role of Ukrainian documentary cinema in preserving and shaping national memory. It analyzes how these films depict Ukraine's historical events and influence global cultural heritage, affecting public opinion and the formation of national identity. Documentary cinema becomes not just a source of information but also a tool of cultural diplomacy, allowing Ukraine to tell its story to the world.

Keywords: documentary cinema, national memory, Ukrainian history, cultural identity, global culture, cultural diplomacy, historical events, narrative, collective memory, emotional perception, cultural exchange, interpretation of events.

У сучасному світі, де культурна ідентичність та історична пам'ять є ключовими для формування національної свідомості, документальне кіно займає особливе місце як інструмент фіксації, інтерпретації та переосмислення минулого. В Україні, з її складною історією та боротьбою за незалежність, документальне кіно стає не просто засобом розваги або інформування, але й важливим елементом національної ідентичності, культурної дипломатії та міжнародного визнання. Воно допомагає формувати розуміння власної історії як всередині країни, так і за її межами, впливаючи на сприйняття України як нації з багатою культурною спадщиною та унікальними історичними досвідами. Це дослідження спрямоване на розгляд того, як документальне кіно може служити інструментом для збереження пам'яті, формування ідентичності та міжкультурного діалогу в контексті глобалізації та інформаційного суспільства.

Наукові дослідження в галузі документального кіно часто зосереджуються на його ролі в суспільстві, культурі та історії. В Україні, дослідження документального кіно почали активно розвиватися після здобуття незалежності, з акцентом на розкриття та документування радянського минулого, Голодомору, Чорнобильської катастрофи, Євромайдану та війни на сході. Режисер Буковський С. [1] вказує на те, що українське документальне кіно має не тільки документальну, але й освітню та просвітницьку функцію, впливаючи на формування національної свідомості та міжнародну репутацію України. Однак, існує потреба в подальшому аналізі впливу цього кіно на міжнародну аудиторію та його роль у формуванні глобального розуміння українських історичних процесів.

Метою цієї статті є дослідження ролі українського документального кіно у процесі формування та збереження національної пам'яті, а також його впливу на світову культурну спадщину та міжнародне сприйняття України. Основні завдання включають:

— Аналіз історичних подій, представлених у українських документальних фільмах, з акцентом на їх інтерпретацію та вплив на національну ідентичність.

- Оцінка впливу документального кіно на громадську думку в Україні та за кордоном, особливо в контексті політичних та соціальних змін.
- Порівняння українських практик документального кіно з міжнародними, виділення унікальних рис та методів.
- Вивчення ролі документального кіно в культурній дипломатії та його внесок у формування позитивного міжнародного іміджу України.

Українське документальне кіно охоплює широкий спектр історичних подій, починаючи від трагедій Голодомору (1932-1933 рр.), через катастрофу в Чорнобилі (1986 р.), до Революції Гідності (2013-2014 рр.) та російсько-української війни, що почалася у 2014 році. Фільми як "Живі" (реж. Сергій Буковський) [1] та "Зима у вогні" (реж. Євген Афінеєвський) [2] є яскравими прикладами, де історична правда і емоційний наратив стають інструментами для глибшого розуміння подій. Ці фільми не тільки фіксують моменти історії, але й надають голос тим, хто пережив ці події, розкриваючи гуманістичні аспекти конфліктів та трагедій. Вони створюють образи, які не просто інформують, а й змінюють сприйняття історичних реалій.

"Живі" досліджує психологічні наслідки Чорнобильської катастрофи для людей, які змушені були покинути свої домівки, відкриваючи глядачам складний світ емоцій, втрат та відновлення. Фільм показує не тільки технічні аспекти катастрофи, але й її вплив на людські життя, роблячи акцент на особисті історії та емоційний досвід. Через розповіді очевидців та учасників подій, фільм створює потужний образ людської стійкості та здатності до відновлення після катастрофи. Він підкреслює важливість пам'яті як засобу боротьби з забуттям, особливо в контекстах, де історичні події були спробовані до приховування або ігнорування [1].

"Зима у вогні" ж пропонує універсальний погляд на боротьбу за свободу та людську гідність, що резонує з глядачами по всьому світу, показуючи Євромайдан як символічну подію боротьби за демократичні цінності. Цей фільм не тільки документує події, але й інтерпретує їх через призму людського страждання, надії та солідарності, що дозволяє глядачам з різних культурних контекстів ідентифікуватися з українським досвідом боротьби. Він демонструє, як колективні дії можуть змінити хід історії, показуючи силу людського духу та прагнення до справедливості [2].

Документальне кіно має потужний вплив на громадську думку, як в Україні, так і за її межами. Воно не тільки інформує, але й формує ставлення, уподобання та розуміння історичних подій. Наприклад, фільм "Добровольці Божої Чоти" (реж. Леонід Кантер) [3] показує війну на сході України не як просто військовий конфлікт, а як боротьбу за ідентичність та цінності, що змінює сприйняття цього конфлікту, особливо серед міжнародної аудиторії. Цей фільм зосереджується на особистих історіях добровольців, показуючи їх мотивацію, страхи та героїзм, що дозволяє глядачам глибше зрозуміти суть конфлікту.

Ці фільми сприяють розумінню складних історичних процесів, підкреслюючи важливість пам'яті та переосмислення минулого для формування майбутнього. Вони демонструють, як особисті історії можуть стати частиною колективної пам'яті, впливаючи на формування національної ідентичності та громадянського суспільства. Документальне кіно допомагає не тільки зберегти історію, але й стимулює до її критичного аналізу та обговорення. Воно стає платформою для діалогу про пам'ять, відповідальність і майбутнє, створюючи простір для колективної рефлексії над минулим.

Крім того, документальне кіно має потенціал змінити не тільки сприйняття історичних подій, але й вплинути на політичні та соціальні процеси. Наприклад, фільм "Зима у вогні" не лише інформував світ про події Євромайдану, але й мобілізував міжнародну підтримку для України. Він став каталізатором для дискусій про демократію, свободу і людські права, показуючи, як документальне кіно може виступати потужним агентом змін, стимулюючи до активних дій і рефлексії над глобальними цінностями.

Також, фільми як "Добровольці Божої Чоти" не тільки документували війну, але й піднімали питання про людську гідність, патріотизм і жертвність. Вони створювали нові

героїчні образи, які могли надихати українців на єдність і боротьбу за свій народ, впливаючи на громадську свідомість та згуртованість у часи кризи [4]. Таке кіно стає не просто документом історії, але й інструментом для мобілізації суспільства.

Слід зазначити, що вплив документального кіно на громадську думку не обмежується лише формуванням патріотичних настроїв. Воно також сприяє критичному мисленню, заохочуючи глядачів задуматися над складними моральними дилемами, конфліктами і рішеннями, які мають бути прийняті в умовах війни або соціальних потрясінь. Це відкриває простір для обговорення та аналізу, що є невід'ємною частиною демократичного суспільства.

Документальне кіно також може впливати на міжнародну політику, формуючи думку світових лідерів та організацій про ті чи інші події. Наприклад, показ фільмів про конфлікт на сході України підвищував обізнаність про гуманітарну ситуацію, що, в свою чергу, могло вплинути на рішення щодо санкцій чи гуманітарної допомоги.

Українське документальне кіно, хоча й має багато спільного з міжнародними зразками, володіє унікальними рисами. Воно часто зосереджується на емоційному та особистому вимірі історичних подій, що відрізняє його від більш аналітичних або сухо інформативних підходів західних документалістів. Українські фільми прагнуть не тільки розповісти історію, але й змусити глядача відчувати її, створюючи емоційну зв'язок між подіями та аудиторією.

Так, українське кіно більше звертається до гуманістичних аспектів, розкриваючи людські трагедії, героїзм та повсякденне життя під час історичних потрясінь. Це робить українські документальні фільми особливо цінними для міжнародної аудиторії, яка шукає глибокого емоційного зв'язку та розуміння культурних контекстів.

Українське документальне кіно також вирізняється своєю естетикою, яка часто поєднує поетичність з брутальністю реальності, створюючи унікальний візуальний та емоційний досвід. Воно не боїться показувати складні, іноді болючі істини, що робить його особливо автентичним та впливовим. Це кіно часто використовує інноваційні методи наративу, включаючи інтерактивні елементи або анімацію, щоб донести складні історичні моменти до глядача.

Документальне кіно в Україні активно сприяє формуванню та збереженню культурної ідентичності. Воно розповідає світові про українську історію, мову, традиції та культурні особливості, що є важливим у контексті культурної дипломатії. Ці фільми допомагають українцям, особливо тим, хто живе за кордоном, зберігати зв'язок з батьківщиною, підтримуючи в них почуття національної ідентичності. Вони формують образ України як країни з багатою культурною спадщиною, яку варто знати і цінувати.

Міжнародний успіх українського документального кіно на фестивалях та платформах, як то "Зима у вогні" [2] на Netflix, підкреслює його роль у просуванні української культури та історії на глобальному рівні. Це не тільки підвищує обізнаність про Україну, але й сприяє формуванню позитивного міжнародного іміджу країни, яка бореться за свої права, свободу та культурні цінності. Фільми як "Міф" [4] (реж. Леонід Кантер та Іван Ясній) розкривають культурні символи України, як Василь Сліпак, що стають частиною світової культурної спадщини, показуючи світові, що Україна має не тільки своє минуле, але й майбутнє, яке варто підтримувати.

Документальне кіно в Україні виконує важливу функцію в збереженні національної пам'яті та формуванні культурної ідентичності. Воно є потужним засобом комунікації, що дозволяє передати складні історичні та соціальні процеси через особисті історії, емоції та візуальні образи. Це кіно не тільки документує події, але й інтерпретує їх для глядачів як в Україні, так і за її межами, сприяючи глобальному розумінню українського досвіду. Через свої унікальні наративи та емоційну глибину, українське документальне кіно стає важливим елементом культурного обміну, інтеграції української культури в світовий культурний простір та формування майбутнього через розуміння минулого. Воно відкриває нові шляхи для культурної дипломатії, даючи можливість Україні розповісти свою історію на міжнародній арені, впливаючи на формування глобальної культурної спадщини.

Список використаних джерел:

1. Живі: документальний фільм про Голодомор. Музей голодомору. Режисер: Сергій Буковський. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/film/zhivi/> (дата звернення: 17.02.2025).
2. «Зима у вогні» — серед п'яти претендентів на кращий документальний фільм. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/zima-u-vogni-sered-pyati-pretendentiv-na-krashij-d/> (дата звернення: 17.02.2025).
3. Добровольці Божої чоти. Тернопільська енциклопедія. URL: https://ternopedia.te.ua/index.php/%D0%94%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%86%D1%96_%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%BE%D1%97_%D1%87%D0%BE%D1%82%D0%B8 (дата звернення: 17.02.2025).
4. Фільм «Міф» про життя Героя України Василя Сліпака виклали у відкритий доступ. URL: <https://gre4ka.info/zhyttia/62589-film-mif-pro-zhyttia-heroia-ukrainy-vasylia-slipaka-vyklaly-u-vidkrytyi-dostup/> (дата звернення: 17.02.2025).

УДК 78.03(=161.2)"19"(4)+7.01

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.04>

Л.І. Коваль

Тульчинський фаховий коледж культури

м. Тульчин

e-mail: ludmila.koval.ua@gmail.com

ВТІЛЕННЯ ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНЬО-СВІТОГЛЯДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті здійснено характеристику змісту провідних філософсько-естетичних концепцій першої половини ХХ ст. (феноменологічної, інтуїтивістської, екзистенціальної та ін.); визначено головні тези музичного модернізму та висвітлено провідні тенденції в українській музиці вказаного періоду. Авторка статті розкриває особливості розвитку української музики у першій половині ХХ століття в аспекті відображення світоглядних тенденцій європейського мистецтва.

Ключові слова: українська музика, модернізм, філософсько-естетичні системи, сецесія, дегуманізація мистецтва.

Abstract. The article describes the content of the leading philosophical and aesthetic concepts of the first half of the twentieth century (phenomenological, intuitive, existential, etc.); identifies the main theses of musical modernism and highlights the leading trends in Ukrainian music of the period. The author of the article reveals the peculiarities of the development of Ukrainian music in the first half of the twentieth century in terms of reflecting the worldview trends of European art.

Keywords: Ukrainian music, modernism, philosophical and aesthetic systems, secession, dehumanisation of art.

У перші десятиліття ХХ століття українська професійна музична школа перебувала в процесі становлення національної ідентичності для всіх жанрів. Отримана в Європі освіта спонукала багатьох українських митців початку ХХ століття до наслідування західноєвропейських музичних стилів. Тому дослідження становлення національного музичного стилю в Україні потребує аналізу європейської мистецької ситуації, яка вплинула на формування вітчизняного культурного середовища. Тому необхідно дослідити вплив філософських течій, що зародилися на межі століть, на формування музичних концепцій українських митців.

Філософсько-світоглядні й естетичні особливості європейського мистецтва на початку ХХ століття розкриті у працях Х. Ортега-і-Гасета [4], Р.Інгардена [6] та інших дослідників. У працях Н. Жукової [1], Л. Левчук [3], К. Шевчук [5] розкрито сутність феноменологічної естетики Р. Інгардена, проаналізовано естетичні погляди Е. Гуссерля та багатьох інших видатних філософів і культурологів. Досліджуючи особливості галицької музичної культури

XIX-XX ст., Л. Кияновська [2] торкається питань європейського культурного контексту творчості композиторів цього регіону.

Спираючись на існуючі дослідження, авторка статті ставить за *мету* розкрити особливості розвитку української музики у першій половині XX століття в аспекті відображення світоглядних тенденцій європейського мистецтва. Досягненню поставленої мети сприятиме розв'язання наступних завдань: – характеристика змісту провідних філософсько-естетичних концепцій першої половини XX ст. (феноменологічної, інтуїтивістської, екзистенціальної та ін.); – визначення головних тез музичного модернізму; – висвітлення основних тенденцій в українській музиці вказаного періоду.

У першій половині XX століття європейське мистецтво характеризувалося розмаїттям напрямів, платформ, шкіл, які базувалися на різних філософських концепціях модернізму. Музичне мистецтво XX століття розвивалося у тісній взаємодії з новими філософсько-естетичними системами, спираючись на їх світоглядні концепції для створення музичних образів.

Розмірковуючи над новим стилем мистецтва XX століття, Х. Ортега-і-Гасет виділяє наступні взаємопов'язані тенденції:

1. Дегуманізація мистецтва: мистецтво втрачає свою антропоцентричність, людина перестає бути головним об'єктом зображення.
2. Уникнення життєподібних форм: митці відмовляються від натуралістичного зображення дійсності, вдаючись до абстракції та стилізації.
3. Мистецтво заради мистецтва: твір мистецтва є самоцінним, він не має іншої мети, крім себе самого.
4. Мистецтво як гра: мистецтво втрачає свою серйозність та дидактичність, перетворюючись на гру з формами та змістами.
5. Глибока іронічність: мистецтво сповнене іронії та самоіронії, воно висміює традиційні цінності та ідеали.
6. Прагнення до досконалості: митці прагнуть до бездоганної технічної майстерності, уникаючи недбалості та дилетантства.
7. Несерйозне ставлення до мистецтва: мистецтво сприймається як щось легковажне та неважливе, що не впливає на реальне життя [4, с.245].

Ці ознаки мистецтва XX століття є прямим наслідком філософсько-естетичних поглядів того часу, які характеризуються відмовою від традиційних цінностей, ідеалів та уявлень про світ. Варто пояснити сутність понять, що використовує Х. Ортега-і-Гасет. Дегуманізувати – позбавити людяності, тобто, в даному випадку, відмовитися від зображення людини як головного об'єкта мистецтва. Уникнення життєподібних форм – відмова від натуралістичного зображення дійсності. Стерегтися підробки – прагнення до бездоганної технічної майстерності.

Анрі Бергсон, відомий як «наймузичніший філософ», був глибоко обізнаний з музичною теорією та історією. Його філософська концепція інтуїтивізму включала ідею часу, що сприймається як плинний суб'єктивний образ нематеріальної субстанції. Ця субстанція, на думку французького філософа, є основою всього навколишнього світу та внутрішнього життя людини, тому поняття людини ототожнюється з пам'яттю, яка є єдиною реальністю особистості.

Філософія інтуїтивізму акцентує увагу на внутрішньому світі людини, де процес пізнання є відображенням суб'єктивних вражень. За словами А. Бергсона, художні образи втілюють миттєві емоції та переживання, які не піддаються узагальненню. Ця ідея перегукується з принципом сюїтної циклізації в музиці, що об'єднує різноманітні мініатюри і також спрямована на суб'єктивність бачення. Саме сюїта стає одним із провідних фортепіанних жанрів, до якого звертаються українські композитори для формування національного обличчя композиторської школи.

Багатогранність та суб'єктивність чуттєвого досвіду і пам'яті, які є ключовими в інтуїтивізмі, знайшли своє відображення у формалістичних течіях мистецтва XX століття, таких як конструктивізм, кубізм, дадаїзм та сюрреалізм. У музиці вплив цього філософського

напрямку проявляється у формалізмі, руйнуванні традиційної тональної системи та акцентуванні на другорядних музичних елементах.

Феноменологічна школа Е. Гуссерля, що досліджувала форми свідомості, також вплинула на розвиток естетичної проблематики у XX столітті. Представник цієї школи Р. Інгарден у своїх працях з естетики аналізує музичні твори та розглядає проблему їх інтерпретації. Він наголошує на існуванні відмінності між конкретними мистецькими творами та реальними явищами, пов'язаними з творчістю митця. Для адекватного розуміння музичного твору необхідно здійснити два «пізнавальні зусилля»: 1) зрозуміти твір у його специфіці, не приписуючи йому нічого зайвого; 2) з'ясувати реальні культурні умови його створення. Лише після цього, шляхом зіставлення та об'єднання результатів цих процесів, можна досягти істинної інтерпретації музичного твору [6].

Філософія екзистенціалізму з її ідеями «заангажованого» мистецтва, яку пропагував Ж.-П. Сартр, мала значний вплив на образно-змістову систему музичного мистецтва загалом, і на українську музику зокрема. Особливо переконливо правдивість зацікавленого ставлення митців до відображення реальності демонструють фортепіанні твори українських композиторів періоду тоталітаризму (починаючи з 1930-х років) з їхнім прагненням до міфотворчості.

Представники багатьох мистецьких течій, що абсолютизували формально-технічні пошуки, спиралися на вищезазначені філософські теорії. Відрив мистецтва від об'єктивної дійсності, його «розпредмечування» та дегуманізація, тяжіння до символічного бачення стали сприятливим ґрунтом для багатьох течій модернізму. У музиці формально-технічні пошуки виявилися у створенні нової системи звукової організації, яка руйнує тональність, у відмові від мелодизму і тематизму тощо. Цими ознаками часто характеризується музика перших трьох чвертей XX століття.

Модерністська естетика відкрила для митців безмежні можливості для творчих експериментів, знищивши традиційні системи мислення в художній культурі XX століття. Яскравим прикладом цього є творчість українських митців, зокрема й композиторів. Перша хвиля їх експериментів припала на першу третину століття, час становлення та розквіту головних філософських шкіл модернізму.

Так, митці з Товариства станковистів на початку 1920-х років проголосили гасло «Сучасній темі – сучасну форму!», стверджуючи таким чином свою відданість експерименту. Їх підтримали композитори з Асоціації Сучасної Музики. На стильовий та жанровий розвиток музики першої чверті XX століття також вплинула естетика конструктивізму, що характеризується прагненням до виготовлення та виробництва; абсолютної точності, достовірності та об'єктивності; чіткої зримості та конкретності; відчуття факту та документалістики; аналітичної спрямованості творчості; значимості конкретного прийому, що набуває рис самостійності; теорії монтажу.

Німецький композитор Пауль Хіндеміт, відштовхуючись від принципів конструктивізму та його ідеї доцільності, проголошує концепцію «прикладної музики», яка також характеризується антиемоційністю.

Важливим естетичним явищем того часу, що вплинуло на формування національного обличчя української музики, була так звана «перевтомленість стилю», за визначенням Л. Кияновської. Це явище тяжіло до сецесійного напрямку, який спочатку виник у Відні, а згодом поширився на музику галицьких композиторів, а пізніше – і на всю українську музику [2, с. 220].

Українські композитори, зокрема В. Барвінський, С. Людкевич, Ф. Колесса та Н. Нижанківський, здобувши освіту в Європі, прагнули поєднати національні традиції з новими естетичними тенденціями. Кожен з них знайшов свій унікальний шлях та сформував власний художній світогляд. Так, С. Людкевич поєднував пізній романтизм Р. Вагнера та А. Брукнера з українськими фольклорними мотивами. Н. Нижанківський демонстрував сецесійну вишуканість у поєднанні з неофольклорними елементами чеської школи. Ф. Колесса повністю заглибився у фольклор, який став для нього джерелом творчого натхнення, подібно до пошуків Б. Бартока. У творчості ранніх Б. Лятошинського та Л. Ревуцького знайшли своє

відображення імпресіоністичні та символістичні принципи, які органічно поєднувалися з національним переосмисленням пізнього романтизму. Яскравим прикладом орієнтації на романтичні традиції є фортепіанні твори Я. Степового.

Тенденції в творчості українських композиторів початку ХХ століття важко пояснити, виходячи лише з розвитку національної культури або інших стильових явищ того часу. Проте, важливо врахувати внутрішню суперечливу, динамічну та суб'єктивну естетику сецесії.

Л. Кияновська зазначає, що необхідно «знайти лінію перетину цього швидкоплинного і нетривалого, зате напрочуд яскравого напрямку перелому сторіч – із національною ментальністю, імпульсами, закладеними в художньому мисленні нашого народу в глибині віків» [2, с. 221]. Сецесія займає особливе місце серед інших тенденцій, оскільки вона, зачіпаючи певні виразові ознаки більшості стилів, модифікує їх специфічно, акцентуючи інші закономірності та викликаючи в уяві інший асоціативний ряд.

Головними особливостями сецесії є вишуканість гармонії та фактури, синтез різних стилістичних ознак. Водночас, сецесія відображає і філософські системи свого часу. Вона опосередковано відобразила стан непевності та розгубленості перед «сутінками цивілізації», про які писав О. Шпенглер, та дух епохи «великих сутінків людської безпеки», який декларував Г. Уелс.

Романтичне світовідчуття на початку ХХ століття переживало глибоку кризу, і «сецесія своєю зневірою в гуманістичних ідеалах значною мірою підготувала появу і розквіт експресіоністичної естетики в Австрії з її зануренням у гріховність людської істоти, піднесенням «привидів підсвідомості». Експресіонізм базувався на філософії екзистенціалізму, інтуїтивізму та ідеях психоаналітика З. Фрейда.

У першій половині ХХ століття європейське мистецтво переживало період значних змін та експериментів, що відобразилося у розмаїтті художніх напрямів, кожен з яких базувався на власних філософських концепціях модернізму. Цей час характеризується тісною взаємодією між різноманітними філософсько-естетичними системами та їх впливом на формування нових художніх образів.

У музичному мистецтві цього періоду спостерігається відхід від традиційних форм та гармонійних структур. Композитори активно експериментують зі звуком, шукаючи нові засоби виразності, що призводить до виникнення різних стилів та напрямів, таких як експресіонізм, конструктивізм та інші.

Модерністська естетика надала митцям безмежні можливості для творчого самовираження та експериментів, що сприяло руйнуванню традиційних канонів та формуванню нових мистецьких напрямів. У цей час з'являються такі явища, як «авангардне мистецтво» та «прикладне мистецтво», які відображають пошуки нових форм та функцій мистецтва в умовах суспільних змін.

Розвиток української музики першої половини ХХ століття також зазнав впливу цих тенденцій. Українські композитори, навчаючись у провідних європейських музичних центрах, активно включаються в загальноєвропейський мистецький процес, поєднуючи національні традиції з новими стилістичними віяннями.

У цей період з'являються такі видатні постаті, як Борис Лятошинський, Лев Ревуцький, Віктор Косенко, Василь Барвінський та інші, чия творчість сприяла формуванню національної композиторської школи та збагаченню української музичної культури.

Отже, перша половина ХХ століття стала періодом активного розвитку та оновлення музичного мистецтва, позначеного впливом модерністських ідей, філософських концепцій та пошуком нових засобів виразності.

Список використаних джерел:

1. Жукова Н. (2018). Феноменологічна естетика Романа Інгардена на тлі європейської гуманістики 40-60-х років ХХ століття: культурологічний аналіз. *Гуманітарний часопис*. № 1. С. 23-38.

2. Кияновська Л.О. (2007). Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ. 424 с.
3. Левчук Л. (1997). Західноєвропейська естетика XX століття: Навчальний посібник. К.: Либідь. 221 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. (1994). Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. К.: Основи. 420 с.
5. Шевчук К. (2006). Рецепція феноменологічних ідей Едмунда Гуссерля у творах Романа Інгардена. *Наукові записки Острозької академії*. Серія «Культурологія». Випуск 1. С. 238-258.
6. Ingarden, Roman (1989). Wykłady z etyki. Wybr., opr. i wstęp. Adam Węgrzecki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

УДК 786.2:78.21(477)(092)Борткевич

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.05>

Ю.О. Москвічова

кандидат мистецтвознавства, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
julia.moskvichova@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ У ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА

Анотація. Розглянуто фортеп'янні цикли С. Борткевича як важливу частину композиторської спадщини митця. Акцентовано на переважанні в творчому доробку композитора фортеп'янної п'єси із широким жанровим розмаїттям. Зазначено, що п'єси програмних фортеп'янних циклів переважно об'єднуються загальною ідеєю або наскрізним сюжетом.

Ключові слова: С. Борткевич, фортеп'янні цикли, фортеп'янне виконавство, музичні жанри.

Abstract. The piano cycles by S. Bortkevych are examined as an important part of the composer's artistic legacy. The predominance of piano pieces with a wide genre diversity in the composer's creative output is emphasized. It is stated that the pieces within programmatic piano cycles are generally united by a common idea or an overarching narrative.

Keywords: S. Bortkevych, piano cycles, piano performance, musical genres.

Особистість Сергія Едуардовича Борткевича (1877–1952) відзначена широкою багатогранністю: композитор, концертуєчий піаніст, концертмейстер, диригент, педагог, літературний перекладач, автор прозових та поетичних текстів. Він належить до плеяди українських композиторів діаспори, музична спадщина якого виходить за межі однієї національно-стильової школи й однієї культури, вона є оригінальним зразком власного музичного світу композитора в результаті синтезу національних і європейських традицій, синтезу романтичної основи музики і модерністських впливів, що було зумовлено світовідчуттям митця.

Музика для фортепіано займає одне з провідних місць у творчій спадщині С. Борткевича. З 74-х опусів 42 – це твори для фортепіано. Віддавши данину великим формам (соната, концерт), головну увагу композитор приділяє фортеп'янній п'єсі. Серед жанрів переважають прелюдія, етюд, танцювальний жанр (вальс, мазурка, полонез, менует, гавот) [3]. Разом з тим, є ноктюрн, капричіо, мелодія, романс, пісня без слів, елегія, балада, скарга, розрада, експромт, роздуми, лірична п'єса, тобто практично весь набір жанрів романтичної епохи. Саме фортеп'янна музика стає творчою «лабораторією» для кристалізації власного музичного стилю музиканта.

Важливою частиною творчого спадку С. Борткевича є **програмні цикли**, у яких номери об'єднуються загальною ідеєю або наскрізним сюжетом.

До групи із загальною ідеєю відноситься більшість ранніх опусів – «Враження» ор. 4, «Опівночі» ор. 5, «Кримські нариси» ор. 8, «Ліричні роздуми» ор. 11, дитячі цикли «З казок Андерсена» ор. 30 і «Маріонетки» ор. 54, а також пізні твори – «Югославська сюїта» ор. 58 та «Фантастичні п'єси» ор. 61.

Другу групу складають опуси, у яких твори пов'язані умовною сюжетною лінією (наскрізний сюжет). Сюди відносимо цикли «З мого дитинства» ор. 14, «Маленький мандрівник» ор. 21 і «Пригоди Тома Сойєра» ор. 68, «Роман» ор. 35, «Дитинство» ор. 39.

Наслідуючи традицію Ф. Шопена, С. Борткевич неодноразово звертається до жанру прелюдії. Ним створено чотири цикли прелюдій (Шість прелюдій ор. 13, Десять прелюдій ор. 33, Сім прелюдій ор. 40, Шість прелюдій ор. 66). Тут переважно панує лірика, красу й багатство якої підкреслюють рідкісні епізоди драматичного та скерцового характеру [1]. Композитор знаходить власні варіанти ладотонального, метроритмічного, фактурного, жанрового або образного об'єднання мініатюр. Присутня свобода ладогармонічного і тонального мислення; насичення звукоряду хроматизмами сприяє посиленню мотивів ностальгічного смутку, ліричної експресії. Панує баланс лірики та емоції, яскравої ефектності, театральності, і проникливості музичного образу.

У творчості С. Борткевича жанр етюд набуває ознак характеристичної п'єси або поетичної замальовки із застосуванням різноманітної палітри технічних прийомів і пісенного типу мелодики з домінуванням низхідних інтонацій меланхолійного характеру. У творах цього жанру, композитор відобразив яскраві образи і картини природи, портрети його сучасників, інтимні почуття, любовні переживання. У 1911 р. написано цикл з 10-и фортепіанних етюдів, а у 1924 р. – цикл «12 етюдів-новел», який став логічним продовженням роботи композитора над удосконаленням власної фортепіанної техніки.

У спадщині композитора присутні 6 музичних педагогічних збірників: «З мого дитинства» (1911), «Маленький мандрівник» (1922), «Музичні картинки за казками Андерсена» (1925), «Дитинство» (1930), «Маріонетки» (1938), «Пригоди Тома Сойєра» (1950, не зберігся). З хронології написання можна зробити висновок, що композитор творив таку музику протягом всього життя, оскільки активно займався педагогічною діяльністю і мав свій погляд на постановку й вирішення педагогічних труднощів. С. Борткевич не лише розкривав музикою цікаві дитячі теми, а й ставив різні виконавські завдання у своїх п'єсах. Твори вирізняються вишуканістю, лаконізмом і філігранною відточеністю всіх деталей [2].

Характерною рисою фортепіанних композицій є переважання мінорних тональностей, мажор використовується лише для створення контрасту. С. Борткевич широко використовує секвенційне розгортання матеріалу, що є однією з ознак народної пісенності й музики епохи Романтизму. У творах композитора важливу роль відіграє педалізація, досконале володіння якою є обов'язковим. Фактурний виклад музичного матеріалу дуже різноманітний (поліфонічний виклад, фігурації, унісонне розгортання голосів, акордовість тощо). В частинах, де присутній народно-пісенний тематизм, мелодія, як правило, викладається подвійними нотами, що відображає традиції народної пісні.

Значна частина фортепіанної спадщини митця – 31 опус – була опублікована за його життя. Чимало музичних творів композитора вважалися втраченими. Але останнім часом дослідники з різних країн (Італії, Голландії, Канади, Америки, Німеччини) знаходять ноти композитора у приватних архівах. Адже за життя С. Борткевича його музику видавали престижні видавництва Німеччини, Австрії та Угорщини. Зацікавленість спадщиною митця сьогодні є беззаперечним фактом. Відбулись численні наукові дослідження в таких країнах як Австрія, Італія, Нідерланди, Південно-Африканська Республіка, США, Україна, Японія та ін. Музика композитора увійшла до концертних програм відомих виконавців світу.

Список використаних джерел:

1. Левкулич Є.О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 367 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/levkulych-dysertatsiya.pdf>

2. Москвічова Ю.О. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості С. Борткевича. Творчий універсализм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри: матеріали Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (23-24 травня 2024 р.). Івано-Франківськ, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2024.

3. Чередниченко О. Фортепіанна п'єса в творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2008. Вип. 27. С. 222–230.

УДК 792.8(477)(092)Вірський

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.06>

С.І. Неверко

Здобувач вищої освіти

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця

e-mail: neverko.2002seryi33@gmail.com

ВНЕСОК ПАВЛА ВІРСЬКОГО У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Анотація. У статті здійснено аналіз творчості Павла Вірського у контексті еволюції українського хореографічного мистецтва. Окреслено його творчий шлях, його роль у заснуванні та функціонуванні Державного академічного ансамблю танцю України, а також розглянуто новаторський підхід до сценічного трактування народного танцю. Особливу увагу приділено впливу його діяльності на подальший розвиток хореографічної традиції в Україні.

Ключові слова: Павло Вірський, хореографія, народний танець, сценічне мистецтво, ансамбль.

Abstract. The article analyzes the contribution of Pavlo Virsky to the evolution of Ukrainian choreographic art. It outlines his creative path, the establishment and functioning of the State Academic Ensemble of Dance of Ukraine, as well as his innovative approach to the stage interpretation of folk dance. Special attention is given to the influence of his work on the further development of the choreographic tradition in Ukraine.

Keywords: Pavlo Virsky, choreography, folk dance, stage art, ensemble.

Дослідження творчого доробку Павла Вірського є важливим для розуміння еволюції українського народно-сценічного танцю. Сучасне українське хореографічне мистецтво значною мірою спирається на методологічні та творчі засади, закладені Павлом Вірським. Його методика постановок поєднувала традиційні елементи українського танцю з класичною технікою, що дозволило створити унікальний стиль, який став основою для подальшого розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Однак недостатньо дослідженими залишаються питання інноваційного підходу П. Вірського до розвитку народно-сценічного танцю, його роль у формуванні новітніх тенденцій в українській хореографії та вплив на сучасні хореографічні школи. Тому актуальність цієї проблеми визначається необхідністю подальшого вивчення внеску Вірського в хореографічне мистецтво та його значення для розвитку національної хореографічної традиції.

Роботи дослідників українського танцювального мистецтва, зокрема К. Василенка, В. Литвиненка, В. Шкоріненка, Р. Савченка, І. Гутник та багатьох інших, висвітлюють історичні аспекти розвитку української хореографії, у тому числі внесок Павла Вірського в її розвиток. Монографії Г. Боримської, Ю. Станішевського та Г. Григор'єва містять детальні дослідження методики сценічного втілення народного танцю, розробленої П. Вірським, а також аналізують його інноваційні постановки. К. Василенко та В. Литвиненко розглядають формування української національної хореографії, зокрема роль П. Вірського у модернізації

народного танцю. В. Шкоріненко аналізує педагогічну діяльність хореографа та його методику підготовки виконавців. Р. Савченко акцентує увагу на взаємозв'язку між класичним балетом та народним танцем у творчості П. Вірського. Г. Боримська в своїй монографії розглядає питання трансформації фольклорного матеріалу у сценічний танець, а Ю. Станішевський детально аналізує творчий метод П. Вірського та його внесок у формування репертуару ансамблю. Г. Григор'єв досліджує вплив Вірського на подальший розвиток української хореографічної школи та його роль у формуванні національної танцювальної традиції.

Орієнтуючись на наявні дослідження, автор статті ставить за мету виокремити ключові аспекти внеску Павла Вірського у розвиток української хореографії, а також представити інноваційні підходи, якими він керувався у своїй творчій діяльності. Для досягнення цієї мети передбачено виконання таких завдань: – дослідити життєвий і творчий шлях Павла Вірського та визначити його вплив на становлення українського танцю; – визначити основні інновації та методи, які П. Вірський впроваджував у своїй роботі; – проаналізувати роль П. Вірського у формуванні національної хореографічної школи.

Павло Вірський (1905 – 1975) народився в Одесі. Свій шлях у мистецтві він розпочав у рідному місті в Одеському музично-драматичному училищі, де навчався під керівництвом Валентина Преснякова (1877 – 1956), відомого танцівника Маріїнського театру, який здобув світову славу у Парижі, виступаючи у виставах антрепренера С. Дягілева під час Всесвітніх виставок. Цей танцівник виховав цілу плеяду українських митців, що заклали основи сучасного національного балету.

Після завершення навчання в Одесі П. Вірський продовжив свою професійну підготовку в Московському театральному технікумі, працюючи під наставництвом видатного балетмейстера Асафа Мессерера (1903 – 1992). Значний внесок обох педагогів відіграв ключову роль у становленні його професійної майстерності українського митця та визначив подальший розвиток його кар'єри в галузі хореографічного мистецтва. Вже тоді він проявляв неабиякий інтерес до народного танцю та прагнув переосмислити його для сценічного втілення.

У 1920-х роках П. Вірський розпочав свою діяльність як балетмейстер у театрах Харкова та Києва. У цей період він активно експериментував із поєднанням класичних балетних технік і рухів традиційного українського танцю. Його постановки вирізнялися емоційною динамікою, пластичною витонченістю та спробами максимально точно передати дух народного мистецтва.

У 1930-х роках П. Вірський здобував цінний професійний досвід у різних театральних установах, які суттєво вплинули на його формування як визначного хореографа. Одним із перших етапів його творчого становлення була робота в Одеському театрі опери та балету на початку 1930-х років, де розпочалася його професійна кар'єра. У цьому театрі він працював як танцівник і балетмейстер, закладаючи засади своїх майбутніх хореографічних концепцій. Варто зазначити, що у ці часи саме Одеський театр був лідером у пошуках нових балетних форм та синтезу класичної і народної хореографії.

Наступним етапом творчої еволюції П. Вірського стала діяльність у Харківському театрі опери та балету. З грудня 1917 по 1934 рік Харків був столицею УРСР і відігравав ключову роль у культурному житті країни. На посаді балетмейстера Павло Вірський надалі експериментував із інтеграцією елементів класичного балету та народної хореографії, що дозволило йому поступово формувати свій унікальний хореографічний стиль.

Наприкінці 1930-х років П. Вірський зайняв посаду головного балетмейстера в Київському театрі опери та балету, де керував постановками, що гармонійно поєднували класичні балетні традиції з мотивами народних танців. Завдяки таким синтетичним рішенням він вдосконалював свій художній підхід до народно-сценічної хореографії. Револьюційним для його кар'єри стало створення у 1937 році разом із Миколою Болотовим (1904 – 1955) Ансамблю пісні й танцю Київського військового округу. Цей колектив став своєрідною лабораторією для реалізації сміливих експериментів П. Вірського в галузі народної хореографії. Надалі ансамбль еволюціонував у знаменитий колектив, який нині відомий як

Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. Робота у театрах Одеси, Харкова і Києва привела засновника ансамблю танцю України до глибокого осягнення як класичних балетних форм, так і народного танцю, що сприяло створенню новаторської моделі народно-сценічної хореографії. Ця модель зробила його знаковою постаттю в цьому жанрі, забезпечивши йому визначне місце в історії українського хореографічного мистецтва.

Саме на базі творчості ансамблю ми будемо досліджувати інновації Павла Вірського. Одним з надбань та інновацій Павла Вірського є синтез класичного та народного танцю.

Основними аспектами синтезу класичного та народного танцю у творчості Павла Вірського є поєднання академічної техніки з народним танцем. Балетмейстер майстерно інтегрував принципи класичного балету, такі як витонченість рухів, правильна постава і технічна майстерність, до основ народної хореографії. Це дало змогу не лише підвищити чистоту і гармонійність танцю, але й значно збагатити його динамікою. Завдяки цьому хореографу вдалось розширити народну хореографічну лексику і включити складні технічні елементи. Розширення хореографічної лексики надало змогу П. Вірському доповнити традиційні народні рухи елементами балету: технічними обертами, високими стрибками і комплексними підтримками. Особливо яскраво це проявилось у постановці народного танцю гопак, де класичні трюкові елементи вдало поєднані з народною хореографією. Завдяки такому підходу танець отримав нові грані, які значно підвищили його виразність.

Погляд П. Вірського на композицію ґрунтувався на симфонічному мисленні, яке дозволило створювати багатопланові сценічні образи. Він використовував виразні лінії, високу синхронність рухів і потужну енергетику, вкладаючи в кожен сцену риси академічної балетної композиції. Такий підхід дав змогу зробити з народних постановок цілісні хореографічні симфонії.

Якщо раніше народний танець базувався переважно на імпровізації, то П. Вірський вивів його на новий рівень за допомогою чіткої структурованості. Його постановки балансували між масовими сценами та сольними номерами, завдяки чому ансамбль діяв як єдиний організм, подібний до кордебалету класичної вистави.

Також П. Вірський приділяв велику увагу адаптації музики до постановок. Народні мелодії за його рекомендаціями були перетворені на динамічні та ритмічні композиції, які не лише відповідали сценічним потребам, а й стали органічною частиною вистав. Його роботи перетворювались на музично-хореографічні дії з цілісною драматургією.

Яскравими прикладами синтезу у творчості П. Вірського стали «Гопак» – легендарний номер, де майстерно інтегровані балетні складні технічні елементи в народну хореографію, та «Запорожці», де через пластичну виразність і продуману постановку створено яскраві образи героїчних козаків. Синтез елементів класичного балету з народною хореографією став однією з інновацій та визначальних рис творчості П. Вірського. Таке поєднання дозволило підняти український народний танець на новий рівень виразності та технічності, зробивши його ефектною складовою світового хореографічного мистецтва.

Основним надбанням та реформацією Павла Вірського прийнято вважати театралізацію народної хореографії. Балетмейстер став одним із перших хореографів, які трансформували народний танець у справжнє театральне мистецтво, доповнюючи його виразними засобами, драматургічним підходом та режисерськими прийомами. Його інновації вивели українську народну хореографію на новий щабель, де вона постала не лише як частина фольклорної традиції, а й як самобутнє сценічне мистецтво, нарівні з театром і балетом.

П. Вірський створював хореографічні міні-вистави, де танець виконував не лише технічну, а й розповідну функцію. Його постановки мали чітку драматургічну структуру: зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку, що надавало кожному номеру цілісності та смислової глибини. У його постановках танцівники втілювали характери персонажів за допомогою пластики, рухів, міміки та жестів. Кожен танець був насичений емоційним і сюжетним підтекстом, створюючи на сцені живі образи.

Майстерність П. Вірського полягала й у використанні принципів балетної симфонії, які створювали відчуття цілісності й гармонії танцю. Він використовував масові сцени, контраст

темтів, змішування різнопланових рухів, що робило його постановки видовищними й динамічними. Щоб посилити театральний ефект, балетмейстер впроваджував оркестровий супровід, використання яскравих костюмів, сценографії та світлових ефектів. Продумане використання рівнів сцени, геометричних форм і руху в просторі доповнювало візуальну складову його вистав.

Його творчий почерк яскраво проявився у постановках «Ми з України», що через танець розкриває різнобарвні народні образи; «Запорожці», яка відображає життя козаків, їхній героїзм та військові традиції; «Світанок» – поетичний ліричний мініатюрі, що занурює глядача у світ емоцій та краси народної культури; легендарному «Гопаку», який став не просто танцем, а повноцінною виставою, наповненою силою, енергією та радістю.

Симфонічне мислення П. Вірського у танці потребує окремого тлумачення, адже однією з ключових особливостей його постановок став саме хореографічний симфонізм. Його сутність полягає у розвитку танцю як єдиного органічного цілого, що підпорядковується законам музичної симфонії. Завдяки цьому кожен номер його репертуару не є випадковим набором рухів, а має чітко вибудовану драматургію, де всі елементи взаємопов'язані та спрямовані на розкриття головної теми твору через зав'язку, розвиток, кульмінацію і розв'язку як ознак симфонічної драматургії.

Драматургія його постановок базувалася на тому, що танцювальні композиції розвивалися шляхом варіативного нарощення хореографічного матеріалу, із застосуванням принципів контрастності, зміни динаміки та ритмічних малюнків. Таким чином створювався ефект поступового наростання емоційного напруження. П. Вірський майстерно використовував прийоми повторення, розгортання та варіаційного розвитку, що притаманні музичному симфонізму, надаючи своїм постановкам глибокої внутрішньої логіки та художньої довершеності.

Не менш важливим аспектом його творчості стала хореографічна поліфонія. Під цим визначенням розуміємо одночасне поєднання кількох самостійних пластичних ліній, що гармонійно взаємодіють у загальному сценічному просторі. Завдяки цьому його танцювальні номери набували багатошаровості, розкриваючи різні аспекти одного сюжету через взаємодію ансамблю, солістів та групових партій. П. Вірський використовував принципи поліфонічного мислення для створення складних композиційних малюнків, де різні групи виконавців діяли автономно, але водночас залишалися частиною єдиної хореографічної структури. Це додавало його постановкам динаміки, рухливості та синхронності, створюючи ефект просторового об'ємного звучання танцю.

Принципи симфонізму та поліфонії яскраво проявилися у постановках «Веснянка», «Чумацькі radoці» та «Подільночка». Так, у «Веснянці» П. Вірський використовує поступове наростання динаміки через ритмічне ускладнення танцювального малюнка, що нагадує розгортання музичної теми у симфонії. Танцювальні групи взаємодіють між собою, створюючи ефект поліфонічного звучання, де кожен пластичний елемент зберігає свою автономію, але водночас працює на формування єдиного художнього образу. Постановка «Подільночка» демонструє тонку взаємодію ліричних та динамічних елементів, де кожен етап розвитку танцю логічно впливає з попереднього, формуючи завершену симфонічну структуру. Балетмейстер застосовує тут контрастність темтів, зміну пластичних акцентів і просторових композицій, що створює ефект поступового розгортання сценічного дійства. Він синтезував різні хореографічні партії в єдину структуру, де сольні та ансамблеві епізоди змінювали один одного, поступово розвиваючи головну тему та підкреслюючи драматичну або ліричну кульмінацію постановки.

Отже, у результаті визначення головних прийомів та інновацій, які П. Вірський впроваджував у своїй роботі з Національним заслуженим академічним ансамблем танцю України, можемо констатувати, що балетмейстер змінив саме поняття народного танцю в Україні. Балетмейстер-новатор здійснив глибоку трансформацію українського народного танцю, інтегрувавши у свої постановки принципи симфонізму та поліфонії, що суттєво вплинули на структурну організацію та виразність хореографічного мистецтва. Його творчість стала яскравим прикладом того, як засоби

музичної драматургії можуть ефективно застосовуватися в танцювальних композиціях, надаючи їм масштабності, композиційної завершеності та глибини художнього змісту. Використання симфонізму та поліфонії в хореографічному мистецтві Павла Вірського дозволило вивести народний танець на новий рівень сценічної виразності. Його підхід сприяв створенню багатовимірних танцювальних композицій, що відзначалися структурною завершеністю, глибоким змістом та емоційною насиченістю. Це підтверджує його роль як новатора, який не лише зберіг, а й суттєво розширив виразні можливості української народної хореографії, адаптуючи її до сучасних сценічних вимог. Завдяки використанню у власних постановках принципів театралізації, симфонізації, поліфонізації та синтезу елементів класичної і народної хореографії П. Вірський створив новий сценічний жанр, в якому народний танець став частиною не просто хореографічного, а театрального мистецтва загалом.

Список використаних джерел:

1. Боримська Г. (1974). Самоцвіти українського танцю. К.: Мистецтво. 136 с.
2. Василенко К. Ю. (1996). Лексика українського народно-сценічного танцю. Видання третє. К.: Мистецтво. 493 с.
3. Василенко К. Ю. (1997). Український танець: Підручник. К.: ІПК ПК. 282 с.
4. Григор'єв П. (1962). Збірник українських народних танців. Нью-Йорк: Говерла. 94 с.
5. Гутник І.М. (2009). До проблеми стилізації народного танцю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. К.: НАКККіМ. С. 251 – 257.
6. Литвиненко В. А. (2008). Зразки народної хореографії: Підручник. 2-е вид. Київ: Альтерпрес. 468 с.
7. Станішевський Ю. (1962). П.П. Вірський народний артист СРСР. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 48 с.
8. Станішевський Ю. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Муз. Україна. 440 с.
9. Шкоріненко В. (2003). Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. 188 с.

УДК 792.8(477)(09):378.147

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.07>

Є.С. Пахольчак

асистент

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця

e-mail: zhenichkapakholchak@ukr.net

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ

Анотація. У статті здійснено аналіз класифікації наукових праць у галузі хореографічної освіти, запропонованої вітчизняними дослідниками. Виділено основні напрями досліджень, розглянуто періодизацію розвитку хореографічної освіти в Україні. Окреслено перспективи розвитку галузі з урахуванням сучасних тенденцій.

Ключові слова: хореографічна освіта, хореологія, теорія танцю, історія хореографії, періодизація.

Abstract. The article analyzes the classification of scientific works in the field of choreographic education proposed by domestic researchers. The main research directions are identified, and the periodization of the development of choreographic education in Ukraine is considered. Prospects for the development of the field are outlined, taking into account modern trends.

Keywords: *choreographic education, choreology, dance theory, history of choreography, periodization.*

Вітчизняними дослідниками вже здійснено спробу класифікації наукових праць у галузі хореології. Так, І. Мурована у дисертації «Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть XX - початок XXI століття)» (2018) увесь науковий доробок у цій галузі поділяє за певними напрямками, виділяючи сім груп досліджень [9]. До першої групи вона віднесла «історіографічні праці, у яких розкрито історію виникнення та становлення хореографічного мистецтва, фольклорно-етнографічних традицій та хореографічної культури різних регіонів України, діяльність професійних, самодіяльних та дитячо-юнацьких хореографічних колективів, становлення і розвиток хореографічної освіти України в різні періоди історичного розвитку» [9, с. 34].

Другу групу склали «фундаментальні дослідження, у яких обґрунтовано основи теорії вітчизняного та зарубіжного танцювального мистецтва, закладено підвалини для наукового дослідження народної хореографії, методології танцювального мистецтва» [Там само]. До третьої групи увійшли роботи, в яких аналізуються сучасні підходи у підготовці вчителів хореографії у закладах вищої педагогічної освіти, а до четвертої – праці з обґрунтування герменевтичного підходу щодо постановки танців різного національного походження. П'яту і шосту групи утворили дослідження з обґрунтування методики «хореографічної роботи з дітьми різних вікових груп у закладах дошкільного виховання, загальноосвітніх навчальних закладах та позашкільних закладах естетичного виховання» та праці, «спрямовані на розкриття змісту та методик опанування різними жанрами і видами хореографічного мистецтва» відповідно [Там само, с. 35]. До останньої сьомої групи увійшли праці, в яких розкрито проблему інтеграції видів мистецтв у балеті та хореографічних композиціях.

Запропонована І. Мурованою класифікація охоплює усі дослідження у площині хореології. У результаті здійсненого аналізу змісту наукових праць, ми пропонуємо класифікацію робіт у галузі виключно хореографічної освіти, розділивши умовно усі дослідження на три групи.

До першої групи відносимо праці, які об'єктом дослідження обирають загальні проблеми теорії та історії вітчизняної хореографічної освіти. Група представлена роботами Л. Андрощук [1], О. Бігус [2], Т. Благової [4], А. Ветринської [5], Н. Горбатової [6], Є. Пахольчак та Д. Кулика [10], та ін.

Другу групу складають дослідження, які вивчають досвід зарубіжних хореографічних шкіл в проєкції на перспективи його використання в українській хореографічній освіті. Сюди відносимо праці Д. Бідюка [3], Т. Повалій [11] та ін.

Третю групу утворюють регіональні аспекти дослідження хореографічних шкіл і хореографічної підготовки, що склалися на теренах України. Це роботи К. Зозулі [7], Ю. Москвічової, М. Сушицького та М. Шинкаренка [8], І. Мурованої [9], Т.Зузяк [12,13] та ін.

Дослідження у галузі загальних проблем теорії та історії хореографічної освіти в Україні. Поміж ґрунтовних праць першої групи, які різнобічно досліджують теорію та історію хореографічної освіти в Україні XX – початку XXI ст., виділяємо дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук Т. Благової (2021), в якій «цілісно проаналізовано генезу й розвиток хореографічної освіти в Україні впродовж XX – з початку XXI століття» [4, с. 6]. Дослідниця доводить «зумовленість організації хореографічної освіти суспільно-політичними, ідеологічними, соціокультурними детермінантами», розкриває «взаємозв'язок і взаємовплив зарубіжних і вітчизняних теорій, авторських концепцій, шкіл, виконавських практик у процесі формування змістових напрямів хореографічної освіти», а також обґрунтовує «забезпечення прогресивного поступу національної хореографічної освіти творчими досягненнями знаних хореографів України» [Там само]. Т. Благова, ретельно проаналізувавши специфіку професійної, допрофесійної та неформальної хореографічної освіти, запропонувала власну періодизацію розвитку хореографічної освіти в Україні XX – початку XXI століття. Науковиця виділяє п'ять періодів, що відповідають п'яти етапам еволюції вітчизняної хореографічної освіти.

1900 – 1920 рр. дослідниця називає періодом «становлення професійних (у структурі театральньо-видовищної індустрії) і активного розвитку допрофесійних (у структурі закладів загальної освіти різних відомств) форм хореографічної освіти в умовах різних державних устроїв і політичних режимів» [4, с. 7].

1920 – 1929 рр., на які припадає нетривалий час «совєцької» політики коренізації (українізації), визначені періодом «синкретичності професійних (театральних) і аматорських (студійних) форм хореографічної освіти, активізації хореографічного новаторства» [Там само].

1930 – 1959 рр. у періодизації Т. Благової визначено часом «централізації, структурного визначення, контраверсійності розвитку хореографічної освіти в умовах тотальної ідеологізації й уніфікації змісту масового самодіяльного і професійного мистецтва» [Там само].

1960 – 1990 рр. визначено періодом «диверсифікації форм, змістових видів, напрямків аматорської і професійної хореографічної освіти на тлі ренесансу радянської танцювальної культури» [Там само].

Від здобуття Україною незалежності у 1991 р. розпочався «період модернізації хореографічної освіти в умовах реформування загальної і професійної мистецької освіти в незалежній Україні, стимульованого низкою нормативно-правових документів і урядових програм галузей освіти і культури» [4, с. 7].

Запропоновану Т. Благовою періодизацію з незначними уточненнями покладено і в основу нашого дослідження формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини 1920-х – 2020-х років.

Перший етап (1920 – 1930 рр.) – період становлення хореографічної художньої самодіяльності, створення перших гуртків, різних за стилями та напрямками.

Другий етап (1930 – 1960 рр.) – період закріплення досягнень, які створились під час першого етапу, підвищення рівня виконавської майстерності танцівників, а також вагомих змін у діяльності хореографічних гуртків на нових соціально-естетичних засадах.

Третій етап (1960 – 1990 рр.) характеризується тим, що змінюється основа хореографічного аматорства, надалі підвищується його роль в культурно-мистецькому житті Вінниччини, активізується створення танцювальних колективів народної спрямованості.

Від 1991 року по 2020-і рр. Т. Благова виділяє останнім етапом. У нашій періодизації цей етап розділено на два періоди, які відрізняються між собою особливостями перебігу процесів у галузі хореографічного мистецтва загалом і хореографічної підготовки зокрема. Тож четвертим етапом визначаємо 1990 – 2000 рр. Цей час характеризується різноманіттям культурних форм, виявленням хореографічної аматорської заповзятливості, відбудовою та активізацією розвитку народного хореографічного мистецтва, збагаченням на цій основі танцювального репертуару самодіяльних колективів на базі приватних студій, активним розвитком професійної і аматорської танцювальної діяльності.

П'ятий етап (2000 – 2020 рр.) демонструє значущість сучасного хореографічного мистецтва. З появою телевізійних танцювальних шоу різко зростає популярність сучасного танцю, а з ним стрімко починають розвиватись приватні хореографічні студії, які функціонують за різними стилями та напрямками, для дорослих та дітей, початківців та професіоналів. Все більше дітей та молоді стають учнями приватних хореографічних студій за різноманітними напрямками: сучасний танець (Contemporary, Modern, Jazz Modern); Street Dance (Jazz Funk, Hip Hop, Break Dance, Dancehall); спортивно бальний танець; східний танець.

Список використаних джерел:

1. Андрощук Л. Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2015. Вип. 12(2). С. 272-280.

2. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: Становлення та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.
3. Бідюк Д.Є. Сучасна хореографічна освіта: британський та український досвід: дис. канд. пед. наук. за спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ, 2020. 316 с.
4. Благова Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI ст.): дис. .. докт. пед. наук. за спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ. 2021. 595 с.
5. Ветринська А.В. Інновації в сучасній хореографічній професійній освіті *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 2. 2017. С.59-61
6. Горбатова Н.О. Європейська хореографічна культура першої половини XX століття (історіографічний аспект). *Наукові записки*. Київ, 2003. Вип.54. С. 234–243.
7. Зозуля К. Організація навчання хореографії дітей молодшого шкільного віку в позашкільних закладах України в контексті сьогодення. *Acta Paedagogica Volyniensis*. Вип. 4. 2021. С.74-82
8. Москвічова Ю., Сушицький М., Шинкаренко М. Народна хореографічна культура Вінниччини: збереження й трансформація регіональних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 2. С. 85-92.
9. Мурована І.В. Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть XX – початок XXI століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Центральноукраїнський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кропивницький, 2018. 295 с.
10. Пахольчак Є., Кулик Д. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип.3. 2023. С.223-226.
11. Повалій, Т. Л. Модернізація хореографічної освіти в Польщі (кінець XX – початок XXI століття): монографія. Суми : ВВП «Мрія», 2015. 220 с.
12. Зузяк Т. П. Особливості становлення жіночої гімназійної освіти на Поділлі на початку XX ст. Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Херсонський державний університет. Херсон, 2017. Вип. LXXVII. Т. 1. С. 18–22.
13. Зузяк Т.П. Тенденції становлення педагогічної освіти Поділля (кінець 18-початок 20 століття): дис. ... докт. пед.наук :13.00.01. Вінниця,2018.562 с.

УДК 78.071.1(477)Леонтович:783.2(100)"19/20"

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.08>

С.І. Сорочинська

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

e-mail: morozmaya@ukr.net

ВПЛИВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА НА РОЗВИТОК СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті досліджується вплив вокально-хорової спадщини Миколи Леонтовича на світову музичну культуру. Аналізується його роль у розвитку хорового мистецтва, зокрема обробки народних пісень, які стали зразком поліфонічної майстерності та художньої витонченості. Особливу увагу приділено всесвітній популярності «Щедрика» як символу української музичної традиції, а також значенню композитора в контексті європейських і світових музичних процесів. Визначено основні аспекти впливу Леонтовича на розвиток хорової музики XX–XXI століття.

Ключові слова: Микола Леонтович, вокально-хорова музика, хорові мініатюри, українська народна пісня, світова музична культура.

Abstract. The article examines the influence of Mykola Leontovych's vocal and choral heritage on world musical culture. His role in the development of choral art, in particular the arrangements of folk songs, which became a model of polyphonic mastery and artistic sophistication, is analyzed. Special attention is paid to the worldwide popularity of "Shchedryk" as a symbol of the Ukrainian musical tradition, as well as the significance of the composer in the context of European and world musical processes. The main aspects of Leontovych's influence on the development of choral music of the 20th–21st centuries are identified.

Keywords: Mykola Leontovych, vocal and choral music, choral miniatures, Ukrainian folk song, world musical culture.

Творчість Миколи Леонтовича має глибокі корені в українській музичній традиції, базуючись на народній пісенній культурі та церковному хоровому співі. Саме на цьому ґрунті розквітнув його унікальний композиторський стиль. Сучасне українське хорове мистецтво неможливо уявити без його обробок народних пісень, духовних кантів, молитов і літургій. Значущість його творчості підкреслював музикознавець Станіслав Людкевич, зазначаючи, що Леонтович є однією з найоригінальніших фігур в українській музиці. Його хорові мініатюри, такі як «Щедрик», «Дударик», «Ой, пряду», «Козака несуть», «Зайчик», стали справжнім явищем у музичному просторі не лише України, а й світу.

Важливим аспектом аналізу творчої спадщини Леонтовича є її міжнародне визнання. Його хорові твори стали невід'ємною частиною концертних програм провідних хорів Європи та Америки, а методи обробки народних пісень значно вплинули на розвиток хорового мистецтва ХХ століття. Саме тому актуальним є дослідження того, яким чином творчість композитора сприяла формуванню нових тенденцій у світовій хоровій музиці.

Творча спадщина Миколи Леонтовича завжди була предметом досліджень музикознавців. Першим її почав вивчати Павло Козицький, який звернув увагу на самобутність стилю композитора та значущість створеного ним жанру народної хорової мініатюри. Різні аспекти творчості Леонтовича розглядалися у працях численних дослідників.

В. Дяченко аналізував особливості обробки народних пісень у його творчості. А. Іваницький зосередився на жанрових характеристиках обрядових пісень, інтерпретованих композитором. В. Золочевський досліджував композиційну структуру та тематичний розвиток хорових мелодій.

Основну увагу дослідники приділяли світським хоровим творам Леонтовича, тоді як його духовна музика стала предметом аналізу в роботах Н. Корольок, Ф. Завальнюка, О. Цехмістра. Попри значний інтерес до творчості композитора, його доробок залишається відкритим для подальших досліджень, що підтверджує необхідність нових наукових розвідок у цій сфері.

Метою статті є аналіз творчої спадщини М. Леонтовича як невід'ємної складової української національної музичної культури. Завдання статті сформульовані наступним чином: охарактеризувати вокально-хорову спадщину Миколи Леонтовича та визначити її стильові особливості, жанрову різноманітність та основні принципи композиторського письма; проаналізувати світове визнання творчості Леонтовича, зокрема дослідити історію популярності «Щедрика» та його адаптацію в різних музичних культурах; визначити вплив Леонтовича на розвиток світового хорового мистецтва, розглянути його значення для формування нових підходів до обробки народної пісні та розвитку хорової поліфонії; Дослідити внесок Леонтовича у формування національного стилю української хорової музики та його вплив на творчість українських і зарубіжних композиторів ХХ–ХХІ століття; розглянути використання методів Леонтовича у сучасному хоровому мистецтві, визначити їхню роль у розвитку сучасної вокально-хорової культури; оцінити значення творчої спадщини Леонтовича для подальшого розвитку української музичної культури та її інтеграції в міжнародний музичний простір.

Реалізація цих завдань дозволить комплексно оцінити вплив Леонтовича на світову музичну культуру та окреслити перспективи подальшого розвитку його мистецької спадщини.

Творча спадщина Миколи Леонтовича є унікальним явищем в історії української музичної культури. Його діяльність була тісно пов'язана з обробкою фольклорних зразків, що дозволило композитору по-новому розкрити красу народної музики. Хоча загальна кількість його творів відносно невелика, вони вирізняються високим мистецьким рівнем і витонченістю. Леонтович створив близько двохсот хорових обробок народних пісень різних жанрів, а також понад сто духовних композицій. До його авторських творів належать «Літні тони», «Льодолам», «Легенда» та «Моя пісня». Крім того, композитор працював над оперою «На русалчин Великдень», заснованою на казці Бориса Грінченка, проте через трагічні обставини так і не зміг її завершити.

Микола Леонтович залишив після себе понад 150 хорових обробок народних пісень, серед яких особливе місце посідають колядки, щедрівки, ліричні, жартівливі та історичні пісні. У своїй роботі композитор використовував складні гармонічні ходи, багатоголосся, динамічні ефекти та яскраву ритміку, що надало його творам унікального звучання.

М. Леонтович розробив теорію, ідеєю якої було поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однієї з найважливіших умов цілісного сприйняття музичного образу. З цією метою він створив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожен педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом.

Основними особливостями його хорових композицій є:

- Глибока інтонаційна спорідненість з українською народною музикою;
- Поліфонічне багатство та експериментальність у гармонії;
- Вишуканість і витонченість хорової фактури;
- Драматургічна виразність кожного твору [1, с. 26].

Однією з цікавих особливостей творчості Миколи Леонтовича було те, що його робота над музичним твором не обмежувалася початковим варіантом. Композитор нерідко повертався до своїх обробок, удосконалюючи їх упродовж багатьох років. Деякі його твори зазнали численних редакцій: зокрема, відомо вісімнадцять варіантів пісні «Ой темная та невидная ніченька» та сім версій пісні «Ой сів-поїхав». Протягом усього свого творчого життя Леонтович неодноразово переглядав і доопрацьовував такі композиції, як «Мала мати одну дочку», «Ой з-за гори кам'яної», «Праля», «Дударик», «Щедрик» та інші.

Такий ретельний підхід до обробки народних пісень свідчить про глибоку повагу композитора до фольклорної традиції. Він прагнув розкрити внутрішню сутність пісні, передати її характер та виявити весь потенціал, закладений у ній. Завдяки цьому його обробки стали не просто адаптаціями народних мелодій, а справжніми самостійними художніми творами, що вирізняються оригінальністю та високим мистецьким рівнем.

Найвідомішими вокально-хоровими композиціями Леонтовича стали: «Щедрик» – світовий символ української музики; «Дударик» – взірць поєднання народного мелосу з академічною хоровою традицією; «Ой, пряду» – унікальний приклад обробки побутової пісні; «Козака несуть» – пісня, що поєднує елементи епічного стилю та глибокої емоційності.

Ці твори стали основою нової хорової традиції, що отримала визнання у всьому світі [1].

Окремо слід виділити феномен «Щедрика» – одного з найвідоміших хорових творів ХХ століття. Уперше ця обробка була виконана в Києві у 1916 році, а вже в 1921 році український хор Олександра Кошиця представив її в Європі та США. Після цього твір набув міжнародного розголосу та привернув увагу американського композитора Пітера Вільховського, який створив англомовний варіант «Carol of the Bells». Ця версія стала справжнім символом Різдва у США та багатьох країнах світу.

Значення «Щедрика» у світовій музиці важко переоцінити. Він є прикладом того, як національне мистецтво може виходити за межі своєї культури та ставати частиною

глобального музичного простору. Сьогодні цей твір звучить у виконанні найвідоміших хорів світу, а його мотив використовується в кіно, рекламі, популярній музиці [3, с. 62].

Творчість Леонтовича справила значний вплив на хорову традицію ХХ століття. Його новаторські підходи до обробки народної пісні стали основою для багатьох композиторів, зокрема: Олександра Кошиця, який популяризував українську хорову музику у світі; Кирила Стеценка, який розвинув традицію хорової мініатюри; Богдани Фільц, яка створила власні обробки народних пісень, спираючись на стиль Леонтовича.

Його вплив простежується і в сучасному хоровому мистецтві. Багато сучасних композиторів використовують принципи Леонтовича, зокрема: поліфонічну насиченість; вишукані гармонічні співвідношення; драматургічний розвиток у межах хорової композиції.

Такі сучасні композитори, як Євген Станкович, Лесик Драчук, Ганна Гаврилець, активно впроваджують його методи в сучасному музичному просторі [2, с. 54].

Пісні Миколи Леонтовича дуже подобаються дітям, вони доступні за змістом, добре сприймаються на слух, мають великий виховний вплив. Важливе значення у засвоєнні хорів Леонтовича має розуміння дітьми змісту і форми. Багаторічна творча діяльність Миколи Леонтовича характеризується оригінальною формою розгортання сюжету – варіаційність і варіаційно-куплетність – це нове музичне «оповідання», що розкриває нові сторони тексту, завдяки чому діти можуть глибше зрозуміти настрої пісень, прожитись їх емоційними почуттями.

Той факт, що обробки пісень Миколи Леонтовича посідають чільне місце у репертуарі хорів сучасної школи, свідчать про справжню художньо-педагогічну цінність спадщини композитора, яка пройшла випробування часом, стала значним і дієвим фактором у справі музично-естетичного виховання дітей. М. Леонтович, як відомо, ввійшов у історію світової культури як палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні, як незрівнянний майстер її художнього перетворення і збагачення. Тому природно, що початковий етап музичного виховання у системі народної школи він пов'язував з піснею, як найправдивішим за своєю етичною і художньою сутністю життєвим явищем. Микола Дмитрович дорогий нам тим, що проявив себе надзвичайно самобутнім творцем-композитором, палким музично-громадським діячем, диригентом, пристрасним педагогом, самовідданим державним працівником, що віддав музичній культурі увесь свій час. Всі види і форми музичної роботи він вважав своїм святим обов'язком, розглядав участь у них як особисту, кровну справу, а тому успіхи і досягнення його були справді визначними [5, с. 42].

Таким чином, Микола Леонтович залишив вагомий слід у світовій музичній культурі, створивши нову традицію обробки народних пісень. Його вокально-хорова та педагогічна спадщина стала не лише важливим елементом української музичної культури, а й здобула світове визнання [6].

Завдяки його творчості українська хорова музика зайняла гідне місце на міжнародній арені, а його «Щедрик» став одним із найвідоміших музичних творів у світі. Леонтович вплинув на розвиток хорового мистецтва ХХ–ХХІ століття, заклавши основи нової естетики в обробці народних пісень. Його спадщина є безцінним надбанням, що й сьогодні продовжує надихати музикантів у всьому світі.

Список використаних джерел:

1. Корольок Н. Поліфонія Леонтовича: новаторські підходи. Київ: НМАУ, 2020. 120 с.
2. Кузик В. Українська хорова музика. Київ: Музична Україна, 2005. 210 с.
3. Бондаренко О. Щедрик – від Києва до Голлівуду. Харків: Фоліо, 2017. 87 с.
4. Людкевич С. Микола Леонтович: аналіз хорової спадщини. Львів: Літопис, 1999. 190 с.
5. Романчишин В. Г. Творча спадщина Миколи Леонтовича в контексті української національної культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 3. С. 41–47.
6. Zuziak T.P., Lavrinenko O.A., Rohotchenko O.O., Marushchak O.V. Mykola Leontovych's pedagogical legacy in Podillia (late 19th and early 20th cent.) // ISSN: 2256-0629. Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference (May 22th-23th,

2020, Rezekne). Volume II. 492-502. Rezekne: Rezeknes Tehnologiju Akademija, 2020. URL: <http://journals.rta.lv/index.php/SIE/article/view/4919/4525>; <http://dx.doi.org/10.17770/sie2020vol2.4919>

УДК 78.071(477) «17»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.09>

Н.В. Сошинська

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

e-mail: morozmaya@ukr.net

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА XVIII СТОЛІТТЯ – ЗОЛОТИЙ ВІК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Анотація. У статті досліджується розвиток української музичної культури XVIII століття, який вважається її "золотим віком". Розглядаються основні музичні жанри цього періоду, творчість видатних композиторів, діяльність музичних навчальних закладів, роль церкви у музичному житті та взаємозв'язок із західноєвропейськими музичними традиціями. Аналізується вплив політичних та культурних чинників на формування музичної спадщини цього періоду.

Ключові слова: українська музика XVIII століття, бароко, козацьке бароко, церковна музика, світська музика, музична освіта.

Abstract. The article examines the development of Ukrainian musical culture in the 18th century, which is considered its "golden age". The main musical genres of this period, the work of prominent composers, the activities of musical educational institutions, the role of the church in musical life and the relationship with Western European musical traditions are considered. The influence of political and cultural factors on the formation of the musical heritage of this period is analyzed.

Keywords: Ukrainian music of the 18th century, baroque, Cossack baroque, church music, secular music, musical education.

XVIII століття стало періодом розквіту української музичної культури, який називають "Золотим віком" української музики. Попри складні політичні обставини, що включали втрату автономії Гетьманщини та посилення впливу Російської імперії, українська музика досягла високого рівня розвитку. Музична культура цього періоду вирізняється багатожанровістю, синтезом західноєвропейських та місцевих традицій, активним розвитком музичної освіти. Важливу роль у розвитку музики відіграли козацька старшина, церква та академічні заклади, зокрема Києво-Могилянська академія.

Українська музика XVIII століття розвивалася в умовах соціально-політичних змін. Ліквідація гетьманства, знищення Запорозької Січі (1775 р.) та активна русифікація культурного простору створювали складні умови для розвитку національної культури. Однак прагнення зберегти національну ідентичність сприяло активному розвитку мистецтва, особливо музики, яка стала виразником культурної самобутності українського народу.

Дослідження української музичної культури XVIII століття привертало увагу багатьох науковців. Серед них варто відзначити Філарета Колессу та Бориса Кудрика, які зробили вагомий внесок у вивчення історії української церковної музики.

Крім того, сучасні українські музикознавці, такі як Олена Маркова та Ольга Муравська, аналізували оперну спадщину Миколи Лисенка в контексті мистецтва польсько-українського салону та жанрово-стильові канони бідермаєру відповідно.

Ці дослідники та інституції зробили значний внесок у розуміння та популяризацію української музичної спадщини XVIII століття, підкреслюючи її важливість у контексті європейської культурної спадщини.

Метою статті є дослідження розвитку української музичної культури XVIII століття, визначення її особливостей, ключових жанрів, провідних композиторів та інституцій, що сприяли її розквіту. Також стаття спрямована на аналіз впливу соціально-політичних факторів на музичне життя України та взаємозв'язку української музики з європейськими традиціями.

Завданнями статті є: характеристика соціально-політичного контексту XVIII століття та його впливу на розвиток української музичної культури; дослідження основних жанрів української музики цього періоду, зокрема церковної, світської та інструментальної музики; аналіз розвитку музичної освіти в Україні, діяльності Києво-Могилянської академії та інших навчальних закладів.

Розкриття цих завдань дозволить краще зрозуміти значення «золотого віку» української музики та її вплив на подальшу еволюцію національної музичної культури.

Другу половину XVIII століття в історії української музичної культури справедливо називають «золотим віком» української музики.

Основними жанрами української музики XVIII століття були церковна, світська та інструментальна музика.

Церковна музика відігравала ключову роль у розвитку української музичної культури XVIII століття. Особливого розвитку набула партесна музика – багатоголосий спів, який розвивався у православних монастирях, церквах та академіях.

Партесний концерт – жанр, що поєднував поліфонічну складність із бароковою пишністю. Видатними авторами партесних концертів були Микола Дилецький та Артемій Ведель.

Літургійна музика – музичні твори для богослужінь. Артемій Ведель створив численні духовні композиції, що поєднували глибоку духовність із майстерним музичним письмом.

Аналізуючи хоровий спів, зазначимо, що з'являються великі церковні хори, що виконували складні багатоголосі твори. Києво-Печерська лавра та інші монастирі стають центрами розвитку хорової музики [1, с. 65].

Світська музика також досягла високого рівня розвитку, насамперед завдяки діяльності козацької старшини, яка підтримувала музичні колективи та навчання музики.

Світськими багатоголосними піснями, які виконувалися під час урочистостей і свят, були канти. Вони мали патріотичне, морально-етичне та розважальне спрямування.

В інструментальній музиці поширення отримали камерні ансамблі, виконання танцювальної музики. Використовувалися народні інструменти (бандура, кобза, сопілка), а також європейські (скрипка, флейта, клавесин).

На зламі XVIII–XIX століть українські митці почали інтегруватися в європейське оперне мистецтво. Одним із перших творів української опери вважають «Демофонт» Максима Березовського.

XVIII століття стало періодом становлення систематичної музичної освіти в Україні.

Провідним центром музичної освіти, де навчали теорії музики, співу, гри на інструментах, була Києво-Могилянська академія. Центрами навчання церковного співу, що поширювали партесний спів, ставали музичні школи при монастирях і церквах. Осередками музичної освіти, де навчалися козацькі нащадки, які згодом ставали відомими музикантами та композиторами, були придворні капели.

Видатними композиторами української музики XVIII століття були Микола Дилецький (автор теоретичного трактату «Граматика музикальна», де викладено основи партесного співу), Максим Березовський – перший український композитор, який отримав європейське визнання, його духовні концерти та симфонії вважаються шедеврами барокової музики, Дмитро Бортнянський – автор численних хорових концертів, опера «Алکید», твори якого виконуються донині у всьому світі, Артемій Ведель – творець духовних хорових концертів, які вражають духовною глибиною та поліфонічною складністю [2, с. 111].

Українська музична епіка, особливо історичні пісні та думи, досягла свого найвищого розвитку саме в козацько-гетьманську добу. В думках і народних піснях оспівувалися ключові події вітчизняної історії, боротьба за незалежність, героїзм національних лідерів. Українці уславлювали в піснях таких історичних діячів, як Дмитро Байда-Вишневецький, Богдан

Хмельницький, Іван Мазепа, Петро Сагайдачний, Іван Богун, Максим Кривоніс, Іван Гонта, Олекса Довбуш, Іван Сірко, Пилип Орлик, Семен Палій та інші.

Одним із найпоширеніших жанрів української епічної пісенної традиції були історичні пісні. Вони охоплювали дві головні теми: боротьбу козаків із чужоземними загарбниками в період татаро-турецьких набігів та гайдамацькі й опришківські повстання проти соціальної несправедливості. На відміну від дум, історичні пісні мали маршову ритмічну структуру, куплетно-варіаційну форму та виконувалися хором без інструментального супроводу, здебільшого чоловічими голосами. Серед найвідоміших історичних пісень — «Ой на горі та жінці жнуть», у якій згадуються реальні постаті Петра Дорошенка та Петра Сагайдачного. Водночас пісня «Засвіт встали козаченьки», ймовірно, належить легендарній полтавській співачці та авторці Марусі Чурай, чії твори набули великої популярності завдяки щирій емоційності та витонченій мелодиці.

Інший важливий жанр української епічної традиції — балада, яка поєднувала західноєвропейські фольклорні впливи з національними музичними традиціями. Ці пісні відзначалися драматичністю, глибоким емоційним напруженням, часто мали романтичні або навіть фантастичні сюжети.

Окрім епічних жанрів, у XVIII столітті значний розвиток отримали соціально-побутові пісні, що відображали різні аспекти життя українців. До цієї групи належали козацькі, кріпацькі, чумацькі, бурлацькі, наймитські пісні. Вони розкривали проблеми соціальної нерівності, злиднів, поневірянь і тяжкої долі простого люду. Козацькі пісні поєднували ліричність і драматизм, а бурлацькі пісні містили мотиви туги за рідним краєм та мрій про кращу долю.

Українці створили унікальний культ дружби й побратимства, що знайшло відображення в народних піснях, наприклад, у бурлацькій «Забілили сніги». Залежно від тематики та настрою мелодії українських пісень могли бути сповнені ліричності або драматизму, містити експресивні, навіть декламаційні інтонації. Однією з найвідоміших скорботних козацьких пісень була «Козака несуть», яка глибоко передавала трагізм загибелі героя.

Окреме місце посідають родинно-побутові пісні, які відображали морально-етичні цінності українського народу. Вони охоплювали теми сімейних взаємин, важкої жіночої долі, сирітства, кохання, а також народних уявлень про вірність, честь і взаємоповагу. Українські пісні вирізнялися особливою ніжністю та піднесенням ставленням до родинних зв'язків. Високі моральні ідеали, зокрема вірність у коханні, честь, повага до батьків, були фундаментальними темами українського фольклору.

Розвиток народнопісенної лірики особливо активізувався у XVII–XVIII століттях. Саме в цей період поширювалися протяжні пісні, які відзначалися емоційним багатством та витонченим мелодійним малюнком. Жартівливі й танцювальні пісні відображали характерний для українців оптимізм, життєрадісність і любов до гумору. Вони часто сатирично викривали людські вади та соціальні проблеми. Танець і музика стали невід'ємною частиною української культури. Народні танці, зокрема гопак, козачок, коломийка, метелиця, мали чітку ритмічну структуру та енергійний характер [3, с. 98].

Особливо популярними були пісні-танці, такі як коломийки, що вирізнялися динамічним ритмом і мали чітко виражену регіональну специфіку. Окрім танців, існували також театралізовані танцювальні композиції, наприклад, «Шевчик» чи «Лісоруби», які відображали трудові процеси.

Українська народна музика XVIII століття стала важливим засобом збереження історичної пам'яті. Епічні твори передавали нащадкам інформацію про героїчні подвиги козацтва, зберігали дух свободи та національної самосвідомості. Яскравим символом української музичної традиції залишався образ кобзаря, який уособлював зв'язок між минулим і сучасним, між боротьбою та надією. Картина «Козак Мамай» ілюструє цей ідеал, адже герой завжди зображений із кобзою, що символізує єдність українського народу з його піснею.

Перші нотні записи українських народних пісень були опубліковані наприкінці XVIII століття в Санкт-Петербурзі. Це стало важливим кроком у збереженні та популяризації

української музики. Завдяки цим записам унікальні мелодії та пісенні тексти змогли пережити століття та стати невід'ємною частиною національної культурної спадщини.

Таким чином, XVIII століття стало визначальним періодом для розвитку української музики. Незважаючи на політичні утиски, музична культура залишалася одним із найважливіших елементів національної самобутності. Музика цього періоду інтегрувалася у світовий контекст, зберігаючи унікальні риси української традиції.

Саме в цей період духовна хорова творчість досягла свого розквіту, значною мірою завдяки діяльності таких видатних композиторів, як Максим Березовський, Артемій Ведель та Дмитро Бортнянський. Водночас значний прорив відбувся у сфері світської музики: активно розвивалися жанри опери, симфонії, концертної музики, сонати та пісні-романсу. Цей пік розвитку українського музичного мистецтва став результатом тривалого процесу накопичення фольклорного спадку, формування класичних традицій народної музики, розвитку професійного виконавства та становлення системи музичної освіти. Вокально-хорове та інструментальне мистецтво міцно пов'язувалися з театральною культурою, зокрема зі шкільною драмою та вертепом. У театральній і професійній музиці домінував стиль бароко, а наприкінці XVIII століття почав утверджуватися класицизм.

Ця спадщина залишається цінним надбанням, яке формує основу національної музичної культури й сьогодні.

Список використаних джерел:

1. Грабович Г. Музична культура України XVIII століття. Київ: Музична Україна, 2008. 230 с.
2. Міщенко О. Києво-Могилянська академія та розвиток музичної освіти. Львів: Свічадо, 2010. 180 с.
3. Чернишенко Л. Березовський, Бортнянський, Ведель: генії української музики XVIII століття. Харків: Фоліо, 2015. 250 с.

УДК 78.071.2(477)"18/19"(092)+378.016:78

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.10>

Л.П. Василевська-Скупа

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: lpvasylevska@gmail.com

Я.Р. Рихлінська

Здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: ruhlińska_yana@ukr.net

А.Д. Носарчук

Здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: nosarchukn@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ XIX-XX СТОЛІТТЯ

Анотація. В статті розглянуто засади вокально-професійної освіти в Україні протягом XIX - XX століть на підґрунті освоєння європейської вокальної школи, манери співу. Обґрунтовано особливості розвитку національної вокальної школи, що пов'язано з відкриттям консерваторій в м. Києві, м. Львові, м. Одесі, м. Харкові. Підкреслено роль методичних засад видатних українських педагогів – вокалістів у становленні вітчизняної вокальної педагогіки.

Ключові слова: українська вокальна школа, мистецтво сольного співу, вокально-педагогічні принципи, музична культура

Abstract. The article deals with the foundations of vocal and professional education in Ukraine during the nineteenth and twentieth centuries on the basis of mastering the European vocal school and singing style. The peculiarities of the development of the national vocal school, which is associated with the opening of conservatories in Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv, are substantiated. The role of methodological principles of prominent Ukrainian vocal teachers in the formation of national vocal pedagogy is emphasized.

Keywords: Ukrainian vocal school, art of solo singing, vocal pedagogical principles, musical culture.

Розбудова економічного і духовного фундаменту Української держави потребує дослідження важливих чинників її становлення та розвитку інтелектуального, духовного, творчого потенціалу, усвідомлення людських цінностей нашої нації. У зв'язку з цим, особливої актуальності набуває питання розвитку вокальної вітчизняної школи. Відомо, що українці мають славу співочого народу. Його вокальна культура сягає своїм корінням у далеке минуле, її особливість в безмежній любові народу до співу, в незліченних пісennих скарбах та безлічі імен, які продовж віків захоплювали своїми чарівними голосами, глибиною почуттів, прославляли своїм мистецтвом українську культуру.

Мистецтво сольного співу різних країн вирізняється особливостями народної музики, а також національними особливостями фонетичного складу мовлення та голосоутворення. Кожна національна школа співу формується як із вокально-технічних принципів, так і з

урахуванням особливостей психологічного складу нації, витоків її музичної культури, особливостей історичного розвитку.

Основу української національної школи становить фольклорний та церковний спів. Слід визначити історичні періоди розвитку вітчизняної музики та вокальної школи, зокрема:

- 1) староруське вокальне мистецтво до XVI ст. (докласичний період);
- 2) становлення професійної школи хорового співу з XVII ст. по XIX ст. (класичний період);
- 3) професійна основа навчання сольного (оперного) співу європейської академічної традиції - кінець XIX ст. - початок XX ст. (посткласичний період);
- 4) вироблення наукової концепції й теорії української вокальної школи (сучасний період).

Основу вокально-професійної освіти в Україні було закладено в XIX столітті. В даний період формувалися засади характерні для української вокальної школи, які були спрямовані на освоєння європейської музичної мови та відповідно і манери співу. Її становлення й розвиток були тісно пов'язані з відкриттям та роботою консерваторій, серед яких слід виділити музичні академії в м. Києві, м. Львові, м. Одесі, м. Харкові, що спричинило розвиток єдиної національної школи.

Становлення та розвиток професійної академічної вокальної школи на теренах Західної України кінця XIX ст. початку XX ст. бере свій початок від італійської школи співу, та у процесі розвитку доповнюючи її особливостями індивідуального стилю видатних українських педагогів.

Яскравим прикладом того було засноване у Львові в 1826 році сином В.А. Моцарта Францом Ксавером-Моцартом Товариство Св. Цецилії, на базі якого було створено інститут співу.

Формування професійного вокального мистецтва пов'язано з діяльністю Галицького Музичного Товариства (ГМТ), заснованого у 1838 році, при якому у 1839 році було організовано курси навчання співу, потім відкрито музичну школу, і згодом у 1840 році на їх базі відкрили Інститут, де навчалось 40 співаків. Першими педагогами з вокалу були оперні співаки різних національностей: французи, італійці, німці, поляки, серед яких: Генрієтта Ля Рош - артистка-співачка (сопрано), примадонна оперних театрів та Войцех Смацяжинський – співак (тенор), органіст, диригент.

Фундатором Львівської вокальної школи вважається Валерій Висоцький – оперний співак (бас-кантанта), який здобув вокальну освіту у студії при Великому театрі у Варшаві. Він розпочав свою педагогічну діяльність в консерваторії з 1875 року та виховав плеяду відомих українських і польських співаків: А. Дідура, О. Мишугу, С. Крушельницьку, Л. Левицького, М. Вітошинського, М. Менцинського, Ч. Зарембу та інших. Педагог створив власну методику навчання сольного співу, в якій наголос робив на досконале володіння голосом, виразну дикцію та образне мислення, глибоке втілення співака у сценічний образ. В. Висоцький використовував у своїй практиці роботи з молодими співаками вправи для розвитку дихання, спираючись на італійський метод навчання співу, адже він був вихованцем італійської вокальної школи Ламперті.

Серед учнів В. Висоцького гордістю був Олександр Мишуга - славетний співак (король тенорів), який продовжив своє навчання в Італії та мав блискучу кар'єру оперного співака. Він продовжив педагогічні засади свого професора і розвивав їх у власній вокально-педагогічній діяльності у Львові, Варшаві, Мілані, Римі, Стокгольмі та Києві. Відомі його десять правил виховання майбутнього співака: спів – це подовжена мова, слід розвивати гнучкість та рухливість голосу як засіб для виразності слова; треба звернути особливу увагу на дихання, правильну вимову і виразну подачу слова; на початку навчання мовлення і співу не слід домагатися голосного звукоутворення, а вимагати від учнів не утрирування, але чіткої дикції і виразної вимови у розмові та співі, слідкувати за словом, що думку виражає; звертати особливу увагу на розвиток в учнів вокального слуху, для чого необхідно якомога частіше показувати їм гарні приклади; мистецтво співу повинно бути ідейним, воно повинно

облагороджувати і виховувати людей; щоб мистецтво співака доходило до слухача, співак повинен бути сам наповнений щирим почуттям і благородною простотою, він має бути працелюбним та вимогливим до себе [6, с.2-3]. Професор О. Мишуга з перших уроків знайомив молодих співаків з будовою голосового апарату та функціями його органів в процесі співу та пропагував нижньореберно - діафрагматичний тип дихання. Він у своїй практиці дотримувався заповіді В. Висоцького – «Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу». Він з великою обережністю ставився до виховання співацьких голосів: заборонялось співати на повний голос, демонструвати силу, в перший рік навчання співу використовував вправи з обмеженим діапазоном, після цього учні співали простий італійський репертуар, повторювали старі розспівки (2-3 години) з поступовим ускладненням, обов'язковим був розвиток вокального слуху майбутніх співаків [6, с.148]. Методичні засади О. Мишуги знайшли продовження у вокально – педагогічній та виконавській діяльності співаків і співачок як України так і багатьох інших країн, а саме: М. Микиші, М. Тессейр – Донець, С. Мирович, М. Гребінецької, Я. Королевич-Вайдової та інші.

Вихованець В. Висоцького Чеслав Заремба - співак (баритон), вважався одним з кращих професорів у Польщі, з 1929 року викладав у Львівському Музичному Інституті. Він був прихильником італійського методу виховання голосу, так як удосконалював вокальну освіту в Італії. У Львові в його класі навчались М. Голинський, А. Шемінська-Зарембіна, Е. Бендер, З. Дольницький та інші. Вокальну школу В. Висоцького продовжувала оперна співачка світової слави - Соломія Крушельницька (лірикодраматичне сопрано). З 1939 року вона залишилася в Україні, з 1944 року була завідуючою кафедрою сольного співу у Львівській консерваторії, в 1952 році отримала звання професора.

Досягненням національної музичної культури в кінці XIX на початку XX століття стало створення професійних навчальних закладів у найбільших містах на той час Східної України – у Києві, Харкові, Одесі. У формуванні української академічної школи співу великий вклад належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку. Так, у 1904 році у м. Києві була відкрита музично - драматична школа М. Лисенка, яка давала вищу мистецьку освіту, а програма музичних дисциплін відповідала програмам консерваторії. Серед спеціальних дисциплін був сольний спів, який викладали професори О. Мишуга та О. Муравйова.

В 1890 р. до Києва запрошується у приватну школу М. Тутковського професор співу Камілло Еверарді, котрий блискуче закінчив Паризьку консерваторію, мав чудовий голос бас-баритон величезного діапазону, досконало володів методикою викладання вокалу. На протязі семи років творчої праці з 1890 р. по 1897 р. К. Еверарді багато зробив для розвитку нашої вітчизняної вокальної педагогіки, адже він виховав відомих вокальних педагогів та співаків, а саме: М. Бочарова, М. Донець, В. Зарудну, І. Прянішнікова, Ф. Стравінського, Д. Усатова. К. Еверарді визначає, що секрет вокально-педагогічного мистецтва «у вусі», адже внутрішнім слухом викладач все тримає під контролем.

Окрім К. Еверарді дореволюційна Україна знала чудових вокальних педагогів: О. Сантагано-Горчакову, О. Додонову, А. Барцала, В. Зарудну.

Завдяки ініціативі Миколи Лисенка у 1904 р. у Києві відкривається музично - драматична школа, яка стає осередком виховання національних кадрів завдяки успішній педагогічній діяльності В. Заремби, П. Сокальського, А. Едлічки, М. Аркаса, П. Ніщинського, Б. Підгорецького, запрошених педагогів - вокалістів О. Мишуги, О. Муравйової, М. Зотової.

В 1939 р. була заснована Львівська консерваторія імені Миколи Лисенка, на базі музичного училища Київського відділення РМТ в 1913 році була відкрита консерваторія ім. П. Чайковського, з 1913р. почала діяти Одеська консерваторія імені Антоніни Нежданової.

Вагомий внесок у розвиток національної української вокальної школи здійснила вокальний педагог Олена Муравйова. Протягом 20-річної педагогічної діяльності в м. Дніпропетровську і м. Києві вона виховала сотні вокалістів, серед яких: І. Козловський, З. Гайдай, Л. Руденко, Д. Євтушенко. Одним з талановитих учнів О. Муравйової був В.

Мерзляков, який довгі роки працював у Вінницькому музичному училищі. Вокально-педагогічні принципи О.Муравйової є актуальними і нині: «терпіння – половина вміння», «положення гортані – фіксоване понижене, але не насильне», «під час співу горло повинно бути широким, звук округленим, губи вертикальними», «коефіцієнт корисної дії буде кращим, коли створити умови, надати можливість звуковому потоку вільно пролітись через ротоглотку», «варто усунути зі шляху такі перешкоди: звужене горло, опущене м'яке піднебіння, та ще домогтися створити співочий тонус, тоді звук поллється легко, вільно як політ птаха». Видатний педагог виховала більше 400 співаків і педагогів, в тому числі, цілу плеяду надзвичайних оперних співаків: І. Козловського, В. Златогорову, О. Бишевську, З. Гайдай, Л. Руденко та інших.

Особливий внесок у розвиток української вокальної школи здійснили корифеї української оперної сцени – І. Паторжинський, М. Летвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря.

В 1917 році було створено Харківську консерваторію, вокальний клас цього закладу започаткував Федеріко Алессандро Бугамеллі. Серед його учнів: Н. Сироватська, М. Рейзен, П. Голубєв, О. Чишко, Ф. Барб'єрі.

В 1913 році була створена Одеська консерваторія, до складу викладачів якої були запрошені: артист італійської опери Д. Дельфіно-Монетті, та викладач з великим педагогічним даруванням та досвідом Ю. Рейдер, яка очолила вокальну кафедру. Серед її учнів – А. Азрикан, М. Бем, О. Благовидова, М. Гришко, І. Лохвицький – Ланский, С. Мигай, В. Шахрай.

Вокальна школа Одеської консерваторії першої третини ХХ ст. розвивалась під впливом вокально – педагогічних принципів Ю. Рейдер, які, перш за все, базувалися на поєднанні національної вітчизняної вокальної традиції зі школою італійського бельканто. Школа Ю. Рейдер – це високі технічні вимоги у поєднанні з художнім розкриттям образу та змісту. Проте першочерговим завданням вона вважала набуття навичок правильного дихання, адже співочий апарат є цілісною системою, в якому все має зв'язок, а дихання – основа його життєдіяльності. На думку педагога, «хто хоче співати, повинен вміти дихати», «дихання є тим смичком, який викликає звуки зі струн – голосових зв'язок», «вмілий, розумний співак розпізнається, як він зберігає та витрачає дихання, звідси – вміння регулювати дихання, економити його... дихання повинно бути єдиним фундаментом для всіх голосів». Велику увагу Ю. Рейдер приділяла резонуванню та вважала це засадою рівного звучання голосу на всьому його діапазоні. Ю. Рейдер особливо ставилась до артикуляції, дикції і вважала, що запорукою їх правильності є свобода всього вокального апарату. Всі технічні вимоги у своєму класі Ю. Рейдер поєднувала в одну систему взаємодії дихання з правильним резонуванням та диханням.

Послідовницею Ю. Рейдер стала її учениця – оперна співачка Ольга Благовидова (меццо-сопрано), яка продовжувала втілювати педагогічні принципи свого викладача, розробивши свою власну систему викладання сольного співу з великим обсягом дидактичного матеріалу. Погоджуємось з міркуваннями викладача щодо збереження співаком високої позиції, яка допомагає у реалізації рівного звучання всіх голосових регістрів, адже «правильне формування голосних, збереження їх в одній позиції та їх протяжність створюють той безперервний характер звуку, що ллється, який відрізняє професійного співака і який на мові італійців називається «bel canto». Педагог наголошувала: «не подрібнюйте слово, не цідіть його крізь зуби, голосну вимовляйте ближче». Її вихованці – оперні співаки та послідовники її методики вокалу: М. Огренич, Т. Мороз, С. Христич, Б. Руденко, А. Бойко та інші.

Таким чином, основні методичні засади української вокальної педагогіки утверджувались на загальноприйнятих традиційних досягненнях італійської вокальної школи, критерії якої в своїй основі багато в чому є подібними. Насамперед співпадають погляди у ролі педагога-вокаліста, який повинен володіти багатьма якостями, зокрема: умінням передбачати перспективу розвитку того чи іншого голосу, володінні знань безлічі методів та прийомів, усвідомленні ролі вокальних вправ від простих до найскладніших, які

необхідні для оволодіння вокально-технічними навичками. При виконанні художнього твору надзвичайно важливе значення має розуміння психологічних категорій – емоцій та почуттів. Кожна музична фраза має свій зміст, який необхідно зрозуміти та вміло передати характерним для образу звуком [3, 308; 7]. Нині мистецтво українських співаків, вокальних педагогів користується великим успіхом і має вплив на міжнародний розвиток музичної культури [1, 12].

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підруч. К. : ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
2. Басовська С.Ю., Лановенко-Мельник Н.В., Червоний М.В. Формування методичних засад і становлення професійної української вокальної школи у контексті європейської вокальної культури. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022, Вип. 49. Том 1. С.110-119.
3. Василевська-Скупа Л.П. Особливості формування творчих здібностей майбутніх вчителів музики у вокальному класі. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми // Зб. наук. пр. / Редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін. Київ-Вінниця: ДОВ Вінниця, 2003. –С. 307-310
4. Василевська-Скупа Л.П., Лановенко-Мельник Н.В., Лаврінчук О.В., Басовська С.Ю. Методологічний аспект підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до розвитку співацького голосу учнів. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 30. Т.3. С.254-259.
5. Жишкович М. Основні вокально – педагогічні та морально-етичні принципи професора Валерія Висоцького / Musica Galiciana. – Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – Т. IX. – S. 143 – 153.
6. Царук С. М. Роль Львівської вокальної школи у формуванні методичних принципів Олександра Мишуги Наукові часописи Університету Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 18(23), 2015.
7. Грінченко Т.Д. Принципи художньої трилогічності та емпатійності у формуванні мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць. Випуск 28. С. 148-152.

УДК 7.036(477)«18/19»«19/20»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.11>

О.С. Трачук

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

e-mail: morozmaya@ukr.net

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті досліджується розвиток українського мистецтва на межі ХІХ–ХХ століть, його еволюція та вплив соціально-історичних чинників. Аналізуються основні художні напрями, стилістичні особливості та творчість провідних митців цього періоду. Розглядається взаємозв'язок між національною ідентичністю та мистецькою діяльністю, а також роль українського мистецтва у формуванні культурної самосвідомості.

Ключові слова: українське мистецтво, модерн, реалізм, символізм, національне відродження.

Abstract. The article examines the development of Ukrainian art at the turn of the 19th–20th centuries, its evolution and the influence of socio-historical factors. The main artistic trends, stylistic features and the work of leading artists of this period are analyzed. The relationship between national identity and artistic activity is considered, as well as the role of Ukrainian art in the formation of cultural self-consciousness.

Keywords: Ukrainian art, modernism, realism, symbolism, national revival.

Кінець XIX – початок XX століття є одним із найяскравіших періодів в історії українського мистецтва. Це час національного відродження, пошуку власного стилю та утвердження української ідентичності на фоні значних суспільно-політичних змін. Українське мистецтво цього періоду пройшло складний шлях еволюції – від академічного реалізму до модернізму, символізму та авангарду, що стало відображенням прагнення митців знайти нові форми вираження національних ідей.

Кінець XIX століття був періодом національного відродження, яке охопило не лише мистецтво, а й літературу, музику, театр. Під впливом політичних подій, зокрема Лютневої революції 1917 року, відбулася активізація культурного життя, що дало поштовх до створення культурно-освітніх інституцій, об'єднань митців, видавництв.

У цей період активно діяли українські культурні товариства, такі як «Просвіта», які сприяли поширенню національної свідомості та розвитку мистецької освіти. Відкривалися художні школи, зокрема Київська рисувальна школа Миколи Мурашка, яка виховала низку талановитих митців. Ця школа стала одним із центрів художньої освіти, де навчалися майбутні відомі митці, які в майбутньому внесли вагомий вклад у формування українського мистецького середовища. Її вихованцями були такі художники, як Микола Пимоненко, Олександр Мурашко та Сергій Васильківський.

Актуальність дослідження розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття обумовлена його важливою роллю у формуванні національної ідентичності, збереженні культурної спадщини та інтеграції української культури у світовий мистецький простір. Цей період став часом національного відродження, коли мистецтво набуло не лише естетичного, а й суспільно-політичного значення.

Сучасна Україна перебуває в процесі активного пошуку своєї ідентичності на тлі глобалізаційних процесів і сучасних політичних викликів. Вивчення мистецької спадщини кінця XIX – початку XX століття допомагає зрозуміти витoki культурних явищ, які сьогодні відіграють важливу роль у формуванні національної свідомості та єдності. Це особливо актуально в контексті відновлення національної самобутності після тривалого періоду радянської культурної політики, яка прагнула нівелювати та стандартизувати культурне життя.

Аналіз мистецьких напрямів цього періоду дає змогу оцінити внесок українських митців у світову культурну спадщину та їхню роль у розвитку модернізму, символізму й авангарду. Багато відомих художників, таких як Казимир Малевич, Олександра Екстер, Олександр Мурашко, донині залишаються предметом досліджень світових мистецтвознавців, що підтверджує важливість українського внеску у розвиток світового мистецтва.

Крім того, розуміння еволюції українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття сприяє поглибленню знань про культурний контекст того часу, взаємозв'язок між політичними подіями та мистецькими процесами, а також про те, як митці висловлювали свій спротив культурній асиміляції. У сучасних умовах, коли Україна активно протистоїть культурній експансії та бореться за збереження своєї автентичності, звернення до спадщини цього періоду є надзвичайно актуальним.

Вивчення цієї теми також має значення для освіти та виховання, адже формування молодого покоління на основі усвідомлення національних мистецьких здобутків сприяє розвитку почуття гордості за культурну спадщину та поваги до власної історії. Водночас дослідження розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття дозволяє

формувати нові наукові концепції та розширювати коло міждисциплінарних досліджень у сфері культурології, мистецтвознавства, історії та соціології.

Отже, тема розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття є актуальною не лише в контексті наукових досліджень, а й у сучасному суспільно-культурному дискурсі, оскільки сприяє збереженню національної спадщини, підвищенню національної свідомості та інтеграції української культури у світовий культурний простір.

Українське мистецтво кінця XIX – початку XX століття стало об'єктом уваги багатьох дослідників, які прагнули вивчити його національні особливості та розвиток. Зокрема, Євген Антонович та Ірина Удріс у своїй монографії «Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва» аналізують, як українські мистецтвознавці того часу досліджували національні форми вітчизняного образотворчого мистецтва.

Крім того, в академічних колах досліджувалися суспільно-політичні умови розвитку українського мистецтва цього періоду та вплив європейських мистецьких тенденцій на формування українського модернізму. Ці дослідження підкреслюють важливість кінця XIX – початку XX століття як періоду мистецького відродження та становлення національного стилю в українському мистецтві.

Роботи зазначених науковців та інші дослідження сприяють глибшому розумінню розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття, його національних особливостей та взаємодії з європейськими художніми течіями.

Основна мета статті – проаналізувати розвиток українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття, визначити основні художні напрями, стилістичні особливості та вплив соціально-історичних чинників на формування мистецьких тенденцій цього періоду. Стаття спрямована на дослідження ролі українських митців у формуванні національної культурної ідентичності та взаємозв'язку українського мистецтва з європейськими художніми процесами.

Завданнями статті є: характеристика соціально-історичного контексту кінця XIX – початку XX століття, який вплинув на розвиток українського мистецтва; аналіз основних художніх напрямів та стилів цього періоду, такі як реалізм, модерн, символізм, авангард; розгляд творчості провідних українських митців кінця XIX – початку XX століття та їхній внесок у розвиток національного мистецтва; визначення впливу європейських мистецьких течій на формування стилістичних особливостей українського мистецтва, а також специфіку адаптації цих тенденцій у вітчизняному контексті; аналіз ролі мистецтва у формуванні національної ідентичності, його значення для збереження культурної спадщини та самосвідомості українського народу; оцінка місця українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття у світовому культурному контексті та його значення для подальшого розвитку української художньої традиції.

Досягнення цих завдань дозволяє розкрити багатогранність українського мистецтва цього періоду та його значення для національної культури.

Українське мистецтво кінця XIX – початку XX століття характеризується розмаїттям художніх напрямів, які стали відображенням суспільно-політичних змін, національного відродження та прагнення до інтеграції в європейський культурний контекст. Основними мистецькими напрямами цього періоду були реалізм, модерн, символізм та авангард. Кожен із цих напрямів по-своєму вплинув на розвиток української культури та самосвідомості.

Український реалізм кінця XIX століття був спрямований на правдиве відображення життя народу, критичне осмислення соціальних проблем. Головними рисами реалізму були правдивість, документальність, акцент на буденності та прагнення показати «маленьку людину» у складних соціальних умовах [3, с. 109].

Твори Миколи Пимоненка, зокрема «Святочне ворожіння», «Ярмарок», передають атмосферу повсякденного життя українських селян, їхні радості та труднощі. Реалізм цього періоду прагнув до соціальної критики, аналізуючи наслідки кріпосництва та становище сільського населення.

Сергій Васильківський – майстер пейзажу, зображував природу України у картинах «Козацький пікет», «Степова Україна», поєднуючи реалістичний стиль із романтичним відчуттям краси рідного краю.

Реалізм сприяв формуванню критичної самосвідомості, спрямованої на аналіз соціальної несправедливості, висвітлення проблем селянства, робітничого класу та інтелігенції [2, с. 101].

Із початком ХХ століття реалізм поступово трансформується в модерн, який був виражений у прагненні до стилізації, декоративності, символізму. Цей напрям поєднував елементи народної культури з європейськими тенденціями, надаючи українському мистецтву нове дихання.

Модерн українського мистецтва набував характерних рис у творчості Олександра Мурашка, котрий у роботах «Дівчина у червоному капелюсі», «Селянська родина» поєднував яскраву кольорову палітру з глибиною психологічного аналізу. Мурашко також виступав організатором численних виставок, прагнучи популяризувати українське мистецтво на міжнародній арені.

Михайло Бойчук – засновник «бойчукізму», синтетичного стилю, що поєднує модерн із візантійським і народним мистецтвом. Його монументальні розписи намагалися створити новий стиль на основі української національної культури.

Модерн сприяв відродженню національних мотивів, використанню українських орнаментів, що стало важливим етапом формування модерної національної ідентичності.

Символізм, як один із напрямів модерну, відображав інтерес до духовності, містики, фольклорних мотивів. Символізм орієнтувався на передачу глибинних почуттів, духовності, внутрішніх переживань. У центрі уваги були містичні образи, алегорії, метафори. Символізм прагнув до багатозначності, абстракції, поетичності зображення.

Яскравими представниками символізму були Михайло Жук та Петро Холодний, чії твори насичені алегоричними образами, складною символікою, прагненням до глибокого пізнання внутрішнього світу людини. В їхніх роботах відчутний вплив європейських символістів, але збережена й українська національна специфіка [1, с. 97].

Символізм сприяв глибокому самоаналізу, зверненню до сакрального та духовного. Він поєднував національні міфи з універсальними темами, відображаючи прагнення до глибинного пізнання душі народу.

Український авангард, який активно розвивався на початку ХХ століття, став одним із найвпливовіших явищ світового мистецтва. Цей напрям заперечував традиційні норми, експериментував із формами, кольорами, абстракцією. Авангард прагнув до створення нового художнього мислення, відходу від реалізму та класичних форм.

Олександра Екстер, Казимир Малевич, Давид Бурлюк експериментували з новими формами, абстракціями, кольорами. Казимир Малевич зі своїм «Чорним квадратом» став символом авангардного мистецтва. Його твори відображають прагнення до нового художнього мислення, відмови від реалістичного зображення світу.

Олександра Екстер – одна з провідних представниць кубофутуризму, що активно експериментувала з геометричними формами та кольором у сценографії та живописі.

Давид Бурлюк – «батько українського футуризму», який поєднував образотворче мистецтво з поезією, створюючи динамічні, експресивні твори.

Авангард став символом модернізації українського мистецтва, інтеграції у світовий культурний простір. Він демонстрував прагнення до радикальних змін, створював нові форми самовираження.

Вплив європейських мистецьких тенденцій був потужним – українські художники взаємодіяли з художніми центрами Парижа, Мюнхена, Відня, що сприяло засвоєнню імпресіонізму, фовізму, експресіонізму. Водночас митці намагалися зберегти національну самобутність, виражаючи її через традиційні мотиви, орнаменти, історичні сюжети.

Українське мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття не лише відображало національні риси, а й формувало культурну самосвідомість народу. Митці прагнули відновити зв'язок із традиціями, зберегти мову, культуру, відображати національну історію.

Їхні твори стали своєрідною художньою маніфестацією боротьби за національну самобутність у часи посилення імперської політики русифікації [3, с. 115].

Таким чином, кінець XIX – перша третина XX ст. стали часом справді революційних змін у світовому мистецтві, а за інтенсивністю, динамікою і мультивекторністю художніх пошуків – одним з найцікавіших і найскладніших його періодів. Мистецькі напрями кінця XIX – початку XX століття демонструють розмаїття стилів і художніх пошуків, які визначили шляхи розвитку українського мистецтва на десятиліття вперед. Вони стали основою для формування національної самосвідомості, сприяли збереженню культурної спадщини в умовах складної політичної ситуації. Синтез національних мотивів та європейських тенденцій дозволив створити унікальний культурний феномен, що вплинув на світове мистецтво та залишив вагомий спадок у світовій культурі.

Український художній процес є органічною частиною загальноєвропейського, який, формує власне впізнаване обличчя. А справді помітні фігури представників нової генерації художників, чії експерименти з формою і образом перевели українську культуру від парадигми традиціоналізму до парадигми новаторства, – брати Бурлюки, Олександр Богомазов, Олександр Архипенко, Михайло Бойчук, Олександра Екстер, Анатоль Петрицький, Василь Єрмилов та багато інших відомих митців – гідно репрезентують Україну і українське мистецтво на мапі європейського модернізму.

Список використаних джерел:

1. Грабович Г. Українське мистецтво кінця XIX – початку XX століття. Київ: Либідь, 2003. 490 с.
2. Платонов О. Національна самосвідомість і мистецтво України. Львів: Свічадо, 2010. 350 с.
3. Черниш В. Український авангард: ідеї, пошуки, відкриття. Харків: Фоліо, 2018. 270 с.

УДК 7.036(477) «18/19»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.12>

В. І. Фальченко

аспірантка, викладачка

Херсонський державний університет

e-mail: vfalchenko@ksu.ks.ua

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ - ФУНДАТОРИ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПРОФЕСІЙНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ (XIX - XX СТ.)

Анотація. У публікації на основі вивчення біографічних та автобіографічних відомостей охарактеризовано освітню, професійну художню, просвітницьку діяльність українських художників середини XIX - початку XX ст.

Авторка зачіпає проблеми спрямування інтелігенції середини XIX - початку XX ст. на розвиток української культури та освіти; висвітлює біографічні та автобіографічні відомості про українських художників XIX - XX ст.; розкидає роль просвітницької діяльності українських художників, їх вплив на формування громадської думки.

Ключові слова: історичний аналіз, інтелігенція, просвіта, професійна художня освіта, іконопис, Українська Академія мистецтва (УАМ).

Abstract. The publication, based on the study of biographical and autobiographical information, characterizes the educational, professional artistic, and educational activities of Ukrainian artists of the middle 19th - early 20th centuries.

The author touches upon the problems of the direction of the high society of the middle 19th - early 20th centuries. on the development of Ukrainian culture and education; highlights biographical and autobiographical information about Ukrainian artists of the 19th - 20th centuries; discusses the

role of educational activities of Ukrainian artists, their influence on the formation of public opinion.

Keywords: *historical analysis, high society, education, professional art education, icon painting, Ukrainian Academy of Arts (UAA).*

Українські художники середини XIX - початку XX ст. зробили великий внесок у професійну художню освіту, сприяли її автономії, проте їх педагогічна, просвітницька та культурно-мистецька спадщина все ще залишаються недостатньо дослідженими. Аналіз зібраних даних показав, що роль мистецьких персоналій є фундаторською в процесах становлення національної культури та мистецько-професійної освіти.

Мета і завдання *статті* полягають у дослідженні діяльності української інтелігенції, їх впливу на естетичне виховання дітей; демонстрації біографічних та автобіографічних даних про особливості просвітницької діяльності українських художників середини XIX - початку XX ст.; на основі зібраних даних здійснити аналіз біографічної та автобіографічної літератури; обґрунтувати вагому роль просвітницької діяльності українських художників на формування національної ідеї громадськості.

Дослідженнями щодо просвітницької діяльності української інтелігенції, процесів виховання дітей в період XIX - XX ст. займалися Д. М. Добріян, О. М. Піддубна, Ю. Руденко, М. Стельмахович, Є. Сявавко, В. Л. Федяєва та ін.

Завдяки знайденим біографічним та автобіографічним відомостям, була досліджена просвітницька діяльність таких персоналій, як: О. К. Богомазов, В. Г. Кричевський, Ф. Г. Кричевський, М. І. Мурашко, О. О. Мурашко, П. І. Холодний, М. І. Жук, тощо.

У середині XIX ст. українські землі перебували під владою російської імперії, яка знаходилась у складному становищі. Царським урядом контролювалися усі освітянські, культурні, навчальні процеси в державі. Існувала політична цензура, яка розповсюджувалась на всі види мистецтва та науки. Вищим керівництвом держави підтримувались заборони на розвиток та відокремлення етносу населення від загальноімперського (заборона використання, впровадження в освіту та культуру української мови, що викладена у «Валуєвському циркулярі» 30 липня 1863р. П. Валуєвим), більшість наукових та культурних осередків формувалися на не відокремленій території росії завдяки тому, що на цих землях існували та розвивалися вищі навчальні заклади (Петербурзька академія мистецтв, Імператорський Московський університет, тощо), які контролювалися царатом.[3, С. 6 — 8] Одночасно з посиленням репресій проти українського національного руху розгортається культурна, наукова робота українських діячів, поширення громадського руху, виникають неpartійні об'єднання представників української інтелігенції, які вбачали свою мету в культурно-просвітницькій діяльності. Серед активних учасників громадського руху були композитор М. В. Лисенко, історик М. П. Драгоманов, письменники М. П. Старицький, Панас Мирний, В. І. Самійленко тощо.[4, С. 2 — 10] У середині XIX та на початку XX ст. відзначається становлення таких українських художників, як: О. К. Богомазов, Ф. Г. Кричевський, В. Г. Кричевський, О. О. Мурашко, М. І. Мурашко, П. І. Холодний, М. Жук та ін. Деякі постаті розвивалися не лише в царині українського мистецтва та культури, але й в художній професійній освіті (Ф. Г. Кричевський, О. О. Мурашко, М. І. Мурашко, П. І. Холодний). Активна просвітницька діяльність громадських об'єднань, у яких брали участь й представники образотворчого мистецтва, вплинула на процеси формування чіткої громадянської позиції в молоді, освіти та виховання дітей, у тому числі естетичного, патріотичного, художнього виховання та художньої професійної діяльності.

Одним з перших художників, який займався активною просвітницькою діяльністю на території України, був М. І. Мурашко. Народився у родині художника-іконописця. Робота батька серйозно вплинула на формування світогляду юного Миколи і він із самого дитинства почав захоплюватися малюванням, намагався копіювати ілюстрації з книг, робив самостійні перші спроби в малюванні. Близьке оточення родини, пов'язане з мистецтвом, сприяло розвитку творчих здібностей майбутнього художника. Натхненний національним піднесенням українського народу та активною боротьбою й спробами вибороти незалежне

від росії існування, у 1875 р. він відкрив першу в Україні Рисувальну школу. У 1869 р. випустив перші в Україні книжки для тих, хто бажав навчитися малюванню — «Тетради рисования». З часом, на базі Київської рисуальної школи М. І. Мурашка у 1901 р. було відкрито художнє училище, яке згодом перейшло у віддання Петербурзької академії мистецтв. Організаторами та викладачами училища були видатні українські митці (М. К. Пимоненко, В. Д. Орловський, О. О. Мурашко, Ф. Г. Кричевський та ін.), були створені відділи живопису та архітектури. Випускниками училища стали такі відомі мистецькі персоналії України, як: О. П. Архипенко, І. І. Падалка, А. Г. Петрицький, М. О. Донцов, І. П. Кавалерідзе.[2, с. 9].

Брат М. І. Мурашка - О. О. Мурашко, також був відомим українським художником, викладачем мистецтва і активним громадським діячем. У перші роки свого життя залишився без батьківського виховання, тому потрапив під опікунство свого дядька - власника іконописної майстерні, у якого почав переймати ремесло іконопису й так само брав активну участь у роботі сімейного підприємства. Мріяв про кар'єру художника-живописця, тому поєднував відвідування іконописної майстерні з уроками в школі малювання старшого брата - Миколи Івановича Мурашка. У період з 1909 р. по 1912 р розпочав викладацьку діяльність у новоствореному українському мистецькому навчальному закладі (Київському художньому училищі) та був долучений до підготовки публікацій журналу «Искусство: живопись, графика, художественная печать» — одного з не багатьох київських періодичних видань про мистецтво, що сприяло розвитку естетичного та художнього виховання серед молоді і стимулювало здобуття автономії й незалежного існування української художньої професійної освіти.[5] У 1913 р. О. О. Мурашко відкриває власну студію образотворчого мистецтва, у викладацькій діяльності він пропагував ідеї лібералізму, з повагою ставився до учнів, не нав'язував власних думок та виступав за свободу у творчому волевиявленні.[1, С. 4-7]. Свою педагогічну діяльність він поєднував з виставковою діяльністю і участю в заходах Мюнхенського сецесіону, київських художників та Товариства пересувних художніх виставок. Митець сприяв створенню Київського товариства художників і розробив засадничий документ організації, який був написаний за зразком статуту Київського товариства заохочення мистецтв. У 1917 р. О. О. Мурашко розпочав активну підтримку революційної діяльності на теренах України, він став одним із фундаторів, професорів, авторів першого статуту Української Академії мистецтва (УАМ) — першого вищого мистецького навчального закладу в Україні, був розробником реформ мистецької освіти. Для вирішення освітніх проблем УАМ, він запропонував введення ступеневої системи вищої мистецької освіти, а саме: навчання у художній гімназії для початкового рівня, середня художня школа та Академія в якості найвищого щабля освіти.[1, С. 4-7] З 1919 р. художник поєднував педагогічну діяльність з професійною діяльністю у Всеукраїнському державному видавництві, щойно створеному з метою централізації видавничої справи в Україні. Роботу в видавництві О. О. Мурашко сприймав як можливість вести активну агітаційну діяльність для формування української національної ідентичності.[1, С. 4 -7].

Федір Кричевський (1879 - 1947 рр.) - український художник, скульптор, графік, викладач мистецтва, активний громадський діяч. Зростав у багатодітній родині, в селі Ворожба на Слобожанщині. З дитинства захоплювався малюванням. З юного віку майбутній митець був залучений до важкої, фізичної праці, щоб матеріально забезпечувати себе та подальше художнє навчання. Завдяки випадковості, був помічений представниками тогочасної інтелігенції і проспонсорований до вступу в Московську школу малярства, скульптури й архітектури (1896р.). У 1917 р. художник став ректором Української Академії мистецтва, яка стала проривом у тогочасній професійній художній освіті та становленні відокремленого українського образотворчого мистецтва. До відкриття УАМ Ф. Г. Кричевський мав власну школу художнього професійного спрямування, яка вважалась однією з найсильніших мистецьких шкіл в Україні. Художнику вдалося виховати плеяду видатних українських митців, таких як: Т. Н. Яблонська, Л. З. Пономарьова та ін.[7, С. 49]

Інший видатний український художник - П. І. Холодний також відстоював активну проукраїнську позицію не лише в мистецтві, але й в громадській та просвітницькій

діяльності. Родом з Полтавщини, більшість членів родини митця за материнською лінією були художниками-іконописцями. Сам Петро Іванович був педагогом-практиком (в тому числі й в галузі художньої професійної освіти), теоретиком та ініціатором шкільної реформи в Українській Народній Республіці (1917-1920 рр.), він був заступником секретаря освіти в добу діяльності Центральної Ради, знавцем народної освіти і головою комісії «Проекту Єдиної школи на Україні» - першого державного стандарту національної системи середньої освіти.[10, С. 3].

Попри складний історичний період Нового часу, що характеризувався репресіями українських діячів, забороною української мови, різким підйомом і падінням культурно-національної свідомості, представники інтелігенції докладали значних зусиль для підйому патріотичного духу суспільства, розвитку українських наук, у тому числі власній просвітницькій діяльності.

Історичний аналіз зібраних біографічних і автобіографічних даних та відомостей про українських художників середини XIX - початку XX ст. показав, що попри складні історичні умови Нового часу на теренах Російської імперії, спостерігався потужний розвиток української культури, посилювались прагнення до відокремленості власного етносу і проводились спроби створити окрему незалежну державу (УНР), активний розвиток науки, освіти, виробництва, тощо. XIX та XX ст. піднесли багатьох громадських діячів які були зацікавлені в розвитку та становленні української держави. Після 1870-х років відбувся особливий підйом в освіті, науці та культурі, суспільство активно займається просвітою.

Аналіз біографічних та автобіографічних даних з життя українських художників середини XIX - початку XX ст. показав, що більшість видатних митців, окрім професійної художньої діяльності також активно займалися просвітою українського народу. Митці висловлювали активну підтримку громадській національній позиції із допомогою просвітницької діяльності, яка полягала в створенні закладів освіти (як нижчих щаблів так і академії), публічному висловлюванні власної проукраїнської позиції, виставковій діяльності, фундаторській діяльності в сфері українського видавництва, агітаційній діяльності, створенні та організації культурно-мистецьких об'єднань, тощо.

Таким чином, стає зрозуміло, що українські художники середини XIX - початку XX ст., як і більшість представників інтелігенції були своєрідним “рупором” власного народу. Їх неоціненний вклад в просвіту України є актуальним феноменом, який досліджується науковцями й донині. Попри складне, на той момент, політичне становище української держави, вони докладали значних зусиль для збереження матеріальної та нематеріальної спадщини, розвитку європейських тенденцій в освіті, науці та мистецтві на теренах України, інноваційній мистецькій і педагогічній діяльності. Усе це було зроблено для остаточної національної ідентичності українського народу й їх розробки та ідеї знаходять своє втілення не лише в історії, але й в умовах сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Добріян Д. М. Мистецька, педагогічна та громадська діяльність Олександра Мурашка (1875 - 1919 р.): кваліфік. наук. роб. Київ, 2018. С. 4 - 7;
2. Коновець С. В. Естетичні та етичні засади оптимізації професійної діяльності викладачів образотворчого мистецтва вищих навчальних закладів : посіб. Київ, 2013. 9 с;
3. Кузнець Т. В. Історія України XIX ст. Умань, 2010. С. 6 - 8;
4. Нагайко Т. Громадівський рух другої половини XIX століття у спогадах його представників: історіографічна візія часопису «За сто літ». *Український історичний збірник*. 2017. Вип. 19, С. 2 — 10;
5. Олександр Мурашко: життя та творчість генія українського відродження. URL: <https://kyiv.gallery/statii/oleksandr-murashko-zhyttia-ta-tvorchist-heniia-ukrainskoho-vidrozhennia> (дата звернення: 17. 06. 2023);
6. Руденко Ю. Основи сучасного українського виховання. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 328 с.

7. Ситник І. Формування художнього світогляду Тетяни Яблонської в майстерні викладача живопису Федора Кричевського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, том 5. С. 49 - 51;
8. Стельмахович М. Українська родинна педагогіка. К., 1996. – 286 с.;
9. Сявавко Є. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. К. : “Наукова думка”, 1974. – 152 с. ;
10. Телячий Ю. В. Поховання П. І. Холодного у м. Варшава (1930 р.) - реквієм видатному українцю. *100 років української культури в екзилі: всеукраїнська наук-практ. конференція*, 9-10 груд. 2021, м. Київ. С. 3 - 4.

УДК 398(477) «18/19»

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.13>

О.О. Школьнік

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

викладач кафедри мистецьких дисциплін

e-mail: morozmaya@ukr.net

КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ ТА САКРАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЯЛЬКИ-МОТАНКИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У статті досліджено феномен української ляльки-мотанки як унікального культурного явища, що поєднує сакральне значення та мистецьку цінність. Проаналізовано історичні аспекти виникнення ляльки-мотанки, її ролі в обрядовій практиці та повсякденному житті українців. Визначено зв'язок між символікою ляльки та світоглядом наших предків, розглянуто вплив християнства на трансформацію сакральних значень мотанки.

Ключові слова: лялька-мотанка, сакральність, культуротворчість, обрядовість, українська традиція.

Abstract. The article explores the phenomenon of the Ukrainian motanka doll as a unique cultural phenomenon that combines sacred meaning and artistic value. The historical aspects of the emergence of the motanka doll, its role in ritual practice and everyday life of Ukrainians are analyzed. The connection between the symbolism of the doll and the worldview of our ancestors is determined, and the influence of Christianity on the transformation of the sacred meanings of the motanka is considered.

Keywords: motanka doll, sacredness, cultural creativity, ritual, Ukrainian tradition.

Українська лялька-мотанка є одним із найдавніших символів народної культури, що поєднує в собі архаїчні світоглядні уявлення та обрядові традиції. Упродовж століть мотанка виконувала функції оберегу, символу родинного благополуччя та транслятора культурної спадщини. Її особливість полягає в тому, що вона не має обличчя, що символізує її позачасовість та універсальність як образу. Дослідження історичних витоків, символіки та ролі ляльки-мотанки дозволяє глибше зрозуміти культуру та ментальність українського народу.

Перші згадки про ляльки, схожі на мотанки, відносяться до трипільської культури (IV–III тисячоліття до н.е.). Археологічні знахідки свідчать про наявність фігурок, виготовлених з глини або соломи, що могли виконувати оберегову функцію. У період Київської Русі мотанки були невід'ємним елементом обрядовості, пов'язаної з культом предків та аграрними обрядами.

З утвердженням християнства сакральне значення мотанки почало трансформуватися, проте основна символіка залишилася незмінною. Вона поєднала дохристиянські уявлення про світобудову з християнськими мотивами захисту, благословення та очищення. Мотанки

використовувалися як символи охорони дому, здоров'я, родинного щастя, а також як елементи святкових ритуалів – колядувань, весільних обрядів, веснянок.

Сакральне значення мотанки виявляється через її символіку, матеріали виготовлення та спосіб створення. Найважливішим аспектом є відсутність обличчя у мотанки – це робило її «безликою» сутністю, що унеможливлювало втілення конкретної особистості. Такий підхід символізував відмову від людських слабкостей і гріхів, а також захист від «злого ока» та негативного впливу.

Для створення мотанок використовувалися природні матеріали – льон, конопляне волокно, солома, глина. Ці матеріали мали символічне значення: льон уособлював чистоту й непорочність, солома – зв'язок із землею, а глина – тяглість традиції та зв'язок із предками. Кольорова гама мотанок також мала символічне навантаження: червоний – життя й енергія, білий – чистота й світло, чорний – захист і сила землі.

Досліджуючи історію створення ляльки-мотанки, можна почати з відомого археолога Вікентія Хвойки, який в 1893 році біля селища Трипілля, вперше відкрив залишки давньої цивілізації, що й одержала археологічну назву «Трипілля». Саме з цього регіону починається історія ляльки-мотанки, як найдавнішої ляльки українських дітей.

Народна іграшка як культурний феномен і об'єкт виховання в усі часи привертала увагу етнологів, педагогів, мистецтвознавців. Поглиблення інтересу до народної іграшки відбувається наприкінці XIX ст., що пов'язано з дослідженнями М. Зарецького, В. Бабенка, О. Прусевича, В. Шухевича. На початку XX ст. значну увагу народній іграшці приділили Марко Грушевський, Х. Вовк, Н. Загида, Л. Шульгіна, Ю. Самарін. На сторінках періодики першої половини XX ст. з'являлися статті про виховний потенціал народної іграшки С. Русової, І. Старчука, Я. Музики. Вагомий внесок у дослідження народної іграшки у другій половині XX ст. здійснили О. Найдено, М. Станкевич, Л. Герус тощо.

Останні дослідження та публікації, присвячені українській ляльці-мотанці, охоплюють різні аспекти її історії, символіки та сучасного значення. Дослідники аналізують витoki ляльки-мотанки, її еволюцію та роль у традиційній культурі. Зокрема, у роботі «Народна лялька-мотанка як потужний естетико-виховний фактор» автор Н. Мамчур розглядає значення ляльки як джерела народної культури та її вплив на естетичне виховання.

Антропологиня, етнологиня, популяризаторка науки Марія Куряча у статті «Сучасна легенда: чому існування ляльки-мотанки не доведене» обговорює відсутність терміна «мотанка» у словниках та академічних дослідженнях, що може свідчити про сучасне походження цього феномену.

У нашому дослідженні ми ставили за мету дослідити феномен ляльки-мотанки, історичний розвиток та сакральне значення українського національного оберегу. Завданнями статті визначено аналіз функцій ляльки-мотанки, регіональних особливостей виготовлення мотанок.

Лялька в «іграшковій культурі» посідає особливе місце. Вона, можна сказати, є супер-іграшкою, оскільки водночас містить у собі функціонально-образні риси праіграшки і, так би мовити, постіграшки. Якщо більшість іграшок та ігор є сьогодні винятково надбанням дитинства, то лялька «проривається» у світ дорослої людини, стає об'єктом її культової, художньо-творчої та наукової діяльності.

Народні ляльки-іграшки (їх не слід плутати з ляльками-манекенами в народному одязі), безперечно, пов'язані з обрядово-ритуальними ляльками, які ще в порівняно недалекому минулому виготовлялися до певних дат і подій та з різних приводів (весілля, посухи, хвороби тощо) по селах і невеликих містах. Найбільш обрядовий вигляд мають ляльки із сіл Середньої Наддніпрянщини: Думанців, Суботова, Хрещатика, Решетилівки, Липового, Золотоношки, Германівки й інших сіл Черкаської, Полтавської та Київської областей. Ці ляльки підкреслено декоративні, яскраві, строкаті, мають дещо язичницький, таємничий вигляд. Та найголовніше, що всі вони в селах трьох названих областей виготовляються однаковим способом - вузловим. Це найпростіший спосіб, який свідчить про споконвічний хліборобський рід занять місцевого населення [1, с. 35].

На Поділлі (у Вінницькій і Хмельницькій областях), крім індивідуально-авторських ляльок із тканини, по селах навесні виготовляють ляльок із трави – «панянок», призначених як для дитячої гри, так і для зміцнення здоров'я худоби, родючості і достатку. На Поділлі зрідка роблять також обрядову ляльку-поліно в жіночому вбранні – «Колодія» [2, с. 46].

На Волині, Харківщині та в деяких місцевостях Полісся (Рівненського, Чернігівського, Житомирського) у селах, крім індивідуально-авторських ляльок з тканини, існують комбіновані щодо матеріалу ляльки – із соломи і тканини, із трави і тканини. На Поділлі та півдні України створюють ляльки із молодих та стиглих качанів кукурудзи, одягаючи їх у вбрання з тканини.

У карпатських селах виготовляють ляльок (їхню внутрішню основу) різними способами, проте зовнішній вигляд у них досить схожий. Це здебільшого жінки-гуцулки у святковому вбранні. Часто зустрічаються пари чоловік і жінка. Це – декоративні ляльки, які виготовляються досить довго і старанно, оскільки одяг і прикраси мають імітувати і справжні речі. Звичайні ляльки-іграшки в карпатських селах створюються також із застосуванням вишивки різних традиційних гуцульських прикрас та атрибутів [3, с. 28].

Хатні ляльки-іграшки здебільшого робляться бабусями для онуків, рідше матерями для доньок.

Таким чином, народна іграшка від часів, коли вона мала обрядове значення (близько 25 тисяч років назад), і до сьогодення пройшла тривалий шлях розвитку. Змінювалися матеріал, з якого виготовляли іграшку, її зміст, забарвлення, технології виготовлення, функції.

У новому середовищі традиційна іграшка, як і вишитий рушник, і родинний килим, народна картина або ікона, повинна бути атрибутом родової, родинної пам'яті про далеке й не дуже далеке минуле, про ту функціонуючу систему народної культури, елементом якої була ця іграшка.

Існує значна кількість класифікацій народних іграшок за різними критеріями. Будь-яка народна традиційна іграшка, є одним із тих важливих чинників, які формують у дитини певні буттєво-пізнавальні модуси, упроваджують у свідомі й підсвідомі сфери дитини першооснови національно-культурної ідентичності. Стратегія виховання на традиційній іграшково-ігровій основі аж ніяк не архаїзує суспільство. Вона дозволяє зберігати національну самобутність в умовах сучасної глобалізації цивілізаційних процесів.

Мотанки можна поділити на три групи: обрядові, оберегові та гральні.

Обрядову ляльку виготовляли до певних свят і називали відповідно: Коляда, Весільна, Масляна, Вербниця, Веснянка, Пасхальна, Купавка тощо.

Оберегові мотанки створювали для певної функції: на вагітність і здоров'я, на добробут і багатство, на злагоду, успіх і щастя. У середину таких ляльок закладали цілющі трави, а іноді монети.

Ігрові ляльки для дітей були не тільки забавками, а й допомагали розвивати дрібну моторику, а також формували у дівчат навички майбутнього материнства.

Серед видів мотанок можна виокремити наступні:

- Лялька-мотанка, яку використовували в аграрному обряді, щоб викликати дощ або для доброго майбутнього врожаю.
- Очисна лялька - щоб позбутися в оселі поганої енергетики.
- Десятиручка завжди допомагала господині в домашніх справах.
- Щоб енергетика у хаті була сприятливою, у будинку розміщували Кубишку-травницю.
- Щоб вдало вийти заміж, у вікні виставляли ляльку Капустку.
- Найулюбленішим жіночим оберегом була Княгиня, що допомагала у родинних справах.
- На весілля дарували Неразлучників, щоб вони оберігали єдність і вірність у сімейному житті молодят.
- Найкрасивішою святковою лялькою була Наречена. Мала вигляд молодої дівчини з довгою косою — символом довгого подружнього життя.
- Мотанку Родючість дарували з побажанням народження великої кількості дітей у родині.

- Берегиню асоціювали з образом Матері - символом турботи, любові й збільшення достатку. Тому її завжди зображували з покритою головою, великими грудьми та хрестом на обличчі.
- Щоб вберегти немовля від хвороб, у колиску мати клала найпершу мотанку — Пеленашку. А якщо в ляльку загортали м'якуш хліба, то вона виконувала роль соски.
- Щоб уберегти малечу від недуги, з цілющих трав робили 12 маленьких мотанок і давали гратися дитині. Кожна лялька вбирала в себе хворобу. Після того, як мотанка виконала свою оберегову функцію, її спалювали.
- Подорожниця гарантувала господарю щасливе повернення додому, допомагала в дорозі завжди бути в теплі і ситим.
- Свої найпотаємніші бажання жінки довіряли ляльці-подружці Желанніці. Таку мотанку носили при собі в кишені разом із дзеркальцем і зверталися до неї за допомогою у здійсненні бажань.

Важливу роль у виготовленні ляльки-мотанки відігравали й кольори:

- червоний – захист від хвороб і злих духів;
- жовтий – уособлення життєдайної сили Сонця;
- зелений – символ відродження, здоров'я, молодості й Матінки-Природи;
- синій і блакитний – безперервний рух цілющої води;
- коричневий асоціювали з Матір'ю-Землею та родючістю;
- білий – божественні небеса, чистота і гармонія.

Таким чином, лялька-мотанка є унікальним феноменом української культури, що поєднує сакральність, символіку та культуротворчість. Її історичний розвиток демонструє взаємозв'язок дохристиянських вірувань із християнськими традиціями, а її сучасне відродження підтверджує важливість збереження культурної спадщини.

Кожна лялька-мотанка є унікальним витвором мистецтва, вигляд якої напряму залежить лише від творця та його бачення. Мотанка стала невід'ємною частиною культури та традицій українського народу, передаючись від покоління до покоління крізь роки та сторіччя.

Мотанка залишається носієм глибинної символіки, духовності та єдності поколінь, а також дієвим засобом збереження національної ідентичності.

Список використаних джерел:

1. Біланюк О. Традиційні обереги українців: символіка та функції. Київ: Мистецтво, 2019. 118 с.
2. Гончарова М. Мотанка як сакральний символ українського фольклору. Харків: Ліра, 2021. 120 с.
3. Шевчук Л. Арт-терапія та мотанка: від традиції до сучасності. Львів: Каменяр, 2020. 160 с.

Т.В. Белінська

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
belinska_tet@ukr.net

Н. Г.Мозгальова,

доктор педагогічних наук, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м.Вінниця, Україна
mozgaliovan@gmail.com

І.М. Янкович

Здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
Irynajankovics@gmail.com

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ І ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті досліджується феномен народно-сценічного танцю як унікального виду мистецтва, що виник на перетині традиційної народної хореографії та професійної сценічної майстерності. Розглядаються історичні аспекти формування цього жанру, його роль у збереженні та популяризації національної культурної спадщини.

Ключові слова: народно-сценічний танець, народна хореографія, сценічне мистецтво, традиції, синтез, балетмейстер, національна культура.

Abstract. The article explores the phenomenon of folk-stage dance as a unique art form that emerged at the intersection of traditional folk choreography and professional stage skills. The historical aspects of the formation of this genre, its role in preserving and popularising the national cultural heritage are considered.

Keywords: folk stage dance, folk choreography, stage art, traditions, synthesis, choreographer, national culture.

Постановка наукової проблеми. Актуальність даної теми зумовлена необхідністю збереження національної культурної спадщини у сучасному мистецькому просторі. Народно-сценічний танець – це унікальне явище, що виникає на перетині глибинних фольклорних традицій та професійної хореографії. Його розвиток є важливою складовою у формуванні національної ідентичності, вихованні патріотизму, а також популяризації української культури як на державному, так і на міжнародному рівні.

У сучасному світі, коли глобалізаційні процеси часто призводять до уніфікації культур, надзвичайно важливим є збереження автентичних форм народного мистецтва, адаптуючи народні елементи до умов сцени, зберігаючи при цьому емоційність, енергетику та естетику традиційного танцю. Таким чином, він не лише зберігає культурну пам'ять, а й надає їй нових форм і змісту.

Крім того, професійна обробка народного танцю дозволяє вивести його на вищий художній рівень: вона збагачує технічний репертуар виконавців, розширює хореографічні можливості та робить фольклорні мотиви ближчими й зрозумілішими сучасному глядачеві. Саме тому ця тема набуває особливої актуальності в контексті досліджень у сферах культури, мистецтва та педагогіки.

Проблематика народно-сценічного танцю, як синтезу традицій та професійного мистецтва, привертала увагу багатьох українських науковців.

Особливостям формування українського народного танцю в суспільному середовищі присвячено розвідки Т. Благової, В. Нечитайло, А. Тугай. Безпосереднім збиранням форм українського народного танцю, збереженням особливостей виконання рухів автентичних танцювальних зразків, описом сталих елементів композиційної будови, водночас і методологічною розробкою способів фіксації народного танцю на Україні, займались визнані корифеї народного хореографічного мистецтва: В. Авраменко, К. Балог, К. Василенко, 41 В. Верховинець, О. Гомон, Д. Демків, А. Кривохижа, Д. Ластівка, В. Петрик, Я. Чуперчук та ін. [4, С. 40-41]

Фундаментальною науковою працею для розвитку вітчизняної етнохореології стала монографія В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» [2]. Василь Верховинець уважав за необхідне не тільки зберегти фольклорні зразки українського народного танцю, але створити потужну теоретичну базу для подальшого розвитку хореографічного мистецтва. «Теорія українського народного танцю» складалась із чотирьох розділів з прикладами музичного супроводу описаних рухів і танців, ілюстраціями. Найбільше досягнення монографії – створення термінологічної системи народного танцю. В. Верховинцю вдалося зібрати та назвати майже всі основні рухи, характерні для сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва України. Крім того, видатний фольклорист запропонував та обґрунтував оптимальну послідовність опанування рухів, яка б не шкодила набуттю виконавських навичок танцівника. Послідовність рухів, що подана у першому розділі монографії, спрямована на тренування та закріплення м'язів ніг, та готує до виконання складніших рухів: присядок, плазунців тощо. Під час опису рухів автор часто радить, у якому випадку слід користуватися ними, і застерігає від надмірного захоплення присядками й плазунцями, розглядаючи їх здебільшого як прикрасу до подальших комбінацій [2, с. 78]. Ю.О. Москвічова та М.І. Сушицький аналізували розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця, відзначаючи його внесок у професіоналізацію української народно-сценічної хореографії [3].

Різноманітним аспектам його вивчення у системі міждисциплінарних досліджень присвячені ґрунтовні праці О. Таранцевої («Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю», 2002 р.), у якій визначено педагогічні умови формування фахових хореографічних навичок. Засобами українського народного танцю та специфіку їх використання у процесі професійної підготовки; В. Шкоріненка («Народний танець у традиційній та сучасній культурі України», 2004 р.), в якій автор виявляє культуротворчу динаміку еволюціонування народного танцювального мистецтва та визначає перспективні напрями його відродження на сучасному етапі; публікації Л.Пригоди («Особливості викладання народно - сценічного танцю у хореографічних колективах», 2014 р.), в якій дослідниця аналізує методи та прийоми, що застосовують керівники ансамблів народного танцю у процесі навчання; А. Полякової та Н. Курюмової («Народно-сценічний танець як метод освоєння фольклору й художньо-ідеологічна конструкція», 2017 р.), присвяченій розгляду та співвідношенню етимології слів «пляска» і «танець», спробам розділити поняття «народний танець» та «народно-сценічний танець»; В. Кирилюк («Специфіка використання фольклору у навчанні дітей хореографії», 2018 р.), в якій доведено важливість вивчення фольклору у хореографічних колективах, визначено роль народної культурної спадщини у формуванні національної свідомості [1].

Танець – це форма мистецтва, що виражається через ритмічні рухи тіла, часто під музику, яка може виконувати як естетичну, так і соціальну, ритуальну або терапевтичну функцію. У різних культурах танець набуває унікальних форм і значень, від релігійних обрядів до професійного сценічного мистецтва. Зокрема танець – один із найдавніших видів народної творчості. Найдавніші коріння народно-сценічного танцю сягають обрядових дійств, ігор та ритуалів праслов'янських племен. Танці супроводжували важливі події життя: свята, весілля, похорони, сільськогосподарські роботи. Збережені до наших днів хороводи, побутові танці, обрядові танці є свідченням цього давнього зв'язку.

Найдавніші свідчення існування танцювального мистецтва на території України можна віднести до трипільської доби. Це зокрема підтверджують наскельні малюнки, на

яких зображено людські фігури, що виконують характерні танцювальні пози – з однією рукою на талії та другою, заведеною за голову. Подібні пози й досі використовуються в сучасних формах народного танцю. Крім того, танцювальні сцени та постаті музикантів збереглися на фресках XI століття у Софійському соборі в Києві, що є важливим доказом глибоких історичних коренів хореографічної культури українського народу.

Народно-сценічний танець – це яскравий приклад того, як традиційне мистецтво може набути нових форм і значень, переплітаючись з професійною майстерністю. Цей вид танцю є унікальним явищем, що поєднує в собі автентичні елементи народної хореографії з технічною витонченістю та артистизмом сценічного виконання.

Народний танець – це відображення культури, історії та побуту народу. Він є своєрідним «літописом», що передає з покоління в покоління традиції, звичаї та світогляд. Кожен народ має свої унікальні танцювальні форми, які відрізняються ритмами, рухами, костюмами та музичним супроводом. З розвитком сценічного мистецтва народний танець почав зазнавати трансформацій. Професійні хореографи, балетмейстери та танцівники почали адаптувати народні танці для сцени, додаючи до них технічну складність, артистизм та естетичну виразність. Так з'явився народно-сценічний танець, який зберіг автентичні елементи, але набув нових якостей. Цей вид танцю – не просто копіювання народних танців на сцені. Це творчий процес, у якому традиції переосмислюються та інтерпретуються з урахуванням законів сценічного мистецтва. Цей синтез дозволяє: зберегти та популяризувати народну культуру, збагатити сценічне мистецтво новими формами та образами, розкрити потенціал народної хореографії для широкої аудиторії.

Серед дослідників українського народного танцю в XX ст. можна назвати Василя Верховинця, Андрія Гуменюка, Андрія Нагачевського (Канада), Романа Гарасимчука, Анатолія Богорода, Вадима Купленіка та ін. Класифікації українських танців, запропоновані дослідниками, ще не можуть вважатися досконалими. Першу класифікацію запропонував В. Верховинець, поділивши всі українські танці на масові, парні й сольні [2, С. 7-8]. Музикознавці класифікують їх за характером музичного супроводу: гопаки, козачки, польки, мазурки, кадрили тощо. Між хореографами побутує класифікація і за назвами танців: «Рибка», «Коваль», «Швець», «Горлиця». А. Гуменюк у книжці «Українські народні танці» поділяє їх на хороводи, сюжетні й побутові [5].

Народно-сценічний танець відіграє важливу роль у сучасній культурі. Він є невід'ємною частиною репертуару багатьох професійних та аматорських колективів, а також популярним видом мистецтва на фестивалях, концертах та інших культурних заходах. Народно-сценічний танець – це унікальне явище, яке поєднує у собі елементи автентичного народного танцю з естетикою та технікою професійного сценічного мистецтва. Він не просто відтворює традиційні рухи – він інтерпретує їх, збагачує новими формами, адаптує до вимог сцени та глядача. Основні ознаки синтезу: фольклорна основа (використання етнічної музики, костюмів, регіональної манери виконання), професійна хореографія (чітка композиція, майстерність виконання, драматургічна побудова танцю), театральність (елементи акторської гри, мізансцени, сюжетність), інтерпретація (створення сценічних образів на основі фольклору, але із творчим переосмисленням). Народно-сценічний жанр танцю допомагає зберегти й популяризувати культурну спадщину, розвивати сучасну хореографію, налагоджувати діалог між поколіннями та культурами [6,7].

У трансформації народного танцю на сцені особлива роль належить балетмейстерам. Вони виступають не лише як постановники, а й як дослідники, які глибоко вивчають автентичні рухи, ритміку, національні особливості та культурні традиції. Їхня праця полягає у збереженні народного духу танцю, водночас адаптувавши його до вимог сцени – з чіткою хореографією, композиційною цілісністю та драматургією. Балетмейстери аналізують регіональні особливості танцювальної культури, збагачують сценічну мову народного танцю новими хореографічними елементами, впроваджують інновації, не втрачаючи автентичності, формують репертуар ансамблів народного танцю. Завдяки їхній праці народний танець перетворюється на сценічний мистецький твір, який водночас є і видовищем, і формою збереження нематеріальної культурної спадщини.

Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П.Вірського, Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля», Народний аматорський ансамбль танцю «Роза вітрів» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, ансамбль танцю «Мавка» факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського – яскраво демонструють взаємодію традицій і професійної майстерності, трансформуючи народний танець у справжній сценічний шедевр, де поєднується фольклорна автентика з високою хореографічною культурою, виводячи народний танець на професійну сцену.

Народно-сценічний танець постійно еволюціонує, збагачуючись новими елементами та інтерпретаціями. Він є невід'ємною частиною сучасного сценічного мистецтва, впливаючи на розвиток інших танцювальних жанрів, а також є способом міжкультурного діалогу, оскільки дозволяє знайомитися з культурою різних народів через мову танцю.

Народно-сценічний танець є важливим інструментом збереження і популяризації національної культурної спадщини, він дозволяє зберегти та передати унікальні танцювальні традиції різних народів, а також збагатити сценічне мистецтво новими формами та образами.

Народно-сценічний танець відіграє важливу роль у формуванні фахової, естетичної та культурної компетентності здобувачів вищої освіти мистецьких спеціальностей. Він не лише сприяє розвитку професійних навичок, а й глибоко впливає на становлення особистості, збагачуючи її культурно і духовно. По-перше, вивчення народного танцю поглиблює зв'язок здобувачів з національною культурною спадщиною, сприяє усвідомленню її цінностей, формує національну ідентичність та патріотичне ставлення до рідної культури. По-друге, народно-сценічний танець сприяє розвитку хореографічної майстерності, адже вимагає високого рівня техніки, координації рухів, артистизму – якостей, необхідних кожному фахівцю в галузі хореографічного мистецтва. По-третє, такий вид танцю активізує міждисциплінарне мислення: здобувачі вивчають історичні, етнографічні та музичні джерела, що дозволяє їм комплексно осмислювати матеріал і формувати аналітичні навички. Крім того, ознайомлення з танцювальними традиціями різних регіонів сприяє вихованню поваги до культурного різноманіття, толерантності й відкритості до діалогу з іншими культурами. Участь у сценічних постановках, концертах, фестивалях та співпраця з професійними колективами забезпечує здобувачам практичний досвід і професійне зростання, відкриваючи нові перспективи для творчого самореалізації у сфері мистецтва.

Таким чином, народно-сценічний танець – не лише форма мистецтва, а й інструмент педагогіки, що виховує гармонійну, освічену, патріотично налаштовану творчу особистість. Даний жанр танцю постає не лише як вид мистецтва, а як **живий міст між традицією і сучасністю**, що має потужний освітній, виховний та культуротворчий потенціал.

Список використаних джерел:

1. Бойко Ольга Степанівна. Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Випуск 28. С. 227-228
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
3. Москвічова Ю.О., Сушицький М.І. Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В.Верховинця. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія 14. *Теорія та методика мистецької освіти*. 2023. Випуск 29. С. 199-206
4. Мостова І. С. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону : дис. ... канд-та мистецтвознавства : 26.00.04 / Харківська держ. акад. культури, Харків, 2019. С. 40-41
5. Українські народні танці / Упорядкування, вступна стаття та примітки А.І. Гуменюка. За редакцією П.П. Вірського. Київ: Наукова думка, 1969. 610 с.
6. Зузяк Т. П., Грінченко Т. Д. і Мацюк О. М. (2023) «До питання фахової підготовки майбутнього вчителя хореографії: професіографічний підхід», *Науковий часопис*

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти [Naukovij časopis: Teoriâ i metodika mistec'koï osviti] [Scientific Journal: Theory and Methodology of Arts Education]. Publisher: Dragomanov Ukrainian State University. [Kyiv, Ukraine], 29, с. 85–91. doi: 10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.11.

7. Mozgalova, N., Baranovska, I., Zuziak, T., Martyniuk, A., Luchenko, O., (2022). Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference, 194-204.
DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2022vol1.6889>

УДК 78.071.1(477)

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.15>

О.Є. Верещагіна-Білявська

*кандидат мистецтвознавства, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
beverlena@gmail.com*

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Анотація. На основі герменевтичного аналізу творів українських композиторів виявлено особливості втілення світомоделі і моделі людини у музичному мистецтві доби постмодернізму. Антропологічна сутність музики сучасних українських композиторів полягає у певній несуперечливій полярності, коли іронічне і фрагментарне світобачення органічно поєднується з релігійними пошуками; усвідомлення хаосу й апокаліптичності культури – зі спробою знайти опору у релігії в її різноманітних варіантах. Тому й герой у сучасній музиці володіє подвійною сутністю: він і маргінал, і водночас – особистість з міцною духовною опорою. Така полярність, спричинена кризовою ментальністю сучасного посттоталітарного суспільства.

Ключові слова: постмодернізм, полістилістика, моностилістика нового типу, релігійність, духовні жанри, медитативність, художній світогляд.

Abstract. The hermeneutical analysis of the works of Ukrainian composers reveals the peculiarities of the embodiment of the world model and the model of a human being in the musical art of the postmodern era. The anthropological essence of the music of contemporary Ukrainian composers lies in a certain non-contradictory polarity, when an ironic and fragmentary worldview is organically combined with religious searches; awareness of chaos and apocalyptic culture - with an attempt to find support in religion in its various variants. Therefore, the hero in contemporary music has a dual essence: he is both a marginalised person and at the same time a person with a strong spiritual foundation. This polarity is caused by the crisis mentality of the modern post-totalitarian society.

Key words: postmodernism, polystylistics, monostylistics of a new type, religiosity, spiritual genres, meditation, artistic outlook.

Сучасна музика значно розширила свою концептуальну, жанрову і стильову парадигми, що стало одним з наслідків прояву постмодерністської свідомості. Різноманітність художніх світоглядів і способів їх втілення у музичному мистецтві стала наслідком розширення меж окремих національних шкіл, активізації інтеграційних процесів у художній культурі, переосмислення надбань минулого. Постмодерна свідомість сформувала досить критичне ставлення до культурних авторитетів, що у музиці втілювалося у своєрідному знуванні над традицією. Прикладом стала техніка полістилістики, яка вже понад п'ятдесят років користується популярністю у композиторів різних національних шкіл. Бажання

творити «тут і зараз», спонукаючи слухача/глядача стати учасником творення художнього тексту призвели до виникнення мистецтва хеппенінгу. Спроба глибокої рефлексії над глобальними проблемами людського буття породила моностилістику нового типу і занурення у жанрову сферу духовної музики різних релігійних традицій.

На теперішній час музикознавство досить активно досліджує сучасне музичне мистецтво з позицій трансформації жанрової системи, нових принципів стилеутворення, використання новітніх композиторських технік тощо. Творчість відомих композиторів різних національних шкіл постійно знаходиться у фокусі наукових інтересів дослідників. Проте, зосередивши увагу на окремих проблемах сучасної музики, у роботах дослідників не знаходить свого втілення одна з найцікавіших проблем музичного твору – втілення у музичному тексті світомоделі й моделі людини. Тому з особливою актуальністю постає питання дослідження антропологічних аспектів музичного твору та усвідомлення специфіки втілення засобами музичної виразності світомоделі та моделі людини у художніх текстах постмодерністської культури.

Для усвідомлення антропологічної специфіки української музики на межі XX – XXI ст. слід виділити основні риси західноєвропейського художнього світогляду. Постмодернізм як особливий духовний стан епохи другої половини XX ст. характеризується самоусвідомленням кризового сприйняття дійсності, яке породжує відчуття відчаю, розгубленості і вичерпності буття. Західний варіант постмодернізму яскраво втілює розрив соціальних і духовних зв'язків життя та втрату моральних орієнтирів у світі, що й демонструє західноєвропейське мистецтво. Дисгармонія і деструкція стають головними характеристиками постмодерністського художнього світогляду, який бачить світ жахливим і химерним. Відсутність цілісності світу проявляється в хаотичності, фрагментарності і колажності музичного мистецтва. Спроба осмислення світу здійснюється митцями крізь фокус бачення минулих епох і культурного досвіду людства. Зовні у постмодерністських музичних творах це виражається у поєднанні контрастних стильових елементів, цитат з інших періодів мистецтва. Це привносить у музику певну хаотичність, яка, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого – спробу його усвідомлення. Така певна суперечливість художнього тексту, що слугує втіленням суперечливості світу, спричинила різноманітність його інтерпретацій.

Людина у такій культурі постає у значній мірі маргінальною істотою, яка знаходиться на перехресті різних епох. Її природа визначається кризою буття. Звідси – особлива емоційна вразливість постмодерністської особистості, її іронія і скептицизм. Світобачення героя художнього тексту часто можна виразити словосполученням «дивний погляд дивної людини на дивний світ».

У постмодерністському світогляді часто панує міфічність, що підноситься до філософського рівня. Дидактичне завдання міфу – усвідомити індивідуальне в аспекті всезагального, у контексті вічності. Проте міфотворчість у західноєвропейському варіанті часто спирається на постмодерністську іронію, у той час, як в східноєвропейське мистецтво постмодернізму міфотворчість проникає в якості ідеологічної норми.

Загалом, західноєвропейська постмодерністська світо модель характеризується дисгармонійністю, химерністю, відсутністю цілісності та замкнутістю у собі. Модель людини-маргінала у цій світоглядній системі вирізняється іронічністю, скептицизмом, усвідомленням абсурдності буття. Згідно таких світоглядних позицій, мистецтво часто апелює до несвідомого, прагне до руйнування канонів, використання колажу, що призводить до фрагментарності і хаотичності художніх текстів. Складність їх тлумачення полягає у тому, що багатомовність стилів і технік, що створює нову універсальність, призводить до різноманітності їх тлумачення.

Поміж улюблених тем західноєвропейського постмодернізму виділяємо прагнення до усвідомлення світогляду неєвропейського Сходу і втілення християнської тематики. Обидві теми яскраво представлені вже в творчості О. Мессіана, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена. Тяжіння до духовної тематики також є типовим для музики пізнього О. Мессіана. Саме ці дві

теми надалі знайдуть своє різнобічне втілення у творчості В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Шука, Л. Дичко, А. Караманова та багатьох інших.

Постмодерністські ідеї кадровості і фрагментарності, іронічності, провокативності та деструктивності чи не найяскравіше проявляються в творчості українських композиторів Володимира Рунчака і Сергія Зажитька. Саме в їх композиціях з усією повнотою розкрито типові світоглядні особливості постмодернізму. Прагнення до постмодерністської медитативності відчутне у творах Алемдара Карманова, Олександра Щетинського, Михайла Шука та багатьох інших українських митців.

Проте, одними з перших українських композиторів, в музиці яких проявляється фрагментарне, калейдоскопічне й іронічне начало у вигляді «гри стилями», стали та Борис Бувєвський з його Першою симфонією (1965) та Євген Станкович зі своєю Симфонією „In modo collage” (1971). Викривлений світ, погляд на який залежить від інтерпретатора і реципієнта, постає у циклі «Пісні народів світу» С. Зажитька. Творчість цього композитора є, мабуть, найбільш провокативною поміж сучасних українських митців («Фалосипед», «Ось так!», «Граючий м'яч», «Епітафія маркізу де Саду», «Погана музика»).

Герменевтичний аналіз творів В. Золотухіна, В. Рунчака, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, що з'явилися у період незалежної України, підтверджує тезу про те, що в їх музиці з усією повнотою втілюється постмодерністський світогляд. Проте, на відміну від західного варіанту, в творчості українських і переважаючої кількості російських композиторів цей світогляд втілюється з деяким запізненням у 30-40 років.

Досить широко у сучасній українській музиці втілена така звана «нова релігійність», притаманна усій культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. У ній поєднано і звернення до релігійної тематики, і реставрацію старовинних жанрових моделей духовної музики, і тяжіння до східної медитативності. Суперечлива картина світу постає у багатьох творах Алемдара Карманова, в яких поєднуються християнські апокаліптичні мотиви і східне відчуття гармонічності світу (зокрема, цикли симфоній «Совершишася» (1965-1966), «Бисть» (1976-1980). Слід зазначити, що послідовно до релігійної тематики А. Караманов почав звертатися ще у ранній період творчості, перебуваючи у Москві, де виступав одним із яскравих провідників музичного авангарду.

У річищі «нової релігійності» розгортаються композиції Лесі Дичко («Літургії», 1989-2002), Ігоря Щербакова («Покаянный стих» для скрипки та струнного оркестру, 1989; камерні симфонії «ARIA-PASSIONE», 1992, 2000; кантата «Stabat Mater», 1992; «Agnus Dei», 1996; «Богородице, Діво, радуйся», 1998) Володимира Рунчака («Kyrie eleison», 1990; «На смерть Ісуса», «Молитва», 1993; камерна симфонія «Духовні піснеспіви», 1988; Реквієм, 1990), Олександра Козаренка (опера «Час покаяння», 1998; Чакона для симфонічного оркестру, 1990; Пасакалія на галицьку тему для органу, 1989; «Ірмологіон» для струнних інструментів, 1988) та багатьох інших митців.

Можна також констатувати, що в творчості сучасних українських композиторів органічно поєднуються два постмодерністські світоглядні полюси – деструктивного світобачення і прагнення до гармонії.

У результаті герменевтичного аналізу творів українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. можна прийти до висновку про те, що антропологічна концепція сучасної української музики полягає у прагненні поєднати непоєднуване. Розвиваючись у річищі постмодернізму, творчість українських митців, з одного боку, у свій спосіб втілює типові принципи постмодернізму, а з іншого – демонструє специфіку художнього мислення посттоталітарної культури. Полістилістика, що знаходить своє різноманітне втілення у композиціях багатьох митців, демонструє не лише ігрову сутність сучасного мистецтва та фрагментарність бачення світомоделі, але й здатна втілити полярність мислення: усвідомлення хаосу й апокаліптичності культури, з одного боку, і спробу знайти опору у релігії в її різноманітних варіантах, з іншого. Тому й герой у сучасній музиці володіє подвійною сутністю: він і маргінал, і водночас – особистість з міцною духовною опорою. Така полярність є наслідком кризової ментальності посттоталітарного

суспільства. Звідси – й постійний невтомний пошук митців, що опинилися на роздоріжжі сучасної культури.

Список використаних джерел:

1. Верещагіна-Білявська, О. Є. (2024). Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія, 47, 90-99
2. Швець Н. О., Сбітняя Д. В. (2023). Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал, 1, 70–74.
3. Kramer, J. (2002). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. IPostmodern Music/Postmodern. Thought, edited by Judy Lochhead and Joseph Aunder, New York: Routledge, 7-12.
4. Vereshchagina-Bilyavska, O. Mozgalova, N., Baranovska, I., Moskvichova, Y. & Olesia Cherkashyna (2021). Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe. Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference. Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija, 4, 716 – 726.

СЕКЦІЯ 2
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
SECTION 2
MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN ART

УДК 781.7

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.16>

Л.Г.Баранова

*Здобувачка вищої освіти
Вінницький державний
педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
baranovalarisabershad@gmail.com*

Л.П. Василевська-Скупа

*кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: lpvasylevska@gmail.com
lpvasylevska@gmail.com*

Л.О.Остапчук

*викладач
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
ostapchuklida@gmail.com*

**ФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК АКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Анотація: у статті досліджується питання фольклоризму як сучасного явища української національної культури. Проаналізовано вплив фольклоризму на формування національної ідентичності та самосвідомості, вираження патріотичних почуттів українців у історичному контексті, зокрема у періоди війни та спротиву, загрози втрати державності. Розглянуто актуальні напрямки сучасного сценічного відтворення народнопісенних зразків: аранжований та етнографічний фольклоризм. Окреслено перспективи розвитку українського фольклору, його інтеграції у сучасну світову культуру. Розглянуто можливості для нових експериментів та колаборацій з метою збереження та популяризації українських національних культурних традицій.

Ключові слова: український фольклор, автентична музика, фольклоризм, мистецька освіта, художня культура, сценічне мистецтво.

Abstract: the article examines the issue of folklorism as a modern phenomenon of Ukrainian national culture. The influence of folklorism on the formation of national identity and self-awareness, the expression of patriotic feelings of Ukrainians in a historical context, in particular during periods of war and resistance, and the threat of loss of statehood, is analyzed. The current trends in modern stage reproduction of folk song samples are considered: arranged and ethnographic folklorism. The prospects for the development of Ukrainian folklore and its integration into modern world culture are outlined. Opportunities for new experiments and collaborations are considered to preserve and popularize Ukrainian national cultural traditions.

Key words: ukrainian folklore, authentic music, folklorism, art education, artistic culture, performing arts.

Народне мистецтво – невичерпне джерело натхнення для митців, композиторів, художників і поетів. Автентичний фольклор, сформований у специфічних соціокультурних умовах кожного регіону України, характеризується унікальними рисами, які відображають історичний, етнографічний та ментальний досвід народу. Завдяки діяльності носіїв фольклору та їхніх послідовників традиційні культурні надбання зберігаються й передаються між поколіннями, забезпечуючи спадкоємність самотутньої художньої спадщини.

Разом із тим, у процесі еволюції культурних явищ спостерігається трансформація автентичних традицій у фольклоризм – явище вторинного використання фольклорних елементів у сучасному музичному, хореографічному, образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві, літературі тощо. Це явище є неоднозначним: з одного боку, воно сприяє популяризації народної культури, а з іншого – веде до її стилізації, спрощення та поступового відриву від автентичного середовища.

Актуальним для митців, науковців та педагогів залишається питання збереження й осмислення автентичної фольклорної традиції в умовах її трансформації, гармонійного поєднання традиційних форм із новітніми художніми практиками, що дозволить зберегти глибину та значущість народної культури в умовах глобалізаційних процесів.

Традиції дослідження та збереження українського національного фольклорного мистецтва, започаткованого відомими етнографами, краєзнавцями, фольклористами, серед яких О.Воропай, В.Войтович, В.Гошовський, А.Іваницький, Ф.Колесса, К.Квітка, Н.Присяжнюк, Г.Танцюра, Р.Скалецький, М.Сумцов, П.Гнідич та інші, продовжують сучасні дослідники Л.Василевська-Скупа, С.Басовська, Л.Остапчук стверджуючи, що «сучасне музичне мистецтво виросло на ґрунті української пісенної традиції, яка сягає доби неоліту, є її логічним продовженням і ніколи не переривало зв'язок з своїми витокami. Зберігаючи естетику традиційної української народної культури, її ідеали та моральні принципи, воно розвивалося в залежності від загального рівня культури та запитів суспільства, змінювало форми, напрямки, трансформуючи стилістику та засоби виразності» [9, с.106].

Явище фольклоризму, що почало активний розвиток у другій половині XIX століття у європейських країнах, знаходило відображення у зверненні композиторів до народних традицій та використанні фольклорних елементів у творчості (Е.Гріг, Е.Гранадос, Б.Барток, З.Кодай, Я.Сібеліус, І.Альбеніс, К. Шимановський). Українська пісня лягла в основу творчості багатьох українських композиторів (І.Вітковський, А.Галенковський, С.Гулак-Артемівський, М.Вербицький, С.Воробкевич, М.Лисенко, М.Леонтович та їх послідовники). «Фольклор стає могутнім фактором інтонаційного відновлення, сприяє реорганізації традиційної композиційної системи, розширяє змістовні обрії музики. Усе це дає підставу розглядати фольклоризм у ряді впливових творчих напрямів, течій конкретного історичного періоду» [10, с.70].

В українській культурі радянської епохи 20-80-х років XX століття, а згодом і доби перебудови 90-х років явище фольклоризму вивчалось і розвивалося у рамках ідеї нової культури, доступної широкому загалу, у композиторській практиці митців, творчості художників. У своїх працях дослідники Л.Христіансен, К.Страшнікова, Н.Шахназарова, Ю.Цибульська, С.Грица, В.Гусев, І.Земцовський, М.Дмитренко, А.Іваницький, І.Ляшенко, В.Гриб, В.Данилець, Н.Чабаненко та інші поступово накопичували матеріал про форми існування та естетичні функції фольклору як елемента сучасної культури, а також про його інтеграцію в професійну творчість митців.

Метою статті є дослідження процесу трансформації автентичної музично-фольклорної традиції у фольклоризм та визначення перспективи його інтеграції в сучасний світовий культурний простір.

На сучасному етапі історичного розвитку української держави спостерігається підйом національної самосвідомості українців та зростання інтересу до витоків національної культури. Українські традиції співу, хореографії, декоративно-ужиткового мистецтва демонструються на вітчизняних та зарубіжних сценах театрів, сільських клубів, включені у репертуар аматорських та професійних колективів, презентуються на ярмарках та виставках мистецтва, зберігаються у національних музеях. Це зумовлено глибокими соціально-

економічними та політичними змінами, що особливо актуалізувались після Революції гідності 2014 року та повномасштабного військового вторгнення росії. З'явилась потреба захисту національної української культури від зазіхань на «авторство» від загарбницької політики та пропаганди ворожої держави-терориста. Українські митці особливо гостро відчували загрозу та небезпеку втратити національну самобутність, потребу збереження духовних коренів народних культурних традицій.

До військової агресії додалися також бурхливий розвиток науково-технічного прогресу суспільства, заміщення автентичної культури (зокрема народнопісенної) маргінальними, псевдофольклорними зразками, що відтворюються у різноманітних шоу-програмах, виступах окремих фольклорних гуртів із сумнівними стилізованими народними мелодіями та текстами. Широко розповсюдженим стало явище комерціалізації народного мистецтва, зумовлене необхідністю розвитку туристичної галузі. Унікальне явище фольклорно-літературної та пісенної традиції – вертеп, притаманне українському народу, поступово втрачає автентичну самобутність. Дослідники традиції різдвяної обрядовості у різних регіонах України, констатують, що «зберігаються традиції за інерцією – люди рік від року повторюють одні й ті самі обряди, але поступово деталі стираються з їхньої пам'яті, забуваються. Мотивація багатьох різдвяних обрядодій є зміненою, або й утраченою. Через нерозуміння їх давнього значення багато звичаїв виходять із активного вжитку» [1, с.100-102].

У сучасному світі фольклоризм, що проявляється в захопленні фольклорним матеріалом та його інтеграції в субкультури й масову культуру, ставить перед митцями важливе завдання – збереження автентичності й унікальності фольклору. «Позбавлена природної сфери побутування, втративши своє першочергове призначення, джерело існування і природного розвитку, пісня виконується не задля власної духовної потреби самого виконавця. В умовах сцени вона стає засобом емоційного впливу на глядача, ілюстрацією естетичного ідеалу, художнім образом, що несе в собі певне ідейне, не властиве для неї, навантаження і смисл. Підкоряючись законам сцени, пісня зазнає кардинальних трансформацій, втрачає свою первинність, і стає похідним художнім продуктом, творчістю окремих виконавців, колективів чи основою для досягнення художнього задуму композитора, диригента, співака і не для виконавця, а передовсім для глядача через співпереживання художнього образу є способом очищення, вивільнення емоцій» [8]. Розглянемо сучасні форми функціонування музичного фольклоризму (рис. 1):



Рис.1. Форми функціонування музичного фольклоризму

«Прагнення поєднати автентичність із новітніми музичними й суспільними трендами сприяє збереженню української культурної спадщини, яка нині перебуває під прицілом

ворожих імперських зазіхань росії. Інтегрування українських народних пісень у сучасну музичну культуру робить її більш національно спрямованою, сприяє розумінню особливостей, що відображають ідентичність українського народу, для якого культура – це те, що завжди надихало на боротьбу за свою свободу, право на національну самоідентифікацію. Це актуалізує потребу дослідити застосування українського фольклору в сучасному культурному просторі, виявити тенденції в поширенні народної творчості в теперішніх умовах [3].

Аналіз репертуару найбільш відомих академічних хорових колективів України виявив «використання народнопісенної традиції в пропорціях, визначених репертуарною політикою, що будується, безсумнівно, на вивченні бажань публіки. У кількісних показниках у сучасних умовах приблизно чверть репертуару присвячено музичному фольклору. Особливою популярністю користується у слухачів виконання народних пісень в обробці сучасних українських композиторів. Естетичний рівень їх сприйняття посилюється високопрофесійною виконавчою майстерністю академічних хорових колективів, які сьогодні застосовують сучасне аранжування, практикують жанрову універсальність та супровід народних інструментів [14, с.1575; 16].

В останні десятиліття відзначається активний розвиток та популяризація етнографічного фольклоризму, що проявляється у виконавській практиці українських етногуртів, серед яких «Даха Браха», «Go-A», «Фолькнери», «Гич Оркестр», «Бурдон», «Дуліби», «Божичі», Онука, «GG Гуляйгород» та інших. Виступи українських виконавців на світових сценах, зокрема «Євробачення», включення етнографічних елементів у музичні композиції сучасних виконавців викликають захоплення у глядачів та слухачів. Елементи фольклору (вокальна манера, інструментарій, ладова та ритмічна основа тощо) широко використовуються у академічній та неакадемічній культурі.

Унікальність духовного світу українського народу, закодована в автентичних зразках національної культури, є явищем, що потребує подальшого вивчення, осмислення та популяризації на світовому рівні. В умовах воєнного стану питання збереження національної ідентичності набуває особливої актуальності для сучасної України. Автентична музично-фольклорна традиція, трансформована у сучасний фольклоризм, виступає не лише засобом збереження української культурної спадщини, а й інструментом її інтеграції у світовий, зокрема європейський, культурний простір.

Важливим завданням є не лише збереження традиційних форм фольклору, а й їхня адаптація до сучасного культурного контексту, що забезпечить актуальність і конкурентоспроможність української фольклорної традиції. Водночас необхідно уникати її примітивізації, надмірної комерціалізації та формування стереотипних уявлень (так званої «шароварщини»), що можуть спотворювати справжню сутність народного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Громова Н. Трансформації традиційної різдвяної обрядовості бойків українських Карпат на початку XXI століття. *Polonistyczno Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2016. Vol. 2. S. 175–193. URL: <http://www.marszalek.com.pl/between/>. DOI: 10.15804/PPUSN.2016.02.11
2. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 233–239.
3. 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.
4. Литвиненко Т. А. Фольклорні елементи у розвитку сучасного естрадного вокального мистецтва [Текст] : магістер. робота / Т. А. Литвиненко ; науковий керівник О. О. Корякін. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. – 63 с.

5. Л.Василевська-Скупа, І.Швець, Л.Остапчук. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського музичного мистецтва: Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, № 204 (2022), ст.99-103.
6. Л.П. Василевська-Скупа, О.В. Лаврінчук. Розвиток національної культури особистості засобами українського народнопісенного мистецтва. Проблеми освіти: Наук.-метод. зб. / Інститут модернізації змісту освіти МОН України. – Київ, 2016. – Вип. 86. – 544 с.
7. Л.О.Остапчук. Український пісенний фольклор як чинник формування духовно-моральних якостей особистості. Розвиток національної культури особистості засобами українського народнопісенного мистецтва. Проблеми освіти: Наук.-метод. зб. / Інститут модернізації змісту освіти МОН України. – Київ, 2016. – Вип. 86. – 544 с.
8. Луканюк Б. Климент Квітка про виконавський фольклоризм. Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки : тези доповідей. Рівне, 2005. С. 5–8.
9. Остапчук Л., Василевська-Скупа Л., Басовська С. Шляхи професіоналізації української народнопісенної традиції. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 60, том 2, 2023, ст.104-110.
10. Садовенко С.М. Фольклоризм як явище художньої культури. Культурологічна думка, 2016, 10: 68-75.
11. Ткач А. А. Відродження фольклору в сучасному просторі українців. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 134-138.
12. Українська фольклористична енциклопедія, голов. ред. [Г. Скрипник](#) / [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського](#) НАН України. — Київ, 2019, 840 с.
13. Федорняк Н. Теоретичні аспекти трансформації українського музичного фольклору в середовищі української діаспори Північної Америки: Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 28, том 5, 2020, С.2012-2019.
14. Фурдичко Андрій. Фольклоризм у репертуарі сучасних українських академічних хорів, Народознавчі зошити. № 6 (138), 2017.
15. Яремко. Л. (2022). Авторський вертеп «війни»: сюжетно-мотивно-персональні модифікації. *Studia Methodologica*, (54), 61-76. <https://doi.org/10.25128/2304-1222.22.54.04>
16. L Vasylevska-Skupa, T Belinska, K Kushnir, I Sidorova. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. *Modern Science - Moderní věda* 2022, № 1. P.72-81. <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f4279b91-cb69-4811-9c70-1ab868518dbc/content>
17. Ninel Sizova, Tetiana Belinska, Anna Bilozerska, Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Zuziak. An integration model of professional training of a music art teacher by means of innovative technologies. *Croatian Journal of Education* 2024, Vol/26 №3 P. 903-934. <https://doi.org/10.15516/cje.v26i3.5393>
18. Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду вчителя музики. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ». 2018, 300 с.

А.А. Барановська

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: alina210892@ukr.net

О.В. Газінська

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: gazinskaya.olesya@gmail.com

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНІК ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Анотація. У статті розглядаються особливості технік естрадного вокалу з акцентом на їхні наукові аспекти. Аналізуються фізіологічні, акустичні та технічні чинники, що впливають на якість вокального виконання. Окрему увагу приділено питанням вокального дихання, артикуляції, роботи з мікрофоном, використання міксту, твенгу, белтінгу, а також сценічної виразності та профілактики голосових розладів. Дослідження базуються на роботах провідних науковців у галузі вокального мистецтва, таких як Й. Сандберг, В. Веннард, С. Ріггс, І. Тітце, Р. Міллер та інших. Отримані висновки можуть бути корисними для викладачів вокалу, професійних співаків і студентів музичних спеціальностей.

Ключові слова: естрадний вокал, вокальна техніка, мікст, твенг, белтінг, вокальна гігієна, сценічна психологія, фоніатрія, мікрофонна техніка, артикуляція, дихання, тембр, вокальна педагогіка.

Abstract. The article examines the features of pop vocal techniques with an emphasis on their scientific aspects. Physiological, acoustic and technical factors that affect the quality of vocal performance are analyzed. Special attention is paid to the issues of vocal breathing, articulation, working with a microphone, the use of mixed, twang, belting, as well as stage expressiveness and prevention of voice disorders. The research is based on the works of leading scholars in the field of vocal art, such as J. Sandberg, V. Vennard, S. Riggs, I. Tietze, R. Miller, and others. The conclusions obtained may be useful for vocal teachers, professional singers, and students of music specialties.

Key words: pop vocal, vocal technique, mix, twang, belting, vocal hygiene, stage psychology, phoniatria, microphone technique, articulation, breathing, timbre, vocal pedagogy.

Спів – це один із найдавніших видів творчої діяльності. Він надзвичайно багатий за силою впливу, широтою можливостей та наявністю емпіричного матеріалу [1]. Вокальне виховання сприяє розвитку творчих здібностей людини, що проявляються в «асоціативності засвоєння знань, поетапного формування розумових дій, узагальнення і форм способів пізнання» [3, с. 382]. Разом з тим, вокальна культура, у контексті підготовки майбутніх фахівців є основою соціо-культурного фактору становлення особистості [8]. Тому, вважаємо, що питання вокального виховання молодого покоління є досить актуальним і потребує вивчення різноманітних наукових підходів.

Наукові праці в досліджуваній галузі охоплюють питання вокальної техніки, сценічної експресії, роботи з мікрофоном, а також збереження голосового апарату. Вагомий внесок у вивчення вокальних методик здійснили такі науковці, як Й. Сандберг, В. Веннард, С. Ріггс, І. Тітце, Р. Міллер, М. Гончаренко, О. Бондаренко та інші.

Формування основ естрадного виконавства в контексті підготовки вчителів мистецьких

спеціальностей вивчають вітчизняні науковці [1; 4; 6; 9].

Метою статті є дослідження наукових аспектів методики естрадного вокалу, зокрема фізіологічні, акустичні та технічні чинники, що впливають на якість вокального виконання. Особливу увагу варто приділити аналізу вокального дихання, артикуляції, роботі з мікрофоном, використанню міксту, твенгу, белтінгу сценічної виразності та профілактиці голосових розладів.

Виклад основного матеріалу. Естрадний вокал є одним із найпоширеніших видів вокального мистецтва, що характеризується синтезом технічних, емоційних і сценічних аспектів. У контексті вокальної педагогіки естрадний спів розглядається як окремий напрям, що потребує спеціалізованої методики навчання та розвитку. В умовах навчання майбутніх фахівців естрадний спів має потенційні можливості. Це полягає в тому, що «розвиток нових форм навчання, прогресивних технологій створюють можливість формувати у молоді не лише такі якості, як креативність, ініціативність і комунікабельність, самодостатність, а насамперед здатність до саморозвитку та самореалізації» [9, С.72-78].

Основою вокального виконання є контрольоване дихання, що визначає якість звукоутворення. Діафрагмальне (або *costo-abdominal*) дихання є ключовим компонентом у методиці навчання естрадного вокалу, оскільки воно забезпечує стабільність вокального тону, контроль гучності та динамічних змін у виконанні. Дослідження Й. Сандберга показують, що ефективне дихання сприяє запобіганню гіперфункціональним розладам голосового апарату [12, с. 50].

Чітка дикція та артикуляція є важливими для збереження зрозумілості вокального тексту. Вокальна фонетика передбачає вивчення специфіки формування голосних і приголосних у співі, а також їхнього впливу на резонансні характеристики голосу. В. Веннард у своїх роботах акцентував увагу на артикуляційних вправах, що сприяють покращенню чіткості вимови та адаптації вокаліста до різних стилів співу [7, с. 105].

На відміну від академічного вокалу, естрадне виконання тісно пов'язане з використанням мікрофонної техніки. Мікрофон дозволяє коригувати тембральні характеристики голосу, розширювати динамічний діапазон та мінімізувати голосове навантаження. Дослідження у сфері звукорежисури свідчать, що оптимальне розташування мікрофона та контроль гучності впливають на якість вокального звучання.

Естрадний вокал передбачає змішане звукоутворення (мікст), що поєднує грудний і головний регістри. Це забезпечує гнучкість вокального діапазону та рівномірність тембру. Наукові дослідження Інго Тітце підтверджують ефективність мікстової техніки для зменшення голосового напруження та покращення контрольованості звуку [13, с. 85].

Мікст є важливою вокальною технікою, яка використовується в естрадному співі для досягнення плавного переходу між грудним та головним регістрами. Ця техніка дозволяє зберегти природність звучання у всьому діапазоні голосу, уникати різких переходів між регістрами та запобігати перенапруженню голосових зв'язок. С. Ріггс у своїй методиці «Speech Level Singing» наголошував на важливості збалансованого міксту, що дає можливість співаку зберігати стабільний тембр і рівномірний вокальний тон без надмірного напруження [11, с. 65].

В. Веннард зазначав, що для правильного використання міксту важливо працювати над резонансним балансом, використовуючи позиціонування голосу та контроль повітряного потоку. У його дослідженнях зазначається, що ефективне використання міксту сприяє покращенню гнучкості голосу, що особливо важливо для виконання складних мелодичних ліній та вокальних прикрас [7, с. 112].

Крім того, дослідження в області вокальної акустики підтверджують, що мікст дозволяє зменшити навантаження на голосові зв'язки, запобігаючи розвитку патологій, таких як вузлики голосових складок. Тому вокальна педагогіка активно використовує вправи для розвитку міксту, спрямовані на зміцнення резонаторної опори, координацію голосового апарату та розвиток динамічного контролю звучання.

Окремою вокальною технікою, що використовується поряд із мікстом, є белтінг. Це техніка потужного голосоутворення, що дозволяє досягти дзвінкого, яскравого та

енергійного звучання у верхньому діапазоні голосу. Белтінг використовується у багатьох жанрах популярної музики, зокрема в рок-, поп- та мюзикловому співі. Він передбачає активну роботу діафрагми, збільшений тиск повітря та посилене використання грудного резонансу навіть на високих нотах.

Згідно з дослідженнями І. Тітце, правильний белтінг не шкодить голосовому апарату, якщо він виконується з належною технікою, що включає підтримку дихання, контроль голосових складок і резонаторне посилення [13, с. 95]. Вокальні педагоги рекомендують поєднувати белтінг із мікстовими техніками для досягнення балансу між потужністю звуку та його гнучкістю, що дозволяє вокалістам виконувати широкий спектр репертуару без надмірного навантаження на голосові зв'язки.

Ще однією важливою технікою в естрадному вокалі є твенг (twang). Твенг – це метод підсилення вокального сигналу за рахунок звуження глоткового простору, що створює яскравий, дзвінкий та проникливий звук [2]. Наукові дослідження в області вокальної акустики підтверджують, що твенг підвищує ефективність резонансного підсилення, що дозволяє співаку зберігати потужність голосу без надмірного навантаження на голосові зв'язки. Згідно з І. Тіце [13, с. 110], використання твенгу допомагає оптимізувати вокальну проекцію, забезпечуючи чистоту звучання навіть у складних акустичних умовах.

Твенг широко застосовується в поп-, рок- та мюзикловому співі, оскільки дозволяє створити ефектний та насичений звук, характерний для багатьох сучасних вокальних стилів. Дослідження вокальної педагогіки показують, що розвиток твенгу може значно покращити артикуляцію, стабільність звукового потоку та контроль динаміки голосу.

Психофізіологічні аспекти вокального виконання відіграють важливу роль у формуванні сценічного образу. Дослідження з нейрофізіології музичного виконання свідчать про значний вплив емоційного стану на вокальну продуктивність. Використання методів акторської майстерності та сценічної виразності, на чому наголошувала М. Гончаренко, сприяє підвищенню комунікативної ефективності вокаліста [2].

Вокальна гігієна та профілактика голосових дисфункцій є важливими аспектами методики естрадного вокалу. Наукові дослідження в області фоніатрії підкреслюють значення правильної вокальної розминки, гідратації голосових зв'язок та уникнення надмірного голосового навантаження для запобігання розвитку вузликів голосових зв'язок та дисфонії.

Методика викладання естрадного вокалу поєднує традиційні підходи вокальної педагогіки та сучасні наукові розробки. Основні елементи навчання включають:

- **Індивідуальний підхід** – адаптація методики до фізіологічних особливостей учня.
- **Поєднання вокальних стилів** – навчання різним технікам міксту, белтінгу, фальцету тощо.
- **Практика з мікрофоном** – розвиток мікрофонної техніки для покращення сценічного виконання.
- **Психологічна підготовка** – розвиток впевненості на сцені, контроль емоційного стану.
- **Робота з репертуаром** – підбір творів, що відповідають вокальним можливостям студента.
- **Фізична підготовка** – вправи для зміцнення дихальної підтримки та резонаторних навичок.
- **Вокальна імпровізація** – розвиток креативного мислення у виконанні.

Часто на заняттях з естрадного співу обирається твір з акустичним супроводом. У такому разі, виконавцю потрібно взаємодіяти із концертмейстером. Така взаємодія реалізується через «власну творчу активність, індивідуальні якості, обдарованість, певні відчуття та особливості сприймання музики. Спільною метою взаємодії є прагнення до узгодженості, взаємопроникнення та доповнення творчих задумів партнерів, досягнення ансамблевого звучання. У результаті чого, утворюється індивідуальний виконавський стиль, тобто власна інтерпретація твору» [5, с. 138; 14].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що естрадний вокал є складною міждисциплінарною сферою, що поєднує вокальну акустику, фоніатрію, сценічну психологію та звукорежисуру. Основними чинниками, які впливають на якість вокального виконання, є контроль дихання, артикуляція, мікрофонна техніка, сценічна виразність та використання специфічних вокальних технік, таких як мікст, белтінг і твенг.

Наукові дослідження підтверджують ефективність цих технік для збереження здоров'я голосового апарату та досягнення високого рівня вокального виконання. Зокрема, застосування міксту дозволяє уникнути різких переходів між регістрами, белтінг сприяє формуванню потужного і дзвінкого звучання, а твенг підвищує резонансні характеристики голосу.

Подальші дослідження в цій галузі можуть бути зосереджені на інтеграції цифрових технологій у навчальний процес, розширенні методик дистанційного навчання вокалу та вивченні впливу нейронауки на розвиток вокальної майстерності. Залучення сучасних підходів до вокальної педагогіки сприятиме вдосконаленню навчальних методик та підготовці висококваліфікованих вокалістів.

Список використаних джерел:

1. Барановська А., Сідорова І. Арттерапевтичні властивості вокально-хорового мистецтва у практиці освітнього середовища. *Професійна мистецька освіта*. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., 07.02.2024 / МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Київ: Академперіодика, 2024. С. 73-78.
2. Гончаренко М. Методика естрадного вокалу. Київ: Видавництво НАУ. 2015. С. 23-56.
3. Куцерак Т. О., Сідорова І.С. Особливості формування творчих здібностей особистості. The III International Scientific and Practical Conference «Modern challenges to science and practice», January 24–26, Varna, Bulgaria. P. 381-384. <http://repositc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/14731/1/Modern-challenges-to-science-and-practice.pdf#page=382>
4. Попова А. В. Техніка тванг у сучасній виконавській практиці. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство : тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 берез., 2020 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 223–225.
5. Сідорова, І. С., Стребкова, Д. В., Науменко, І. В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. Інноваційна педагогіка. Видавничий дім «Гельветика», Одеса. Вип, 57, 2023. С.137-141.
6. Швець І. Б. Формування основ естрадного виконавства в контексті підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. К., 2014. № 38. С. 487–491.
7. Vennard, W. *Singing: The Mechanism and the Technic*. Carl Fischer Music. 1967. С. 88-132.
8. Dumchak, I., Kachmar, O., Mochalova, N., Oleksandrenko, K., & Sidorova, I. (2024). Socio-cultural factors influencing students' learning experience: a crosscultural study. *Revista Eduweb*, 18(3), 264-275. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.03.20>
9. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. *Moderní věda*. Praha. Česká republika, Nemoros. 2022. № 1. P. 72-82. https://drive.google.com/file/d/17iV0kthkZ_olMAWgveL_dtpnSqPZGu4Z/view
10. Miller, R. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. Schirmer Books. 1996. С. 102-136.
11. Riggs, S. *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice*. Alfred Music. 1992. С. 55-89.
12. Sundberg, J. *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press. 1987. С. 45-78.
13. Titze, I. *Principles of Voice Production*. National Center for Voice and Speech. 2000. С. 67-120.

14. Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду вчителя музики. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ». 2018, 300 с.

УДК 78.03

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.18>

Кушнір А.В.

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
anila.k.love25@gmail.com

Грінченко Т.Д.

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
tatyana_grinchenko@ukr.net

ІВКО ВАЛЕРІЙ МИКИТОВИЧ ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ГРИ НА ДОМРІ

Анотація. У статті досліджується життєвий шлях та творчі інновації Валерія Івка (1941–2022) – митця, який перетворив домру з фольклорного інструменту на символ академічної вишуканості. Через аналіз ключових етапів його діяльності (Донецький та Київський періоди) розкриваються унікальні педагогічні методики, зокрема артикуляційна дисципліна та ансамблеве виховання, що підготували не одне покоління віртуозів. Окрема розглядається вплив оркестру «Лик Домер» на подолання стереотипів про домру як музичний інструмент. Автори статті доводять, що спадщина В. Івка об'єднала народну традицію, класичну майстерність і сучасний експеримент, зробила домру інструментом глобального діалогу.

Ключові слова: Валерій Івко, домра, академізація, педагогічна школа, «Лик Домер», культурна ідентичність.

Abstract. The article explores the life and creative innovations of Valerii Ivko (1941–2022), an artist who transformed the domra from a folk instrument into a symbol of academic sophistication. By analyzing key stages of his career—the Donetsk and Kyiv periods—the study reveals his unique pedagogical methods, such as articulation discipline and ensemble education, which cultivated generations of virtuosos. Special attention is given to the role of the *Lyk Domer* orchestra in overcoming stereotypes about the domra and shaping modern Ukrainian musical identity. The material emphasizes how Ivko's legacy united folk tradition, classical mastery, and modern experimentation, turning the domra into an instrument of global dialogue.

Keywords: Valerii Ivko, domra, academization, pedagogical school, *Lyk Domer*, cultural identity.

Українське домрове виконавство, незважаючи на глибокі народні корені, довгий час розглядалося як периферійне явище в академічному музичному світі. Стереотипи про «народність» домри обмежували її використання в класичному репертуарі, недостача спеціалізованих педагогічних методик гальмувала професійний розвиток інструменту. На початку 1990-х років – видатний музикант, педагог і диригент Валерій Микитович Івко (1941–2022) зміг переломити цю тенденцію. Заснувавши камерний оркестр «Лик домер», він не лише відродив інтерес до домри, а й трансформував її в інструмент академічного звучання, інтегрував у європейський культурний простір.

Діяльність Валерія Івка та оркестру «Лик Домер» досліджувалася в працях С. Білоусової, Т. Литвинець, В. Варнавської та інших науковців. У дисертації С. Білоусової детально розглядається формування донецької школи домрового виконавства, де В. Івко

виступив як основоположник системного підходу до ансамблевої гри. Т. Литвинець у своїх роботах акцентує увагу на організаційних та мистецьких аспектах роботи оркестру, зокрема на розширенні репертуару за рахунок музики сучасних композиторів. Залишається актуальним комплексний аналіз 30-річної діяльності колективу, що охопила два періоди - Донецький (1992–2014) та Київський (з 2015 року). Такий аналіз дозволить виокремити ключові фактори успіху В. Івка: від педагогічних інновацій до стратегії популяризації домри у міжнародному просторі.

Метою даної статті є здійснення аналізу творчого шляху Валерія Івка, його інноваційних методик та впливу на формування сучасної української музичної домрової ідентичності, формуванні оркестрового стилю. У статті розкриваються механізми, за допомогою яких В. Івко трансформував домру з народного інструменту в носія класичної музичної традиції, а також вплив його діяльності на сучасну українську культуру.

Основні етапи творчості Валерія Івка включають у себе перехід від фольклору до класики, виникнення «симфонізму з нуля». У Донецьку 1990-х, серед промислових пейзажів, Валерій Івко заклав фундамент музичної революції. Оркестр «Лик Домер» народився не просто як колектив, а як маніфест: домра, інструмент з гуцульських Карпат, мала заговорити мовою Й. С. Баха та А. Вівальді. В. Івко, неначе скульптор, створював ансамбль з рідкісних віртуозів переконуючи: «Це не народний курйоз - це голос, гідний філармоній» [1, с.10]. Його інновації були схожі на алхімію. Репертуар став діалогом епох: бароккові концерти він переплітав з концертами творів сучасних композиторів. Сергій Мамонов і Євген Мілка писали для оркестру «Лик Домер» музику, де домра то нагадувала мандоліну, то перетворювалась на абстрактний перкусійний інструмент.

Серцем методики В. Івка були три стовпи: артикуляційна дисципліна, інтонаційна чистота та драматургія часу. Коли у 1995 році в Німеччині зазвучали «Пори року» А. Вівальді у виконанні домристів, критики шукали слова: це було немов оживання старовинних фресок у сучасному просторі. А концерт-токата Олександра Скрипника, написана спеціально для оркестру, стала гімном свободи - домра виривалася з рамок, балансуючи між технікою та імпровізацією.

2014 рік розділив життя В. Івка на «до» і «після». Війна «вигнала» оркестр із Донецька, але не змогла зламати його дух. У Києві, серед нових вулиць і чужих стін, В. Івко зібрав колектив наново з тих, хто встиг втекти від війни і тих, хто приєднався вже після. Це не було відродження, це було перезавантаження. Київ став лабораторією сміливості. На фестивалі «КиївМузикФест-2019» оркестр представив програму «Домра. Сучасний погляд», де твори Володимира Зубицького звучали як діалог з епохою цифри, а Олексій Некрасов експериментував із електроакустикою. Молоді композитори, натхненні В. Івком, створювали перформанси, де домра «спілкувалася» з відеоартом, а звук переплітався з рухом. Учениця В. Івка Дарина Гуменюк популяризувала його ідеї по всій Україні: у Чернігові та Сумах домра зазвучала в джазових клубах і на міських фестивалях, доводила, що традиція може бути в тренді. Донецький період навчив «Лик Домер» блищати; Київський - виживати та еволюціонувати. Домра стала не народним інструментом, а інструментом нових світів. Кожен нинішній концерт це нагадування: культура не вмирає, коли її носять у серці.

До педагогіки Валерій Івко підійшов як митець: кожен його урок був продуманим, технічна майстерність поєднувалася з глибиною музичного розуміння. Його система не обмежувалася навчанням нот або штрихів, вона відкривала студентам домру як інструмент, здатний виражати найтонші відтінки емоцій - від меланхолії бароко до енергії сучасного авангарду[5]. Індивідуальний підхід став основою цього процесу. В. Івко не вчив учнів шаблонності, а допомагав їм знайти власний стиль. Одні могли бути неповторними у виконанні класичних сонат, інші - експериментували з нетрадиційними прийомами, перетворюючи домру на інструмент майбутнього.

Важливим елементом його методики була ансамблева практика. Студенти з перших курсів ставали частиною оркестру «Лик Домер», де навчалися чути не лише власну партію, а й кожен нюанс колективного звучання. В. Івко вірив, що справжня музика народжується в діалозі: «Грати разом - значить дихати в одному ритмі» [2, с.28], - говорив він. Це виховання

«слухати й чути» робило з учнів не просто солістів, а митців, здатних до тонкої комунікації через музику. Сьогодні його ідеї продовжують жити у творчості учнів, які стали послами домрового мистецтва: Анатолій Пряхін - лауреат міжнародних конкурсів, керівник ансамблю «Деканте», автор аранжувань для домри; Оксана Арманова - педагог, організатор оркестру в Нікополі, лауреат конкурсів у Іспанії та Італії; Наталія Гоц - керівник ансамблю «Гармонія», популяризатор гітарно-домрового мистецтва.

Валерій Микитович Івко залишив непересічний слід у вітчизняній та світовій музичній культурі, трансформувавши домру з етнографічного артефакту у повноцінний інструмент академічного виконавства. Його діяльність стала мостом між народною традицією та сучасністю, довела, що домра здатна не лише відтворювати фольклорні мелодії, але й інтерпретувати складні класичні твори, від Й. С. Баха до авангардних композицій ХХІ століття. Створений ним оркестр «Лик Домер» став своєрідним «розплідником» інновацій, де поєднувалися строгість академічної школи з експериментами у звуковій палітрі.

Ключовим досягненням В. Івка стала розробка унікальної педагогічної системи, яка виховувала не просто технічних виконавців, а справжніх митців з розвиненим інтонаційним мисленням. Такі його принципи, як артикуляційна дисципліна, єдність ансамблю та акцент на сучасному репертуарі, стали основою для виховання нових поколінь домристів. Учні В. Івка не лише продовжують його справу, а й розширюють її межі, створюючи власні ансамблі та інтегруючи домру в мультижанрові проєкти.

Важливим аспектом спадщини В. Івка є його роль у подоланні стереотипів. Завдяки його роботі домра перестала бути «музейним експонатом», у виконанні класичної музики вона набула статусу інструменту, здатного конкурувати зі скрипкою і фортепіано. Міжнародні гастролі оркестру, зокрема тріумфальне виконання «Пір року» А. Вівальді в Німеччині, стали візитівкою української культури, демонструючи її глибину та універсальність.

Навіть у умовах війни та міграції колективу з Донецька до Києва Валерій Микитович Івко зумів зберегти його ідентичність. Київський період став свідченням життєздатності його ідей: оркестр не лише відновив активність, а й залучив молодих композиторів до створення творів з елементами перформансу, відкриваючи нові горизонти для домри. Смерть Валерія Івка у 2022 році не перервала його справу. Оркестр «Лик Домер», як і його учні, продовжують нести факел академічного домрового мистецтва, доводячи, що інструмент, який колись вважався маргінальним, здатний стати символом культурної гордості України. Спадщина Валерія Івка - це не просто технічна досконалість чи концертні тріумфи, а живий приклад того, як мистецтво може перемагати стереотипи, об'єднувати епохи та надихати нові покоління.

Список використаних джерел:

1. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 283 с.
2. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва ; Київ-Донецьк, 2001. С. 4–29.
3. Литвинець Т. Камерний оркестр «Лик домер»: штрихи до творчого портрета. Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк-Львів, 2009. С. 27–276.
4. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса, 2021. 704 с.
5. Грінченко Т. Д. Онтологічне осмислення музичного твору як необхідний принцип формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Вінниця, 2009.

СТАНОВЛЕННЯ ТА СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Анотація. Розглянуто поняття хореографічного образу у народно-сценічній хореографії. Простежено процес становлення та синтезу художнього образу. Проаналізовано образ українця у хореографічних творах.

Ключові слова: хореографічний образ, народна хореографія, мистецтво, культура.

Abstract. The concept of choreographic image in folk stage choreography is considered. The process of formation and synthesis of artistic image is traced. The image of a Ukrainian in choreographic works is analyzed.

Keywords: choreographic image, folk choreography, art, culture.

Хореографічний образ – явище складне, його зримі компоненти (рух, міміка, пози) – лише матеріал для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. Як зазначала Г. Уланова, «у хореографічному мистецтві має бути злиття віртуозного оволодіння технікою з внутрішнім змістом музики виконуваного твору. Це злиття техніки танцю з образом танцю є тією невлотою душею, тим найістотнішим і навряд чи пояснюваним, що трансформує балет у високе і натхненне мистецтво» [3, с. 96]. Створення хореографічних образів, особливо у таких складних за технікою виконання танцях, як грузинські, українські пов'язано із значним фізичним навантаженням. Виконавець має уміститися в точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець, дійовий, образний. Цим танець відрізняється, скажімо, від драматичного твору.

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю. Та варто відмітити, що образність лексики залежить не тільки від її якостей, вона стає образною лише у цілісній системі – побудові хореографічного твору, в якому розкривається ідея.

Хореографічний образ – категорія естетична, під нею ми розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером з допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище. Таким чином, без диференційованого підходу до цих понять, без урахування їх потенційних можливостей важко зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини, проаналізувати танець. У хореографічному мистецтві все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидається. Але не варто забувати про інтегральність (цілісність, нерозривність). Ядро образу, його суть – явище не лексичне, але варто від змісту образу перейти до його формотворчої структури, як ми одразу констатуємо комплексність, кантиленність. Глядач може і не запам'ятати, з яких лексичних елементів створені образ Подоляночки і Юнака у хореографічній картинці П. Вірського «Подоляночка», але образи він запам'ятає [3, с. 97].

Національні особливості танцювальної культури українського народу склались в процесі формування та розвитку її як нації. Соціально-історичний досвід, умови життя й функціонування, психічний склад – все це відбивається на розвитку хореографічного мистецтва, формуванні відповідної системи виразних засобів і особливого типу пластичного мислення. Національні риси знаходять свій вияв як у змістовному наповненні, так і у формі хореографічного образу.

У структурі хореографічно-фольклорного образу знайшли відображення різні форми зв'язку життєвої реальності та естетичного ідеалу. Для мистецтва, в тому числі і хореографічного, ідеал є формоутворюючим ядром, що визначає всю систему цінностей. Сформована у народу уява про щастя, життя та працю, відбилась як у створенні засобами хореографії ідеальних образів, так і на естетичній оцінці різноманітних явищ дійсності. Ідеал завжди був і залишається основою танцювального фольклору, надаючи танцювальному образу те чи інше художньо-емоційне забарвлення. Хореографічний фольклор створив багаточисельні образи для дівчат: весна-красна, ласкаве літо, ясне сонечко, Подоляночка, зіронька, зозуленька, горлиця, панночка. Для парубків – соколи, браві козаки, удалці, молодці. У цих образах знайшли втілення кращі риси характеру народу: жіночність і хоробрість, краса і працелюбство, оптимізм і щирість, гумор і весела вдача. В українських фольклорних танцях відбилися трудові процеси – імітація тієї чи іншої дії: косовиця, снопов'язання, сіяння тієї чи іншої культури, а також рухи шевця, бондаря, косаря, коваля («Шевчики», «Бондар», «Косарі», «Ковалі» тощо).

У житті й побуті українського народу значне місце займали побутові танці, що були невід'ємною частиною багатьох ритуалів, обрядів, звичаїв. У побутових танцях простежується ментальність українського народу, героїзм, волелюбність, оптимізм. Головною особливістю побутових танців є їх емоційність, бурхливий темперамент та глибокий образний тематичний зміст. Його структурною основою є: чіткі метро-ритмічні формули; хореографічна лексика складається з танцювальних кроків, бігу, дрібушок, високих стрибків, присядок, танців.

У побутових характерах, створених народним хореографічним мистецтвом, бачимо представників різних вікових груп і соціальних верств традиційного суспільства, носіїв його національних, соціально-психологічних, етичних й естетичних ознак: дівчат, дітей, парубків, селян, козаків, представників різних ремісничих професій (у побутових танцях). Узагальнений зміст характерів типових представників народного життя відтворює з часів своєї появи й вітчизняна народно-сценічна хореографія. Перші спроби такого відтворення здійсненні постановками фрагментів народних танців в інтермедіях шкільної драми. Перші приватні професійні (мандрівні) театри гастролювали в Україні наприкінці XVIII – початку XIX ст., набираючи виконавців з різних верств міського населення та кріпаків, створюючи комедії, трагедії, водевілі, опери, балети, дивертисменти тощо. Вражає зміст тогочасного репертуару: за підрахунками Д. Антоновича, впродовж XIX ст. царської цензури зазнали понад три тисячі театральних постановок. На тлі малохудожніх театральних дійств справді яскравим явищем стала творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Видатні актори П. Домбровський, І. Микульський, Г. Молотовецька, М. Нелетова, О. Соленик, І. Угаров, М. Щепкін та ін., задіяні в постановках драматичних творів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, блискуче виконували на сцені українські народні танці, заклали основи національного мистецтва народно-сценічного танцю і визначили магістральний шлях його розвитку як максимально відповідного відтворення художнього образу народного характеру [1, 85 с.].

Становлення вітчизняного народно-сценічного танцю відбувалось в атмосфері системних утисків національної культури. Український народно-сценічний танець розвивався однобічно, переважно у стихії комедійно-театрального дійства («малоросійські ролі», на які запрошували українських акторів, визначались в XIX ст. переважно як комічно-побутові). Створення комедійного характеру потребувало й відповідного набору художніх засобів, зокрема елементів народності, іронії тощо. Ці особливості українського народно-сценічного танцю XIX ст. позначились на його сприйнятті: якщо поняття «малоросійські ролі» було тотожне, чи майже тотожне, поняттю «комедійні ролі», то й поняття український «малоросійський» танець у свідомості кількох поколінь театральної публіки стало чітко асоціюватися з поняттям «жартівливий народний танець» [6]. Утвердженню такого стереотипу сприяла політика імперської влади: жорстоко переслідуючи українську мову й культуру, вона всіляко дбала про те, щоб жартівливий образ «веселого малороса» став заміником повнокровного художнього характеру народу.

Неперевершений майстер танцю, М. Садовський прийняв «естафету» від «батька українського театру» М. Кропивницького. Розвиваючи український народний танець, він послідовно боровся проти вульгаризації народного мистецтва, балаганщини й трюкацтва в танці. Як і в постановках М. Кропивницького (танці в спектаклях і оперетах «Зальоти соцького Мусія», «Катерина», «Паливода»), так і в танцях, в хореографічних сценах і картинах, поставлених В. Верховинцем («Триколірний гопак», танці в балеті М. Вериківського «Пан Каньовський», обрядові танці й хороводи в «Наталці-Полтавці»), проступає прагнення відтворити різні грані національного характеру, його своєрідність. Заслугою театру корифеїв і В. Верховинця є те, що вони не тільки протиставили ерзац-танцям справжні зразки народно-сценічної хореографії, а й теоретично обґрунтували явище «малоросійщини» в хореографії, виробивши чітку й непримиренну естетичну позицію в його оцінках. Однак суть художньої творчості видатних хореографів радянської доби полягала не в конструюванні «радянського характеру», а в художньому відтворенні волелюбного характеру народу. Ці властивості національного характеру знайшли свої відображення у таких творах професійних хореографів, як «Запорожці», «Гопак», «Чумацькі радощі» П. Вірського, «Гуцулка» й «Аркан» Я. Чуперчука, «Лісоруби», «На галявині» В. Петрика та ін. Незалежний характер української жінки, зумовлений її високим соціальним статусом у традиційному суспільстві, відтворено в хороводах і побутових танцях, по-новому осмислено й відображено у творах «Подоланочка», «Горлиця», «Ой під вишнею», «Сестри», «Про що верба плаче» П. Вірського, «Весільному танці» К. Балог, «Ятранських весняних іграх» А. Кривохижі, «Купальських розвагах» К. Василенка, «Вербиченці» В. Сегалю, «Марені» Т. Григор'єва.

В народному танці відображається його поетичне світобачення і світовідчуття, досвід, естетичний ідеал і характер народу [7]. Однак, рецепція народного танцю як узагальненого до значення символу вираження душі народу, національного характеру, донині лишається влучною метафорою, що тільки певною мірою отримала наукову розробку, не ставши окремим предметом мистецтвознавчих досліджень.

Список використаних джерел:

1. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Київ, Видавництво Ліра-К., 2020.
2. Вантух М.М. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали науково-практичної конференції (с. 15–23). Київ: Стилос. 2002.
3. Кондюк А.С. Лексика українського народно-сценічного танцю. : Наукове товариство ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Наукові записки. Серія Педагогіка і психологія. Вінниця, 2006. Вип. 18. С. 95–100.
4. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонтон : Союз українок Канади, 1963. 215 с.
5. Станішевський Ю.О. Павло Павлович Вірський. К., 1962.
6. Mozgalova, N., Baranovska, I., Zuziak, T., Martyniuk, A., Luchenko, O., (2022). Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference, 194-204. DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2022vol1.6889>
7. Зузяк Т. П., Грінченко Т. Д. і Мацюк О. М. (2023) «До питання фахової підготовки майбутнього вчителя хореографії: професіографічний підхід», Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти [Naukovij časopis: Teoriâ i metodika mistec'koï osviti] [Scientific Journal: Theory and Methodology of Arts Education]. Publisher: Dragomanov Ukrainian State University. [Kyiv, Ukraine], 29, с. 85–91. doi: 10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.11.

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ГУРТИ АВТЕНТИЧНОГО СПІВУ ЯК ВІЗИТІВКА ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглядається феномен сучасних українських гуртів автентичного співу як важливого явища вітчизняної музичної культури. Досліджується їхня роль у збереженні та популяризації народної музичної спадщини, а також вплив на формування національної ідентичності та культурної дипломатії. Проаналізовано творчість провідних колективів, які поєднують традиційний український спів із сучасними музичними стилями, та їхнє значення для світового культурного простору.

Ключові слова: автентичний спів, українські гурти, музична культура, національна ідентичність, культурна дипломатія.

Abstract. The article examines the phenomenon of modern Ukrainian authentic singing groups as an important phenomenon of national musical culture. Their role in the preservation and popularization of folk musical heritage is studied, as well as their influence on the formation of national identity and cultural diplomacy. The work of leading groups that combine traditional Ukrainian singing with modern musical styles and their significance for the world cultural space is analyzed.

Keywords: authentic singing, Ukrainian groups, musical culture, national identity, cultural diplomacy.

Автентичний спів є важливим елементом української народної культури, який протягом століть відображає світогляд, історію та духовність нашого народу. В останні десятиліття спостерігається зростання інтересу до автентичної музики як в Україні, так і за її межами. Сучасні українські гурти, які спеціалізуються на автентичному співі, виконують важливу місію – збереження та популяризацію музичної спадщини, актуалізацію традиційного мистецтва в контексті сучасності. Вони стають своєрідною візитівкою української культури, представляючи її на міжнародній арені.

Автентичний спів – це форма музичного вираження, яка базується на збереженні народної вокальної манери, стилістики та специфічних технік виконання. Він відрізняється від фольклорного співу тим, що прагне максимально точно передати первісні форми виконання, уникаючи стилізації та адаптації до масового слухача. Відродження автентичного співу в Україні пов'язане зі зростанням національної свідомості, прагненням зберегти автентичність у світі глобалізації та масової культури.

Сучасні українські гурти автентичного співу виконують функцію своєрідних культурних архіваторів, які не лише зберігають народну спадщину, а й надають їй нового життя. Вони проводять етнографічні експедиції, записують старовинні пісні від носіїв традиційної культури, досліджують локальні особливості виконання. Через автентичний спів гурти популяризують регіональні традиції та збагачують культурний простір України.

Дослідження історії розвитку української автентичної музики та діяльності сучасних автентичних гуртів є важливою складовою збереження та популяризації національної культурної спадщини. Ці дослідження проводяться як окремими ентузіастами, так і науковими установами.

Серед видатних дослідників української музичної культури варто відзначити Олександра Роздольського, який у 1900 році розпочав систематичне документування

музичного фольклору з використанням звукозапису. Його робота стала фундаментом для розвитку української етномузикології.

Також значний внесок у вивчення української музичної культури зробив Анатолій Іваницький, автор праць з історії української музики XIX – початку XX століття.

Сучасною дослідницею автентичної української музики, яка представила онлайн-архів із записами народних пісень, зібраних під час експедицій Україною у 1993–2016 роках, є Мар'яна Садовська. Архів охоплює пісенну культуру різних регіонів України та доступний для прослуховування та завантаження.

Кафедра музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка активно займається дослідженням українського музичного фольклору, продовжуючи традиції, закладені Олександром Роздольським.

Крім того, сучасні фольклорні гурти, такі як «Ладовиці», не лише виконують автентичні пісні, але й проводять власні дослідження, збираючи пісенний матеріал у різних регіонах України.

Дослідження історії української автентичної музики та діяльності сучасних автентичних гуртів є багатограним процесом, що включає як академічні дослідження, так і практичну діяльність самих виконавців.

Метою статті є аналіз поняття «автентична музика». Завданнями статті вважаємо дослідження різновидів автентичної музики, вивчення історії розвитку автентичної музики в Україні та її сучасними виконавцями.

Автентичне виконавство, автентизм (від пізньолат. *authenticus* – справжній, достовірний) – рух у музичному виконавстві, що ставить своїм завданням максимально точне відтворення звучання музики минулого і відповідність сучасного виконання оригінальним, «історичним» уявленням.

Автентичне виконання передбачає обізнаність музиканта в усіх аспектах музичної практики та теорії того періоду і тієї країни, де і коли була написана музика. У західних країнах це явище має назву історично інформоване виконавство. Дуже важко відтворити оригінальне звучання тих інструментів, які вийшли з ужитку, наприклад, віоли да гамба, барокової скрипки, поздовжньої флейти, клавесина, клавикорда, фісгармонії тощо [1, с. 72].

Щоб відтворити манеру народного виконання, музиканти-автентисти здійснюють експедиції по селах, записують давні народні пісні, шукаючи носіїв народних традицій переважно серед людей похилого віку.

Непідробний інтерес до автентичного звучання української музики проявляв М. Лисенко, який організовував концерти кобзаря Остапа Вересая.

Наприкінці 1970-х років навколо українських ентузіастів та любителів старовинної музики А. Шпакова (люття) та С. Крутикова (клавесин, блокфлейти) згуртувався колектив однострумків, який прагнув наблизитися до автентичності у виконавстві.

У 1980-90-х роках активну творчу діяльність вів ансамбль «Silva Rerum» («Лісове життя») під орудою Т. Трегуб. З 1990-х років автентичне виконання старовинної музики пропагує Н. Свириденко.

У XX столітті до українського фольклору зверталися численні професійні та аматорські гурти України. Протягом століття було створено чимало колективів, що спеціалізувалися на виконанні обробок українських народних пісень і танців, а також творів українських композиторів у подібній стилістиці. Так, 1922 року був організований перший Оркестр українських народних інструментів, 1939 — Гуцульський ансамбль пісні і танцю, 1943 — народний хор ім. Г. Вірьовки, 1951 — Ансамбль танцю України.

У 2000-х роках в Україні зароджуються фестивалі етнічної музики «Країна мрій», «Шешори», «Берегиня» та інші, де народна музика звучить як в автентичному виконанні, так і в різноманітних обробках.

У наш час численні фестивалі та конкурси автентичного виконавства продовжують традиції відтворення оригінальної народної музики.

Українські гурти автентичного співу, такі як «ДахаБраха», «Божичі», «Go-A», «Володар», «Буття» є яскравими представниками вітчизняної музичної культури, які

поєднують традиційні мотиви з сучасними елементами, популяризуючи українське мистецтво на світовій арені. Етнічні мотиви у своїй творчості використовують гурти «Тартак», «Воплі Відоплясова» («ВВ»), «Мандри», «Гайдамаки», «Очеретяний кіт» [2, с. 98].

Гурт «ДахаБраха» поєднує автентичний спів із сучасними музичними стилями, такими як етнохаус, електроніка та джаз. Використання народних інструментів та вокальних технік у поєднанні з новаторським підходом зробили колектив популярним не лише в Україні, а й у світі. Їхні виступи на міжнародних фестивалях (Glastonbury, Sziget) сприяють популяризації української музичної культури за кордоном.

Заснований у 2004 році в Києві, гурт «ДахаБраха» створює музику в стилі «етно-хаос», поєднуючи українські народні пісні з елементами сучасних жанрів. Назва гурту складається з двох староукраїнських слів «давати» і «брати». Їхні виступи відзначаються унікальним звучанням та яскравими сценічними образами. У 2024 році «ДахаБраха» святкує своє 20-річчя та проводить благодійний тур містами України, виконуючи найкращі композиції, створені за два десятиліття творчості.

«Божичі» спеціалізуються на відтворенні автентичних пісень з етнографічною точністю, зокрема обрядових та календарно-обрядових. Гурт проводить активну дослідницьку діяльність, співпрацює з науковими установами, записує пісні безпосередньо від носіїв традиційної культури. Їхні виступи на різних фестивалях, культурних заходах та тематичних концертах демонструють глибоку повагу до народної спадщини, прагнення зберегти автентичність.

Гурт «Go-A» став відомим завдяки участі в Євробаченні-2021, де поєднав автентичний вокал із сучасними електронними ритмами. Їхня творчість є прикладом вдалої адаптації народної музики до вимог сучасного слухача, демонструючи актуальність автентики у глобальному музичному просторі.

«Go-A» здобули широку популярність після представлення України на Євробаченні, де їхній виступ привернув увагу міжнародної аудиторії. Репертуар «Go-A» складається з авторських композицій, які поєднують сучасні біти з традиційними мелодіями, створюючи унікальний музичний продукт.

До фольклорної музики можна віднести і сучасний напрям рок-музики – фолк-рок.

Цей музичний напрямок сформувався наприкінці 50-х – на початку 60-х років ХХ століття. Найбільша популярність фолк-року припала на середину 60-х років, коли на сцені з'явилися Річі Хейвенс, Джоні Мітчелл, Мелані, а також найрізноманітніші групи, що використовували у своїх композиціях елементи народної музики.

В Україні проводиться ряд фестивалів рок-музики, на яких звучить фолк-рок. Це «Тарас Бульба», «Рок-екзистенція», «Рок Січ», «Чайка», «Мазепа-фест», «Славське Рок», молодіжні фестивалі «Нівроку», «Фортеця», «Гніздо» та інші.

Фолк-рок (англ. folk rock – народний рок) – напрямок музики року, «електрифікований» варіант поєднання фольклору з роком, що виник після Другої світової війни у США та мав значний вплив на подальший розвиток музики року [3, с. 112].

Таким чином, гурти автентичного співу відіграють важливу роль у формуванні позитивного іміджу України на міжнародній арені. Вони представляють нашу культуру на міжнародних фестивалях, музичних конкурсах, співпрацюють із закордонними митцями, інтегруючи автентичні мотиви в світову музичну культуру. Через свою творчість вони також сприяють вихованню національної самосвідомості, особливо серед молоді, яка через музику відкриває для себе багатство народної спадщини.

Незважаючи на значний внесок у збереження культури, гурти автентичного співу стикаються з певними викликами, зокрема:

- комерціалізація автентики та її адаптація до масового слухача;
- недостатнє державне фінансування етнографічних досліджень та культурних ініціатив;
- складність у підтримці традиційного виконання у контексті сучасної музичної індустрії.

Однак, завдяки цифровим платформам, популяризація автентичного співу продовжує розвиватися, з'являються нові гурти та проекти, спрямовані на збереження національної спадщини.

Сучасні українські гурти автентичного співу є візитівкою національної музичної культури, яка поєднує давні традиції з новаторством. Вони не лише зберігають народну спадщину, а й інтегрують її у світовий музичний контекст, популяризуючи Україну як країну з багатою культурною спадщиною. Попри виклики, цей напрям має перспективи розвитку, оскільки попит на автентичність у світі зростає.

Список використаних джерел:

1. Ковальчук І. Феномен автентичного співу в сучасній культурі. Львів: Свічадо, 2021. 320 с.
2. Руденко О. Український автентичний спів: традиції та інновації. Київ: Музична Україна, 2020. 110 с.
3. Сидоренко А. Музичний фольклор України: дослідження та популяризація. Харків: Фоліо, 2019. 480 с.

УДК792.01:792.07

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.21>

Н. Владислава

Здобувачка вищої освіти

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м.Вінниця

e-mail: vladuska.kuzmenko@gmail.com

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. У тезах розглядаються провідні тенденції у сучасному хореографічному мистецтві. Особлива увага приділяється таким напрямам, як неокласичний балет, контемпорарі-денс, цифровізація та інтерактивність у танці, а також соціально спрямовані проєкти. Визначено ключові фактори, що впливають на розвиток хореографії в ХХІ столітті, зокрема технологічний прогрес, крос-жанрові експерименти та інтеграцію новітніх медіа у постановочний процес.

Ключові слова: сучасна хореографія, танець, неокласика, контемпорарі, цифрові технології, експериментальне мистецтво.

Abstract. The article examines the leading trends in modern choreographic art. Special attention is paid to such directions as neoclassical ballet, contemporary dance, digitalization and interactivity in dance, as well as socially oriented projects. Key factors influencing the development of choreography in the 21st century are identified, including technological progress, cross-genre experiments, and the integration of new media into the production process.

Keywords: modern choreography, dance, neoclassicism, contemporary, digital technologies, experimental art.

Сучасне хореографічне мистецтво є віддзеркаленням динамічних змін у суспільстві, включаючи технологічний розвиток, соціальні трансформації та глобалізаційні процеси. Воно охоплює широкий спектр стилів і жанрів, де класичні традиції поєднуються з інноваційними підходами до руху, простору та взаємодії з аудиторією. У зв'язку з цим актуальним є дослідження основних тенденцій, що формують хореографічне мистецтво ХХІ століття.

У сучасному мистецтвознавстві питання розвитку хореографії активно досліджують такі автори, як Моріс Бежар, Вільям Форсайт, Вейн Макгрегор, які розглядають взаємодію танцю з цифровими технологіями та соціальними процесами [1, с. 25]. Важливими є роботи І. Кіліана та В. Мелихова, які аналізують експериментальні підходи у контемпорарі-денс [2, с. 47].

Мета публікації полягає у визначенні ключових тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві, що формують його подальший розвиток. Для досягнення мети ставляться такі завдання: схарактеризувати вплив технологій на хореографію; проаналізувати розвиток неокласичного та сучасного танцю; дослідити роль соціальних аспектів у постановочних проєктах.

Неокласичний балет є еволюцією класичного балету, де зберігається техніка академічного танцю, але з'являються нові підходи до руху, простору та взаємодії з аудиторією. У XX столітті, хореографи як А. Прельжокаж, У. Форсайт та К. Пайт змінюють традиційні уявлення про балет. Прельжокаж, наприклад, вважається інноватором, який активно впроваджує елементи сучасного танцю і театру в класичну балетну хореографію, створюючи постановки, які зазвичай поєднують балетну техніку з новими формами вираження руху. В. Форсайт є піонером у створенні нових балетних форм, що інтегрують елементи сучасного танцю, а К. Пайт досліджує взаємодію між живими виступами та технологіями, що дозволяє створювати інноваційні постановки, які змінюють досвід балету для глядачів. Ці зміни є результатом пошуку нових форм вираження, які є більш доступними і актуальними для сучасної аудиторії. Вони руйнують традиційні уявлення про класичний балет, відкриваючи нові можливості для експериментів у танцювальному мистецтві [3, с. 32].

Контемпорарі-денс, з моменту свого виникнення, активно розвивається, що дозволяє йому ставати все більш різноманітним і відкритим для інновацій. Сучасний танець не обмежується лише технікою, а починає інтегрувати різні елементи, включаючи емоційні і психологічні аспекти, що дозволяє танцювати не тільки за допомогою класичних рухів, але й через імпровізацію та контактну імпровізацію. В. Макгрегор, зокрема, розвиває техніку, яка фокусується на використанні "відкритих форм" у русі, зокрема в його компанії "Random Dance", де досліджуються нові підходи до взаємодії танцюристів та глядачів. Інші відомі хореографи, такі як Марта Грем, розвивали експресивний модерн, створюючи танці, які активно працюють з емоціями та психологічним змістом. Сучасний танець також часто включає впливи інших мистецтв, таких як театр, музика та візуальні мистецтва, що дозволяє створювати мультимедійні постановки, які розширюють межі самого танцю. Це створює нові форми вираження і взаємодії, відкриваючи танцювальному мистецтву нові можливості для самовираження та соціальних коментарів [4, с. 50].

Цифровізація танцю є однією з найбільших змін у сучасному хореографічному мистецтві. Технології, такі як віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), 3D-анімація, та відеоінсталяції, дозволяють розширити можливості постановок, створюючи нові візуальні ефекти, які можуть значно змінити досвід глядача та взаємодію з виступами. Використання новітніх технологій у поєднанні з танцем створює ефект глибшого занурення в мистецтво, де глядач може не лише спостерігати, а й ставати частиною процесу. Наприклад, у проєкті "The Light Surgeons" використовуються спеціальні цифрові технології для проєкцій і анімацій, що взаємодіють з танцівниками, створюючи інтерактивні постановки. Це дозволяє не лише поглибити сенс виступу, а й змінити спосіб сприйняття танцю. Інші компанії, як "Punchdrunk" та "Twenty Thirty Five", використовують театральні інсталяції та віртуальні світи, щоб створити незвичайні досвіди, де глядачі активно взаємодіють із танцівниками та середовищем постановки [5, с. 64].

Сучасні хореографи активно використовують танець для порушення важливих соціальних проблем. Через танець можуть бути висвітлені такі теми, як рівність, гендерні питання, екологія, соціальні та економічні проблеми. Танцювальні перформанси часто створюються з метою привернення уваги до актуальних питань сучасності, а також для змін в суспільстві. Наприклад, хореографічні компанії, такі як "Battery Dance", активно працюють із вразливими групами населення, такими як мігранти, біженці, люди з інвалідністю, для того, щоб сприяти їхній соціальній інтеграції. Їхні проєкти, що включають елементи освіти через мистецтво, допомагають створювати мости між різними соціальними групами, а також висвітлюють важливі соціальні питання через танець. Ці перформанси створюють платформу для діалогу, де танець стає засобом для соціальної взаємодії та змін. Участь у таких проєктах дозволяє людям переживати важливі питання через безпосередній досвід, що

допомагає зрозуміти проблему і сприяє розвитку емпатії та взаєморозуміння в суспільстві [6, с. 78].

Сучасне хореографічне мистецтво знаходиться на перетині традицій і новаторства. Важливими тенденціями є експериментальні підходи у неокласичному балеті, розвиток контемпорарі-денс, цифровізація танцю та соціальна спрямованість постановок [7]. Ці нові напрямки не лише збагачують мистецтво, але й роблять його актуальним і доступним для ширшої аудиторії. Подальший розвиток танцю залежить від його взаємодії з іншими видами мистецтва, науковими досягненнями та суспільними викликами, що дозволяє танцю ставати потужним інструментом у соціальних змінах та розвитку культури.

Перелік використаних джерел

1. Бежар М. Танець у новому вимірі. *Теорія танцю*. 2014. С. 25–30.
2. Кіліан І. Експериментальні підходи в контемпорарі-денс. *Журнал сучасного танцю*. 2015. Т. 24, № 3. С. 47–53.
3. Мелихов В. Соціальні перформанси: танець як форма соціального висловлення. *Перформативне мистецтво*. 2019. Т. 8, № 4. С. 78–83.
4. Нахарін О. Гага-танець: новий погляд на рух. *Сучасний танець*. 2016. Т. 17, № 1. С. 50–58.
5. Прельжокаж А., Форсайт У., Пайт К. Неокласичний балет у сучасному контексті. *Балетне мистецтво*. 2017. С. 32–38.
6. Форсайт У. Цифрові технології в хореографії: від класики до інновацій. *Танець у цифрову еру*. 2018. С. 64–70.
7. Mozgalova, N., Baranovska, I., Zuziak, T., Martyniuk, A., Luchenko, O., (2022). Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference, 194-204.

DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2022vol1.6889>

УДК 7.043

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.22>

О.В. Самборська

кандидат педагогічних наук, старший викладач

Хмельницький національний університет

м. Хмельницький

e-mail: len4uk19911991@gmail.com

З.А. Дронова

здобувач вищої освіти

Хмельницький національний університет

м. Хмельницький

м. Хмельницький

e-mail: zoryanadronova@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕКСТИЛЬНИХ ТЕХНІК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті досліджено сучасні тенденції розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва, зокрема текстильних технік, таких як фелтинг та вишивка. Проаналізовано, як ці техніки взаємодіють між собою, утворюючи нові художні форми, що поєднують традиційні елементи та сучасні експериментальні методи. Розглянуто історичні аспекти розвитку фелтингу та вишивки, їхні технічні особливості та художній потенціал у створенні декоративних композицій. Акцентовано увагу на тому, як сучасні майстри застосовують фелтинг та вишивку для створення багатошарових композицій, що поєднують традиційні мотиви з сучасними інтерпретаціями. Підкреслено значення збереження та адаптації традиційних ремесел у контексті новітніх мистецьких експериментів.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, текстиль, фелтинг, вишивка, традиційні техніки, сучасні тенденції.

Abstract. The article explores contemporary trends in the development of Ukrainian decorative and applied arts, particularly textile techniques such as felting and embroidery. It analyzes how these techniques interact, forming new artistic expressions that combine traditional elements with modern experimental approaches. The historical aspects of the development of felting and embroidery, their technical features, and artistic potential in creating decorative compositions are examined. Attention is given to how modern artisans apply felting and embroidery to create multilayered compositions that blend traditional motifs with contemporary interpretations. The importance of preserving and adapting traditional crafts within the context of modern artistic experiments is emphasized.

Keywords: decorative and applied arts, textiles, felting, embroidery, traditional techniques, contemporary trends.

Сучасне українське мистецтво, зокрема декоративно-прикладне, активно розвивається в умовах глобалізації та технологічного прогресу. Одне із найважливіших його завдань є осмислення історико-культурної спадщини в нових мистецьких формах, які зберігають традиційні елементи, й адаптують їх до сучасного контексту.

Сучасний художній текстиль в Україні розвивається в напрямі відтворення традиційних технік, що відображено у працях науковців Г. Кусько, Т. Печенюк, З. Чегусової та інших. Дослідники звертають увагу на мистецтво першоелементів, колажного мислення та колажного простору, які сформувалися у мистецтві початку ХХ століття та вплинули на розвиток сучасного декоративного мистецтва. Вагомий внесок у вивчення текстильних технік, зокрема, художньої вишивки, тканин, а також українських килимів, гобеленів, ліжників і батику зробили мистецтвознавці М. Станкевич, О. Никорак, Т. Кара-Васильєва, С. Сидорович, Є. Шимук та інші. Окремі аспекти цієї тематики висвітлені у дисертаційних дослідженнях О. Луковської та О. Ямборко.

Аналіз наукових праць засвідчує, що найбільше уваги приділяється традиційним видам художнього текстилю, тоді як новітні підходи, зокрема поєднання технік, залишаються не таким вагомими. Фелтинг у своєму сучасному вигляді є більш новітньою технікою декоративно-прикладного мистецтва, він відкриває нові можливості для творчої інтеграції з іншими техніками, зокрема з технікою вишивання, сприяючи розширенню виразних засобів текстильного мистецтва [1].

Основною метою дослідження сучасних тенденцій розвитку текстильних технік декоративного мистецтва є аналіз можливостей текстильних технік, зокрема фелтингу та вишивки, під час створення декоративних композицій, що збагачують сучасні культурні традиції новим мистецьким контекстом.

Декоративно-прикладне мистецтво є одним із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості [2]. Отже, варто зазначити, що декоративно-прикладне мистецтво має свою вагому декоративну образність та прямий зв'язок з предметами побуту. Мистецькі твори виготовляють із різних матеріалів, зазвичай тканини, дерева, глини, скла, металу, каменю тощо.

Саме вивчення та дослідження текстильних технік, а особливо технік фелтингу (валяння вовни) та вишивки як засобу художньої виразності набуває вагомого значення у розвитку сучасного мистецтва.

Фелтинг (також відомий як «валяння вовни», «фільтцювання», «фільтц» або «набивання») – це техніка рукоділля, що передбачає створення малюнків на тканині або повсті, а також виготовлення об'ємних виробів, таких як іграшки, панно, декоративні елементи, предмети одягу та аксесуари. Головною особливістю цього ремесла є використання натуральної вовни, яка має здатність звалюватися, утворюючи щільний матеріал – повсть.

Фелтинг має давню історію, яка бере свій початок ще з часів, коли люди вперше почали використовувати шерсть диких тварин для створення текстильних виробів.

Археологічні знахідки свідчать, що перші зразки валяної вовни з'явилися приблизно вісім тисяч років тому. Найбільш широко представлена ця техніка була поширена серед кочових народів, які розводили овець та використовували їхню шерсть у повсякденному житті.

Поступово валяння набуло промислового характеру: вже у XVI столітті з'явилися спеціалізовані майстерні з виготовлення повсті, а у XIX столітті було винайдено валяльні преси та машини, що дозволили механізувати процес звальювання. Традиційна ручна техніка, яка століттями передавалася з покоління в покоління, почала трансформуватися під впливом технічного прогресу.

На межі XX та XXI століть художнє валяння пережило новий етап розвитку. Сучасні технології значно розширили можливості роботи з вовною, зробивши популярними два основні методи фелтингу:

Сухий фелтинг – ущільнення вовни за допомогою спеціальних голок, що переплітають волокна між собою.

Мокрий фелтинг – створення повсті через зволоження вовни мильним розчином і подальше звальювання.

Сьогодні фелтинг є не лише традиційним ремеслом, а й сучасним видом мистецтва, що дозволяє реалізовувати свої креативні ідеї. За допомогою цієї техніки виготовляють ексклюзивні прикраси, декоративні панно, предмети інтер'єру, дизайнерський одяг та аксесуари. Завдяки широкому вибору матеріалів і вдосконаленню методик, фелтинг продовжує розвиватися, відкриваючи нові горизонти у сфері декоративно-прикладного мистецтва [3].

Вишивка гладдю – це один із традиційних видів народного декоративного мистецтва, що передбачає створення орнаментальних або сюжетних зображень на тканині чи шкірі за допомогою різних ручних або машинних швів. Це один із найпоширеніших видів рукоділля серед українських майстринь і майстрів. Вишиті елементи широко використовуються в українському побуті, зокрема, для оздоблення одягу – чоловічих і жіночих сорочок, а також рушників, серветок, скатертин і декоративних панно [4].

Техніка вишивання гладдю передбачає декоративне оздоблення тканини нитками, що виконується стібками різної довжини та напрямку. Стібки укладають щільно один до одного, без проміжків, завдяки чому поверхня вишивки може бути повністю або частково заповненою, що і визначає суть гладі.

Ця техніка вирізняється здатністю точно передавати відтінки кольорів, плавні переходи, світлотінь, що робить її схожою на живопис. Завдяки правильному добору ниток, кольорової гами, довжини та напрямку стібків можна створювати як реалістичні, так і фантастичні зображення, перетворюючи вишивку гладдю на живописне мистецтво [5].

Точний час виникнення техніки вишивання гладдю залишається невідомим, проте вона має глибоке історичне коріння. У музеях Західної Європи збереглися експонати, що датуються V століттям до н. е., а найдавніші зразки вишивки, згадки про які дійшли до наших днів, були створені у Стародавньому Китаї. У ті часи гладдю прикрашали не лише одяг, а й килими та інші декоративні вироби. Вишукані орнаменти на шовкових тканинах виконувалися золотими, срібними нитками й навіть волосом.

В Україні традиція вишивки гладдю зберіглася протягом останніх століть. Цю техніку переважно застосовували для оздоблення одягу, зокрема сорочок, адже вона надавала їм святкового й витонченого вигляду. Окрім цього, гладдю прикрашали рушники, хустки, скатертини, подушки, фартухи та картини. Вишивка була невід'ємною частиною побуту українців, а знання про неї передавалися з покоління в покоління.

Залежно від регіону існували різні варіанти вишивання гладдю: пряма, коса, лічильна, вільна, художня гладь. На Полтавщині поширеною була пряма гладь, виконана у білих відтінках. У Чернігівській, Київській областях та на Поділлі переважали червоні та чорні кольори. Основний принцип цієї техніки – накладання паралельних стібків довільної довжини, що дозволяє створювати широкий спектр орнаментів: від дрібних цяток і зубчиків до складних геометричних фігур та зірок. До того ж пряма гладь часто слугувала основою для інших видів вишивки.

Сьогодні мистецтво вишивки знову набуває популярності. Майстри активно відроджують традиційні техніки, поєднуючи їх із сучасними художніми рішеннями. Гладдю прикрашають не лише традиційні сорочки, а й сукні, блузи, сумки, джинси, верхній одяг. Це підтверджує, що мистецтво циклічне, і ми поступово повертаємося до автентичних традицій, адаптуючи їх до сучасних реалій [6].

Техніка фелтингу дозволяє створити текстуровані й об'ємні форми, які здатні передавати деталі. Фелтинг дає змогу передавати необхідні кольори та м'які переходи між ними, що забезпечує досягнення реалістичного ефекту. Завдяки використанню різних товщин та напрямків вовняних волокон можна додати об'єм і деталізацію, що надає роботі руху, роблячи її більш виразною й динамічною.

Вишивка часто стає вдалим доповненням до вовни, додаючи деталізації окремим елементам. Гладь є технікою, що має давні традиції, проте не обмежується лише українським декоративним мистецтвом. На рис. 1 представлено творчу роботу художниці Максін Сміт, яка синтезувала вишивку гладдю та фелтинг. У її творчій роботі простежується взаємодоповнення двох технік: квіти, виконані гладдю, виступають на перший план за рахунок використання матеріалів, відмінних від тла. Таким чином створюється рельєфне зображення.

На кафедрі технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва Хмельницького національного університету здобувачі вищої освіти під керівництвом канд. пед. наук, доцента Вікторії Хренової в межах вибіркових освітніх компонентів «Практикум з фелтингу» та «Нетрадиційні техніки художньої обробки матеріалів» виконують творчі роботи, де гармонійно поєднують техніки фелтингу та вишивки (наприклад, брошка на рис. 2).



Рис. 1. «Соняшники Ван Гога», авторка Максін Сміт



Рис. 2. Брошка, авторка Марина Наумова (керівник Вікторія Хренова)

Варто зазначити, що поєднання вишивки і фелтингу лише набирає популярності як в Україні, так і за її межами. Це може бути зумовлено складністю синтезу двох технік, що вимагає особливих навичок і точності, а також часу на освоєння матеріалу. Вишивка, з її багатоміліардною історією і традиціями, часто поєднується з іншими виразними засобами, що дозволяє досягти більш швидких і візуально зрозумілих результатів.

Зазвичай у великих роботах, створених за допомогою техніки фелтингу, дрібні деталі додаються тією ж вовною, що дає можливість створити суцільну, але водночас текстуровану композицію. Однак, поєднуючи фелтинг з вишивкою, можна досягти більш складних і витончених образів. Вишивка додає виробу елементів точності, деталізованих малюнків і символічних акцентів, які можуть доповнювати об'ємні форми фелтингу. Такий синтез дозволяє створювати багатошарові, текстуровані роботи, в яких кожен елемент має своє місце і функцію, відзначаючись як у кольорі, так і в фактурі. Крім того, поєднання цих двох

технік відкриває нові можливості для вираження емоцій та творчих концепцій, дозволяючи комбінувати ритми, форми і символіку, що дають багатогранне сприйняття твору. Таким чином, вишивка й фелтинг, будучи на перший погляд контрастними, можуть взаємно доповнювати одне одного, розкриваючи нові горизонти в сучасному текстильному мистецтві.

Поєднання різних текстильних технік і матеріалів є цікавим початком для створення образів декоративних композицій, що само собою передусе збереженню культурних надбань й відображає сучасні тенденції. Це дає можливість для глибшого самовираження, надаючи роботам повноти та фактурності.

Отже, поєднання технік між собою є ефективним засобом вираження художнього образу, що відкриває широкі можливості для експериментів у декоративному мистецтві, сприяючи збереженню культурної спадщини через сучасні художні форми. Встановлено, що текстильне мистецтво відіграє важливу роль у сучасному декоративному мистецтві, поєднуючи традиційні та інноваційні техніки. Синтез текстильних технік у сучасному мистецтві відкриває нові можливості для творчості, розширюючи межі традиційного текстильного дизайну. Використання змішаних технік у створенні декоративних композицій дозволяє передати складні фактурні рішення та глибокі художні образи.

Список використаних джерел

1. Хренова В. Традиції та новаторство в декоративному мистецтві фелтингу / В. Хренова // Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. пр. – Хмельницький : ХГПА, 2020. – Вип. 11. – С 99-105.
2. Миколаївський Обласний Центр Народної Творчості. Творче об'єднання «Прибужжя»: традиційне декоративно-прикладне мистецтво в сучасній нумізматиці [Електронний ресурс] // Творче об'єднання «Прибужжя». – 05.11.2018. – Режим доступу: <https://ocnt.com.ua/tvorche-obyednannya-pribuzhzhya-tradicijne-dekorativno-prikladne-mistectvo-v-suchasnij-numizmatici/> (дата звернення: 01.03.2025).
3. Фелтинг [Електронний ресурс] // *Mir-shersti*. URL: https://mir-shersti.com.ua/ua/auxpage_httpwikipediaorgwikid0a4d0b5d0b5dd182d0b8d0bdd0b3/ (дата звернення: 02.03.2025).
4. Давидова М. Основні тенденції розвитку сучасного аматорського декоративно-ужиткового мистецтва / М. Давидова // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. – Харків : ТОВ «Друкарня Мадрид», 2019. – Вип. 1. – С. 5–9.
5. Вишивка [Електронний ресурс] // *Portal.prolisok*. Центральнотрадянський науковий ліцей-інтернат. – Режим доступу: <https://portal.prolisok.org/vishivka.html> (дата звернення: 03.03.2025).
6. Вишивання гладдю [Електронний ресурс] // *hobitera*. *Хобі територія*. – Режим доступу: https://hobitera.com/c-vyshyvannja-ghladdju?utm_source (дата звернення: 03.03.2025).
7. Козлик Ю. Вишивка гладдю: історія, різновиди, символіка [Електронний ресурс] // *vsviti*. *ВСВІТІ*. – 29.06.2017. – Режим доступу: https://vsviti.com.ua/ukraine/70535?utm_source (дата звернення: 04.03.2025).

А.А. Тулянцев

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дніпровська академія музики
м.Дніпро

e-mail: operaandriy@gmail.com

А.О. Швачка

народна артистка України, доцент
Національна музична академія України ім. П.
Чайковського,
солістка Національної опери України
м. Київ

e-mail: shvachka77@icloud.com

А.А. Дорош

народна артистка України, професор
Київський національний університет
культури і мистецтв
м. Київ

e-mail: adorosh1969@gmail.com

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВИПУСКНИКІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТЕАТРІВ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ УКРАЇНИ ХХІ ст.

Анотація. Кафедра «Вокально-хорового мистецтва» Дніпровської академії музики є навчально-педагогічним та науковим структурним підрозділом, до складу якого входять фахівці спеціалізації «Академічний спів», «Хорове диригування», «Естрадний спів». Викладачі кафедри, серед яких є видатні оперні, камерні та естрадні співаки, хормейстери пишається випускниками різних років, що гідно презентують досягнення зазначеного ВІШу на українських та міжнародних сценах. У зазначеній статті автор аналізує лише діяльність таких фахівців спеціалізації «Академічний спів», як народна артистка України та народна артистка СРСР, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка професор Н. Суржина та старший викладач О. Гонка-Омельченко. Розглядається діяльність декотрих випускників саме цієї спеціалізації, а саме – І. Петрової, С. Ковніра, М. Цвітінської, Д. Риндіна. Які працюють артистами-вокалістами у Національних театрах опери та балету України.

Ключові слова: Дніпровська академія музики, Національна опера України, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, Одеський національний театр опери та балету, Дніпровський академічний театр опери та балету, Запорізька обласна філармонія, гастролі, диригент, режисер, репертуар, мецо-сопрано, сопрано, бас, репертуар.

Abstract. The Department of «Vocal and Choral Art» of the Dnipro Academy of Music is an educational, pedagogical and scientific structural unit. The department employs specialists specializing in «Academic Singing», «Choral Conducting», and «Pop Singing». Among the teachers of the department are outstanding opera, chamber and pop singers, and choirmasters. The department is proud of its graduates of different years who worthily present the achievements of the mentioned university on the Ukrainian and international stages. In the mentioned article, the author analyzes only the activities of such specialists in the specialization «Academic Singing» as People's Artist of Ukraine and People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize named after T. Shevchenko Professor N. Surzhyna and Senior Lecturer O. Hopka-Omelchenko. The activities of some graduates of this specialization are considered, namely - I. Petrova, S. Kovnir, M. Tsvetinska, D. Ryndin. Who work as vocalists at the National Opera and Ballet Theaters of Ukraine.

Keywords: *Dnipro Academy of Music, National Opera of Ukraine, Lviv National Academic Opera and Ballet Theater named after S. Krushelnytska, Odessa National Opera and Ballet Theater, Dnipro Academic Opera and Ballet Theater, Zaporizhia Regional Philharmonic, tours, conductor, director, repertoire, mezzo-soprano, soprano, bass, repertoire.*

Виховання здобувачів вищої освіти у мистецьких ЗВО за спеціалізацією «Академічний спів» є процесом специфічним та нелегким. Адже викладачам доводиться протягом багатьох навчальних років не тільки передавати свій персональний досвід виступів на сцені у операх, оперетах, камерних концертах, а й враховувати нові умови, які існують у музично-театральних установах ХХІ ст. Ще у 2016 році Міністерством культури України було видано Наказ «Про затвердження Порядку формування на конкурсній основі кадрового складу художнього та артистичного персоналу державних та комунальних закладів культури» [4]. Цей урядовий документ став орієнтиром для усіх випускників ВИШів культури та мистецтв у процесі творчо-виробничого розуміння умов вибраних професій та їхньої адаптації до специфіки кожної музично-театральної установи. Наукова проблема, пов'язана з цим питанням, полягає у аналізі науково-педагогічної діяльності декотрих працівників кафедри «Вокально-хорового мистецтва» Дніпровської академії музики, узагальненні їхнього викладацького досвіду, персональних методик навчання різним вокальним технікам та логічним поєднанням цих складових у подальшій артистичній діяльності випускників зазначеної кафедри.

Науково-викладацька практика підтверджує, що протягом останнього часу інтерес фахівців до проблем вокальної педагогіки активно виявляється у тяжінні до освоєння різних видів та жанрів навчально-методичної літератури. У Internet існує значна кількість робочих навчальних програм, методичних розробок, рекомендацій, посібників, підручників. Кожен з цих документів знайде свого творчого адресата. У контексті нашої статті ми зупиняємо увагу на працях В. Антонюк [1], Н. Суржиної [7], О. Гопки [2]. Дослідниці наголошують на тому, що вокально-виконавська творчість позитивно впливає на всебічне виховання та освіти, музичний розвиток наших сучасників, впливаючи на емоційну сферу, розвиваючи художній смак, виховуючи естетичну культуру. Кожна з цих викладачок має досвід театрально-концертної діяльності, який у ХХІ ст. органічно поєднувався з практичними заняттями для бакалаврів та магістрів у різних ВИШах, та має конкретні результати у формі подальшого працевлаштування здобувачів освіти у Національні театри опери та балету України.

Метою і завданням статті є узагальнення досвіду практичної роботи на театрально-концертних сценах України та за кордоном Н. Суржиної (ХХ - ХХІ ст.), О. Гопки (ХХІ ст.). Та визначенні їхнього вокально-артистичного значення у контексті діяльності Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, Дніпровського академічного театру опери та балету (Н. Суржина); Запорізької обласної філармонії (О. Гопка). А також з'ясувати, яким чином вибудовується структура діяльності викладача спеціалізації «Академічний спів», який на відміну від інших викладачів нормативних та вибіркових дисциплін, створює персональний педагогічний та музично-виконавчий компонент. Результатом якого є цікава творчість випускників Дніпровської академії музики – артистів вокалістів Національної опери України (І. Петрова, С. Ковнір), Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької (М. Цветінська), Одеського національного театру опери та балету (Д. Риндін).

Дніпровська академія музики має своєрідну історію, яка у ХХІ столітті трактується у нових варіантах. Історичні факти про візит тогочасної державної делегації у 1787 році на ці дикі землі, що були заселені у різних століттях козаками, стали вже давно сюжетами романів, фільмів та вистав. Візит супроводжувався грандіозним музичним видовищем, яким керував знаменитий італійський композитор Дж. Сарті. Велику роль у розбудові цих земель зіграв генерал-губернатор князь Г. Потьомкін-Тавричеський, який планував також відкриття університету та академії мистецтв та музики. Легенди взагалі розповідають про те, що для праці у академії музики був запрошений навіть В.А. Моцарт. Та це запрошення залишилося

без відповіді. Академія музики, що виконувала також функції дивертисментних розваг з балами для оточення генерал-губернатора князя Г. Потьомкіна-Тавричеського проіснувала протягом недовгого часу. Бо генерал-губернатор князь Г. Потьомкін-Тавричеський раптово помер у 1791 році.

Протягом наступних століть у Катеринославі функціонували кілька Міських театрів, гастролювали європейські музично-театральні трупи. У 1898 році були відкриті музичні класи, згодом Катеринославське музичне училище ІРМТ (директор Д. Губарев). Катеринославська консерваторія, що функціонувала протягом 1918 – 1922 років пишається самими знаменитими своїми випускниками – оперними співаками І. Паторжинським, М. Сокіл (працюючи солісткою Львівського оперного театру, співачка одружилася з композитором А. Рудницьким, згодом подружжя емігрувало до США, де активно пропагувало музичну україністику), композитором В. Йоришем.

У ХХ столітті у радянському місті Дніпропетровську активно діяли: Музичний технікум, музичне училище ім. М. Глінки, Дніпропетровський робітничий оперний театр, Дніпропетровська обласна філармонія, Дніпропетровський театр опери та балету, Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка. В області – Криворізький академічний театр драми та музичної комедії ім. Т. Шевченка, Кам'янський (колишній Дніпродзержинський) академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, місцеві музичні училища. 22 березня 2006 року Дніпропетровське музичне училище було реорганізоване у консерваторію, а у 2016 – академію музики. В усіх цих установах працюють випускники колишньої Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. Опрацювавши різні історичні документи, узагальнивши усі факти, пов'язані з музично-педагогічною сферою регіону та України, у 2023 році урочисто було відзначено 125-річчя Дніпровської академії музики.

Вокальний відділ училища, що згодом став Цикловою комісією «Спів», та кафедрою «Вокально-хорове мистецтво» виявляє та аналізує механізм навчання та самовираження здобувачів освіти – майбутніх артистів-вокалістів у процесі вокальної навчальної діяльності та визначає характер його впливу на слухача. Навчаючи співати, викладачі кафедри «Вокально-хорове мистецтво» водночас досліджують художньо-естетичні особливості таких оперно-голосових образів, як бас, баритон, тенор, альт, меццо-сопрано, ліричне, драматичне, колоратурне сопрано у вокальному мистецтві. Дослідження відбувається у колективних навчальних посібниках саме кафедри «Вокально-хорове мистецтво» Дніпровської академії музики: «Антологія меццо-сопрано» (2019, автор – Н.А. Суржина); «Спів» (2020); «Мистецтво співу» (2021); «Актуальні питання музичної освіти. Спів» (2022); «Сучасна вокальна педагогіка: теорія, практика» (2023). Серед запрошених авторів статей у цих посібниках – народна артистка СРСР, володарка Гран-прі міжнародного конкурсу «Мадам Баттерфляй» (Токіо, 1976), та титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу» Гізелла Ципола. Народна артистка СРСР, Герой України Ада Роговцева. Народні артистки України Євдокія Колесник, Анжеліна Швачка, Лілія Сандулеса, Анна Дорош, народні артисти України Анатолій Соловьяненко; Володимир Горянський; заслужені артистки України Сусанна Чахоян, Ольга Фомічова; заслужений артист України Дмитро Шарабурін; доктори мистецтвознавства Алла Терещенко, Юрій Чекан, Олександр Стахевич.

Творча характеристика народної артистки України та народної артистки СРСР, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Нонни Андріївни Суржиної надана у багатьох історичних джерелах. Одним з них є Велика Українська Енциклопедія: «Закінчила 1959 Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки (тепер Фаховий музичний коледж Дніпровської академії музики), клас О. Тарловської (1880–1965; тепер Україна), 1964 — Харківську консерваторію (тепер Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), клас професора П. Голубєва (1883–1966; тепер Україна). 1963–1974 була солісткою Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка (тепер Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка), 1974–2006 — Дніпропетровського театру опери та балету (тепер Дніпропетровський академічний театр опери та балету). Водночас з 1974 працює викладачем спеціалізації «Спів»

Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки. З 2017 — професор кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки» [8].

Необхідно зазначити той факт, що Н. Суржина навчалася у професора Павла Голубєва — учня знаменитого Федеріко Алессандро Бугамеллі (Federico Alessandro Bugamelli) — італійського оперного співака, композитора, диригента, вокального педагога, концертмейстера, піаніста. Однією з учениць Ф.А. Бугамеллі була оперна примадонна театру La Scala Федора Барб'єрі (Fedora Barbieri). То ж харківсько-дніпровська співачка та викладачка Н. Суржина демонструвала під час виступів італійську школу співу, і сьогодні навчає здобувачів освіти її технікам. А саме: розвинути тривалість дихання, яка стане основою вокально-технічних навичок виконавця; сформувані вміння керувати голосом, вміло філіювати звук; розвивати рухливість голосу для можливості виконання важких пасажів, колоратур, каденцій, трелів. Майстерність та вміння виходять на перше місце. Н. Суржина уміє поставити голос таким чином, щоб він був гучним та потужним.

«Серед учнів Н.А. Суржиної: Марія Браславська - артистка Нової ізраїльської опери; Оксана Гопка - лауреатка міжнародного конкурсу вокалістів ім. А. Дворжака (Чехія); Жанна Німенська - лауреатка Міжнародного конкурсу вокалістів ім. Е. Віллі-Лобоса (Бразилія, солістка Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенко); Ірина Петрова - солістка Національної опери України, заслужена артистка України; Роман Лещов - соліст Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва; Маріанна Цветінська - солістка Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької; Надія Єременко, Софія Сорока - солістки Дніпровського академічного театру опери та балету» [8]. Кожна з цих співачок та співаків мають у своїх репертуарах партії української та світової оперної класики, камерні солоспіви, мають велику кількість відеозаписів у Youtube. Гастрольні турне охоплюють сцени Європи та Азії.

Маріанна Цветінська - солістка Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької виконує на сцені цього театру такі партії, як Віолетта («Травіта» Дж. Верді), Мімі («Богема» Дж. Пуччіні), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), виступала у концертах Національної філармонії України ім. М. Лисенко. Має контракти в оперних театрах Польщі, Нідерландів.

Сценічну практику учні Н.А. Суржиної, майбутні артисти-вокалісти Національних театрів опери та балету України розпочали саме на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету. Співпраця з диригентом, народним артистом України В. Гаркушею, головним режисером, народним артистом України Юрієм Чайкою, солістами опери, народними артистами України Едуардом Срібницьким, Валентиною Коваленко, заслуженими артистами України Олександром Сергєєвим, Сергієм Гомоном, Зоєю Каїповою, Ольгою Ус стали школою професійної майстерності. Саме завдяки вже наспіваному репертуару ці молоді артисти-вокалісти в різні роки успішно пройшли конкурсні комісії у Національні театри опери та балету України.

Яскравою сторінкою є навчання соліста Національної опери України, народного артиста України Сергія Ковніра (бас) у творчій аспірантурі, асистентурі-стажування Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики (2023-2024). Творчим керівником його мистецького проєкту «Репертуар для баса як складова концертно-сценічної діяльності співаків України ХХІ ст.» була професор Н.А. Суржина. 14.06.2024. відбувся Атестаційний концертний захід С.Ковніра. Була виконана програма, що складалася з творів знаменитих українських композиторів: Монолог Сільвестра з опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди; Балади Мойсея з опери «Мойсей» М. Скорика; Соло Баса з Реквієму «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича-Д. Павличко; романсів «Нескінченне» І. Карабиця - Р. Тагора - В. Батюка; «Гей, піду я в ті зелені гори» Г. Майбороди – Лесі Українки; «Ой, по горі роман цвіте» І. Кушплера – Т. Шевченко; «Прилітай, моя ластівко» В. Мартинюк - В. Хрущ; «Дай, Боже» В. Мартинюк - С. Черевко. Концертмейстер, лауреат міжнародних конкурсів Ірина Литвиненко, та студент НАМУ ім. П. Чайковського (клас С. Ковніра), лауреат

вокальних конкурсів, соліст Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва Володимир Щур.

Старший викладач кафедри «Вокально-хорового мистецтва» Оксана Віталіївна Гопка також продовжує виконавсько-педагогічні традиції свого професора Н.А. Суржиної. Переймаючи професійні секрети вокальної школи – Бугамеллі–Голубєв–Суржина, ця викладачка водночас зберігає свій персональний стиль. У основі якого є розуміння того, що особливий фонетичний стрій італійської мови сприяє становленню правильної манери звуковидобування. Працюючи за сумісництвом на посаді художнього керівника Запорізької обласної філармонії, О.В. Гопка активно залучає їх до концертних виступів. Свого часу це був Ігор Воєводин (бас-баритон), який сьогодні співає центральні партії у виставах таких іспанських театрів, як Teatro Real, Teatro Cervantes de Málaga, Teatro de la Zarzuela, Ópera de Oviedo.

Інший здобувач освіти, що навчається у XXI столітті у класі О.В. Гопки та магістратурі 2-го курсу - Даніїл Риндін (бас). Він вже має такі факти у своїй творчій біографії: *«Одеський національний академічний театр опери та балету повідомляє, що за результатами конкурсу на заміщення вакантних посад артистів – вокалістів (солістів), який відбувся 27 листопада 2024 року переможцями стали: Риндін Даніїл Андрійович - артист-вокаліст (соліст) друга категорія (1 ставка)»* [6]. Тема його магістерської роботи *«Басові арії в українській оперній музиці XXI ст.: принципи виконавського аналізу (на матеріалі опер М. Скорика, І. Небесного, В. Мартинюк)»*. Даніїл Риндін вже виконав на одеській сцені партію графа ді Чепрано («Ріголетто» Дж. Верді), виступав у різдвяних концертах (проект VLASNE). Готує також партію Виборного у «Наталці Полтавці» М. Лисенка, жреця, царя, Тома («Набукко», Аїда», «Бал-маскарад» Дж. Верді), Ризничого з «Тоски», Пінелліно з «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні».

На усіх етапах діяльності кафедри «Вокально-хорового мистецтва» Дніпровської академії музики продовжує здійснюватися науково-педагогічна пошуково-експериментальна робота, розробляється комплекс вокальних методик для синхронізації навичок співу та сценічної гри при навчанні артистів-вокалістів опери, оперети, камерних концертів. Що й демонструють наші випускники – артисти вокалісти Національних театрів опери та балету України. Серед яких є ще випускники класу старшого викладача кафедри Ю. Худієнко: Олександр Мельник (Національна оперета України), Анна Юрінцева (Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької).

Список використаних джерел та літератури:

1. Антонюк В. Г. «Академічний спів» фах «Камерний спів» [Електронний ресурс] : освіт.-наук. програма другого (магістер.) рівня вищ. освіти за спец. 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» : освіт. кваліфікація: Магістр муз. мистецтва : проф. кваліфікація: Артист-вокаліст (соліст камер.). Артист ансамблю. Репетитор з вокалу. Викладач закладу вищ. освіти. Науковець-дослідник / М-во культури та інформ. політики України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; розроб.: Антонюк В. Г., Кононова М. В. – Текст. дані. – Київ : [б. в.], 2022. – 15 с. – Режим доступу: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2-1-2-st.-ONP-Akademichnij-spiv-Fah-Kamernij-spiv-2022.pdf>
2. Гопка О. Взаємодія акторської та вокальної техніки в процесі виховання студента-вокаліста. С. 67-71. Актуальні питання музичної освіти. Спів / [колектив. навч.-метод. посіб.] ред.: А. А. Тулянцева; Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, Національна всеукраїнська музична спілка. - Дніпро : Ліра, 2022. - 200 с. - Бібліогр. в кінці ст. - укр.
3. З.Ковнір Сергій. <https://opera.com.ua/persons/operna-trupa> (дата звернення)
4. Наказ «Про затвердження Порядку формування на конкурсній основі кадрового складу художнього та артистичного персоналу державних та комунальних закладів культури». 01.07.2016 № 497. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1029-16#n8>.
5. Петрова Ірина. <https://opera.com.ua/persons/operna-trupa>

6. Риндін Д. Результати конкурсу на заміщення вакантних посад артистів – вокалістів (солістів). 28.11. 2024. <https://operahouse.od.ua/rezultaty-konkursu-na-zamishchennya-vakantnyh-posad-artystiv-vokalistiv-solistiv-2/>
7. Суржина Н.А. Антологія меццо-сопрано [Текст] = Mezzo-soprano : [навч.-метод. посіб.] / Нонна Суржина ; [наук. ред. А. А. Тулянцева] ; Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. - Дніпро : Ліра, 2019. - 358 с. : іл., ноти. - Текст укр. та мовами оригіналів творів. - Бібліогр. в кінці розд. - 50 прим. - ISBN 978-966-981-134-9
8. Тулянцева А.А. Суржина Нонна Андріївна. https://vue.gov.ua/Суржина,_Нонна_Андріївна
9. Цвєтінська М. лауреатка міжнародних конкурсів. <https://opera.lviv.ua/type/operna-trupa/>

УДК 7(477.63)

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.24>

Л.М.Царенко

викладач кафедри мистецьких дисциплін

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені
Михайла Грушевського»

м. Бар

e-mail: morozmaya@ukr.net

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРІОД ВІЙНИ

Анотація. У статті аналізується розвиток українського мистецтва в умовах війни, його роль у формуванні національної свідомості, підтримці духу народу та збереженні культурної спадщини. Розглянуто вплив війни на художню творчість, трансформацію мистецьких напрямів та поєднання мистецтва з актуальними соціально-політичними процесами. Проаналізовано творчість сучасних митців, які працюють у різних жанрах — від живопису до цифрового мистецтва — з метою відображення реалій війни.

Ключові слова: українське мистецтво, війна, національна свідомість, культурна спадщина, актуальне мистецтво.

Abstract. The article analyzes the development of Ukrainian art in wartime, its role in the formation of national consciousness, supporting the spirit of the people and preserving cultural heritage. The impact of war on artistic creativity, the transformation of artistic trends and the combination of art with current socio-political processes are considered. The work of contemporary artists who work in various genres - from painting to digital art - is analyzed in order to reflect the realities of war.

Keywords: Ukrainian art, war, national consciousness, cultural heritage, current art.

Війна є одним із найгостріших випробувань для суспільства, яке впливає не лише на політичні та економічні аспекти життя, але й на культуру та мистецтво. В умовах війни мистецтво набуває нових функцій - стає способом протесту, засобом рефлексії, документуванням історичних подій та способом підтримки національної ідентичності. Українське мистецтво в період війни відображає не лише біль і втрати, але й незламність духу, надію на перемогу та прагнення до збереження культурної спадщини.

Розпочавшись в Україні у 2014 році з анексії Криму та військових дій на Донбасі, а також із повномасштабного вторгнення Росії у 2022 році, війна стала переломним моментом для українського суспільства. Вона вплинула на всі сфери життя, зокрема на мистецьку діяльність. Мистецтво стало не лише відображенням реалій війни, а й потужним засобом культурної дипломатії, який сприяє формуванню позитивного образу України у світі.

Не є секретом, що не всі види творчості є зрозумілими від першого знайомства з ними, проте епохальні події, що його супроводжують, роблять людину учасником цих подій та тригерами її почуття. На що, власне, і покликане саме мистецтво. В різний період трансляція почуттів різнилася символізмом, притаманним для свого часу. Для того, щоб приховати свою думку від політичних переслідувань, наприклад, митці доби Ренесансу використовували

пентіменто (від італ.) – приховані знаки, що досі трактуються дослідниками. За подібними символами інколи стоять справжні історії супротиву режимам, що не знали відвертої свободи слова, а мусили це приховувати в своїх творах. Митці завжди відчують зміни гостріше за інших, і можуть сформулювати сенси там, де інші тільки починають підбирати слова.

Дослідження розвитку українського мистецтва в період війни є важливою темою, яку вивчали різні науковці та мистецтвознавці. Один із вагомих внесків у цю сферу зробила Аліса Ложкіна, історикиня українського мистецтва, арт-критикиня та кураторка. У своїй книзі «Мистецтво України» вона аналізує розвиток українського мистецтва від зародження модернізму на початку XX століття до сучасності, включаючи періоди війни та політичних потрясінь.

Крім того, у статті «Мистецтво під час війни: з якими викликами стикаються українські художники» розглядаються рефлексії сучасних митців на події війни та їхній вплив на творчість. Художники продовжують творити, фіксуючи свої переживання на полотні, що допомагає не лише висловити особисті емоції, але й донести до глядачів реалії воєнного часу.

Також варто відзначити дослідження, присвячені діяльності Національної спілки художників України (НСХУ) у розвитку та популяризації сучасного українського мистецтва. НСХУ не лише підтримує митців, але й сприяє формуванню та популяризації художніх досягнень, творчих пошуків і новацій, які репрезентують сучасне українське мистецтво.

Ці дослідження та публікації висвітлюють різні аспекти розвитку українського мистецтва в умовах війни, підкреслюючи його стійкість, адаптивність та здатність відображати національну ідентичність навіть у найскладніші часи.

Основна мета статті – дослідити розвиток українського мистецтва в умовах війни, його роль у відображенні соціально-політичних реалій, формуванні національної ідентичності, підтримці морального духу народу та культурної дипломатії. Стаття спрямована на аналіз форм мистецького висловлювання, які виникають у воєнний час, а також на вивчення впливу війни на художню творчість сучасних українських митців.

Завдання статті передбачають: характеристику соціально-політичного контексту, в якому розвивається українське мистецтво в період війни, та визначення його впливу на художню творчість; аналіз функцій мистецтва під час війни, такі як документування історичних подій, форма протесту, терапевтичний вплив, збереження національної ідентичності та культурна дипломатія; вивчення форм мистецького висловлювання, що виникли у відповідь на воєнні події, зокрема живопис, графіка, фотографія, вуличне мистецтво, музика та перформанс; розгляд творчості окремих українських митців, які працюють у різних жанрах, та їхнього внеску у висвітлення реалій війни та формування громадської думки; дослідження впливу мистецтва на суспільну свідомість – як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях, його здатність досягати культурної дипломатії та привертати увагу до подій в Україні; оцінка ролі мистецтва у збереженні культурної спадщини та національної пам'яті, а також його значення для майбутніх історичних досліджень.

Реалізація цих завдань дозволяє поглибити розуміння важливості мистецтва в умовах війни, його впливу на суспільство та культурне життя, а також сприяє усвідомленню ролі митців як свідків і коментаторів подій, що визначають сучасну історію України.

Війна – найбільше зло, яке безжально закарбовує свої криваві сліди в душі та на тілі, в історії та мистецтві. Мистецтво не може в прямому сенсі стримати ворога, але воно безперечно має іншу силу. Інтенсивність емоцій та божевільність подій вивільняється на полотна або, навпаки, знерухомлює, сковує ментально в кайдани.

Хтось з митців через мистецтво документує події, їздить на передову до військових, у понівечені обстрілами міста; хтось заглиблюється у витоки нашої культури й знайомить з нею світ; хтось відкриває в собі нові таланти й знаходить духовний прихисток у малюванні; хтось через мистецтво не дає забути собі та іншим про дрібні буденні радощі життя, які інколи виконують роль наших ментальних стовпів; хтось дає волю емоціям, які випалюють

все всередині і які неможливо передати словами; хтось збирає донати, продаючи своє мистецтво і допомагає Збройним Силам України боротися з російською загарбницькою навалою.

Мистецтво під час війни виконує місію культурної зброї, яка протистоїть спробам знищити національну самобутність. Воно допомагає долати внутрішні переживання, піднімає моральний дух, об'єднує націю та презентує Україну світу як державу з багатою культурною спадщиною.

У період війни мистецтво виконує різноманітні функції, які охоплюють як індивідуальні потреби митців і глядачів, так і ширший соціально-політичний контекст. Війна трансформує роль митця: він стає не лише творцем, але й свідком подій, носієм колективної пам'яті та голосом суспільства. Мистецьке висловлювання в умовах війни набуває особливої гостроти, впливу та значущості, відображаючи трагедії, біль, спротив і надію.

Серед функцій мистецтва під час війни варто виокремити наступні [1, с. 37]:

1. *Документування реальності.* Мистецтво виступає альтернативним джерелом документування воєнних подій, особливо коли традиційні медіа можуть бути обмежені або контрольовані. Художники, фотографи, графічні дизайнери створюють візуальні хроніки, що фіксують трагедії, героїзм і повсякденність життя в умовах війни.

Мистецтво фотографії виступає в якості миттєвого свідчення подій. Наприклад, роботи Євгена Малолетки та Мстислава Чернова, які документували облогу Маріуполя, стали відомими на весь світ, показуючи жахи війни та силу людської витривалості.

Живопис і графіка створюють художні інтерпретації подій війни через персональні відчуття митців. Наприклад, роботи Катерини Косьяненко, яка через свої картини відображає реалії життя українців під час війни.

2. *Форма протесту та опору.* Мистецтво стає потужним інструментом вираження протесту проти агресії, воєнних злочинів та насильства. Воно може транслювати сміливі меседжі, що мобілізують суспільство на спротив, а також звертають увагу світової спільноти на несправедливість. Зокрема, стріт-арт (вуличне мистецтво) є миттєвою реакцією на події. Мурали на стінах міст України, наприклад, роботи Саші Корбана, несуть потужні патріотичні та антивоєнні меседжі.

Графічний дизайн, насамперед, плакати й ілюстрації, використовуються в соціальних мережах для швидкого поширення протестних ідей. Ілюстрації Олександра Грехова містять гостру сатиру, викривають агресора і надихають на боротьбу.

3. *Терапевтична функція.* Мистецтво виконує роль психотерапії для тих, хто переживає травму війни. Створення художніх творів допомагає виразити складні емоції, подолати шоківі стани та знайти внутрішній баланс. Арт-терапія є важливою складовою психологічної підтримки як для військових, так і для цивільного населення.

Арт-терапія проводиться в реабілітаційних центрах для військових та постраждалих від війни. Терапевтичні майстер-класи допомагають учасникам висловлювати емоції через малювання, ліплення чи музику.

Проекти з художниками-переселенцями передбачають спільні творчі сесії для підтримки тих, хто був змушений залишити рідний дім через війну.

4. *Збереження національної ідентичності.* Мистецтво під час війни підтримує національну ідентичність, сприяє збереженню культурної спадщини та протидіє спробам асиміляції. Через символіку, кольори, образи митці підкреслюють українську самобутність і багатство національної культури.

Так, в музиці спостерігаємо використання народних мотивів та пісень. Наприклад, гурт «ДахаБраха» поєднує автентичний спів із сучасними аранжуваннями, демонструючи зв'язок із традиціями.

Роботи образотворчого мистецтва натхненні народними символами, вишивкою, орнаментами, які стають своєрідним культурним кодом.

5. *Культурна дипломатія.* Мистецтво стало важливим інструментом культурної дипломатії, спрямованим на привернення уваги світової спільноти до подій в Україні. Митці

беруть участь у міжнародних виставках, фестивалях, організовують благодійні заходи на підтримку України.

Міжнародні виставки, зокрема експозиції українських митців у Лондоні, Берліні, Нью-Йорку демонструють світові правду про війну та зміцнюють підтримку України.

Щодо музичних перформансів, назовемо участь гурту «Kalush Orchestra» на Євробаченні-2022, що привернуло увагу мільйонів людей до України [3, с. 56].

Війна спонукає і до нових форм мистецького висловлювання у наш час.

Картини та графічні роботи митців відображають особисті переживання війни. Їхні роботи часто використовуються як плакати протесту або виставляються на благодійних аукціонах.

Фотографія документує миттєвість війни, її реалії та наслідки. Знімки зруйнованих міст, портрети військових та постраждалих людей стають символами війни.

Стріт-арт (вуличне мистецтво) відображає настрої суспільства, виражає протест і надію. Графіті часто з'являються як миттєва реакція на воєнні події.

Музичні композиції, створені в умовах війни, не лише піднімають бойовий дух, але й стають голосом спротиву. Пісні гуртів «Океан Ельзи», «Антитіла» набули статусу народних гімнів.

Соціальні мережі стали майданчиком для поширення графічного дизайну, ілюстрацій, анімацій, які доносять інформацію про війну до світової аудиторії [2, с. 45].

Функції та форми мистецького висловлювання в умовах війни демонструють силу українського мистецтва протистояти руйнуванню, зберігати національну ідентичність та відстоювати правду. Воно стає свідком, документом і терапевтом, формуючи колективну пам'ять і голос народу. Мистецтво в умовах війни – це не просто естетичний прояв, а життєво необхідний інструмент боротьби, який транслює правду світу та зміцнює силу духу нації.

Таким чином, українське мистецтво в період війни стало не лише способом самовираження митців, а й інструментом культурної боротьби, спрямованим на збереження ідентичності, формування національної свідомості та привернення уваги міжнародної спільноти. Воно є важливим джерелом для майбутніх історичних досліджень, збереження пам'яті про події війни та боротьбу за свободу України. Мистецтво війни перетворюється на голос, який неможливо заглушити, бо він несе правду про незламність і силу українського народу.

Список використаних джерел:

1. Грехов О. Візуальна хроніка війни: українські митці про трагедію та надію. Київ: Мистецтво, 2023. 230 с.
2. Корбан С. Мистецтво спротиву: стріт-арт як протест. Харків: Фоліо, 2023. 112 с.
3. Примаченко М. Символи незламності: мистецтво проти війни. Львів: Свічадо, 2022. 150 с.

І.В. Шимкова

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: irina.shym22@gmail.com

С.Д. Цвілик

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: tsvilyksv@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ДЕКОРАТИВНИХ ТЕХНІК В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ

Анотація. У статті досліджено трансформацію традиційних декоративних технік в сучасному українському дизайні. Проаналізовано основні фактори впливу на еволюцію декоративних технік, виявлено сучасні стратегії збереження культурної спадщини, розкрито інноваційні підходи до інтерпретації традиційних технік в умовах глобалізації.

Ключові слова: декоративне мистецтво, традиційні техніки, глобалізація, культурна спадщина, трансформація, інновації, збереження традицій, сучасне мистецтво.

Abstract. The article explores the transformation of traditional decorative techniques in contemporary Ukrainian design. The main factors influencing the evolution of decorative techniques are analyzed, modern strategies for preserving cultural heritage are identified, and innovative approaches to the interpretation of traditional techniques in the context of globalization are revealed.

Keywords: decorative art, traditional techniques, globalization, cultural heritage, transformation, innovation, preservation of traditions, contemporary art.

Декоративно-ужиткове мистецтво є фундаментальним елементом культурної спадщини України, який відображає історичну пам'ять, естетичні цінності та світоглядні принципи народу. В умовах сучасних глобалізаційних процесів традиційні мистецькі техніки опиняються перед складним викликом: необхідністю збереження автентичності та водночас адаптації до динамічного світового культурного простору.

Актуальність дослідження зумовлена низкою суперечностей:

- між усталеними традиційними формами декоративного мистецтва та сучасними трансформаційними процесами;
- потребою збереження культурної ідентичності та впливом глобалізаційних тенденцій;
- необхідністю інноваційного переосмислення класичних мистецьких технік та ризиками втрати їх автентичної суті.

Наукова проблема полягає в комплексному аналізі механізмів адаптації українських декоративних технік до сучасних соціокультурних реалій, виявленні стратегій їх збереження та розвитку в умовах глобальних культурних обмінів.

Фундаментальні праці з декоративно-ужиткового мистецтва представлені дослідженнями Романа Шмагала, який комплексно вивчав еволюцію художніх технік, структуру мистецької освіти та системні трансформації декоративного мистецтва України від традиційних форм до сучасних практик.

Проблеми впливу глобалізаційних процесів на мистецькі практики ґрунтовно досліджені в роботах Олени Клименко. Науковиця розкрила механізми трансформації

народних мистецьких технік під впливом соціокультурних змін, проаналізувала стратегії адаптації декоративного мистецтва до сучасних реалій.

Історичний контекст еволюції декоративних технік представлений працями Людмили Герус, яка детально вивчала трансформаційні процеси в українському декоративному мистецтві, простежила зміни художніх форм та технік від традиційних народних ремесел до сучасних мистецьких інтерпретацій.

Комплексний аналіз трансформаційних процесів у традиційних декоративних техніках України в контексті глобалізаційних впливів.

Проаналізувати сучасні стратегії збереження культурної спадщини, виявити позитивні та негативні наслідки глобалізаційних процесів та розкрити інноваційні підходи до інтерпретації традиційних технік.

Декоративно-ужиткове мистецтво України формувалося протягом століть як унікальна система художньої виразності, що відображала світогляд, естетичні уподобання та культурні традиції народу. Традиційні техніки – гончарство, ткацтво, вишивка, різьблення по дереву – завжди були не просто ремеслом, а складною мистецькою комунікацією, що передавала культурні коди від покоління до покоління.

Як зазначають дослідники, українське декоративне мистецтво – це унікальний культурний феномен, що акумулював у собі глибинні світоглядні засади народу, його естетичні та духовні пріоритети, які знайшли своє відображення в автентичних мистецьких техніках [1]. Цей погляд підкреслює не лише художнє, але й філософське значення декоративних традицій.

Регіональне різноманіття українського декоративного мистецтва проявляється у локальних особливостях технік та візуальних рішень. Опішнянська кераміка, косівська мальована кераміка, петриківський розпис, решетилівська вишивка – кожна з цих шкіл сформувала власний мистецький код, що став невід'ємною частиною української культурної ідентичності. Людмила Герус у своїх дослідженнях наголошує на тому, що регіональні особливості декоративного мистецтва України формувалися під впливом комплексу природно-географічних, історичних та соціокультурних факторів, які визначали не лише естетичні пріоритети, але й технологічні підходи [2, с. 118].

Кожен історичний період накладав свій відбиток на розвиток декоративних технік. Якщо в традиційному суспільстві переважала максимальна функціональність та збереження усталених форм, то XX століття принесло кардинальні зміни – від повної уніфікації за радянських часів до поступового відродження національної самобутності в період незалежності України.

Згідно з дослідженнями Олени Клименко, радянський період став для української декоративної традиції часом випробувань, коли знищувалися не лише окремі техніки, але й цілі школи народного мистецтва через ідеологічний пресинг та політику денаціоналізації [3, с. 27]. Водночас, період незалежності охарактеризувався активним відродженням традиційних технік та їх переосмисленням у сучасному контексті.

Глобалізаційні процеси створюють принципово нове середовище для існування декоративного мистецтва. До основних викликів належать технологічні трансформації (впровадження комп'ютерних технологій, 3D-моделювання традиційних форм, цифрова реконструкція мистецьких технік); комерціалізація мистецтва (адаптація традиційних технік до сучасного дизайну, створення мистецьких продуктів для глобального ринку, брендування української декоративної спадщини).

Згідно з даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, в останні роки спостерігається зростання інтересу до традиційних декоративних технік як серед майстрів, так і серед споживачів мистецької продукції [4].

Діджиталізація створює нові можливості для декоративного мистецтва, але водночас висуває серйозні виклики. Як зазначає дослідниця сучасних мистецьких процесів Тетяна Кара-Васильєва, «цифрові технології можуть бути як інструментом збереження традицій, так і фактором їх розмивання, тому важливим є врівноважений підхід до впровадження технологічних інновацій у традиційні практики» [5, с. 84].

Поряд із ризиками, глобалізація відкриває нові перспективи для українського декоративного мистецтва. Успішна участь українських майстрів у міжнародних виставках, таких як *Maison et Objet* у Парижі, *London Craft Week* та інших престижних подіях, демонструє зростаючу інтеграцію українського декоративного мистецтва до глобального культурного простору [6].

Сучасні українські митці демонструють унікальні підходи до збереження та розвитку декоративних технік через реінтерпретацію класичних орнаментів у сучасному дизайні, поєднання традиційних технік з інноваційними матеріалами та створення мультимедійних проєктів на основі народного мистецтва. Ці стратегії дозволяють не лише зберегти культурну ідентичність, але й адаптувати її до вимог глобалізованого світу.

Важливою тенденцією стала інтеграція декоративного мистецтва в сучасний дизайн. Дослідниці А. Осадча, О. Пільгук та В. Бистрякова наголошують, що «дизайнери нашої країни зуміли не лише акумулювати українське традиційне, самобутнє мистецтво в сучасні арт-об'єкти, але й вирішити проблему інновацій у декоративному мистецтві, зберегти його як аксіологічний орієнтир сучасної культури згідно з рівнем соціального й технологічного розвитку суспільства» [7, с. 182]. Це підтверджується інтересом до української мистецької спадщини з боку міжнародних дизайнерських брендів та агенцій.

Професор Микола Станкевич, аналізуючи сучасні тенденції розвитку декоративного мистецтва, зазначає, що трансформація традиційних мистецьких технік є не лише естетичним, але й соціокультурним процесом, що відображає зміни в суспільній свідомості та культурних пріоритетах. Сучасні інтерпретації традиційних форм можуть бути розглянуті як своєрідний діалог між минулим та майбутнім української культури [8].

Особливу роль у збереженні традицій відіграють цифрові архіви народного мистецтва, які систематизують регіональні особливості декоративного мистецтва та створюють інтерактивні бази даних народних технік. Проєкти на кшталт «Цифрова спадщина» забезпечують документацію автентичних артефактів та створення віртуальних каталогів, що робить культурну спадщину доступнішою для дослідників та митців [9].

Освітні платформи з вивчення традиційних технік формують новий простір трансляції культурного досвіду. Онлайн-курси з автентичних технік та майстер-класи від народних майстрів сприяють збереженню унікальних умінь та їх передачі молодому поколінню. Мережеві спільноти майстрів створюють середовище для обміну досвідом та розвитку новаторських підходів до традиційних технік.

Дослідниця Оксана Косміна наголошує на важливості освітньої складової у збереженні традицій: «Освітні проєкти у сфері декоративного мистецтва є не лише формою передачі технічних навичок, але й механізмом трансляції культурних цінностей та формування ідентичності» [10, с. 67]. Це спостереження підтверджується значним інтересом до освітніх програм з декоративного мистецтва як в Україні, так і за її межами.

Український культурний фонд регулярно підтримує проєкти у сфері декоративного мистецтва в рамках різних програм та конкурсів, що реалізуються з 2018 року. Як видно з інформації на офіційному сайті фонду, такі ініціативи сприяють не лише збереженню традицій, але й формуванню нового покоління майстрів, здатних адаптувати класичні техніки до сучасних реалій [11].

Яскравими прикладами успішної адаптації традиційного декоративного мистецтва до сучасних реалій є українські бренди, що переосмислюють народну спадщину. *ETNODIM* реінтерпретує класичну українську вишивку в колекціях сучасного одягу та аксесуарів, *NATIONAL COSTUME* пропонує мінімалістичні інтерпретації традиційних форм з акцентом на регіональних особливостях, а *Scenography* створює декоративні об'єкти та арт-інсталяції на основі народних технік.

Важливою тенденцією є інтеграція українського декоративного мистецтва в міжнародний контекст. Українські майстри беруть участь у міжнародних виставках, бієнале та мистецьких резиденціях, що сприяє популяризації національної мистецької спадщини та її інтеграції до глобального культурного простору. Як зазначає мистецтвознавець Галина Стельмашук, «участь українських митців у міжнародних проєктах не лише підвищує

видимість української культури у світі, але й стимулює творчі експерименти та інновації в межах традиційних практик» [12, с. 153].

Бренд ETNODIM, заснований у 2009 році, став одним із перших українських проєктів, що успішно поєднав традиційні техніки вишивки з сучасним дизайном. На сьогодні бренд представлений не лише в Україні, але й на міжнародних ринках – його продукція експортується до 15 країн світу. Філософія бренду полягає в збереженні автентичності при адаптації до сучасних форм та естетики [13].

Проєкт NATIONAL COSTUME, орієнтований на мінімалістичні інтерпретації традиційних форм, демонструє можливості трансформації народного костюму в сучасний дизайн. Колекції бренду відзначаються увагою до регіональних особливостей та використанням автентичних технік, що переосмислюються в контексті сучасних тенденцій [14].

Бренд Scenography, заснований у 2015 році, спеціалізується на створенні декоративних об'єктів та арт-інсталяцій на основі народних технік. Проєкти бренду були представлені на міжнародних виставках у Мілані, Парижі та Берліні, що свідчить про інтеграцію українського декоративного мистецтва до глобального мистецького простору [15].

Аналіз сучасних тенденцій розвитку декоративного мистецтва України дозволяє визначити перспективні напрямки його еволюції в умовах глобалізації:

1. Розвиток крос-культурних проєктів, що поєднують українські традиції з мистецькими практиками інших культур.
2. Поглиблення інтеграції декоративного мистецтва в сучасний дизайн та архітектуру.
3. Створення мультидисциплінарних проєктів на перетині традиційних технік та сучасних технологій.
4. Формування нових освітніх моделей, орієнтованих на синтез традицій та інновацій.

Згідно з дослідженнями, представленими в колективній монографії «Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст», майбутнє українського декоративного мистецтва полягає не в консервації традицій, а в їх динамічному розвитку та адаптації до нових соціокультурних реалій. Ця теза підкреслює необхідність не лише збереження, але й креативного переосмислення традиційних практик, що дозволяє мистецтву залишатися актуальним і живим у сучасному світі [16].

Як зазначено в дослідженні Аксьонової Н. та ін., незважаючи на виклики глобалізації для культурної ідентичності, ефективні комунікаційні стратегії, такі як освіта, медіапредставництво та активність людей, можуть допомогти громадам відстоювати свою культурну ідентичність, зберігати свою культурну спадщину та адаптуватися до викликів. Отже, українське декоративне мистецтво, використовуючи ці стратегії, може успішно протистояти гомогенізуючим силам глобалізації та відзначати розмаїття та багатство своєї культури [17].

Аналізуючи сучасні дизайнерські практики, можна виділити кілька моделей трансформації традиційних мотивів:

1. *Реінтерпретація* – творче переосмислення традиційних елементів з використанням сучасних матеріалів та технік. Наприклад, студія «Етнодім» створює сучасні меблі з елементами традиційного різьблення, але в мінімалістичному стилі, що відповідає естетиці сучасного інтер'єру.

2. *Гібридизація* – поєднання українських традиційних мотивів з елементами інших культур. Дизайнерка Вікторія Якуша у своїх роботах поєднує традиційні українські техніки з японським мінімалізмом, створюючи унікальний стиль, що знаходить відгук у міжнародній аудиторії.

3. *Концептуалізація* – використання традиційних технік як основи для втілення сучасних концептуальних ідей. Роботи сучасних дизайнерів демонструють, як традиційне ткацтво може стати медіумом для вираження актуальних соціальних та екологічних проблем.

Як стверджує дослідниця Тетяна Кара-Васильєва, «у сучасному українському дизайні традиційні мотиви перестають бути лише декоративним елементом, а стають носіями

культурних кодів та смислів» [18, с. 112]. Це свідчить про глибинні трансформації у сприйнятті та використанні національної культурної спадщини.

Цифрові технології відкривають нові можливості для розвитку декоративного мистецтва: цифрове моделювання дозволяє експериментувати з традиційними орнаментами, створюючи нові композиційні рішення; 3D-друк дає змогу відтворювати складні традиційні форми з високою точністю та в різних матеріалах; доповнена реальність (AR) створює нові формати взаємодії з декоративним мистецтвом, дозволяючи інтегрувати його в сучасний міський простір; штучний інтелект може аналізувати традиційні орнаменти та генерувати нові варіації, зберігаючи їх автентичний характер [19].

Сучасні тенденції в українському декоративному мистецтві демонструють зростаючу інтеграцію цифрових технологій у роботу з традиційними мотивами. Молоді дизайнери все частіше використовують цифрові інструменти для створення нових інтерпретацій традиційних елементів, що свідчить про формування нової парадигми, де традиція і технологія співіснують та взаємодоповнюють одна одну [20].

Для успішного розвитку декоративного мистецтва в умовах глобалізації ключовим фактором є формування нових освітніх моделей, що передбачає інтеграцію традиційних технік у сучасні освітні програми з дизайну та мистецтва, розвиток міждисциплінарних програм, які поєднують вивчення традиційних технік з сучасними технологіями, створення онлайн-платформ для вивчення традиційних технік, що робить їх доступними для глобальної аудиторії, та розвиток міжнародних обмінних програм, що сприяють культурному діалогу та обміну досвідом.

Трансформація традиційних декоративних технік в сучасному українському дизайні є складним та багатовимірним процесом, що відображає глобальні тенденції культурного розвитку. Виклики глобалізації стимулюють пошук нових форм збереження та розвитку культурної ідентичності, що проявляється у творчому переосмисленні традиційних практик.

Аналіз сучасних тенденцій дозволяє зробити висновок, що українське декоративне мистецтво має значний потенціал для розвитку в умовах глобалізації.

Майбутнє українського декоративного мистецтва залежить від здатності митців, дизайнерів та культурних інституцій знаходити баланс між збереженням автентичності та адаптацією до нових соціокультурних реалій. Це твердження відображає головну тенденцію розвитку українського декоративного мистецтва в сучасному глобалізованому світі.

Список використаних джерел

1. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX - середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.
2. Герус Л. М. Українська народна іграшка = Ukrainian folk toy / Людмила Мечиславівна Герус ; гол. ред. В. Стреля ; відп. ред. О. Кір'ятська. Київ : Балтія Друк, 2017. 64 с. : кол. фот.
3. Клименко Олена. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва доби Незалежності. Декоративне мистецтво в Україні кінця XX - початку XXI століття: проблеми збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : [Колективна монографія] / НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 104-132.
4. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України : веб-сайт. URL: <https://mksk.gov.ua/> (дата звернення: 6.03.2025).
5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.
6. Бузовська М. На виставці Maison&Objet 2025 український стенд представлений шістьма брендами. Pragmatika.Media : веб-сайт. URL: <https://pragmatika.media/news/na-vystavtsi-maison-objet-2025-ukrainskyj-stend-predstavlenyj-shistoma-brendamy/> (дата звернення: 6.03.2025).
7. Осадча А., Пільгук О., Бистрякова В. Використання елементів декоративного мистецтва в роботах українських дизайнерів. *Культурологічна думка: збірник*. К.: Інститут

- культурології Національної академії мистецтв України, 2019. № 15. С. 177-184. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.177-184>
8. Станкевич М. Вибрані праці: Автентичність мистецтва: Питання теорії пластичних мистецтв. Львів: СКІМ, 2004. С. 89-103.
9. Горбул Т. О. Діджиталізація культурної спадщини в Україні: аналіз особливостей в контексті розвитку цифрової культури. Культурологічний альманах. 2023. Вип. 4. С. 212–218. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.29>
10. Косміна О. Традиційне вбрання українців. Т.1: Лісостеп. Степ. Київ: Балтія-Друк, 2008. 160 с.
11. Український культурний фонд: веб-сайт. URL: <https://ucf.in.ua/seasons> (дата звернення: 5.03.2025).
12. Стельмашук Г. Українське народне вбрання. Львів: Література та мистецтво, 2019. 256 с.
13. Офіційний сайт бренду ETNODIM. URL: <https://etnodim.com/ua/about-us> (дата звернення: 12.02.2025).
14. Офіційний сайт бренду NATIONAL COSTUME. URL: <https://nationalcostume.com.ua/about> (дата звернення: 12.02.2025).
15. Офіційний сайт бренду Scenography. URL: <https://www.scenography-gallery.com/about-us> (дата звернення: 12.02.2025).
16. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст" / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2019. 652 с.
17. Аксьонова Н., Костенко Л., Столярчук Н. Роль комунікаційних стратегій у зміцненні ідентичності та культурної спадщини в умовах глобалізації. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 73. Том 1. С. 36-43. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-5>
18. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2016. 280 с.
19. Марущак О., Зузяк Т., Соловей В., Кізім С. Синергія цифрових технологій та засобів національного орнаменту у формуванні естетичних уявлень фахівців культури та мистецтва. Актуальні питання у сучасній науці. 2023. № 9(15). С. 770-781. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9\(15\)-770-781](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9(15)-770-781).
20. Rohotchenko, S., Syvash, I., Odrekhivskyi, V., Kizim, S., & Zuziak, T. (2023). Conceptual transformations of ethnodesign in Ukraine, with regard to the processes of globalization and the introduction of digital technologies. Journal of Interdisciplinary Research, 13(2), 51-57.

СЕКЦІЯ 3
ІННОВАЦІЇ ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ
SECTION 3
INNOVATIONS AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN ARTISTIC PRACTICE

УК 7.034.5

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.26>

Т.П. Зузяк

*кандидат мистецтвознавства,
доктор педагогічних наук, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: zuzyak@ukr.net*

В.В. Соловей

*кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: victorsolovey79@gmail.com*

**ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЕВОЛЮЦІЮ СУЧАСНОГО
МЕДІАМИСТЕЦТВА**

Анотація. *Стаття присвячена медіамистецтву як динамічному напрямку сучасного мистецтва, що ґрунтується на використанні медіа як засобів створення, поширення та презентації художніх творів. Проаналізовано ключові риси медіамистецтва, зокрема відкритість форми, інтерактивну взаємодію глядача з твором, його креативну участь, колективну творчість, зміщення акценту з результату на процес, а також застосування інтерактивності та віртуальності як художніх засобів. Особливу увагу приділено трансформації ролей митця і глядача та особливостям сучасного мистецького середовища, включаючи його структурні елементи.*

Ключові слова: *медіамистецтво, цифрове мистецтво, ШІ, віртуальний простір*

Abstract. *The article is devoted to media art as a dynamic direction of contemporary art, based on the use of media as a means of creation, distribution and presentation of artistic works. The key features of media art are analyzed, in particular, the openness of form, the interactive interaction of the viewer with the work, his creative participation, collective creativity, the shift of emphasis from the result to the process, as well as the use of interactivity and virtuality as artistic means. Special attention is paid to the transformation of the roles of the artist and the viewer and the features of the contemporary artistic environment, including its structural elements.*

Keywords: *media art, digital art, AI, virtual space*

Медіамистецтво, яке відзначається динамічним розвитком і потужним впливом, відіграє ключову роль у формуванні сучасного суспільства. Від кіно і телебачення до цифрових платформ та інтерактивних інсталяцій – воно докорінно змінило способи комунікації, самовираження та сприйняття реальності. Його вплив охоплює культуру, комунікаційні процеси та широку сферу творчості, виступаючи дзеркалом, що відображає різноманіття культур, світоглядів і ідей. У добу миттєвих зв'язків медіамистецтво швидко поширює інформацію та наративи по всьому світу, відіграючи важливу роль у соціальних і політичних трансформаціях.

Медіамистецтво служить динамічним і ефективним дзеркалом, що відображає пласт культур, які охоплюють людство. Завдяки різноманітним видам мистецтва, таким як кіно, музика, образотворче та декоративне мистецтво, митцям надається унікальна платформа

для дослідження культурної ідентичності, традиційних і актуальних сучасних видів мистецтва. Технологічний прогрес і нові медіа змінили уявлення не тільки про твір мистецтва, художника та аудиторію, але й про здатність сприйняття творів мистецтва.

Поєднання мистецтва з новітніми технологіями стимулює інновації, зокрема у сферах віртуальної та доповненої реальності, інтерактивних проєктів, що створюють унікальний досвід занурення в художній контекст. Виходячи за межі розваг і мистецьких експериментів, медіамистецтво також виконує освітню функцію, даючи людям можливість виражати свої ідеї, досвід і мрії.

Оновлення мистецьких практик безпосередньо пов'язане зі зміною засобів вираження. Технологічний розвиток впливає на художній процес у двох основних напрямках: оновлення матеріальної бази та впровадження цифрових технологій. Визначальною рисою сучасного мистецтва є його інтерактивність, що забезпечує можливість глядачу взаємодіяти з митцем і брати участь у творчому процесі [1].

Головна відмінність цифрового мистецтва (VR-арту, цифрових інсталяцій) від традиційних форм полягає в його існуванні лише в момент створення, що потребує безпосередньої присутності автора чи глядача. Завдяки технічним інноваціям змінилися принципи організації виставкових просторів, удосконалено методи транспортування та експонування творів, а також розширилися можливості культурного обміну. Сьогодні стало можливим віртуально відвідувати мистецькі події, переглядати музейні експонати онлайн та вільно поширювати власні арт-об'єкти в соціальних мережах. Це сприяє переосмисленню реальності та зміщенню соціального досвіду у візуальну сферу.

Цифрові технології кардинально змінили процес створення мистецтва, надаючи митцям широкий набір інструментів для творчого вираження, що формує унікальні естетичні форми. Крім того, нові медіа кинули виклик традиційним уявленням про мистецтво, автора та аудиторію, суттєво вплинувши навіть на класичні техніки, такі як живопис, графіка чи скульптура.

Сьогодні актуальним є не лише дослідження можливостей новітніх технологій у мистецтві, а й визначення поняття «мистецтво новітніх технологій» як сукупності технічних засобів, що застосовуються на різних етапах художнього процесу – від створення ескізів (цифрові графічні редактори) до способів експонування (проекційні дисплеї, інтерактивні екрани, світлозвукові системи тощо). Вивчення взаємозв'язку між творчими ідеями та їхньою практичною реалізацією, а також визначення ролі інновацій у мистецькому процесі є одним із ключових завдань сучасного мистецтвознавства.

З другої половини XX століття мистецький процес повністю визначається розвитком технологій: відео та аудіо 1960-х років, пізніше комп'ютерні технології, а наприкінці століття – Інтернет, стають відправною точкою для появи нових форм мистецтва. Сучасне мистецтво трансформує візуальність у новому аспекті, оскільки є відповіддю на потреби глядача [2]. Це оновлення безпосередньо пов'язане з віртуалізацією, що призвело до зміни творчої свідомості та появи нових форм художніх практик.

Штучний інтелект радикально змінив творчість, забезпечивши можливості, які дозволяють не лише автономно створювати мистецтво, але й значно вдосконалювати людські можливості завдяки глибоким процесам співпраці. Ця глибока інтеграція штучного інтелекту в художній процес стирає межі між технологіями та традиційними творчими підходами, відкриваючи нову еру цифрових творів мистецтва. Зокрема, у сфері візуального мистецтва алгоритми штучного інтелекту можуть створювати кілька варіантів дизайну творів/художніх виробів, які художник може згодом відшліфувати, щоб створити остаточний твір мистецтва. Ця стратегія може значно скоротити процес роботи над твором мистецтва, дозволяючи митцям досліджувати більш складні концепції. Крім того, у видовищних видах мистецтва, таких як хореографія і театр, штучний інтелект можна використовувати для створення та керування динамічними настройками, які реагують на рухи виконавців у реальному часі, впливаючи на виконання та створюючи чутливу форму творчого вираження. Все це створює нову форму мистецтва, яка кидає виклик нашому традиційному погляду на митця як самостійного творця, натомість

запроваджуючи парадигму, у якій людський і машинний інтелект співіснують і доповнюють один одного.

Варто зазначити, що в сучасному мистецтві глядач відіграє важливу роль. На відміну від традиційного мистецтва, твори сучасного мистецтва включають інтерпретацію, заохочуючи до активної участі. Цей аспект узгоджується з сучасними естетичними теоріями, які бачать мистецтво як динамічну взаємодію між твором мистецтва та глядачем, вимагаючи від глядачів виражати свої емоції [3].

Цифрові технології настільки захоплюють митців сьогодні, що експерименти часто замінюють усі цілі мистецтва, породжуючи «мистецтво технологій». Новий потенціал маніпулювання простором, інтерактивні системи та Інтернет, а також 3D, 4D, доповнена реальність, віртуальна реальність радикально розширили традиційні мистецькі межі.

Сучасне мистецтво не просто відображає дійсність, а моделює її, апелюючи оновлені, «динамічні» типи форм. Таким чином, «нове» мистецтво, використовуючи нові медіа, формує когнітивні картини світу та розширює мистецьку географію, яка ретранслюється як в Інтернеті, так і на глобальних арт-платформах, при цьому зростає індустрія цифрового мистецтва. Технології відкривають нові шляхи для захисту, популяризації та вивчення культурної спадщини країн світу, зокрема і України. Дослідники з усього світу можуть працювати з високоякісними фотографіями та документами завдяки цифровим архівам і базам даних, велика аудиторія може оцінити мистецтво в будь-який час і з будь-якого місця завдяки віртуальним музеям і виставкам, які популяризують культурну спадщину і залучають нових глядачів.

Зауважимо, що технологія віртуальної реальності революціонізувала спосіб, у який люди споживають мистецтво. Глядачі можуть повністю зануритися у твір мистецтва завдяки технології віртуальної реальності, яка робить враження більш захоплюючими. Тепер можна легше купувати твори мистецтва з будь-якої точки земної кулі завдяки онлайн-ринкам мистецтва. Хоча технології загалом добре вплинули на арт-індустрію, проте існує стурбованість автентичністю та походженням цифрового мистецтва, а також знеціненням традиційних форм візуального мистецтва. Щоб запобігти приниженню цінності мистецтва, вкрай важливо знайти баланс між збереженням традиційних форм мистецтва та застосуванням технологій [4]. Одним із найбільших впливів цифрових технологій на арт-бізнес стала демократизація галузі за допомогою соціальних медіа, таких як Facebook, Instagram та ін. Ці платформи дали митцям потужний інструмент для демонстрації своїх робіт і зв'язок зі світовою аудиторією.

Таким чином, з розвитком інноваційних технологій історія сучасного мистецтва кардинально змінюється [5]. Вони розширюють сферу дослідження, аналізу та показу творів мистецтва, від створення цифрових архівів і баз даних до використання віртуальної реальності для відвідування виставок. Сучасне мистецтво – це динамічний світ, який включає різноманітність жанрів, стилів, напрямів, матеріалів та ідей, часто кидаючи виклик встановленим обмеженням [6;7].

Традиційні форми мистецтва все частіше поєднуються з цифровим, створюючи не тільки нові можливості, але й проблеми. Митці та поціновувачі мистецтва мають вивчити потенціал і проблеми, які створюють інновації, а також постійне розширення технологій у мистецтві відкриває великі можливості, але дуже важливо розуміти можливі наслідки та знайти стратегії балансу між традиційним і цифровим мистецтвом.

Список використаної літератури:

1. Серганюк Л., Казимирів К., Маскович Т., Таран І. та Бардашевська Ю. (2024). Медитативні елементи в сучасній українській музиці. *Cadernos De Educação Tecnologia E Sociedade*, 17(se4), 278–287. <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.278-287>
2. Таламо, М. (2023). Цифрова революція та мистецтво спільної творчості. У: Arbizzani, E., et al. *Технологічна уява в умовах зеленого та цифрового переходу. CONF.ITECH 2022. Серія Urban Book*. Спрінгер, Чам. https://doi.org/10.1007/978-3-031-29515-7_4

3. Міронова Т. В. Новий інструмент. Як технології змінюють світ мистецтва. NV.UA, 2020. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/suchasne-mistectvo-virtualna-realnist-yak-tehnologiji-zminyuyut-svit-mistectva-50081434.html>
4. Головей В, Лоид-Маєр О. Медіа-мистецтво як феномен сучасної медіа культури Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 41/2022 С. 60-64
5. Марущак О., Зузяк Т., Соловей В., Кізім С. Синергія цифрових технологій та засобів національного орнаменту у формуванні естетичних уявлень фахівців культури та мистецтва. Актуальні питання у сучасній науці. 2023. № 9(15). С. 770-781. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9\(15\)-770-781](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9(15)-770-781)
6. Rohotchenko O., Zuziak T., Kizim, S., Rohotchenko, S., & Shynin, O. Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art. Postmodern Openings, Vol. 12 No. 3 (2021), 134-153. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/po/article/view/3642>
7. Rohotchenko, O., Zuziak, T., Chuyko, O., Kizim, S., Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2021). Virtual Reality in Training specialists of the industry of culture and art. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research, 11(1), Special Issue XX, 131-135.

УДК 784.05:004.942

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.27>

В. В Кислицин

здобувач вищої освіти

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

v.kyslitsyn@vspu.edu.ua

Д. В. Нагорна

пошукувач Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

nagornadiana2310@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ПРОГРАМ ДЛЯ МОДЕЛЮВАННЯ СИСТЕМ СИНТЕЗУ ЗВУКІВ МОВЛЕННЯ

Анотація. У дослідженні розглядається використання програмних засобів для моделювання систем синтезу звуків мовлення у контексті музичного мистецтва. Розглядаються основні принципи синтезу мовлення, методи його реалізації та технології, що застосовуються у музичній сфері, зокрема у вокальній електроніці, саунд-дизайні та експериментальній музиці. Аналізуються особливості роботи програм для синтезу мовлення, такі як формантний синтез, гранікулярні методи та нейромережеві алгоритми, що дозволяють досягти реалістичного або художньо зміненого звучання голосу. Окрему увагу приділено взаємозв'язку між акустичними властивостями мовлення та музичними характеристиками звуку, а також способам інтеграції мовленнєвого синтезу у композиторську та виконавську практику. Дослідження демонструє потенціал таких технологій для розширення виразних засобів музики, створення нових тембральних рішень і трансформації вокальних партій у різних жанрах – від академічної електроакустичної музики до популярних напрямків та аудіовізуального мистецтва. Результати дослідження свідчать про значні перспективи застосування мовленнєвого синтезу в музичному мистецтві, відкриваючи нові можливості для експериментування зі звуком, розробки унікальних вокальних текстур та розширення творчих горизонтів сучасних музикантів і композиторів.

Ключові слова: системи синтезу звуків; музичне мистецтво; експерименти зі звуком.

Abstract. The research examines the use of software tools for modeling speech synthesis systems in the context of musical art. The basic principles of speech synthesis, methods of its implementation, and technologies used in the musical field, in particular in vocal electronics, sound design, and experimental music, are considered. The features of speech synthesis programs, such as formant

synthesis, faceted methods, and neural network algorithms, are analyzed to achieve realistic or artistically altered voice sound. Particular attention is paid to the relationship between the acoustic properties of speech and the musical characteristics of sound, as well as ways to integrate speech synthesis into compositional and performance practice. The research demonstrates the potential of such technologies for expanding the expressive means of music, creating new timbral solutions, and transforming vocal parts in various genres, from academic electroacoustic music to popular music and audiovisual art. The results of the research indicate significant prospects for the use of speech synthesis in music, opening up new opportunities for experimenting with sound, developing unique vocal textures, and expanding the creative horizons of contemporary musicians and composers.

Keywords: *sound synthesis systems; musical art; experiments with sound.*

Вступ. Сучасний розвиток цифрових технологій справив значний вплив на музичне мистецтво, відкривши нові можливості для його інтеграції з інноваційними методами синтезу мовлення. Цей процес пов'язаний не лише зі зростанням популярності електронної музики, а також з розширенням можливостей роботи зі звуком загалом. Технологічний прогрес дозволив композиторам, продюсерам і виконавцям створювати нові форми аудіовізуального мистецтва, зокрема шляхом використання алгоритмів синтезу голосу. Тепер можливим стало не лише маніпулювання тембром і висотою голосу, а й створення повністю синтетичних вокальних партій, які можуть імітувати людський голос або, навпаки, створювати зовсім нові, незвичні звучання.

Поєднання штучного інтелекту та синтетичних голосових технологій дозволяє розширювати межі творчості, відкриваючи нові підходи до музичної композиції. Завдяки глибоким нейромережам стало можливим синтезувати голоси, які володіють унікальною інтонацією, емоційною виразністю та деталізацією артикуляції. Це дало змогу експериментувати з вокальними партіями у музичних творах, створювати інтерактивні голосові інструменти та навіть оживляти історичні чи вигадані голоси для кінематографу, театру та мультимедіа. Раніше подібні можливості були недоступними або вимагали складних технічних рішень, тоді як сьогодні синтетичний голос можна інтегрувати у музику всього за допомогою кількох рядків коду.

Особливу роль у цьому процесі відіграють програмні засоби, зокрема мови програмування, такі як Python, що надають розробникам і музикантам інструменти для синтезу мовлення, обробки звуку та генерації вокальних ефектів. Завдяки наявності великої кількості спеціалізованих бібліотек, Python дозволяє створювати мовленнєві моделі, які адаптуються до різних музичних потреб. Сучасні інструменти дозволяють автоматизувати створення вокальних партій, генерувати текстові основи для музичних композицій та навіть експериментувати з різними стилями вокальної подачі, зокрема від класичної оперної манери до електронної вокальної трансформації.

Синтез мовлення є складним процесом, який передбачає штучне відтворення людського голосу за допомогою алгоритмів. Його розвиток пройшов довгий шлях від простих механічних пристроїв, що імітували мовлення, до сучасних цифрових технологій, що використовують машинне навчання. Сучасні методи синтезу базуються на різних підходах, зокрема формантному синтезі, гранікулярних методах та нейромережових алгоритмах. Формантний синтез дозволяє моделювати акустичні властивості голосу, використовуючи набір частотних компонентів, які визначають його тембр. Цей метод був одним із перших, що використовувався для синтетичного відтворення мовлення, і залишається актуальним у випадках, коли необхідно забезпечити контроль над параметрами голосу. Він широко застосовується у вокодерах, що використовуються в електронній музиці для створення ефекту "роботизованого" голосу. Гранікулярний синтез, своєю чергою, передбачає створення мовлення через поєднання невеликих звукових фрагментів (гранул), що дає можливість створювати унікальні вокальні текстури. Цей метод відрізняється від традиційного синтезу тим, що працює із "звуковими зернами", які можна змінювати, комбінувати та перетворювати, отримуючи широкий спектр ефектів. Завдяки такій техніці можливим стає створення складних вокальних гармоній, маніпуляція голосом у режимі

реального часу, а також формування особливих звукових ландшафтів, які застосовуються у кіно, відеоіграх та електронній музиці.

Таким чином, сучасний синтез мовлення не лише збагачує музичне мистецтво, а й сприяє появі нових жанрів і форм творчого самовираження. Завдяки розвитку штучного інтелекту та програмування, музиканти отримують доступ до безпрецедентних можливостей маніпуляції звуком, що розширює межі традиційного розуміння вокальної музики.

Найбільш передовим методом є застосування нейромережових алгоритмів, таких як Tacotron і WaveNet, які забезпечують реалістичне і виразне звучання голосу. У музичному мистецтві синтез мовлення має широке застосування, починаючи від створення експериментальних вокальних ефектів і закінчуючи інтеграцією у популярну музику. За допомогою синтетичних голосів можна моделювати вокальні партії, змінювати тембр і тональність голосу або навіть створювати віртуальних виконавців. Це відкриває нові можливості для композиторів та аранжувальників, дозволяючи їм експериментувати зі звуком та знаходити унікальні художні рішення.

Однією з важливих переваг є також можливість автоматизації вокальних партій, що значно спрощує процес створення музичних творів. Python є одним із найпопулярніших інструментів для синтезу мовлення завдяки великій кількості бібліотек та фреймворків, що дозволяють працювати з аудіоданими. Зокрема, бібліотека gTTS (Google Text-to-Speech) забезпечує простий спосіб перетворення тексту в мовлення, а SpeechRecognition дозволяє аналізувати мовлення і працювати з голосовими командами. Окрім цього, моделі глибокого навчання, такі як Tacotron і WaveNet, дають змогу створювати високоякісні синтетичні голоси з природною інтонацією та динамікою.

Використовуючи Python, музиканти та програмісти можуть розробляти інтерактивні музичні додатки, вокальні генератори, а також експериментувати зі штучним мовленням у реальному часі. Штучний інтелект відіграє ключову роль у поєднанні синтезу мовлення та музичного мистецтва. Завдяки алгоритмам машинного навчання стало можливим автоматично генерувати вокальні партії на основі тексту, створювати унікальні голосові тембри, а також синхронізувати мовлення з ритмом та гармонією композиції. Це відкриває нові горизонти для музичної індустрії, оскільки дозволяє створювати інтерактивні голосові інструменти, експериментальні треки та навіть цілі альбоми із залученням AI-виконавців.

Наприклад, за допомогою глибоких нейромереж можна навчати синтетичний голос імітувати стиль конкретного співака або створювати абсолютно нові вокальні образи, які не мають аналогів у реальному світі. Практичне застосування синтезу мовлення у музиці охоплює кілька напрямів. По-перше, це саунд-дизайн, де синтезоване мовлення використовується для створення унікальних вокальних текстур у кінематографі, відеоіграх та аудіовізуальному мистецтві. По-друге, це створення віртуальних вокалістів, які можуть брати участь у студійних записах, живих виступах або навіть бути повноцінними членами музичних колективів. По-третє, це використання мовленнєвого синтезу у музичній терапії, де штучні голоси допомагають людям з порушеннями мовлення розвивати комунікаційні навички.

Висновок. Отже, можна з упевненістю стверджувати, що мовленнєвий синтез, інтегрований зі штучним інтелектом та програмуванням, відкриває безмежні горизонти для сучасної музики. Python, як потужний та гнучкий інструмент, надає композиторам та виконавцям можливість експериментувати з синтетичним мовленням, створюючи інноваційні та унікальні музичні проекти. Це дозволяє не лише відтворювати людський голос, але й трансформувати його, створюючи абсолютно нові звукові ландшафти. У перспективі, подальший розвиток цієї технології обіцяє ще більше розширити творчі можливості. Музиканти, інженери та програмісти зможуть об'єднати свої зусилля для створення нових форм звукового мистецтва, експериментуючи з вокальною творчістю та розширюючи межі традиційного музичного вираження. Можливості для створення інтерактивних музичних інсталяцій, адаптивних звукових середовищ та персоналізованих музичних досвідів стануть ще більш доступними. Крім того, використання штучного інтелекту дозволяє автоматизувати та оптимізувати процеси створення музики, відкриваючи

нові шляхи для творчості та експериментів. Наприклад, штучний інтелект може аналізувати музичні дані, генерувати нові мелодії та гармонії, а також адаптувати музику до конкретних контекстів та аудиторій. Таким чином, поєднання мовленнєвого синтезу, штучного інтелекту та програмування відкриває нову еру в музичному мистецтві, де творчість та технології зливаються в єдине ціле, створюючи безмежні можливості для інновацій та експериментів.

Список використаної літератури

1. Cook, P. R. (2002). Real Sound Synthesis for Interactive Applications. A K Peters/CRC Press.
2. Taylor, P. (2009). Text-to-Speech Synthesis. Cambridge University Press.
3. Müller, M. (2015). Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications. Springer.
4. L. Liubarska, "Artificial intelligence as a means of developing creativity in future technology teachers," Artif. Intell., no. 3, pp. 58–64, 2024.
5. V. Kyslitsyn et al., "Applying the Python programming language and Arduino robotics kits in the process of training future teachers of computer science," ETR, vol. 2, pp. 162–167, 2024, doi: 10.17770/etr2024vol2.8026.
6. Rohotchenko, O., Zuziak, T., Chuyko, O., Kizim, S., Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2021). Virtual Reality in Training specialists of the industry of culture and art. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research, 11(1), Special Issue XX, 131-135.

УДК 004.738:378:7

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.28>

С.Л. Нагірняк

аспірант

Київська державна академія декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені

Михайла Бойчука

м. Київ

e-mail: steffan.nagirniak@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВІВ У МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ХУДОЖНІХ ЗАКЛАДАХ

Анотація. Це дослідження аналізує роль цифрових архівів у мистецькій освіті, визначає їхні можливості та переваги, а також виклики та обмеження.

Ключові слова: цифровий архів, електронний архів, мистецька освіта.

Abstract. This study analyzes the role of digital archives in art education, identifying their opportunities and benefits, as well as challenges and limitations.

Keywords: digital archive, electronic archive, art education.

У сучасну епоху тотальної цифровізації інформаційно-комунікаційні технології стали невід'ємною частиною освіти, зокрема мистецької. Цифрові архіви як один із ключових ресурсів цифрової трансформації відіграють важливу роль у роботі навчальних закладів мистецького спрямування, адже завдяки ним студенти та викладачі мають безпрецедентний доступ до творів національної та світової культурної спадщини, можуть отримувати інтерактивний досвід, джерело натхнення, поєднувати теоретичні знання із практичною творчістю. Саме тому важливо дослідити способи використання цифрових архівів у освітніх закладах художнього профілю.

Метою статті є визначення поняття цифрових архівів, їх можливостей як ресурсу для мистецької художньої освіти; аналіз переваг, а також викликів та обмежень у роботі; перспективи розвитку використання цифрових архівів у мистецькій освіті.

Цифрові архіви - це систематизовані колекції цифрових матеріалів, які створені для збереження, організації, доступу та використання інформації в електронному форматі. Вони можуть включати в себе цифрові копії творів мистецтва, текстів, книг, рукописів, зображень, аудіо- та відеофайли, інтерактивні 3D-моделі тощо.

Цифрові архіви є важливим ресурсом для мистецької художньої освіти, адже вони забезпечують доступ широкої аудиторії до мистецьких колекцій і культурних об'єктів в різних куточках світу. Це допомагає розширити горизонти навчання та надає унікальної можливості вивчати мистецтво, яке фізично може бути недосяжним в силу тих чи інших причин.

Яскравим прикладом подібних ресурсів є трансформації музеїв у віртуальні онлайн колекції, масову появу яких прискорила пандемія COVID-19. Вони стали важливим напрямком розвитку культурної спадщини у сьогоденні та в майбутньому.

Світовим лідером, який об'єднує напрямок віртуалізації колекцій і окремих творів є онлайн-платформа Google Arts & Culture [3]. Ця онлайн-платформа надає доступ до високоякісних зображень та відео мистецьких творів і культурних артефактів з усього світу. Вона дозволяє користувачам здійснювати віртуальні тури музеями та галереями, досліджувати колекції та отримувати детальну інформацію про мистецькі твори, робити пошук творів за різноманітними параметрами: колекції зберігання, теми, автор твору, техніки або матеріали виконання, мистецькі напрямки, місця розташування, історичні події або історичні особи тощо.

Платформа також створила простір для експериментів на перехресті мистецтва та технологій, де кожен має можливість спробувати інтерактивні ігрові функції, такі як 3D-моделювання [1], створення музики, головоломок, кросвордів, розмальовок, та багато іншого [2], що може робити процес навчання більш захоплюючим.

Використання ресурсів цієї платформи дозволяє вивчати деталі картин, скульптур та інших творів у високій роздільній здатності, аналізувати техніку і стиль митців. За допомогою цього ресурсу викладачі можуть розробляти тематичні уроки, які охоплюють різні періоди та стилі в мистецтві, а також досліджувати вплив мистецтва на суспільство та культуру. А здобувачів освіти використання цієї платформи стимулює до самостійного вивчення та поглиблення знань з мистецтва, а також сприяє розвитку критичного мислення та візуальної надивленості і грамотності.

В Україні також існують цифрові архіви, і потрібно відмітити, що процес оцифрування творів мистецтва зараз набирає обертів у зв'язку з повномасштабним вторгненням російської федерації до України. Перед спеціалістами наразі стоїть задача створити цифрові копії предметів нашої культурної спадщини, адже це допомагає зберегти їх від фізичного пошкодження та втрати, забезпечуючи довготривале зберігання культурної спадщини, яке дозволить передати наступним поколінням багатий спадок розмаїтого і самобутнього українського мистецтва.

«В останні роки Україна робить впевнені кроки до цифровізації, не лише економіки і державних процесів, але й культури. На горизонті з'являється чимало культурних проєктів, так чи інакше пов'язаних з цифровими технологіями, крім того, музеї і галереї активно оцифровують свої колекції, розміщуючи їх у форматі каталогів на власних вебсайтах або переносячи артефакти до віртуальних галерей» [9].

Так, зокрема, «...проєкт «Музейний портал» створено для популяризації культури, науки та музейної справи. Портал надає інформацію та актуальні новини з музейного життя України та світу і доступ до бази даних з інформацією про музеї та експозиції» [7]. Користувачі мають унікальну можливість за допомогою технології віртуальних турів, які створюють ефект присутності, відвідувати різноманітні музеї України.

Ще одним аспектом роботи з цифровими архівами можна вважати створення безпосередньо навчальними закладами архівів робіт здобувачів освіти та викладачів художніх закладів. Зазвичай кращі роботи репрезентуються для загального ознайомлення на сайтах навчальних закладів. Це допомагає, так би мовити, тримати руку на пульсі сучасного

мистецького життя України, порівнювати рівень професійної підготовки, визначати тенденції, проблеми, напрямки, аналізувати вдалі рішення і помилки.

Завдяки інструментам пошуку та аналізу, цифрові архіви дозволяють легко знаходити потрібну інформацію та проводити детальні дослідження на основі архівних матеріалів, що дозволяє здобувачам вести наукову роботу. Цифрові платформи сприяють колаборації між викладачами, студентами та дослідниками з різних куточків світу, дозволяючи обмінюватися ідеями та ресурсами. Цифрові архіви можуть бути інтегровані в навчальні плани для створення більш гнучких та адаптивних програм навчання, що відповідають потребам та інтересам студентів. Викладачі можуть використовувати матеріали з цифрових архівів для ілюстрації теоретичних концепцій реальними прикладами, що покращує розуміння та засвоєння матеріалу. Цифрові архіви дійсно можуть стати неоціненним ресурсом для мистецької освіти, допомагаючи створити більш глибоке та інтерактивне навчання.

Також, завдяки цифровим архівам з'являється можливість створювати або відвідувати інтерактивні навчальні ресурси, такі, як, наприклад, віртуальні виставки, мультимедійні лекції, інтерактивні тури. Це підвищує рівень залученості та зацікавленості студентів і робить навчання більш цікавим та захоплюючим. Студенти можуть вивчати різні стилі, техніки та історичні періоди мистецтва, отримуючи доступ до матеріалів, які можуть бути відсутніми в їхніх локальних бібліотеках або музеях.

Використання цифрових архівів та поповнення їх актуальними сучасними творами допомагає зберігати культурну спадщину та забезпечувати її доступність для майбутніх поколінь. Це особливо важливо у випадках, коли оригінальні об'єкти чи твори можуть бути пошкоджені або втрачені, як от, наприклад, під час бойових дій або стихійних лих.

До того ж, існування цифрових архівів створює широкі можливості для міжнародної співпраці між навчальними закладами та для обміну знаннями та досвідом між дослідниками та студентами як на локальному, так і на глобальному рівнях.

Всі ці можливості роблять цифрові архіви незамінним інструментом для сучасної мистецької освіти, дозволяючи забезпечити доступ до багатьох культурних ресурсів та створюючи нові можливості для навчання і досліджень.

Попри те, що цифрові архіви мають багато переваг: доступність, можливість збереження цифрових копій об'єктів різного ступеню складності, інтерактивність, розширення знань - у них є певні виклики та обмеження: технічні проблеми, які можуть вимагати значних вузькоспеціалізованих знань та ресурсів для підтримки роботи архівів; забезпечення довгострокового доступу до цифрових матеріалів; інформаційне перенавантаження, яке ускладнює пошук і роботу з архівами; порушення авторських прав та врахування специфіки етичних аспектів для різних споживачів - все це потребує врахування для забезпечення ефективності та довгострокового користування цифровими архівами.

В той же час, потрібно відмітити, що цифрові архіви мають великі перспективи розвитку у мистецькій художній освіті. В умовах глобалізації та діджиталізації світу мистецька освіта неминує має адаптуватися до сучасних вимог і потреб. Адже студенти зараз прагнуть експериментувати з новими технологіями та використовувати їх у своїх творчих проєктах. Підтримка креативності та міждисциплінарних зв'язків, що поєднують теоретичні, практичні та творчі компоненти дозволяють створювати інтерактивні та інноваційні методи навчання, що робить процес навчання більш привабливим та ефективним.

Цифрові архіви відкривають нові можливості для мистецької художньої освіти, забезпечуючи широкий доступ до культурної спадщини, інноваційних методів навчання, розвитку міждисциплінарних зв'язків, підтримки креативності та адаптації до глобалізації. Вони стають важливим інструментом у навчальному процесі, допомагаючи студентам і викладачам досягати нових висот у творчих пошуках.

Список використаних джерел:

1. Google Arts & Culture. 3D Pottery. URL: <https://artsandculture.google.com/experiment/3d-pottery/nwHg1D0riJ1ltA>
2. Google Arts & Culture. Play. URL: <https://artsandculture.google.com/play>

3. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/>
4. Ukrainian Unofficial. Архів українського неофіційного мистецтва другої половини ХХ ст. URL: <https://www.archive-uu.com/ua/city/kyiv>
5. Архів мистецтва військового часу. UMCA. Український музей сучасного мистецтва. URL: <https://waa.umca.art/en/artists>
6. Мистецтво. Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького. URL: <https://collection-lvivgallery.org.ua/uk/works>
7. Музейний портал. URL: <https://museum-portal.com/>
8. Україна у вогні. URL: <https://ukraineablaze.art/en>
9. Цаценко Є. Віртуальні музеї та галереї: тимчасове рішення чи стала тенденція? Гвара медіа. URL: <https://gwaramedia.com/virtualizacziya-muzeiv-i-galerej/>

УДК: 37.01:004.8

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.29>

В.В. Соловей

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

e-mail: victorsolovey79@gmail.com

С.С. Кізім

кандидат педагогічних наук, доцент,
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

e-mail: skizim2012@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГУЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ГУМАНІТАРНИХ НАУК

Анотація. Стаття присвячена самоосвіті майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук та необхідність використання електронного навчання у їх професійній підготовці. Одним із нововведень навчального процесу є використання технологій хмарних обчислень. Впровадження технологій хмарних обчислень у навчальний процес виявляється доцільним для підготовки майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук у тому числі для самоосвіти. Метою самоосвіти майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук є особистісне та професійне вдосконалення, а також досягнення на максимально можливому рівні творчого ідеалу. У статті обґрунтовується, що технології хмарних обчислень дозволяють поширювати контент в Інтернеті, полегшують розміщення текстових повідомлень, фотографій, зображень і художніх файлів.

Ключові слова: електронне навчання, цифрові технології, технології хмарних обчислень, Інтернет, професійна підготовка, самоосвіта, майбутні фахівці галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук.

Abstract. The article is devoted to the self-education of future specialists in the field of culture, art and humanities and the need to use e-learning in their professional training. One of the innovations of the educational process is the use of cloud computing technologies. The introduction of cloud computing technologies into the educational process is appropriate for the training of future specialists in the field of culture, art and humanities, including for self-education. The goal of self-education of future specialists in the field of culture, art and humanities is personal and professional improvement, as well as achieving the highest possible level of creative ideal. The

article substantiates that cloud computing technologies allow distributing content on the Internet, facilitate the placement of text messages, photographs, images and art files.

Keywords: e-learning, digital technologies, cloud computing technologies, Internet, professional training, self-education, future specialists in the field of culture, art and humanities.

Уважне вивчення ряду наукових праць дозволяє зробити висновок, що зміст професійної підготовки та освітні методи підготовки майбутніх фахівців галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук повинні бути спрямовані на формування професіоналів міжнародного рівня з розвиненим художнім мисленням. Майбутні фахівці в галузі повинні бути готові до самостійної художньо-проектної творчої діяльності, до вирішення різноманітних завдань у сфері культури і мистецтва. Професіонал у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук – це не просто висококваліфікований фахівець у галузі образотворчого мистецтва, а й кваліфікований фахівець у галузі декоративно-ужиткового мистецтва, реставрації, інформаційних технологій, художньої діяльності, який вміє реалізувати низку дизайнерських прийомів. Підвищилися вимоги до підготовки майбутніх фахівців у сфері культури, мистецтва та гуманітарних наук в сучасних соціально-економічних умовах. Сьогодні одним із пріоритетних завдань вищої освіти є підготовка компетентного фахівця, здатного до саморозвитку, самовдосконалення, вибору оптимальних шляхів вирішення професійних завдань із застосуванням цифрових технологій. Вміння майбутніх фахівців орієнтуватися в інформаційному просторі, працювати з різними видами інформації, отримувати необхідну інформацію та оперувати нею відповідно до власних або особистих потреб і вимог інформаційного суспільства – на порядку денному сучасної освіти.

Підвищений інтерес до творчості в суспільстві зумовлює необхідність оновлення системи професійної самоосвіти, щоб майбутні спеціалісти могли навчатися на основі традиційних методів і форм навчання використовувати цифрові технології.

Концептуальні засади розвитку креативності особистості на засадах етнокультурного відродження України заклали Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття», 1993 р.), Закони України «Про освіту» (1991 р.), «Про вищу освіту» (2000 р.), Національна доктрина розвитку освіти (2002 р.), Концепція професійної та мистецької освіти (2002 р.), Концепція Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів у 2006–2010 роках (2006) та ін. Ці документи визначають пріоритети українського національного виховання, спрямовані на формування культурно-мистецьких, естетичних, духовно-гуманних і національних цінностей особистості.

При цьому на перший план висувається людський фактор, оскільки майбутні фахівці галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук є водночас і носіями, і творцями, і споживачами знань у сфері культури і мистецтва; а інформатизація всіх сфер людської діяльності є ключовим фактором структурних суспільних змін. Зростаюча потреба в інформаційній, технологічній та візуальній грамотності майбутніх фахівців, а також розуміння того, що людство зазнає змін, вимагають великої кількості фахівців, які володіють навичками використання цифрових технологій, схвалених міжнародними освітніми спільнотами та організаціями.

Основним типом освітнього середовища стало електронне (хмарне) середовище, яке в ідеалі має бути самоврядним (контрольованим учнем). Цей факт підвищує важливість незалежності та глибокої мотивації в навчанні, яку слід лише «легко модерувати ззовні» [1]. «Хмарне» середовище постійно змінюється та вдосконалюється завдяки технологіям і синергетично розвиває активних учасників освітнього процесу.

Електронне середовище в рівній мірі може надати творчим професіям універсальність та унікальність, тому воно є особливо розвивальним у гуманітарному плані. Єдиною умовою його ефективного використання є фільтрація токсичної інформації, яка найбільш деструктивно впливає на творчу особистість [2]. Однак так звана унікальність сприятливого середовища для творчих професій оманлива і може бути розкладена на прості механізми впливу.

Таким чином, такі умови навчання є найбільш сприятливими для розвитку майбутніх фахівців креативних напрямків, які, у свою чергу, є найбільш чутливим контингентом користувачів електронних сервісів та «хмарного» навчання.

Пріоритетом не лише для України, але й для всіх країн є побудова «людиноцентричного, інклюзивного та орієнтованого на розвиток інформаційного суспільства, де кожен може створювати, отримувати доступ, використовувати та ділитися інформацією та знаннями, даючи можливість окремим особам, громадам і народам повністю реалізувати свій потенціал у сприянні їх сталому розвитку та покращенні якості життя» (Всесвітній саміт з інформаційного суспільства, 2004). Інформатизація освіти є ключовою передумовою для підготовки фахівців, достатньо кваліфікованих для роботи в принципово новому, але більш автоматизованому робочому середовищі, здатних орієнтуватися у великому масиві інформації, яка постійно надходить, правильно її обробляти, зберігати та передавати [5]. Одним із ключових чинників для цього є підвищення якості освіти з використанням цифрових технологій. Інформатизація освіти відкриває доступ до глобальних інформаційних ресурсів; знижує значення фізичного розташування учасників освітнього процесу для його успішності; прискорює глобалізацію; сприяє підвищенню ефективності навчання та індивідуально-орієнтованого навчання, інтеграції навчальної, наукової та виробничої діяльності; значно збільшує кількість позакласних ресурсів, доступних студентам; сприяє підвищенню мотивації до навчання та розвитку творчого мислення. Інтерактивні та мультимедійні наочні посібники сприяють кращому засвоєнню предмета, а отже, й засвоєнню матеріалу.

За таких обставин одним із цінних підходів було б поступове збільшення обсягу та складності інформації в міру набуття студентами професійних знань та практичного досвіду [3].

Постійний особистісно-професійний розвиток є, мабуть, найважливішою вимогою підготовки майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук. Вона найтіснішим чином пов'язана з інформуванням громадськості про всі новітні винаходи в культурі, про найвищі моральні цінності та ідеали – забезпечення прогресу в розвитку культури і мистецтва. У сучасній ситуації інноваційного розвитку суспільства основним в організації навчальної діяльності є потреба студентів у творчій самореалізації з використанням цифрових технологій [4]. Для ефективного використання цифрових технологій у професійній діяльності «необхідне дотримання певних умов, а саме професійна готовність до використання ІКТ, наявність якісного апаратного та програмного забезпечення, розуміння проблеми та підтримка з боку адміністрації навчального закладу» [4].

Сьогодні все більшої популярності набуває форма організації самоосвіти студентів із використанням технологій хмарних обчислень. Варто використовувати Інтернет-ресурси, покликані об'єднати однодумців з різних регіонів.

При використанні цифрових технологій у навчальному процесі майбутнім фахівцям галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук засобами навчання виступають навчальні програмні та цифрові засоби; різноманітне програмне та апаратне забезпечення, що збирає, зберігає, обробляє, аналізує та передає інформацію.

Варто зазначити, що провідними сервісами для системи освіти стали: Wikipedia, YouTube, блоги, веб-сайти, веб-трансляції, закладки, онлайн-сервіси для навчання, спілкування та тестування, системи дистанційного навчання, електронні бібліотеки, файлові сховища та ресурси зі спільним доступом, ресурси командної роботи, відеоконференції, електронна пошта тощо.

Серед головних переваг електронного навчання в самоосвіті є те, що студент отримує персональну та цілеспрямовану методичну допомогу, таким чином, з'являється можливість у будь-який зручний час запитати думку колеги чи фахівця з іншої сфери. Водночас онлайн-спілкування дозволяє вчителям-практикам обмінюватися досвідом.

Самостійна робота студента вищого навчального закладу може проводитися двома способами:

1. По-перше, підвищенням ролі самостійної роботи під час занять.
2. По-друге, надихаючи на позанавчальну діяльність.

В обох випадках необхідна значна інформаційна підтримка для забезпечення якісної самостійної роботи. В організації самостійної роботи студентів мають бути присутні три взаємопов'язані її аспекти: самостійна позааудиторна робота; самостійна робота в закладі і під керівництвом викладача; творчо-дослідницька робота [6].

Тому основною метою вищого навчального закладу є постійна мотивація майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук до самостійного навчання та розширення своїх знань. Тому технології хмарних обчислень ефективно використовуються не лише на різних етапах професійної підготовки, а й у процесі самоосвіти майбутніх фахівців у галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук.

Використання Інтернету, в тому числі технологій хмарних обчислень, для самоосвіти дозволяє майбутнім фахівцям не тільки переглядати веб-сторінки, а й співпрацювати, розміщуючи текстову та медіаінформацію в мережі. Перетворення студентів на легітимних голосів веб-спільноти відкриває можливості не лише для ефективного впровадження ІКТ у професійну педагогічну діяльність, а й дозволяє розширити кругозір майбутніх студентів; оволодіти навичками Інтернет-спілкування; організовувати міжособистісне спілкування; співпрацювати в групі; систематично підвищувати рівень загальної, технологічної та інформаційної компетентностей [3]. Майбутні фахівці в галузі культури, мистецтва та гуманітарних наук у своїй професійній діяльності можуть використовувати такі технології хмарних обчислень: веб-додатки для навчання; онлайн-сервіси, що підтримують навчальний процес; файлові сховища, спільний доступ до файлів; системи дистанційного навчання, бібліотеки, медіатеки; ресурси для спільної творчої роботи тощо[7].

Таким чином, зручними та ефективними хмарними засобами професійної підготовки, в тому числі й самоосвіти майбутніх фахівців у сфері культури, мистецтва та гуманітарних наук, є: веб-додаток, файлові сховища, що забезпечують спільний доступ, електронна пошта тощо. Конструктори веб-сайтів – це своєчасний спосіб для початківців створювати веб-сайти та керувати їх вмістом. Кількість цих конструкторів сайтів в Інтернеті величезна. Вони відрізняються набором безкоштовних сервісів, можливостями редагування, наявним простором для зберігання та зручністю використання. Сьогодні це популярне рішення, яке дозволяє мати власний простір без значних вкладень. Популярним способом просування сайту є соціальні мережі, які дозволяють просувати веб-сайт у Facebook, Twitter та інших соціальних мережах і платформах. Ще одним ефективним рекламним інструментом є список розсилки. Сервіс дозволяє не тільки надсилати листи тим, хто є в списку розсилки, але й ділитися інформацією в соціальних мережах. Створюючи захоплюючі електронні листи, ви зацікавите старих читачів і, звичайно, залучите нових.

Використання технологій хмарних обчислень у самоосвіті майбутніх фахівців у сфері культури, мистецтва та гуманітарних наук є важливим чинником їх самоосвіти, оскільки цифрові технології дозволяють майбутнім фахівцям не лише переглядати веб-сторінки, а й організовувати робочий процес із спільним доступом, розміщувати текстову та медіаінформацію в мережі. Засоби хмарних обчислень дозволяють поширювати контент в Інтернеті, полегшують розміщення текстових повідомлень, фотографій, картинок і художніх файлів. Доступність, відкритість, інтерактивність технологій хмарних обчислень зумовлюють їх колективне використання як для он-лайн, так і оф-лайн спілкування, для обміну даними текстових, мультимедійних та аудіоресурсів для всіх учасників навчального процесу. Таким чином, використання технологій хмарних обчислень генерує потужний творчий імпульс у розвитку електронного навчання. Спільні та розподілені ресурси, веб-технології та віддалений доступ до навчальних матеріалів значно підвищили ефективність професійного навчання фахівців галузі культура, мистецтво та гуманітарні науки.

Список використаної літератури:

1. Завацкі-Піхтер, О., і Майрбергер, К. (2017). Qualität von OER: Internationale Bestandsaufnahme von Instrumenten zur Qualitätssicherung von Open Educational Resources (OER) – Schritte zu einem deutschen Modell am Beispiel der Hamburg Open Online University. Гамбург: Гамбурзький відкритий онлайн-університет [Якість OER: Міжнародний перелік

- інструментів для забезпечення якості відкритих освітніх ресурсів (OER) – кроки до німецької моделі на прикладі Гамбурзького відкритого онлайн-університету]. https://www.researchgate.net/publication/322676518_Qualitat_von_OER_Internationale_Bestandsaufnahme_von_Instrumenten_zur_Qualitatssicherung_von_Open_Educational_Resources_OER_-_Schritte_zu_einem_deutschen_Modell_am_Beispiel_der_Hamburg_Open_Online_Uni
2. Хенріксен, К., і Стамбулова, Н. (2017). Створення оптимального середовища для розвитку талантів: цілісний екологічний підхід. У J. Baker, S. Cobley, J. Schorer, & N. Wattie (eds.), *Routledge Handbook of Talent Identification and Development in Sport* (стор. 271–284). Routledge.
 3. Кізім С. (2017). Електронне навчання у професійній підготовці майбутніх педагогів / О.О. Матеріали I Всеукраїнської інтернет-конференції “Теоретико-практичні проблеми використання математичних методів та комп’ютерно-орієнтованих технологій в освіті та науці” / Теоретико-практичні проблеми використання математичних методів та комп’ютерних наук. Технології в освіті і науці. Київський університет імені Бориса Грінченка. <https://fitu.kubg.edu.ua/images/stories/Departments/kitmd/Zbirnyk%20materialiv%20I%20Internet-konferentsii-2017-1.pdf>
 4. Гуржій А. (2013). Дискусійні питання інформаційно-комунікаційної компетентності: міжнародні підходи та українські перспективи / О.В. Інформаційні технології в освіті, 15, 38-43. http://nbuv.gov.ua/UJRN/itvo_2013_15_6
 5. Марущак О., Зузяк Т., Соловей В., Кізім С. Синергія цифрових технологій та засобів національного орнаменту у формуванні естетичних уявлень фахівців культури та мистецтва. *Актуальні питання у сучасній науці*. 2023. № 9(15). С. 770-781. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9\(15\)-770-781](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9(15)-770-781)
 6. Rohotchenko O., Zuziak T., Kizim, S., Rohotchenko, S., & Shynin, O. Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art. *Postmodern Openings*, Vol. 12 No. 3 (2021), 134-153. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/po/article/view/3642>
 7. Rohotchenko, O., Zuziak, T., Chuyko, O., Kizim, S., Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2021). Virtual Reality in Training specialists of the industry of culture and art. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1), Special Issue XX, 131-135.

Т.П. Зузяк

кандидат мистецтвознавства,
доктор педагогічних наук, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: zuzyak@ukr.net

Ю.М. Бабчук

доктор філософії, старший викладач
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: babchuk@vspu.edu.ua

Г.Ф. Чадюк

майстер виробничого навчання
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: gallinkachaduk@gmail.com

ЧПК ПІРОГРАФІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ ТА ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Анотація. У статті розглядається роль числового програмного керування ЧПК пірографії у сучасному мистецтві художньої обробки деревини та її застосування в дизайні інтер'єру. Аналізуються технологічні особливості методу, його естетичні та функціональні можливості, а також вплив на розвиток декоративного мистецтва. Окрему увагу приділено порівнянню традиційної техніки випалювання та ЧПК гравіювання, а також їхній інтеграції в сучасний дизайн.

Ключові слова: ЧПК пірографія, художня обробка деревини, дизайн інтер'єру, декоративне мистецтво, ЧПК гравіювання.

Annotation. The article examines the role of pyrography in the modern art of artistic wood processing and its application in interior design. The technological features of the method, its aesthetic and functional capabilities, as well as its impact on the development of decorative art are analyzed. Particular attention is paid to the comparison of traditional firing techniques and CNC engraving, as well as their integration into modern design.

Keywords: CNC pyrography, artistic wood processing, interior design, decorative art, CNC engraving.

Випалювання по дереву, є однією з найдавніших технік художнього оформлення деревини. Вона поєднує традиційні ремесла з сучасними дизайнерськими підходами, що дозволяє створювати унікальні предмети інтер'єру та мистецтва. Пірографія має глибоке історичне коріння і застосовувалася в різних культурах для декорування дерев'яних предметів побуту, меблів, ікон та сувенірів [6].

Сучасне мистецтво художньої обробки деревини активно розвивається завдяки впровадженню новітніх технологій, серед яких значне місце займає числове програмне керування (ЧПК). Одним із перспективних напрямів є ЧПК пірографія — метод випалювання по дереву, що поєднує традиційні художні техніки з високоточною автоматизацією [3].

В Україні традиційне випалювання як частину художньої обробки дерева досліджували різні мистецтвознавці, етнографи, науковці, майстри народного мистецтва, зокрема: Ф. Панко, М Стратілат, І. Гончар, Д. Глушак, Б. Тимків, К. Кавас [2].

Інтерес до ЧПК пірографії як сучасного виду мистецтва та дизайну інтер'єру також зростає. Хоча досліджень, зосереджених на цій темі, практично немає, спостерігається активний розвиток цього напрямку серед художників, дизайнерів та майстрів деревообробки.

Попри широку популярність традиційної пірографії, використання ЧПК у цій техніці залишається недостатньо дослідженим з точки зору мистецького потенціалу, технологічних можливостей та інтеграції в дизайн інтер'єру.

Сьогодні пірографія - це не просто ремесло, а й вид сучасного мистецтва. Художники, які працюють у цій техніці, створюють справжні шедеври, які вражають своєю красою та оригінальністю. Пірографія використовується для створення картин, портретів, пейзажів, орнаментів та інших декоративних елементів. Особливо популярні сьогодні роботи, виконані в техніці 3D-пірографії, які створюють враження об'ємності та глибини [1].

ЧПК пірографія базується на принципі термічної взаємодії ЧПК-голки з поверхнею деревини. Основними параметрами, що визначають якість зображення, є: потужність та температура нагріву; швидкість випалювання, тип і щільність деревини. Завдяки цим параметрам можна досягти високої деталізації зображень, глибини випалювання та контролювати тональні переходи.

Найкращими матеріалами для ЧПК пірографії є:

– дерево (бук, береза, липа, дуб, сосна) – найпоширеніший варіант.

– фанера – рівномірно вигоряє, що дає стабільну якість випалювання.

Обладнання для ЧПК пірографії включає в себе кілька ключових компонентів:

1. Лазерний гравер:

– CO₂ лазер – використовує вуглекислий газ для генерації лазерного променя. Потужність може варіюватися від кількох ват до сотень ват, що впливає на швидкість та глибину гравіювання;

– діодний лазер – це компактніший та дешевший варіант, але зазвичай має меншу потужність та швидкість гравіювання порівняно з CO₂ лазерами;

– волоконний лазер – застосовує оптичне волокно для генерації лазерного променя. Забезпечує високу точність та швидкість гравіювання, але є дорожчим варіантом;

– ЧПК-фрезери з нагрівальним модулем – обладнані спеціальним електропаяльником або нагрівальним пірографічним інструментом.

2. Контролер ЧПК:

– керує рухом лазерного променя та регулює його потужність відповідно до заданої програми;

– існує багато різних контролерів, кожен зі своїми особливостями та функціями;

– деякі популярні варіанти включають GRBL, Ruida та LightBurn.

Під час підготовки цифрового макету використовуються векторні формати (SVG, DXF) або растрові зображення (BMP, PNG) з конвертацією в гравіювальний шлях.

3. Програмне забезпечення:

LightBurn – спеціалізоване програмне забезпечення для лазерного гравіювання та різання. Інтуїтивно зрозумілий інтерфейс, легкий у використанні навіть для початківців. Програма підтримує широкий спектр лазерних граверів, включаючи DIY та професійні моделі. Потужні функції для редагування зображень, створення векторної графіки та налаштування параметрів гравіювання. Можливість попереднього перегляду результату та оптимізації траєкторії руху лазера для досягнення найкращої якості. Працює на Windows, macOS та Linux. Програмне забезпечення є платним, але є пробний період.

LaserGRBL – безкоштовне програмне забезпечення з відкритим кодом для лазерного гравіювання та зрозумілим інтерфейсом. Підтримує GRBL контролери, які часто використовуються в DIY лазерних граверах, імпорт зображень та векторну графіку. Базові функції для налаштування параметрів гравіювання.

ArtCAM – потужне програмне забезпечення для 2D та 3D моделювання та обробки на верстатах з ЧПК. Широкий спектр інструментів для створення складних моделей та рельєфів, можливість імпорту та експорту файлів різних форматів. Функції для генерації траєкторій руху інструменту та симуляції процесу обробки.

Aspire – Програмне забезпечення для 2D та 3D моделювання та обробки, розроблене спеціально для деревообробки та виготовлення меблів. Інтуїтивно зрозумілий інтерфейс та зручні інструменти для створення проектів. Велика бібліотека готових 3D моделей та елементів. Можливість імпорту та редагування векторної графіки

CorelDRAW – Популярний графічний редактор з широкими можливостями для створення та редагування векторної графіки. Інструменти для малювання, створення текстів, імпорту та редагування зображень. експорту файлів у різні формати, включаючи формати, що використовуються в ЧПК. Програма CorelDRAW не є спеціалізованим програмним забезпеченням для ЧПК, тому може знадобитися додаткове налаштування та використання інших програм для підготовки файлів до обробки.

Вибір програмного забезпечення залежить від потреб, рівня підготовки та бюджету. Для початківців, можливо, варто почати з безкоштовного LaserGRBL або скористатися пробним періодом LightBurn, а для більш складних проектів може знадобитися професійне програмне забезпечення, таке як ArtCAM або Aspire.

4. Додаткове обладнання:

- Система охолодження – забезпечує стабільну температуру лазерної трубки та запобігає її перегріву;
- Система видалення диму – видаляє дим та інші шкідливі речовини, що утворюються під час гравіювання;
- Поворотний пристрій – дозволяє гравіювати циліндричні поверхні, такі як чашки або пляшки [5].

Розглянемо на прикладі налаштування параметрів ЧПК випалювання картини на фанері товщиною 3 мм.:

1. Необхідно встановити потужність лазера відповідно до товщини фанери та бажаного ефекту (потужність лазера 60-80%). Занадто висока потужність може призвести до пропалювання або задимлення, занадто низька – до неякісного випалювання

2. Вибераємо оптимальну швидкість руху лазера швидкість випалювання (200-300 мм/хв.). Чим товща фанера, тим нижча має бути швидкість.

3. Частота імпульсів (для імпульсних лазерів). Цей параметр впливає на глибину та інтенсивність випалювання. Зазвичай для фанери використовують високу частоту (частота імпульсів 1000 Гц).

4. Для товстої фанери може знадобитися кілька проходів лазера для повного прорізання (кількість проходів 1).

5. Перед тим, як випалювати весь дизайн зображення, обов'язково тестуємо на невеликому шматку фанери.

6. За необхідності корегуємо параметри потужності, швидкості та частоти, щоб досягти бажаного результату.

7. Перед початком випалювання виробу надійно закріплюємо фанеру на робочому столі верстата. Запускаємо програму керування та слідкуємо за процесом випалювання.

8. Після завершення випалювання очищуємо виріб від залишків диму та пилу.

Аналізуючи традиційне випалювання та ЧПК пірографію, можна дійти висновку, що обидва методи мають свої переваги та сфери застосування (Таблиця 1).

Традиційне випалювання є мистецтвом, що вимагає високого рівня майстерності та дозволяє створювати унікальні, авторські роботи. ЧПК пірографія, у свою чергу, дозволяє автоматизувати процес, забезпечуючи високу точність і повторюваність зображень. Вона є ефективним інструментом для серійного виробництва, виготовлення складних орнаментів та малюнків, які було б важко відтворити вручну. Однак цей метод обмежує творчий процес, оскільки кінцевий результат залежить від цифрового макету, а втручання митця є мінімальним.

Таблиця 1

Параметр	Традиційне випалювання	ЧПК пірографія
Точність	Висока (залежить від навичок)	Дуже висока (автоматизована)
Швидкість	Низька, залежить від виконавця	Висока, залежить від потужності пристрою
Автоматизація	Відсутня	Повна (можливе серійне виробництво)
Глибина пропалювання	Контроль вручну	Контроль через програму
Можливість створення градієнтів	Обмежена	Висока (особливо з лазерним гравером)
Доступність обладнання	Дешево	Дорожче, потребує програмного забезпечення
Гнучкість у зміні дизайну	Зміна малюнка вимагає часу	Швидка зміна цифрового макета
Мистецька виразність	Висока (ручний контроль)	Висока, але залежить від точності програми

ЧПК пірографія є сучасним технологічним рішенням, яке значно розширює можливості дизайну інтер'єру. Завдяки високій точності, швидкості виконання та можливості серійного виробництва, цей метод дозволяє створювати унікальні декоративні панелі, меблеві фасади, настінні композиції, декоративні панно та елементи декору, які збагачують простір естетично та функціонально [4].

ЧПК пірографія є сучасним інструментом для художньої обробки деревини, що поєднує традиційні ремесла з новітніми технологіями. Її застосування у сфері дизайну інтер'єру дозволяє реалізувати інноваційні підходи до оформлення простору, підкреслюючи природну красу деревини та її декоративний потенціал.

Перспективи нашого майбутнього дослідження ЧПК-пірографії зосереджені на розширенні можливостей матеріалів, оптимізації технологічних процесів, інтеграції зі змішаними техніками та розширенні застосування в дизайні інтер'єру та архітектурі.

Список використаних джерел:

1. Бабчук Ю. М., Баблик А. Р., Резніченко А. В. Інноваційні художні техніки обробки деревини у декоративно ужитковому мистецтві. *Проектування змісту і технологій художньо-графічної підготовки та художньо-творчої діяльності здобувачів вищої освіти (студентів) і молодих учених: Збірник наукових праць / С.Д. Цвілик (голова) [та ін.]. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі-Поділля», 2024. Вип. 3. С. 92-98.*
2. Глушак Д.Д. Посібник з художньої обробки деревини. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hlushak_DD/Posibnyk_z_khudozhnoi_obrobky_derevyny.pdf
3. Швець О. А., Коломієць Д.І., Бабчук Ю.М. Сучасні технології художньої обробки деревини у змісті професійної підготовки майбутніх фахівців. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «Друк плюс», 2024. Вип. 73. С. 124-133.*
4. Швець О. А. Коломієць Д.І. Бабчук Ю.М. Синтез мистецтва і дизайну. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання: збірник наукових праць. 2024. Вип. 4. С. 8-16.*
5. Ralph Bagnall Beginner's Guide to CNC Woodworking: Understanding the Machines, Tools and Software, Plus Projects to Make / United Kingdom, 2021. 156 p.

6. Rohotchenko, S., Syvash, I., Odrekivskyi, V., Kizim, S., & Zuziak, T. (2023). Conceptual transformations of ethnodesign in Ukraine, with regard to the processes of globalization and the introduction of digital technologies. *Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 51-57.

УДК 78.071:004.8

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.31>

В.А. Фрицюк

доктор педагогічних наук, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

В.М. Фрицюк

викладач
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
valentya.frytsiuk@vspu.edu.ua

ВИКОРИСТАННЯ ІКТ У КЛАСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У статті розглядається використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у класі інструментальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Окреслюються сучасні підходи до застосування онлайн-платформ, таких як Google Classroom та Zoom, для організації дистанційного навчання, оцінювання виконання студентами музичних вправ і комунікації між викладачем та студентами. Особлива увага приділяється ролі ІКТ у розвитку інтерпретаційних умінь шляхом аналізу різних виконавських трактувань музичних творів. Також висвітлюється важливість хмарних технологій та їх значення для організації навчального процесу. Зроблено висновок про ефективність використання цифрових інструментів у формуванні конкурентоспроможних фахівців музичного мистецтва.

Ключові слова: інформаційно-комунікаційні технології, музичне мистецтво, інструментальна підготовка, дистанційне навчання, інтерпретаційні вміння, хмарні технології.

Abstract. The article examines the use of information and communication technologies (ICT) in the instrumental training of future bachelor's degree students in musical arts. It outlines modern approaches to using online platforms such as Google Classroom and Zoom for organizing distance learning, assessing students' performance of musical exercises, and facilitating communication between teachers and students. Special attention is given to the role of ICT in developing interpretative skills through the analysis of various performance interpretations of musical works. The importance of cloud technologies and their significance in organizing the educational process is also highlighted. The article concludes that digital tools effectively contribute to the formation of competitive specialists in musical arts.

Keywords: information and communication technologies, musical arts, instrumental training, distance learning, interpretative skills, cloud technologies.

Активне впровадження інформаційних технологій у різні сфери діяльності людини, зростаюче використання комп'ютерної техніки та цифрових комунікаційних засобів спричиняють постійне підвищення вимог до професійної підготовки спеціалістів. Це стосується й майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, для яких важливо розвивати навички безперервного професійного вдосконалення вже на етапі навчання [3; 4]. Особливу

увагу слід приділити дослідженню потенціалу сучасних ІКТ не тільки у викладанні музично-теоретичних дисциплін, а й у процесі інструментальної підготовки.

Використання інформаційно-комунікаційних технологій у сфері освіти широко висвітлено у працях таких науковців, як Р. Гуревич [1], С. Кізім, В. Кобися, Л. Коношевський, О. Коношевський, А. Коломієць, Н. Лазаренко, В. Уманець та інші. Проте більшість цих досліджень стосується викладачів загальноосвітніх дисциплін і не охоплює специфіку підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Мета дослідження – проаналізувати окремі засоби інформаційно-комунікаційних технологій, які можуть бути ефективно використані в процесі інструментальної підготовки, з метою формування конкурентоспроможного фахівця у сфері музичного мистецтва.

Глобальні тенденції останніх десяти років свідчать про те, що сучасний ринок праці стає дедалі більш міжнародним. Люди прагнуть мати можливість працювати, навчатися, спілкуватися та розважатися у зручний для них час і в будь-якому місці. Інтернет трансформується в універсальну мобільну мережу, а розвиток хмарних технологій сприяє стрімкому поширенню онлайн-відео та мультимедійного контенту. Відкритий доступ до інформації набирає обертів: з'являються відкриті освітні ресурси, відкриті дані та онлайн-курси, що впливає і на сферу музичного мистецтва.

Сучасні інформаційно-комунікаційні технології відіграють значну роль у підготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, зокрема в їхньому інструментальному навчанні. Розглянемо деякі з технологій та методів, що сприяють цьому процесу.

Наприклад, під час дистанційного навчання активно використовували платформу **Google Classroom** (<https://classroom.google.com>), яка інтегрує сервіси **Google Docs**, **Google Drive** і **Gmail**. Завдяки цій платформі було організовано онлайн-заняття, що включали текстові та відеоматеріали. Google Classroom також дозволяв переглядати та аналізувати відеозаписи студентського виконання, проводити оцінювання, залишати коментарі та підтримувати ефективний зворотний зв'язок у режимі реального часу.

Для відеоконференцій використовували **Zoom**, що дало студентам можливість підключатися до занять з комп'ютерів, планшетів чи смартфонів. Заняття зазвичай планували заздалегідь, надсилаючи учасникам ідентифікатор і код доступу. Однією з корисних функцій Zoom стала інтерактивна дошка, яка дозволяла переключатися між демонстрацією екрана та записами нотаток, а також транслювати додаткові відеоматеріали під час занять.

Інформаційно-комунікаційні технології відігравали важливу роль у формуванні інтерпретаційних навичок студентів. Для їх розвитку використовувався метод порівняльного аналізу різних виконань одного й того самого музичного твору. Студентам пропонувалося слухати записи різних інтерпретацій, а також аналізувати власне виконання.

Після ознайомлення з варіантами інтерпретацій вони виконували такі завдання:

- **аналіз виконавських підходів** – на початковому етапі студенти прослуховували один твір у різних виконаннях і порівнювали особливості інтерпретацій; згодом завдання ускладнювалося: необхідно було зіставляти виконавські стилі, використовуючи кілька творів;
- **порівняння засобів музичної виразності** – студенти аналізували, які художні прийоми застосовували різні виконавці, і як вони впливали на загальне звучання твору;
- **створення власних інтерпретацій** – заздалегідь вони отримували завдання розробити та продемонструвати кілька варіантів виконання одного твору, що дозволяло їм експериментувати з виразними засобами.

Основна увага приділялася не лише технічним аспектам, а й осмисленню художніх образів у кожній інтерпретації. Такий підхід допомагав студентам знайти власне бачення твору та виробити унікальне творче ставлення до нього.

Метод порівняльного аналізу виконавських трактувань сприяв розвитку креативності, зокрема відкритості до нового досвіду. Порівняння різних інтерпретацій розширювало

музичний кругозір студентів, стимулювало творче мислення та допомагало сформувати їхню індивідуальну виконавську позицію.

Інформаційно-комунікаційні технології стали незамінним інструментом у процесі підготовки та реалізації музично-освітніх заходів під час педагогічної практики студентів. Майбутні фахівці самостійно обирали тему для бесіди зі школярами певного віку, підбирали відповідні музичні ілюстрації за допомогою Інтернет-ресурсів, а також розробляли доступне й цікаве пояснення, адаптоване до рівня аудиторії. Вони активно залучали учнів до дискусій, пропонували проблемні запитання, творчі завдання, стимулюючи розвиток уяви, фантазії та творчого мислення.

Увесь матеріал студенти готували самостійно, що сприяло розвитку їхньої ініціативності та пошуку оригінальних підходів до викладання. Такий формат роботи не лише розвивав педагогічні навички, а й заохочував експериментувати, покращувати зміст та якість презентації. Варто відзначити, що багато студентів за власною ініціативою проводили свої тематичні зустрічі кілька разів із різними групами школярів, враховуючи отримані зауваження та рекомендації. Вони оперативно адаптували свої виступи, намагаючись досягти максимального ефекту в короткі терміни.

Окрему увагу слід приділити використанню хмарних технологій, які надають можливість дистанційного доступу до інструментів обробки та зберігання даних. Усі матеріали зберігаються на серверах хмарних платформ і залишаються доступними з будь-якого пристрою за наявності Інтернету.

Серед найбільш популярних сервісів для освітньої діяльності можна виокремити:

- **Microsoft Live@edu**, що включає електронну пошту, віртуальну дошку, можливість створення та адміністрування веб-сайтів, а також інструменти для роботи з документами (Word, Excel, PowerPoint).

- **Google Apps Education Edition**, до складу якого входять Gmail, Google Календар, Google Диск для збереження файлів, Google Docs для спільного редагування документів, таблиць і презентацій, а також Google Сайти для швидкого створення веб-ресурсів на основі готових шаблонів [2].

Google-сервіси мають низку переваг: вони є безкоштовними, зручними у використанні завдяки єдиному акаунту для всіх додатків, забезпечують хмарне зберігання даних, підтримують спільну роботу над документами, містять історію змін, дозволяють налаштовувати рівень доступу та мають активну спільноту користувачів. Це робить їх ефективним інструментом для організації навчального процесу та вдосконалення педагогічної практики студентів [5].

Таким чином, застосування інформаційно-комунікаційних технологій у процесі професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є не лише важливим, а й необхідним компонентом сучасної освітньої парадигми. Використання цифрових ресурсів та онлайн-платформ відіграє ключову роль у підготовці та реалізації студентами музично-освітніх заходів під час педагогічної практики. Завдяки технологіям майбутні фахівці отримують можливість розширювати свої знання, поглиблювати педагогічні навички та впроваджувати інноваційні методи викладання, що відповідають сучасним вимогам освіти.

Крім того, цифрові інструменти сприяють розвитку виконавської майстерності студентів, дозволяючи їм аналізувати власні виступи, вивчати різні інтерпретації музичних творів, брати участь у дистанційних майстер-класах і творчих проєктах. Інтерактивні можливості хмарних сервісів, відеоконференцій та мультимедійних платформ забезпечують ефективний зворотний зв'язок між студентами, викладачами та аудиторією, що є важливим чинником їхнього професійного зростання.

Окрім цього, активне впровадження інформаційно-комунікаційних технологій стимулює розвиток самостійності, критичного мислення та креативності майбутніх музикантів і педагогів. Студенти вчаться працювати з великим обсягом інформації, адаптувати її до потреб різних вікових груп, знаходити оригінальні способи подачі матеріалу та творчо експериментувати з музичними формами.

Таким чином, цифрові технології не лише підвищують ефективність професійної підготовки, а й формують новий рівень музично-педагогічної компетентності, що є важливим для успішної професійної діяльності випускників у сучасному динамічному світі.

Список використаних джерел:

1. Гуревич Р. С. Інформаційні технології навчання: інноваційний підхід : навчальний посібник / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, Л. С. Шевченко : за ред. Гуревича Р. С. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2012. 348 с.
2. Дронь В. Google-сервіси в навчальній діяльності викладачів. *Економіка в школах України*. 2017. №4.
3. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія»*. №1. 2018. С. 208-214.
4. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Зб. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2019. С. 222-227.
5. Rohotchenko O., Zuziak T., Kizim, S., Rohotchenko, S., & Shynin, O. Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art. *Postmodern Openings*, Vol. 12 No. 3 (2021), 134-153. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/po/article/view/3642>

СЕКЦІЯ 4
ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ГЛОБАЛЬНИЙ
КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР
SECTION 4
PROSPECTS FOR THE INTEGRATION OF UKRAINIAN ART INTO THE GLOBAL
CULTURAL SPACE

УДК 37.013.3:39(477)

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.32>

Ганздій Н.В.

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: artgapochka@gmail.com

РОЛЬ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ У ЗБЕРЕЖЕННІ АВТЕНТИЧНОСТІ КУЛЬТУРНОЇ
СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Анотація. У статті досліджується роль сучасної молоді у збереженні автентичності культурної спадщини. Аналізуються різні шляхи збереження спадщини: від крафтових технік до творчого переосмислення народного мистецтва у дизайні, ілюстраціях, цифрових медіа та моді. Робиться висновок про необхідність інтеграції культурних традицій у сучасний мистецький простір задля їх актуалізації та подальшого розвитку.

Ключові слова: культурна спадщина, автентичність традицій, сучасне мистецтво, інновації.

Abstract: The article explores the role of modern youth in preserving the authenticity of cultural heritage. It analyzes various ways of safeguarding heritage — from craft techniques to creative reinterpretation of folk art in design, illustration, digital media, and fashion. The article concludes that it is essential to integrate cultural traditions into the contemporary art space in order to actualize and further develop them.

Keywords: cultural heritage, authenticity of traditions, contemporary art, innovations.

Головною метою статті є осмислення та переосмислення значення автентичності та традиційних культурних коренів задля формування унікальних інновацій в сучасному світі та їхня роль у сучасному суспільстві. Також важливо визначити роль студента художніх спеціальностей у популяризації та відтворенні традиційного мистецтва.

Творче переосмислення традиційних культурних коренів - це не лише відродження минулого, а й його трансформація для майбутнього. Використовуючи культурну спадщину у сучасному мистецтві, ми не лише зберігаємо традиції, а й робимо їх актуальними, інноваційними, близькими та зрозумілими новим поколінням. Поширення національно ідентифікованих візуальних об'єктів можна розглядати як концепцію розвитку української сучасної культури [1, с.45]. Це також соціокультурна технологія утвердження української ідентичності в суспільстві та за його межами. Крім цього, збільшення маркерів української ідентичності в об'єктах сучасного мистецтва забезпечить його унікальність у світовому просторі.

Сучасна молодь відіграє ключову роль у збереженні та переосмисленні культурної спадщини, поєднуючи традиційні мистецькі практики з інноваційними підходами [2]. Це не лише сприяє відродженню національних традицій, а й робить їх актуальними для сучасного суспільства. Студенти мистецьких спеціальностей можуть не лише відроджувати традиційні техніки, а й знаходити для них нове застосування:

- використовувати традиційні орнаменти в цифровому мистецтві та 3D-дизайні;
- розробляти інтерактивні виставки, які поєднують минуле й сучасне; створювати одяг та аксесуари, що популяризують народні мотиви серед молоді;

- використовувати новітні технології, такі як VR (створення цифрових виставок, віртуальних музеїв, художніх інсталяцій, у яких глядач може повністю зануритися в мистецький простір) або AR (інтерактивні експонати у виставкових залах, які оживають через мобільний додаток, або 3D-об'єкти, накладені на реальний простір), для занурення в культурні традиції.

Саме молоді художники можуть знайти баланс між збереженням автентичності та інноваціями, щоб традиційне мистецтво не залишалося лише історичною цінністю, а було живим і актуальним. Не можна оминати увагою досвід педагогічних закладів, які здійснюють підготовку майбутніх художників та дизайнерів. Одним із найефективніших шляхів є освіта, адже знання про історичне коріння мистецтва формує глибше розуміння його значущості. Університети та академії мають активно впроваджувати та працювати над відновленням традиційного мистецтва, народного ремесла та шукати шляхи для сучасних методів їхнього переосмислення. Лекції від майстрів, які працюють із давніми техніками, майстер-класи з гончарства, витинанки чи ткацтва можуть надихати молодь не лише вивчати, а й застосовувати ці знання у власних художніх практиках [11].

Однак теорія без практики не дає бажаного результату. Студентів варто залучати до реальних проєктів - реставрації історичних пам'яток, експедицій у села для дослідження забутих технік, співпраці з музеями для створення сучасних експозицій на основі традиційного мистецтва [12;13]. Такі ініціативи роблять процес не лише корисним, а й захопливим, адже дають змогу безпосередньо доторкнутися до живої історії. Збереження культурної спадщини - це не лише обов'язок, а й можливість для творчого самовираження.

Сучасні приклади відродження традицій:

1. Ремесло і крафтові техніки в сучасному мистецтві. Сучасні українські митці активно інтегрують традиційні ремесла у свої роботи, поєднуючи культурну спадщину з сучасним мистецтвом. Наприклад:

- Оксана Левченя та її килимова майстерня *OLK Manufactory* синтезують сучасний дизайн та давні техніки українського килимарства [3].
- Дарія Альошкіна відроджує та популяризує українську витинанку, створюючи великоформатні паперові роботи [4].
- Бренд *SHERNIKOVA* впроваджує вибірку у сучасний одяг, поєднуючи автентичні методи з новітніми дизайнерськими рішеннями [5].

2. Народні символи в книжковій графіці. Сучасні ілюстратори збагачують народну символіку новими сенсами, роблячи її доступною для глобальної аудиторії.

- Владислав Єрко у своїх ілюстраціях до казок використовує стилістику традиційних візерунків [6].
- Кость Лавро поєднує авангард 20-х років з народним малярством [7].
- Катерина Штанко працює в техніці детального малюнку з елементами народної символіки [8].

3. Дизайн інтер'єру та предметний дизайн. Поєднання традиційних мотивів і сучасних технологій створює унікальні інтер'єри та предметний дизайн.

- Сергій Махно Architects використовують елементи народної архітектури в сучасному мінімалізмі [9].
- Faïna створює меблі, натхнені українською етнічною спадщиною [10].

Отже, сучасне мистецтво демонструє, що традиційні техніки не є застарілими, а навпаки - стають засобом інноваційного самовираження. Поєднання ремісничих традицій із сучасними технологіями не лише зберігає національну ідентичність, а й робить її конкурентоспроможною на глобальному рівні. Саме молоді художники можуть вдихнути нове життя у традиції, забезпечуючи їхню актуальність у майбутньому.

Список використаних джерел:

1. Наталя Удріс-Бородавко, Графічний дизайн з українським обличчям, ArtHuss, 2023. 206 с.
2. Національна ідентичність у сучасному українському образотворчому мистецтві : вплив традицій та інновацій: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/862>

3. OLK Manufactory: унікальні килими, що підкорюють світ: <https://kyivdaily.com.ua/olk-manufactory/>
4. Художниця Дарія Альошкіна, авторка масштабних ажурних панно-витинанок, переосмислила давній вид мистецтва і заслужила світове визнання: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/hudozhnica-darya-aleshkina-ob-iskusstve-vytynanki-43910.html>
5. Вибійка – нова техніка в бренді: <https://chernikova.ua/tehnika-vybijky-u-kolekczii-vybijka-na-loni/>
6. Коли в серці живе казка: приголомшливі ілюстрації українського художника Владислава Єрка: <https://vsviti.com.ua/ukraine/62453>
7. Кость Лавро змінив хід історії дитячих книжок: <https://www.barabooka.com.ua/kost-lavro-zminiv-hid-istorii-ditjachih-knizhok/>
8. Дивовижний світ ілюстрацій К. Штанко: <https://www.mcbs.if.ua>
9. Українська студія дизайну та архітектури, <https://makhnostudio.com/uk/studio/>
10. Колекція FAINA: <https://victoriayakusha.com/collections>
11. Грінченко, Т. Д., Зузяк, Т. П. і Сідорова, І. С. (2024) «Трансформація мистецької освіти в умовах воєнного стану (на прикладі факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій ВДПУ імені М.Коцюбинського)», Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. 31, с. 161–168. doi: 10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.21.
12. Зузяк Т.П., Марущак О.В., Шинін О.С., Висоцька О.В., Возна О.А. Психолого-педагогічні аспекти розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців образотворчого та декоративного мистецтва під час навчання академічного рисунка // Fundamental and applied research in the modern world. Abstracts of the 4th International scientific and practical conference (November 18-20, 2020). BoScience Publisher. Boston, USA. 2020. Pp. 549-557. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-fundamental-and-applied-research-in-the-odern-world-18-20-noyabrya-2020-goda-boston-ssha-arhiv/>
13. Зузяк Т.П., Марущак О.В. Досвід визначних майстрів гончаротворення як передумова етнокультурного виховання студентської молоді. Актуальні проблеми підготовки вчителя трудового навчання та технологій середньої школи: теорія, досвід, проблеми: збірник наукових праць. Випуск І. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі Поділля», 2018. С. 186-191.

УДК 78.071(=163.42):78(=163.42)

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.33>

М. Гумецька

арт-директор Польсько-української фундації

ім. І.Я. Падеревського,

м. Жешув, Польща

mhumetska@gmail.com

ОБРАЗНИЙ СВІТ МУЗИКИ ЛЮБАВИ СИДОРЕНКО В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Анотація. Стаття присвячена творчості української композиторки Любави Сидоренко, яка займає особливе місце у сучасному музичному мистецтві України. Авторка розглядає особливості образного світу музики Сидоренко, який поєднує сучасні академічні тенденції з виразними національними рисами. Відзначено, що твори композиторки охоплюють різноманітні жанри – від симфонічної та камерної музики до електронних експериментів, мають глибокий філософський підтекст і тонке відчуття гармонії. У статті акцентується увага на застосуванні Любавою Сидоренко принципу контрольованої алеаторики та «quasi-конфлікту», що додає її творам драматургічної напруги і емоційної виразності. Особливу увагу приділено електронній музиці композиторки, де відзначено її майстерність у поєднанні акустичних та електронних засобів. Висвітлено міжнародне

визнання творчості Любави Сидоренко, її співпрацю з польськими та німецькими музичними інституціями та вагомі прем'єри, що сприяють інтеграції українського мистецтва у глобальний культурний простір.

Ключові слова: Любава Сидоренко, українська музика, сучасна академічна музика, електронна музика, культурна інтеграція

Abstract. The article is dedicated to the creative work of Ukrainian composer Lyubava Sydorenko, who occupies a special place in contemporary Ukrainian musical art. The author examines the distinctive features of Sydorenko's musical imagery, which combines contemporary academic trends with prominent national characteristics. It is noted that the composer's works cover a wide range of genres, from symphonic and chamber music to electronic experiments, and possess profound philosophical undertones and a refined sense of harmony. The article emphasizes Sydorenko's use of controlled aleatoricism and the «quasi-conflict» principle, which enhances the dramatic tension and emotional expressiveness of her compositions. Special attention is given to Sydorenko's electronic music, highlighting her skillful fusion of acoustic and electronic means. The article also emphasizes the international recognition of Sydorenko's music, her collaborations with Polish and German musical institutions, and significant premieres that facilitate the integration of Ukrainian art into the global cultural space.

Keywords: Lyubava Sydorenko, Ukrainian music, contemporary academic music, electronic music, cultural integration.

Творчість Любави Сидоренко посідає особливе місце в сучасній українській музичній культурі, вирізняючись глибиною образів, філософською осмисленістю та унікальною музичною мовою. Композиторка успішно поєднує сучасні академічні тенденції з виразними національними рисами, що відкриває широкі перспективи для інтеграції українського мистецтва у світовий культурний контекст.

Музика Любави Сидоренко привертає значну увагу українських науковців, які досліджують особливості її музичної мови, драматургії та образності. Так, Т. Новицька («Білий ангел української музики», 2022) акцентує увагу на поєднанні поетичних текстів з музикою та глибокій образній насиченості її творів. В іншій публікації («Особливості драматургії», 2022) авторка детально розглядає камерні композиції Л. Сидоренко, аналізуючи прийоми контрасту та драматургічного розвитку.

Н. Мендюк («Дорога до Соляріса», 2024) досліджує міжнародний аспект творчості композиторки, зокрема співпрацю з Фондацією Падеревського, яка сприяє інтеграції українського мистецтва у глобальний контекст. Окремо вона підкреслює філософську глибину та символізм музики Любави Сидоренко.

А. Загайкевич («Небесно-блакитні інструменти», 2025) звертає увагу на інноваційне використання електроніки та особливу темброву палітру в творчості композиторки, а О. Войтенко («Органіка музичного світу Любави Сидоренко», 2024) наголошує на природності її музичної мови та глибокому проникненні у людські переживання.

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують актуальність та важливість музики Любави Сидоренко, високо оцінюючи її потенціал у процесі міжнародної культурної інтеграції.

Стаття присвячена аналізу образного світу музики Любави Сидоренко та визначенню ролі її творчості в контексті інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір.

Стилістика творів Любави Сидоренко перебуває в межах музичної естетики другої половини ХХ століття. Вона продовжує традиції польського композитора Вітольда Лютославського [1], зокрема його метод контрольованої алеаторики. Однак, Л. Сидоренко не обмежується лише технічними прийомами; її музика відзначається органічністю та цілісністю, що створює глибокий емоційний вплив на слухача.

Характерною рисою музичної творчості Любави Сидоренко є глибокий філософський підтекст і тонке відчуття гармонії. На думку композиторки, музика – це мистецтво, яке виражає найтонші емоційні стани, почуття і мрії, які часто знаходяться поза вербальними

визначеннями. Центральною ідеєю, яка пронизує її творчість, є гармонія в широкому розумінні слова, що включає навіть дисонанси, які, на думку композиторки, у правильному контексті тільки посилюють красу звучання [4].

Різноманітні твори мисткині (від симфонічної та камерної до електронної музики), записані на чотири CD-диски, увійшли до фондових записів українського, польського і німецького радіо і телебачення, завдяки чому їх можна почути в багатьох країнах світу. Протягом кількох останніх років, Любава Сидоренко виділяється низкою оригінальних прем'єр, серед яких найважливіші реалізовані на замовлення фестивалю сучасної музики «Warsaw Autumn» та баварської радіостанції «Bayerischer Rundfunk» з подальшим студійним записом.

Композиторка активно працює в різноманітних жанрах – від симфонічної та камерної музики до електронних експериментів. Її твори здобули визнання як в Україні, так і за її межами, постійно звучать у виконанні провідних музикантів і колективів, зокрема на фестивалях сучасної музики.

Важливою рисою її творчості є принцип «quasi-конфлікту», тобто певного внутрішнього драматургічного протистояння, без якого, за словами самої авторки, музика стає нецікавою. Цей принцип відчувається у симфонії «Ab initio», створеній у 2004. У цьому творі конфлікт між двома яскравими образами, які нагадують «бетховенську» боротьбу і водночас символізують перемогу добра над злом, стає центральним мотивом драматургії. Це відображення актуальної для сьогодення тематики перемоги світла над темрявою, добра над злом, що особливо резонує з сучасними викликами, які переживає Україна [6].

Творчий метод Любави Сидоренко відзначається глибоким осмисленням звукового матеріалу, композиційною логікою та професійною майстерністю. Авторка підкреслює, що справжня музика повинна бути осмисленою, професійно виконаною і здатною впливати на слухача навіть на підсвідомому рівні. Композиторка наголошує, що музика створюється не для широкої популярності, а з внутрішньої потреби митця виразити свої ідеї та переживання [7].

Любаві Сидоренко притаманне використання широкої тембрової палітри, зокрема у камерних творах, які вирізняються тонкою взаємодією інструментальних голосів. Камерна музика композиторки демонструє майстерність у створенні багатопланових музичних текстур, емоційних контрастів, а також глибокої образної насиченості. Це робить її твори емоційно близькими слухачам різних культур, сприяючи міжнародному культурному діалогу.

Камерним творам Сидоренко притаманний постійний творчий пошук, прагнення нових шляхів вираження ідей та почуттів. Серед визначальних рис її стилістики – ретельна робота з тембром і фактурою, глибокий драматургічний підхід, образна насиченість та емоційний контраст.

Так, у творі «Incrustations» (2001) для камерного ансамблю Сидоренко використовує принцип поєднання різноманітних образів, де контрастують ніжні ліричні епізоди з гостро драматичними вставками. У цьому творі створюється враження тонкої ювелірної роботи з музичним матеріалом, який «інкрустується» у фактурний простір.

У композиції «Metabola» для камерного оркестру (2007, нова редакція 2022) домінує ідея безперервних трансформацій. Початковий мотив зазнає постійних перетворень, еволюціонує, змінюючи свій образний зміст. Це втілює ідею неперервності життя, розвитку і зміни, яка підкреслюється насиченістю та експресивністю музичної мови твору.

«Octagon» для струнних (2008) демонструє строгий структурний підхід та яскраво виражені темброві контрасти. Композиторка акцентує на взаємодії музичних голосів, де тембри однорідного складу набувають виняткової експресивності, створюючи напружений драматичний ефект. У цьому творі Любаві Сидоренко вдалося поєднати точність структурного мислення з потужною емоційною виразністю.

У вокально-інструментальному творі «Palm of Sands» (2003) для сопрано з камерним оркестром, написаному на поезію японського поета Ісікави Такубоку та Віхти Сад, авторка звертається до теми швидкоплинності життя, медитативності та філософської рефлексії.

Інтимний характер звучання підкреслює тонке психологічне налаштування, запрошуючи слухачів до внутрішнього споглядання та рефлексії над філософськими питаннями буття та духовності.

У творі «Chamber music» (2010) домінує інтимність звучання, яка реалізується завдяки майстерному використанню камерних можливостей ансамблю. Інструменти ведуть між собою тонкий діалог, який виражає глибокі емоційні переживання та внутрішні психологічні стани, створюючи надзвичайно образний та емоційний звуковий простір.

«Marionettes» (2012) для віолончелі та камерного оркестру вирізняються драматичною гостротою. Інструментальні партії створюють образи персонажів, що ніби перебувають під владою зовнішніх сил. Використовуючи виразні темброві контрасти, активну ритмічну структуру, композиторка створює ефект керованості та залежності, який стає сильним емоційним і психологічним образом [5].

Один із цікавих останніх творів – «Beyond dreams» (2023) для перкусійного ансамблю. Концепція цієї композиції є знаковою для всієї творчості Любави Сидоренко та сформульована композиторкою так: «Там, де буденність перестає мати значення, де світ втрачає свої чіткі контури, виникає бачення якоїсь гігантської просторовості. Це простір, у якому народжується музика – сильна та рішуча, досі повністю не пізнана, але неодмінно переможна. Це духовна міць та сила мистецького духу, яка сьогодні вкрай необхідна для підтримки незламного українського духу у боротьбі проти ворога» [8]. Ця філософська концепція, виражена через образність і тембральну експресію, робить музику Любави Сидоренко зрозумілою та актуальною для сучасної аудиторії.

Отже, камерні твори Любави Сидоренко демонструють зрілий композиторський стиль, у якому тонка взаємодія голосів, тембральна витонченість та драматургічна виразність стають важливими засобами інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір. Музична мова композиторки звернена до сучасного слухача, здатна долати культурні та національні кордони, стверджуючи універсальність та глибину мистецьких цінностей.

Особливе місце у творчості Любави Сидоренко посідає електронна музика, відображаючи її прагнення до експериментів та пошуку нових виразових засобів. Поєднання традиційних інструментів із електронікою дозволяє композиторці створювати унікальні звукові ландшафти, що розширюють межі сприйняття музики. Композиторка зазначає, що електроніка відкриває цікаві можливості для роботи зі звуком, хоча й визнає, що вона може становити певну небезпеку через свою звукову монополію [6].

Твір «White Angel» (2006), написаний для сопрано та електроніки на тексти Ігоря Калинця, присвячений Анджею Хлопецькому та натхненний полотнами Сальвадора Далі. Композиторка тут майстерно поєднує витончене звучання живого голосу сопрано Агати Зубель із електронними ефектами, створюючи атмосферу сновидінь і підсвідомих образів. Контраст між кришталевим звучанням сопрано та спотвореним електронним голосом читця підсилює дуалістичність образів, передаючи тонку грань між реальністю та ілюзією.

У композиції «Етюди старого міста» для віолончелі та електроніки (2007) Любава Сидоренко досліджує взаємодію акустичного інструменту з електронними звуками, створюючи звуковий портрет старовинного міста Львова. Віолончель виступає як оповідач, її мелодії переплітаються з електронними текстурами, відтворюючи атмосферу давнини та загадковості. Електроніка додає просторовості та глибини, підкреслюючи архітектурні та історичні аспекти міського пейзажу.

Електоакустична композиція «Rain» (2013) була створена на прохання польського кінорежисера Богдана Батруха та навіяна образами природи, зокрема дощу. Музика передає пантеїстичне світовідчуття, утверджуючи вічні цінності природи. Звукові ефекти електроніки імітують краплі дощу, шурхіт листя, створюючи медитативну та споглядальну атмосферу.

У творі «Desire» (2015) для скрипки та електроніки композиторка досліджує тему бажання та пристрасті. Скрипка виконує емоційно насичені мелодії, які взаємодіють з електронними звуками, створюючи напружену та експресивну звукову палітру. Електроніка

підсилює драматизм та інтенсивність, додаючи глибини та багатшаровості музичній тканині.

Відтак, електроакустичні твори Любава Сидоренко демонструють її майстерність у поєднанні традиційних інструментів з електронними технологіями, що дозволяє композиторці розширювати виразові можливості та створювати нові звукові світи.

Тривала і плідна співпраця Любава Сидоренко з Польщею є важливим фактором її міжнародного визнання та інтеграції українського мистецтва у світовий культурний контекст.

Композиторка з 2005 року є стипендіаткою «Gaude Polonia» (що дало їй змогу навчатися у Краківській музичній академії у класі композиції професора Збігнева Буяського).

Тісно співпрацювала з Анджеєм Хлопецьким, завдяки чому в 2009 році у Львові захистила дисертацію присвячену сучасній польсько-українській музиці на тему «Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини XX – початку XXI століття (на матеріалі Львівської та Катовицької шкіл)». У опонентському відгуку А. Хлопецький відзначав, що дослідниця написала «прекрасну композицію «White Angel» з вокалом і електронікою, в якій вона продемонструвала надзвичайно чуйне ставлення до поетичного слова. Наслідком успіху цього твору стало замовлення кельнського радіо «Deutschlandfunk» за ініціати́ви А. Хлопецького на твір «Metabola», який був вперше виконаний на фестивалі «Варшавська осінь» у 2007 році молодіжним польсько-німецьким ансамблем під керівництвом Рюдигера Бона, і повторений згодом у Львові та Кракові. У більшості відгуків про фестиваль, як у польській так і в іншій європейській пресі, твір Л. Сидоренко був відзначений як один з найцікавіших, як відкриття нового композиторського таланту.

У 2008 році композиторка досягнула в Польщі ще одного успіху, особисто диригуючи прапрем'єрою свого опусу «Октагон», написаного нею для ансамблю віолончелей під орудою Анджея Бауера.

У 2009 році на замовлення Фонду «Pro Musica Viva» та Романа Реваковича була написана «Chamber Music» для польського молодіжного оркестру «Sinfonia Iuventus», інспірована поезіями Віслави Шимборської. Композиція мала великий успіх і була представлена в Любліні (Філармонія ім. Генрика Венявського), Варшаві (Польська національна опера), Києві (Національна філармонія) і Львові (Національна філармонія).

У 2010 році для польського віолончеліста Бартоша Козяка композиторка написала Віолончельний концерт, прем'єра якого відбулася у Варшавській філармонії, а потім інтерпретована митцем в Київській національній філармонії під батuitoю Володимира Сіренка.

У 2013 році, на прохання польського кінорежисера Богдана Батруха, авторка створила навіяну образами природи електроакустичну композицію «Дош», яка доповнює візуальний ряд.

Від 2015 року Любава Сидоренко плідно співпрацює з Польсько-українською фундацією імені Ігнація Яна Падеревського, що є важливим кроком у популяризації української музики на міжнародній арені.

Результатом цієї співпраці стало запрошення до Львова Анджея Бауера, який дебютував як диригент на відкритті IV Міжнародного фестивалю «Відкриваючи Падеревського», виконуючи зокрема, «Ab initio» Любава Сидоренко.

17 листопада 2018 року в рамках VII Міжнародного фестивалю «Відкриваємо Падеревського» відбувся авторський концерт Любава Сидоренко під назвою «Білий ангел. Дорога до Solaris». Цей захід став важливою подією в музичному житті України, підкреслюючи глибину та багатогранність творчості композиторки [3].

25 лютого 2024 року у Варшавській філармонії за ініціати́ви Фундації імені Ігнація Яна Падеревського відбувся концерт польсько-української солідарності, присвячений другій річниці повномасштабної російської агресії проти України, де прозвучала композиція для камерного оркестру «Метабола» Любава Сидоренко (солісти – Маріанна Гумецька та

Клаудіуш Баран). Цей концерт став важливою подією, яка підкреслила силу культурної дипломатії та мистецької співпраці між двома народами. Участь Любави Сидоренко в цьому заході не лише продемонструвала високий рівень української композиторської школи, але й зміцнила культурні зв'язки між Україною та Польщею, відкриваючи нові перспективи для інтеграції українського мистецтва у світовий контекст.

Особливим результатом багаторічної співпраці Любави Сидоренко з польськими партнерами, зокрема з Фундацією Яна Падеревського, стало створення спільного масштабного мультимедіального проєкту – опери «Solaris» за мотивами однойменного культового роману Станіслава Лема. Прем'єра цієї опери запланована на 2025 рік за підтримки Фундації Яна Падеревського за участі міжнародної команди музикантів, що стане важливим етапом інтеграції українського мистецтва у глобальний культурний простір.

Любаву Сидоренко можна віднести до тих митців, які постійно перебувають у творчому пошуку, прагнуть виробити власну музичну мову та максимально наситити свої твори глибоким змістом, що забезпечує їх довге життя та актуальність. Її музика не є фоновною, вона потребує уважного слухання та роздумів, викликаючи у слухача інтелектуальні та емоційні переживання, відкриваючи багатогранний образний світ сучасної української академічної музики.

Отже, творчість Любави Сидоренко є важливим внеском у процес інтеграції українського мистецтва у глобальний культурний простір, сприяючи популяризації національної музики та підвищуючи її престиж на міжнародній арені. Її музика, завдяки оригінальним композиторським підходам, має потенціал для довготривалого впливу на світове музичне мистецтво.

Список використаних джерел

1. Войтенко О. Органіка музичного світу Любави Сидоренко. URL: https://kyivdaily.com.ua/svit-lyubavy-sydorenko/?fbclid=IwY2xjawI6YSZleHRuA2FlbQIxMQABHbp9b0upkafrpqqogLLvTxDpxH3UX1fUybyjXNLpSGhnlGn4UG8QTJr1Nug_aem_vUeu3MmDbx5j6BYaGsinJw (дата звернення: 27.02.2025).
2. Загайкевич А. Небесно-блакитні інструменти. URL: <https://tyzhden.ua/nebesno-blakytnei-instrumenty> (дата звернення: 23.02.2025).
3. Мендюк Н. Дорога до Соляріса на фестивалі Падеревського. URL: <https://zbruc.eu/node/85231> (дата звернення: 18.01.2025).
4. Музика – це реалізовані мрії про щось ідеальне: розмова з Любавою Сидоренко. URL: <https://4studio.com.ua/rozmovy/muzyka-tse-realizovani-mriyi-pro-shhos-idealne> (дата звернення: 02.03.2025).
5. Новицька Т. Особливості драматургії в ансамблевих творах Любави Сидоренко (на прикладі «Криптограми» та «Маріонеток»). *Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації*: XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», 10-12 січня 2022. С. 72-74.
6. Новицька Т. Любава Сидоренко. Білий ангел української музики. URL: <https://theclaquers.com/posts/11190> (дата звернення: 06.03.2025).
7. Черній А. Любава Сидоренко: «Без quasi-конфлікту і музика буде не цікава». *Українська музика: науковий часопис*. 2019/2 (32). С. 118-121.
8. Sydorenko Lyubava: composers and authors. *Warszaw Autumn*. URL: <https://warszawska-jesien.art.pl/en/2022/program/kompozytorzy-i-autorzy/sydorenko-lubawa> (дата звернення: 08.03.2025).

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА У СВІТОВИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ: ЗДОБУТКИ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. У статті піднімаються питання присутності українських художників-керамістів у світовому арт-процесі: участь у виставках, резиденція, мистецьких проєктах, творчих спілках та міжнародних організаціях. Аналізується творчість окремих художниць: Олеся Дворак-Галік, Валентина Бєро, Єлизавета Портнова та їх твори, розглядається діяльність з популяризації українського мистецтва та української культури в часи російсько-української війни.

Ключові слова: сучасне мистецтво, художня кераміка, українські художники-керамісти.

Abstract. The article raises the issues of the presence of Ukrainian ceramic artists in the world art process: participation in exhibitions, residencies, art projects, creative unions and international organizations. The creation of individual artists: Olesya Dvorak-Galik, Valentina Bero, Elizaveta Portnova and their works is analyzed, and the activities to popularize Ukrainian art and Ukrainian culture during the Russian-Ukrainian war are considered.

Keywords: contemporary art, art ceramic, Ukrainian ceramic artists.

Розглядаючи художню кераміку як рівноправний вид мистецтва, що збагачує сучасну образотворчість палітрою нових виражальних засобів, слід зосередитися на впливі українських художників на цей процес, на тому внеску, який зробила і робить когорта керамістів у популяризації української ідентичності у світі. Йдеться про участь митців у престижних міжнародних конкурсах, резиденціях та симпозиумах, організації мистецьких виставок за кордоном. Особлива активізація цього процесу спостерігається з початком російсько-української війни і піднесенням інтересу світової спільноти до культури народу, який вже впродовж трьох років протистоїть найбільшій ядерній потузі. Проблема полягає також у тому, що чимало українських художників-керамістів змушені були залишити свої домівки і майстерні, які залишилися на тимчасово окупованих територіях чи у районі активних бойових дій. Так з 2014 року за кордоном працюють художниці з Донецька Валентина Бєро, Наталія Зубань, Яніна Міронова; також виїхали з Києва Ліза Портнова, З Чугуєва Олександр Мірошніченко, з Конотопа Юрій Мусатов. Дослідження трансформаційних змін їх творчості в умовах війни поза межами України є предметом окремого дослідження. У даній статті зроблено аналіз особливостей презентації сучасної української художньої кераміки в світі та з'ясування ролі у цьому процесі трьох українських художниць-керамісток, членів Міжнародної академії кераміки: Олеси Дворак-Галік, Лізи Портнової і Валентини Бєро.

Коло дослідників сучасної української кераміки склалося в основному зі співробітників наукових установ, музеїв університетів та мистецьких академій. Провідними дослідниками є доктори та кандидати мистецтвознавства (Т. Кара-Васильєва, О. Голубець, З. Чегусова, В.Хижинський, Р. Шмагало, О.Школьна, А. Ожога-Масловська, О.Корусь, О.Клименко, Г.Івашків, Г. Істоміна та інші). Значний внесок у справу дослідження учасної кераміки вносять науковці Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному під керівництвом О. Пошивайла (Л. Метка, Н. Матвійчук, О. Ликова, Л. Окара). Час від часу звичне коло досліджень доповнюється практикуючими художниками, їх внесок, особливо у питання технологічних особливостей величезний (О. Перець, Д. Коршунов, І. Гуржій). У плані інтеграції української кераміки у світовий мистецький простір,

джерелами даної статті є інтерв'ю з художниками, дослідження членів Міжнародної академії кераміки у Женеві (ІАС-АІС).

Метою даної статті є визначення ролі і місця української кераміки в сучасних світових інтеграційних процесах на прикладі творчої діяльності контрентних художниць.

Презентація досягнень української кераміки на світовій арені прододиться декількома шляхами: виступи з доповідями на Міжнародних конгресах (50-й конгрес ІАС у Швейцарії (2022), 51-й конгрес ІАС у Португалії (2024); публікації українських науковців та художників у закордонних наукових та науково-популярних виданнях; мистецькі виставки та проєкти («Impressions on a Brick» Відень, Австрія 2023); участь у резиденціях кераміки у США, Данії, Швеції, Іспанії, Норвегі.

Проєкт «Міні-ЦеГлина 2023» («Impressions on a Brick») було презентовано у австрійській столиці Відні в лютому-березні 2023 року з ініціативи художниці, кураторки і галеристки, слена Міжнародної академії кераміки Олесі Дворак-Галік за підтримки українських дипломатів. Він мав на меті не тільки показ сучасного українського мистецтва кераміки, а й спілкування з глядачами, він став як «місток між внутрішнім світом митецьких думок та зовнішнім світом спостерігача. Митці вирішили використати цеглини як полотно, де відобразили свої внутрішні переживання та емоції. Кожна цеглина має свою унікальну історію, яка звертається до серця кожного відвідувача» [2]. Започатковано його було київською галереєю «ЦеГлинаАрт», тобто сама назва має відповідну двоїсту сутність цеглини і ЦеГлини: «...це гра слів, що вказує на матеріал і твори, що представлені в експозиції [2]. Загалом, 29 художників стали творцями незвичайної експозиції, коли у формі звичайнісінької цеглини було закладено філософські роздуми, історії про виживання та надію в складні воєнні часи; акумульовані авторами в глині розповіді про загальне і індивідуальне; спільне і особисте; загальнолюдське і регіональне відображення світу. Проєкт також включав зустрічі з митцями та обмін досвідом між українськими та австрійськими керамістами. На відкритті виставки особливого колориту додав виступ талановитого квартету української молоді «Terlis».



Іл. 1. Фрагмент відкриття проєкту «Міні ЦеГлина» у культурному центрі «Маркгоф» (Відень, Австрія). Фото: Посольство України у Австрії та Інна Кравченко



Іл. 2. Афіша-постер до виставки. Фото: Ruslana Krishevskya/Facebook

Таким чином, колективний проєкт «Міні ЦеГлина-2023» у Відні продемонстрував європейському глядачеві силу і незламність українського духу.

У той же час, окремі художники також демонструють внутрішню сійкість і силу протидіяти обставинам іноді за допомогою несподіваних алегоричних прийомів. Так потомственна художниця з Донецька Валентина Бєро, що на протязі десятиріччя змушена була двічі втікати від війни, звертається до образу котів як символу затишку, спокою та втраченої домівки... У шведському містечку Бромолла, в арт резиденції «Ifo Center» у квітні-травні 2023 року відбулася її персональна виставка «Мікс», яка отримала таку назву не тільки через використання художницею різних матеріалів: кераміки, скла, металу, дерева, а й суміш нових ідей зі старими, що давно чекали на свою реалізацію.



Іл. 3. Українська художниця Валентина Бєро на персональній виставці «Мікс» виставці у Швеції. Фото Укрінформ, 2023.

«З початком війни у 2014 році, – розповідає художниця, – мені довелося виїхати з мого рідного міста Донецька. Відтоді у мене не було можливостей для нормального творчого розвитку – я не мала доступу до дому, до майстерні, але я вперто присвячувала весь свій час роботі з мистецтвом та професійному зростанню, представляючи Україну у світі. Наприклад, у 2019 році я стала першою українською художницею, яку відібрали у конкурсі та запросили у «Guest Artist Residence» до всесвітньо відомої артрезиденції при музеї кераміки в Shigaraki Ceramic Cultural Park в Японії. Якщо озирнутися назад, то дивовижно, скільки вдалось зробити за ці роки в такій життєвій ситуації. Три роки я одна у Львові, місті на іншому кінці України, робила капітальний ремонт в орендованій майстерні, але в лютому 2022 року мені

знову довелося покинути все і вдруге втікати від війни. Велика подяка всім за підтримку українців і велика подяка Artist at Risk, SWAN та Національній асоціації шведських мистецьких асоціацій, які підтримали мою артрезиденцію та виставку в «Ifo Center» [4]. За її словами, у Швеції дуже гарна система підтримки місцевих художників, в них є чому повчитися. Тож мисткиня радо поділиться досвідом з тими, хто хоче поліпшити систему розвитку та підтримки культури в Україні.

Ще одна арт-резиденція у польському місті Вроцлавеку завершилася для Валентини Бєро також відкриттям художньої виставки з романтичною назвою «Крихкість керамічної душі» (грудень 2024- січень 2025).



Іл.4. Афіша виставки Валентини Бєро “Крихкість керамічної душі”

Роботи на виставці присвячені дослідженню польського міста, відомого виробництвом влоцлавського фаянсу, його мешканцям. Вони виконані у відповідності до головній теми творчості художниці – людина та її внутрішній світ. Валентина Бєро створює з 2005 року монументальну керамічну скульптуру в публічному просторі різних міст світу. І основна увага завжди людині з її унікальним характером (Іл. 5).



Іл. 5 Фрагмент виставки Валентини Бєро «Крихкість керамічної душі» (Влоцлавек, Польща, 2024). Фото зі сторінки Валентини Бєро в Фейсбук.

Творчість художниці-керамістки Єлизавети Портнової неодноразово відзначалася найвищими мистецькими нагородами як в Україні так і за її межами. І нова перемога на Міжнародному конкурсі у Міно (Японія) підносить не тільки творчий талант мисткині, а й показує світу непересічний погляд на сучасну кераміку. Її твір "Піч" (іноді його називають "Вепр, Що кричить" (Іл. 7))



Іл. 6. Фото: Facebook| Посольство України в Японії/Embassy of Ukraine in Japan/在日ウクライナ大使館

«Вітаємо українську керамістку Єлизавету Портнову зі здобуттям гран-прі на міжнародному трієнале з кераміки в Японії! Міжнародний фестиваль кераміки Міно в префектурі Гіфу проводиться в Японії з 1986 року і об'єднує під своїм дахом видатних керамістів з усього світу. Цьогоріч робот української мисткині «The Kiln» (укр. «Піч») було обрано найкращою серед більш ніж 200 робіт!», – йдеться в повідомленні українського посольства у Японії [6].



Іл. 6. Єлизавета Портнова, «The Kiln», 2024 (глина, ліплення, авторська техніка).
Фото зі сайту українського посольства в Японії.

Таким чином, діяльність українських художників-керамістів у світовому контексті неухильно доводить, що українському мистецтву притаманна органічна єдність традицій і відкритість до новацій, що дозволяє митцям володіти яскравою, барвистою і неповторною художньою мовою, у якій українська ідентичність виступає головним лейтмотивом. Прикметно, що усі три художниці, про яких йдеться у даній статті, є членами Міжнародної академії кераміки в Женеві, що об'єднує художників-керамістів, кураторів, музейників, мистецтвознавців у єдиному пориві, щоб зробити світ красивішим і довести красу кожної культури саме через її неповторність та унікальність. Головними засобами популяризації сучасного українського мистецтва були і залишаються групові мистецькі проекти та персональні виставки. Але участь у симпозіумах та робота у арт-резиденціях також сприяє поглибленню і зміцненню міжособистісних зв'язків між художниками і спричиняє живе зацікавлення українською культурою загалом.

Список використаних джерел

1. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації: монографія / НАН України, ІМФЕ ім.М.Т.Рильського. Київ, 2019, 240 с.
2. У Відні відкрилася виставка «Міні-цеглина», присвячена війні в Україні. <https://socportal.info/ua/news/u-vidni-vidkrilasya-vistavka-mini-tceglina-prisvyachena-viini-v-ukraini/>
3. Impressions on a Brick: у Відні триває виставка української кераміки, що відображає переживання під час війни <https://suspilne.media/culture/694340-impressions-a-brick-u-vidni-trivae-vistavka-ukrainskoi-keramiki-so-vidobrazae-perezivanna-ta-emocii-pid-cas-vijni/>
4. Коти як символ миру і спокою. У Швеції відбувається виставка мисткині з Донецька Валентини Бєро. https://day.kyiv.ua/article/kultura/koty-yak-symvol-myru-i-spokoyu?fbclid=IwY2xjawI7375leHRuA2FlbQlXMQABHYdocGn4tQ254l4glT6_3mjKCgwF-SORp0b96wEB5Nx7g3GKiJSp3ve0A_aem_RlmEgL7poHjN8JglM1NH1Q
5. У Швеції відбувається персональна виставка української художниці Валентини Бєро. <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3714964-u-svecii-vidbuvaetsa-personalna-vistavka-ukrainskoi-hudoznici-valentini-bero.html>
6. Українка здобула нагороду на міжнародному трієнале з кераміки у Японії <https://julianews.com.ua/2024/10/18/%d1%83%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97%d0%bd%d0%ba%d0%b0-%d0%b7%d0%b4%d0%be%d0%b1%d1%83%d0%bb%d0%b0-%d0%bd%d0%b0%d0%b3%d0%be%d1%80%d0%be%d0%b4%d1%83-%d0%bd%d0%b0-%d0%bc%d1%96%d0%b6%d0%bd%d0%b0%d1%80%d0%be/>
7. Скульптура українки виграла конкурс кераміки в Японії – це вепр, що кричить. <https://kp.ua/ua/life/a698834-skulptura-ukrajinki-vihrala-konkurs-keramiki-u-japoniji-tse-vepr-shcho-krichit>
8. Olimpia Gaia Martinelli. Elizaveta Portnova: It was a choice I made in early childhood. <https://www.artmajeur.com/magazine/8-portrety-hudoznikov/elizaveta-portnova-eto-byl-vybor-kotoryj-a-sdelala-ese-v-rannem-detstve/336904>

УДК 7.05.31:7.05.32

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.35>

Л.М. Салтан

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: ludarad2009@gmail.com

НЕФІГУРАТИВНИЙ ЖИВОПИС У ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ ЯЩЕНКА

Анотація. У публікації розглядаються засади творчої манери вінницького художника Ігоря Ященка на прикладі робіт нефігуративного живопису. Розглянуто та проаналізовано стилістичні та композиційні особливості творів у сув'язі з світоглядно-філософськими аспектами, що сприяли еволюції художньої мови мистця. Зроблено аналіз окремих творів, конструктивна ідея яких звернена до вираження контрасту почуттів поруч із колористичними контрастами картинного поля.

Ключові слова: Ігор Ященко, нефігуративне мистецтво, абстракція, простір картини, інтуїтивність.

Abstract. The publication examines the principles of the creative manner of the Vinnytsia artist Igor Yashchenko using the example of works of non-figurative painting. The stylistic and compositional features of the works are considered and analyzed in connection with the ideological and philosophical aspects that contributed to the evolution of the artist's artistic language. An analysis

of individual works is made, the constructive idea of which is aimed at expressing the contrast of feelings alongside the coloristic contrasts of the pictorial field.

Keywords: Igor Yashchenko, non-figurative art, abstraction, painting space, intuitiveness.

Постановка наукової проблеми. Ігор Ященко – знаний мистець, твори якого репрезентують професійне володіння матеріалами, з якими працював художник, а його творчий доробок доводить глибоке розуміння І. Ященком загальних процесів у вітчизняному та світовому мистецтві. Мисленнєві експерименти сприяли зверненню І. Ященка до нефігуративного мистецтва, в якому втілювалися намагання художника передати за допомогою образотворчих засобів мистецтва ті інтуїтивні та невловимі почуття й переживання, з якими зустрічається чи не кожен мистець у своїй творчій діяльності. Так вибудовувалася власна творча концепція, в якій художник намагався вплинути на глядача через форму, колір та фактурне наповнення творів, що, поруч із філософським звучанням, постають апофеозом у творчості І. Ященка. З цього огляду, нефігуративний живопис художника має звучати поруч із іншими представниками, що вдалися до мистецького бунту наприкінці 20 століття, дошукуючись нових форм виразу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри самобутність творчого виразу І. Ященка його творчість мало досліджена, а професійного мистецтвознавчого дослідження немає. Побіжно мистця згадує у своїй науковій статті Марина Юр, говорячи про абстрактну складову його методу. Розлогішу інформацію про художника подає Вінницький обласний краєзнавчий музей, в якому в 2021 році експонувалася персональна виставка І. Ященка. В мережі інтернет є окремі прес-релізи та невеликі описи-враження від його творчості, зокрема в журналі «Світлиця» Вінницького обласного центру народної творчості. Важливою частиною джерельної бази для написання статті стали творчі роботи І. Ященка у вигляді репродукцій. Зважаючи на обмеженість джерел і досліджень, присвячених творчості І. Ященка, стаття багато в чому базується на інформації з інтерв'ю Ігоря Ященка Вінницькому обласному художньому музею.

Мета і завдання статті. Оскільки творчість Ігоря Ященка не досліджена, то цією публікацією авторка намагається привернути увагу широкого кола науковців до творчого доробку художника, зокрема до творів в жанрі нефігуративного живопису. Звідси завдання публікації полягає у першій розвідці в світ виражальних пошуків та експериментів І. Ященка.

Виклад основного матеріалу. Вінницький художник Ігор Ященко (1948-2021) вважав, що «мистецтво починається з відчуття хвилюючої недовомовленості» [1], в якій глядач стає співучасником творення і де йому належить розшифрувати «текст» зображений художником на полотні. І справді, художні твори І. Ященка потребують мисленнєвої роботи, пошуку взаємозв'язуючих, взаємооб'єднуючих, подекуди невловимих акцентів, розгадавши які вдасться збагнути загальний глибокий задум, втілений художником. Стосується це насамперед його абстрактних композицій, в яких майстер інтерпретує реальність через окремі елементи-символи, включаючи у художні твори часто не художні матеріали: шматки тканини, нитки. Проте, завдяки вдало організованому простору, в які ці матеріали поміщені, вони стають органічною складовою композицій та навіть більше – збурюють те глибинне, що пов'язане зі спогадом, дотиком, відчуттям фактури, використаного художником матеріалу. Посилаючись на інтуїтивне, внутрішнє чуття, художник підсилює свою художню розповідь на полотні, кольором. Домінуючий відтінок тла роботи узгоджений із кольоровими плямами, що часто контрастно проявляються на ньому і провокують на необхідність тлумачення тих сенсів, що вклав художник у них.

Ігор Ященко народився на острові Сахалін 1948 року в родині військового. У Дніпропетровську в 1969 році закінчив *живописне відділення художнього училища*. В 1974 році закінчив *Академію дизайну та мистецтв у місті Харків*. За роботу «Мертва натура на сірому» (2006) мистець отримав Гран-прі на всеукраїнській триєналі «Живопис-2007». Цю

подію сам мистець визначав як значне досягнення не тільки у його професійній діяльності, але й важливою для кожного художника, що торує шлях в професійному мистецтві.

Образний світ І. Яценка різновекторний. Перші професійні досягнення отримав працюючи як аквареліст. Постійні участі в пленерах сприяли збагаченню творчих вмінь, доказом чого є роботи в реалістичному спрямуванні олійними фарбами. Проте й у них відчутне прагнення художника віднайти власну образно-пластичну мову, про що свідчать як колористичні так і композиційні вирішення в картинах.

Пошук складного нюансування в олійному живописі сприяв формуванню творчих засад, що стало однією з передумов подальших стилістичних змін живописної манери І. Яценка. Ще однією віхою змін послужувало характерне для 90-х років відчуття свободи, звільнення від тенет загальноприйнятого методу, який до цього старанно нав'язувався радянською владою. В передчутті свободи багато художників змінювали парадигму власної образності, дошукуючись нових форм виразу. В різних регіонах України почали з'являтися різноманітні творчі об'єднання, в яких односторонні вибудовували концепцію нового мистецтва. Саме в такому середовищі з'являлися твори нефігуративного живопису, почасти світлі, з духовною енергетикою спрямованою на вияв власної самосвідомості, в чому «знайшов своє втілення своєрідний протест супроти понурості й герметизму минулої епохи» [7]. В цей же час відбувалося мистецьке та духовне переосмислення мистцями європейського та вітчизняного модернізму, у поєднанні з філософськими тенденціями, що впливало на культурно-мистецькі процеси в Україні загалом.

Для І. Яценка постійний творчий розвиток, роздуми та зміни у світосприйнятті виливалися в нових художніх експериментах і призвели до поступової модифікації художньої мови. Так у творчості художника відбувся відхід від предметної дійсності у бік нефігуративного живопису з власною естетичною системою. Проте це не була повна відмова від натуралістичної зображальності, пересвідчитись у чому дозволяють живописні роботи створені, зокрема, під час участі в історико-мистецьких проєктах, організованих Вінницьким обласним краєзнавчим музеєм спільно з Вінницькою обласною організацією Національної спілки художників України: «Вінницькі мури: погляд крізь віки» (2010 р.), «Міста і містечка: героїчні віхи у плині буття» (2015 р.). Як зазначають на сайті музею: «Серія історичних краєвидів стала ніби містком, що поєднав ранній і зрілий періоди біографії майстра» [6]. Варто зауважити, що в кожному жанрі, в якому працював І. Яценко, художник вирішував основні зображальні проблеми: кольору, світла, композиції. Та нефігуративний живопис поставив перед мистцем і нові виклики, пов'язані насамперед із конструкцією художнього простору, фактурністю, умінням цілісного бачення окремих форм та їхньої здатності доповнювати чи підсилювати загальний настрій картини. Художник не нехтував переписуванням картин, навіть якщо від першочергового зображення не залишалося й натяку [1], очевидно шукаючи саме тієї форми творчого вислову, що хотів відтворити.

Нефігуративний живопис, до якого звернулося багато художників наприкінці 1980-х – на початку 1990-х, дав можливість осягати процес творення художником як глибоко духовну, індивідуалізовану форму взаємодії світосприйняття та власних переконань поруч із видимими враженнями, похідними буденності. З огляду на це нефігуративний живопис багато в чому пов'язаний із експресіонізмом та його намаганням гучно виражати внутрішні антиномії. Хоч І. Яценко «був захоплений радістю буття фовіста Рауля Дюфі і мистецькими розвідками сюрреаліста Хоана Міро» [6] та саме в нефігуративному живописі втілювалося його гостре відчуття життя.

Художні роботи І. Яценка справляють враження таких, що творилися почасти на підсвідомих імпульсах. Та й за словами самого художника, створюючи їх, він опирався насамперед на психологічну складову, що вочевидь пов'язано з пошуком відповідей на важливі для нього питання та філософськими роздумами. Завдяки живописній інтуїтивності, мистцю вдалося поєднати лаконічність художньої мови зі змістом композицій, що часто постає завуальованим і говорить натяками. Нерідко підтекст увиразнений яскравими кольоровими домінантами, як наприклад у роботі «Живопис» (Рис. 1), де підкреслена декоративність тла контрастує, мов вступаючи у суперечку, з іншими зображеними

елементами. Режисура полотна дозволяє подумки домислити та візуалізувати власну конструкцію того, що хотів відтворити художник.



Рис. 1. «Живопис», 2003 р.

Підтвердження цієї концепції можна побачити й на роботі «Гудзик» та інших творах, в яких художник застосовує яскраву кольорову площину червоного кольору з напруженою драматичною складовою. Таким композиціям притаманна як власне візуальна так і енергетична насиченість у взаємозв'язку з деталями, що доповнюють її, перетворюючи полотно на окрему історію, в якій глядачу ще належить знайти саме ті «закодовані» мистцем смисли. Тож він залишає для реципієнтів поле для роздумів та фантазії.

Напружені кольорові контрасти характерні й для інших творів художника, в яких червоний колір постає акцентом, тим, на чому художник намагається сфокусувати найбільше увагу глядача. Поступово відкриваються інші складові композиції. Зокрема, такий підхід художник використовує в картині «Фокус». Зрештою, й у самій назві картини закладено підґрунтя основної ідеї. В такому концентрованому приверненні уваги до смислового центру композиції, полягає певна психологічна гра художника з глядачем, коли щось радикальне пробивається вістрям, вказуючи орієнтир, від якого й розпочинається зображена художником розповідь на полотні. Підсилений елемент композиції спершу нівелює довколишнє наповнення площини, проте скоро увага розосереджується й на нього, охоплюючи цілісність задуму. На деяких композиціях таким, привертаючим увагу глядача, акцентом є білий колір. Очевидний контраст із насиченим червоним тлом створює враження, мов світла пляма стає навіть гучною, здатною донести думку голосом. Такий технічний вираз притаманний і для інших картин художника, в яких контрасти сприймаються певним особистим потрясінням мистця від побаченого, осмисленого та, зрештою, перенесеного на картинне полотно. Тому вже в назвах деяких робіт прямо закладено філософське підґрунтя, що налаштовує на сприйняття чогось глибинного, із категорії абстрактного. Наприклад «Зникнення» (Рис. 2), «Розпуття», «Втручання».



Рис. 2. «Зникнення» 2003 р.

Примітно, що художник обирає для «дослідження» окремих об'єктів, про що свідчать назви робіт, і працює із ним, експериментуючи у пошуку формально-стильових засобів для його творчої інтерпретації. Такою, наприклад, є серія робіт «Фудзі», що однойменна до найвищої гори-вулкану в Японії. З японської *фудзі* (яп. 不尽) — «невичерпний». Можна припустити, що для І. Яценка певний об'єкт може мати невичерпну кількість творчого вираження і, розуміючи це, художник намагається творчо розкривати образ, зіставляючи різноманіття матеріалів та колористичних наповнень. Адже кожна нова зустріч із об'єктом спричиняє появу нових несподіваних чи непомічених раніше переживань і роздумів. Виникає думка, що художник намагався глибоко проникнути в сутність того, що зображував, намагаючись віднайти ту переконливу конструкцію, що впливатиме на глядача емоційно і водночас дасть змогу художнику сповна розкрити власний творчий потенціал.

Показовою в цьому плані є серія робіт «Червона майстерня». Червоний колір, що заповнює простір зображеної майстерні сприймається таким, що свідчить про постійну творчу напругу, в якій перебуває сам художник, коли творить. Драматизм композиції закликає до активного її сприйняття, хоч здається у них йдеться про щось надзвичайно особистісне й утаємничене. Проте сміливість колористичного наповнення, а також трактування образу майстерні доводить, що художник все ж прагне поділитися з реципієнтами цими таємницями. Тому в композиціях з'являються предмети, що характерні для майстерні художника: мольберт, стілець, полотно, лампа, горщики та інший посуд на полиці, картини на стінах і доріжки на підлозі — інтерпретовані шматочками тканин. Поєднуючи об'єкти в загальну композицію, І. Яценко екстравертує, звертаючись до глядача, та мов доєднуючись до нього у спогляданні, адже на картинах є лише натяки на присутність художника, а сам він поза картинним полем — спостерігає, дозволяючи бачити його через сам твір. Як вдало на цю тему висловився О. Богомазов «Мистецтво — бездоганий Ритм. Художник — його чуйний резонатор»[2]. Саме такий тип спілкування з реципієнтами створює простір до співпереживання через колір, що виражає емоції та фактуру, що виступає сюжетною складовою.

Простір зображеної майстерні, як наприклад у картині «Червона майстерня II» (Рис. 3), може сигналізувати про творчу самотність. Як зазначав І. Яценко йому не вистачало спілкування з високим мистецтвом. Імовірно, попри те що на полотні є майстерня — друга домівка художника, вона створює відчуття трагедії. Проте трактувати зображення можна й за допомогою протилежних аналогій, сприймаючи експресію червоного кольору як вияв пристрасті, незбагненно палкого бажання творити, намаганні перенести на полотно передчуття величі знахідки, її значення і значення самого мистецтва для людства. Таким чином, масштабуючи сприйняття, композицію можна розглядати як оду мудрості, досвіду, маючи який приходить усвідомлення значимості чогось окремого у всеосяжності світу. Зрештою, мистецтво і говорить про те життєствердне піднесення, що здатна відчувати людина, коли створює його чи коли споглядає.



Рис. 3. «Червона майстерня II» 2010 р.

Висновки. Творча самобутність І. Ященка доводить, що його твори, зокрема, у напрямку нефігуративного живопису, мають бути об'єктом ґрунтовного дослідження мистецтвознавців. У композиціях, створених у цьому жанрі, відчувається самозаглиблений погляд художника, який за допомогою колористичного нюансування та фактурних акцентів досяг балансу, що робить його картини цікавими як із точки зору дослідження, так і споглядання для людей не пов'язаних із мистецтвом у професійній діяльності.

Драматична складова деяких композицій споріднює їх із експресіонізмом, що так само виражав глибокі внутрішні переживання через вибухові контрасти та відкриті кольори. Але органічним є поєднання нефігуративного живопису І. Ященка із загальними тенденціями в Україні наприкінці ХХ століття та зверненні багатьох художників до абстрактного, нефігуративного живопису, що було спричинено відходом від радянських канонічно контрольованих постулатів.

Список використаних джерел:

1. «Бесіда з І. Ященком». Спількувалася та записала Яремчук Оксана. Вінниця. 2020. Архів Вінницький обласний художній музей.
2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
3. Голубець О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХ століття // Мистецтвознавство 2000: Наук. зб. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2001. – С. 17–34.
4. Графіка у творчості митців Вінниччини. Вінниця. 2012. Упор. Леонтій Гринюк.
5. Мархайчук Н. Онтологічно-естетичні особливості вітчизняного нефігуративного живопису 90-х рр. ХХ ст. (на прикладі ненаративного живопису) // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2004. – №5. – Ч. 4. – С. 59 – 72.
6. Пам'яті майстра. Виставка Ігоря Ященка. Вінницький обласний краєзнавчий музей. Веб. 5 Бер. 2025. <<https://vinnytsia-museum.in.ua/exhibitions/2021/yashchenko>>
7. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст/ Сучасне мистецтво: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМ України. К. : «Акта», 2005. – Вип. 2. – С. 52-64.
8. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ —ХХІ століть / Ін - т проблем сучасн. мист -ва Акад. мист - в України. — К.: ВХ [студію], 2008. — ... с.: іл.

9. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Вид-во «Фенікс», 2017. 480 с.: іл.
10. Художники Вінниччини. Науково-популярне видання/Упорядник Назаренко О.О. – Вінниця: ТОВ «Консоль», 2015. – 264 с. С. 114-115.
11. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції і національні традиції. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 5. С. 90–103.

УДК 7.03.5(477)(092)

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.36>

М.Т. Мельник

Кандидат мистецтвознавства, доцент
Київський фаховий коледж прикладних наук
м. Київ
e-mail: 545941@ukr.net

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ФЕШН-ДИЗАЙНЕРІВ І БРЕНДІВ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Розглядається творчість дизайнерів і брендів, які в 2000-2025 роках презентували колекції, розроблені за українськими мотивами, аналізуються їхні підходи до осучаснення елементів традиційного українського костюма, оцінюється їхня популярність закордоном та вплив на формування впізнаваності й трендовості української стилістики в світі.

Ключові слова: українські мотиви, етнічний стиль, український стиль, мода, фешн-тренди, фешн-дизайнери.

Abstract. The work of designers and brands who presented collections based on Ukrainian motifs in 2000-2025 is examined, their approaches to modernizing elements of the traditional Ukrainian costume are analyzed, their popularity abroad and their influence on the formation of the recognition and trendiness of Ukrainian stylistics in the world are assessed.

Keywords: Ukrainian motifs, ethnic style, Ukrainian style, fashion, fashion trends, fashion designers.

В ХХІ століття Україна ввійшла молодого незалежною державою з великими очікуваннями щодо вільного розвою національної культури і моди, які займуть помітне місце в Європі і світі. За чверть століття багато українських фешн-дизайнерів вийшли на міжнародний рівень, а українські мотиви неодноразово з'являлися в колекціях всесвітньовідомих дизайнерів. Проте український стиль досі не сформований і не спозиційований в системі світової моди і тема релевантної стилізації традиційних українських мотивів відповідно до світових фешн-тенденцій залишається актуальною.

Тематика поєднання традиційних мотивів і модних трендів останнім часом досить популярна і різні її аспекти розглядалися багатьма дослідниками. А. Дяченко розглядала народний костюм як засіб вираження духовності нації та оцінювала популярність застосування його окремих елементів при створенні фешн-колекцій [6]. Л. Бович-Углер аналізувала функції традиційного строю, акцентуючи на його важливості як джерела натхнення [2]. Р. Безугла розбирала етностиль в гардеробах перших леді України, як лідерок суспільних думок, що просувають український стиль «у маси» [1]. І. Соловій вивчала досвід українських дизайнерів та фешн-брендів у поєднанні елементів традиційного строю з принципами екологічного виробництва, аналізуючи технологічно-виробничий, конструктивно-проектний та художньо-семантичний аспекти такої інтеграції [13]. П. Гаркін виділив бренди, які активно використовують семантику національної культури, викликають асоціативні зв'язки зі зразками традиційного українського декоративно-ужиткового

мистецтва [4]. В проаналізованих дослідженнях вивчається багато аспектів модного костюма, створеного за українськими народними мотивами, але спеціальної розвідки, присвяченої українським мотивам як тренду світової моди нами не виявлено.

Мета і завдання статті – проаналізувати наскільки українські мотиви в творчості українських і світових фешн-дизайнерів релевантні тенденціям глобальної моди першої чверті XXI ст.

В радянські часи художнє моделювання костюма базувалося на активному використанні традиційних українських мотивів (орнаментів, колористики, крою), які пропагувалися серед населення країни і закордоном. На різноманітних фестивалях мод «країн соціалістичного табору» українським модельерам, як представникам СРСР, обов'язково видавали призи, грамоти й дипломи. Після розпаду Союзу і орієнтації виробництва на ринок виявилось, що декоративний виставковий стиль продукції вітчизняних будинків моделей попитом не користується і всі вони поступово припинили своє існування. В умовах незалежності і ринкової конкуренції українські фешн-дизайнери отримали можливість відкривати власні будинки мод, організовувати власні покази, долучатися до міжнародних проєктів, брати участь у вітчизняних тижнях моди («Сезони моди» з 1997 року, «Lviv fashion week» з 2008 року, «Odessa Fashion Week» з 2015 року). В нових умовах пропозиція мала відповідати не приписам керуючих організацій чи смакам художніх рад, а попиту споживачів. Показово, що серед колекцій кількох перших «Сезонів моди» практично не було робіт за українськими мотивами – ніяких дизайнерських вишиванок чи патріотичних принтів.

Національні мотиви були більш запитані закордоном – дизайнери мали показати власну ідентичність. Але, беручи участь у закордонних показах (як правило для спільнот діаспори) чи представляючи власні шоуруми підчас всесвітніх виставок і тижнів моди, українські дизайнери також не завжди представляли та просували український стиль. Наприклад, львів'янка Оксана Муха, яка в 1991 році розпочала свій бізнес зі створення весільних суконь і досить швидко розширила географію своїх продажів (2025 року бренд «Oksana Mukha» присутній у 70 країнах світу), стилістично гламурна, а окремі українські елементи і мотиви досить рідко з'являються в її колекціях [10].

Індустрія весільних суконь взагалі одна з найбільш успішних у вітчизняній фешн-галузі. В цій ніші, станом на 2024 рік, працювало більше 400 підприємств, які експортували за кордон 95–100% своєї продукції [9]. У колекціях цих виробників українські традиційні мотиви якщо і пропонуються, то лише капсульно, здебільш на внутрішньому ринку, а головна частка їхньої продукції – космополітичний гламур.

«Космополіткою» називали найбільш титуловану і авторитетну українську дизайнерку 2000-х Лілю Пустовіт. Дизайнерка, шукаючи спільні культурні корені різних народів, поєднувала принципи композиційної побудови і крою традиційного костюма з мінімалістичними урбаністичними формами та яскравими авторськими принтами [11]. Етно мотиви в її роботах ніколи не подавалися прямолінійно і вона успішно продавала свої колекції і в росії, і в європейських країнах.

Інший напрямок сучасного українського стилю розвивали найвідоміші представниці Львівської школи художнього моделювання костюма: Р. Богуцька, О. Караванська, О. Даць.

Роксолана Богуцька в 1998 році заснувала однойменний бренд і представила свою першу колекцію на «Сезонах моди». В більшості робіт Богуцької сучасні форми відсилали до українського традиційного строю, традиційні матеріали дизайнерка замінила розкішними шовковими й оксамитовими тканинами, шкірою і хутром, які оздоблювала принтами і вишивками з орнаментами за мотивами традиційних. Особливе місце у творчості дизайнерки посіла вишиванка, щоразу стилізована відповідно до тенденцій моди. Створивши костюми для Катерини Ющенко і виступу Руслани на Євробаченні 2004 року, Богуцька вивела свій бренд на міжнародний рівень і багаторазово брала участь в міжнародних фешн-заходах (Польща, Канада, США, ОАЕ), пропагуючи український стиль, заснований на етнічних мотивах.

О. Караванська, що позиціює себе як «концептуальний арт-бренд одягу», дебютувала на «Сезонах моди» в 1999 році. Бутики й ательє дизайнерки працювали у Львові, Києві, Одесі та Нью-Йорку. У колекціях Караванської присутні елементи еклектичного етнічного стилю – вона сміливо експериментує з «вишиванкою» в різних кольорах і матеріалах, граючись з асиметрією, прозорими і мереживними вставками, орнаментами тощо. З 2014 року Караванська просуває ідею «Vyshyvanka Couture», здійснюючи своєрідну культурну дипломатію України по всьому світу: Нью-Йорк, Чикаго, Лондон, Париж, Санліс, Давос та багато інших [3].

О. Даць, поєднуючи українські традиції з відображенням сучасного життя, з 2005 року почала брати участь у Ukrainian Fashion Week, а 2008-го заснувала бренд «Olena Dats'» і показувала колекції в Парижі на різних майданчиках. Також її одяг представляли близько 20 магазинів на Близькому Сході. В 2022 році Даць презентувала віртуальний проєкт «Оберіг» і створила віртуальний 3D-костюм у співпраці з компанією DressX. Елементи українського стилю досить тонко і вміло вплетені в ідею всіх виробів «Olena Dats'»: «Потужні елементи української символіки є в нашій ДНК, вони живуть і виростають із нашої шкіри» – пояснюється на сайті бренду [15].

В 2000-х не лише українські дизайнери просували український стиль. Помаранчева революція привернула до України увагу світу, в тому числі й модельєрів світового рівня. Свіжий погляд на традиційний український стрій тоді продемонстрували Ж.-П. Готьє, Ф. Джанніні, Д. Гальяно та багато інших.

Першою закордонною колекцією Haute Couture в українському стилі стала робота Жан-Поля Готьє сезону осінь/зима 2005—2006, в якій дизайнер трансформував вишиванки, плахти, кептарі та свити у вишукане сучасне вбрання. Глядацька зала була розбита на сектори, назви яких відповідали назвам географічних регіонів України. Але тоді Україну сприймали ще, здебільш, як частину «колишнього СРСР». Готьє і сам не дуже відмежовував Україну від росії: на голови моделей він одягнув шапки-вушанки, а образ нареченої довершив стилізованою казковою короною-кокошником [20].

Дизайнерські вишиванки створила для бренду «Гуссі» Фріда Джанніні в колекції осінь/зима 2008—2009, доповнивши їх шкіряними куртками, кептарями та аксесуарами. Джанніні вперше подала українське етно у актуальному поза модними трендами вільному богемному стилі (рекламна кампанія цієї колекції відсилала до «дітей природи» гіппі) [19].

До української тематики звертався і найкреативніший дизайнер 2000-х Джон Гальяно, який на сезон осінь/зима 2009-2010 продемонстрував стилізовані вишиванки, свити, намітки, використавши в оздобленні червоний і чорний кольори, вишивки, гуцульські помпони, дукачі тощо [18].

Роботи аналізованих Готьє, Джанніні і Гальяно, безумовно, привернули увагу світу моди до України, але, по-перше, це були лише колекції одного сезону, не підтримані більшістю брендів, а по-друге – етнічні елементи цими дизайнерами подавалися в такій суміші, що, попри прямі висловлювання про Україну як джерело натхнення, «своїми» їх вважали і балканські країни, і росія. З іншого боку, коли українці побачили колекцію Valentino Couture весна-літо 2015, присвячену Марку Шагала, багато з них ідентифікували інспіровані білоруськими традиційними костюмами образи як «українські».

В Україні 2010-х фешн-дизайнери продовжили пошуки візуальних маркерів національної ідентичності. Наприклад, Ірина Каравай, яка 2011 року заснувала однойменний бренд, упродовж років присвячувала колекції Софії Київській, українському бароко, традиційним народним ремеслам, і, звичайно, традиційному костюму. Ірина додає етнічні мотиви за принципами мінімалізму. «Мені завжди було цікаво інтегрувати українське в сучасний контекст. Працювати з традицією, її кодами та символами. Я й досі люблю наївну, і від того таку емоційну, народну творчість. Але в моїй роботі для мене важлива делікатна інтерпретація цієї теми», — сказала Ірина в інтерв'ю Vogue.UA [14].

Після Революції Гідності, що привернула значну увагу світу до України, дизайнерка Віта Кін створила колекцію вишиваних суконь у стилі «бохо», які стали Instagram-феноменом у 2015 році. «Vyshyvanka by Vita Kin» знімали головні глянцеви журналі та блоги

світу, за право їх продавати боролися головні світові фешн-ритейлери. Використовуючи продумані методи декорування, такі як вишивка та аплікація, Кін вдалося запустити глобальний тренд на українське. У міру розвитку бренду Кін вивчала та впроваджувала інші ремісничі техніки, «розроблені та збережені протягом століть культурами з усього світу», створюючи предмети одягу «зі справжнім відчуттям автентичності в сучасному контексті» [17].

На хвилі всесвітньої популярності вишиванки її інтерпретації виготовляли багато брендів в Україні й закордоном, змінюючи фактури, кольори і орнаменти. Наприклад, Юлія Магдич під однойменною маркою пропонувала складну етнічну 3D-вишивку, розроблену на основі візерунків, знайдених у музеях, приватних колекціях та під час дослідницьких подорожей Україною, переосмислюючи естетику українського національного костюму відповідно до модних трендів. Однак метою дизайнерки була не новизна, а позачасовість: «У нас немає старих і нових колекцій, ми не використовуємо ці терміни», – пояснювала Магдич. Станом на 2025 рік бренд «Yuliya Magdych» представлений у більш ніж 50 країнах світу, зокрема й на таких престижних платформах як «Selfridges» та «Farfetch» [12].

Етно-лакшері пропонує й львівська етнографка Христина Рачицька, яка з 2003 року вишивала сорочки на замовлення, а 2012 року у Львівській академії мистецтв захистила диплом «Жінки мого роду», присвячений вишивці Поділля, і з виробами цієї колекції перемогла у Всеукраїнському конкурсі молодих дизайнерів «Погляд у майбутнє». Дизайнерка заснувала бренд «Khrystyna Rachytska» 2016 року, відкрила шоурум при майстерні у Львові і презентує продукцію у США та Європі. Бренд пропонує невелику кількість (близько десятка виробів на місяць), акцентуючи на ексклюзивності та мистецькій цінності: процесу вишивання передую дослідження автентичних зразків, майстри використовують виключно техніки ручної вишивки, максимально відтворюючи автентичні взори та колірну гаму, кожну річ бренд захищає авторським правом, як витвір мистецтва. Христина наголошує, що її місія — не стільки знайомити з Україною світ, скільки «пробуджувати інтерес українців (зокрема, тих, хто багато років живе в еміграції) до своїх коренів» [5].

Діяльність бренду «Gunia Project» не зводиться до виробництва фешн-продукції і розробка українських мотивів у їхньому одязі й аксесуарах спирається не лише на традиційні орнаменти вишивок, а й інтерпретує естетику різних епох та різних традиційних ремесел, як і українського народного мистецтва. Продукцію бренду можна придбати у 14 країнах – зокрема, у США, Китаї, Японії та країнах Європи. «Хочемо бути брендом із глобальним іменем та амбасадором української культури в світі», – сформулювала співзасновниця бренду Марія Гаврилук [8].

Один з найоригінальніших прикладів роботи з традиційною українською стилістикою та, особливо, з осучасненням орнаментики вишиванок – колекції бренду «Etnodim». Компанія стартувала в 2009 році з інтернет-магазину, у якому продавалися вишиванки ручної роботи від майстрів із Західної України. У 2012 році бренд відкрив власну майстерню, потім – вишивальний і швейний цехи. Бренд поступово розширяв асортимент, включивши товари для дому, домашній текстиль та взуття. Частка закордонних продажів «Etnodim» у 2022 році сягнула 40% і станом на 2025 рік «Etnodim» – один з найпотужніших українських фешн-брендів [5].

Найвідоміший український капелюшник Руслан Багінський заснував однойменний бренд у 2015 році. Натхненний мистецтвом, українськими національними костюмами, архівними сімейними фотографіями та зйомками вінтажної моди, Руслан створює капелюхи, які представлені в багатьох країнах і на найбільших онлайн-ритейлерах: «Farfetch», «Mytheresa», «Net-a-porter» і «Luisa via Roma». Дизайнер завжди підкреслює своє українське походження, хоча в стилістиці його продукції це практично не помітно [16].

2022 року, під впливом російської війни, до української стилістики додалася мілітарна: колористика хакі, пікселізація, патріотичні написи, зображення зброї тощо. Наприклад, художниця Катерина Лісова у колаборації з компанією «Indposhiv» розробила серію «Лютих

вишиванок», поєднавши стилістику української традиційної вишивки Поділля і стилізовані зображення протитанкових «їжаків», далекобійної зброї HIMARS та Bayraktar [7].

Аналізовані українські мотиви в колекціях фешн-дизайнерів і брендів засвідчують великий потенціал заснованої на них стилістики і в успішній роботі, і в розширенні діяльності закордон, і в популяризації української культури та формуванні її впізнаваного привабливого образу в світі. Безумовно це тривалий процес, світові тренди часто змінюються, але коли українські мотиви не нав'язуються державною політикою, а циркулюють в моді вільно, то дизайнери проявляють креативне мислення і пропонують актуальну комерційно успішну продукцію. Подальшим напрямком досліджень може бути аналіз неорнаментальних складових українського стилю в моді.

Список використаних джерел:

1. Безугла Р. Український народний костюм як синтез традиції і сучасності (на прикладі вбрання перших леді України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 3'2022. С. 95-100.
2. Бович-Углер Л. Народний традиційний стрій як об'єкт дослідження та джерело творчості в дизайні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 33. 2017. С.114-122. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/33/114-122_Vovych_Uhliar.pdf (дата звернення 27.02.2025)
3. Випускники кафедри. Кафедра дизайну костюму. *Львівська національна академія мистецтв*. <https://lnam.edu.ua/uk/faculty/design/costume/vipuskniki-kafedri.html> (дата звернення 27.02.2025).
4. Гаркін П. Етнічні мотиви у айдентиці сучасних українських брендів дизайнерського одягу 2024. *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України»*. Київ. 2024. С. 17-22.
5. Грицик Т., Терещенко Д. Вартість — від \$1000. Бренд Христини Рачицької вишиває сорочки понад півроку та захищає їх авторським правом. Як підприємця будує бізнес з мільйонним виторгом. *Forbes Ukraine*. 28 квітня 2024. URL: <https://forbes.ua/business/vartist-ponad-1000-brend-khristini-rachitskoi-vishivae-sorochki-ponad-pivroku-ta-zakhishchae-ikh-avtorskim-pravom-yak-pidpriemitsya-budue-biznes-z-milyonnim-vitorgom-28042024-20508> (дата звернення 27.02.2025).
6. Дяченко А.В. Роль історичних костюмів у створенні колекції сучасного одягу. *Innovative solutions in modern science* № 1(10), 2017. С. 1-10.
7. «Люті взори». Відкриття виставки Каті Лісової. *Мітец*. 19 квітня 2023. URL: <https://mitec.ua/lyuti-vzory-vidkryttya-vystavky-kati-lisovoyi/> (дата звернення 01.03.2025).
8. Міроненко Т. Frolov, Ksenia Schnaider, Ruslan Baginskiy та інші. Forbes вибрав 26 відомих українські бренди, які обожають за кордоном. *Forbes Ukraine*. 22 жовтня 2023. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/frolov-ksenia-schnaider-ruslan-baginskiy-ta-inshi-forbes-vibrav-23-vidomikh-ukrainskikh-brendi-yaki-obozhnyuyut-za-kordonom-22102023-16827> (дата звернення 27.02.2025).
9. Підгайна Є. «Після одного з показів в Україну зайшло замовлень на 2 млн євро»: як українська індустрія весільних суконь пробивається до топу світових виробників. *Mind*. 11 листопада 2024. URL: <https://mind.ua/publications/20281345-pislya-odnogo-z-pokaziv-v-ukrayinu-zajshlo-zamovlen-na-2-mln-evro-yak-ukrayinska-industriya-vesilnih> (дата звернення 27.02.2025).
10. Про нас. *Oksana Mukha*. URL: <https://oksana-mukha.com/ua/about-us> (дата звернення 24.02.2024).
11. Про нас. *Poustovit*. URL: <https://poustovit.com/uk/pages/about> (дата звернення 26.02.2025).
12. Про нас. *Yuliya Magdych*. <https://ua.yuliyamagdych.com/pages/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D0%BD%D0%B0%D1%81> (дата звернення 27.02.2025).

13. Соловій І. Переосмислення української етнокультурної спадщини в контексті сталої моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 49. 2024. С. 526-532.
14. Шулкіна М. Сила традицій: дизайнерка Ірина Каравай — про українське надбання у своїй творчості. *Vogue.UA*. 4 січня 2024. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/sila-tradiciy-dizaynerka-irina-karavay-pro-ukrajinske-nadbannya-u-svoji-tvorchosti-54347.html> (дата звернення 27.02.2025).
15. About. CV. *Olena Dats'*. URL: <https://olena-dats.com/en/cv/> (дата звернення 27.02.2025).
16. About. *Ruslan Baginskiy*. URL: <https://ruslanbaginskiy.ua/pages/about> (дата звернення 24.02.2025).
17. About. *Vita Kin*. URL: <https://www.vitakin.com/pages/about> (дата звернення 24.02.2025).
18. FF Channel. John Galliano. Fall Winter 2009/2010 Full Fashion Show. Exclusive. *Youtube*. 28 квіт. 2015 р.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=xAYv1XH2LeQ&ab_channel=FFChannel (дата звернення 27.02.2025).
19. Gucci Fall 2008-Winter 2009 Ad Campaign. *Haut Fashion*. 09.18.2018. URL: <https://www.hautfashion.com/fashion-ads/gucci-fall-2008-winter-2009-ad-campaign> (дата звернення 27.02.2025).
20. Jeanpaul85. Gaultier Paris Fall 2005. 3 квіт. 2021 р. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xH9S5dXViGo&ab_channel=jeanpaul85 (дата звернення 26.02.2025).
21. Rohotchenko, S., Syvash, I., Odrekhivskyi, V., Kizim, S., & Zuziak, T. (2023). Conceptual transformations of ethnodesign in Ukraine, with regard to the processes of globalization and the introduction of digital technologies. *Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 51-57.

СЕКЦІЯ 5
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В УМОВАХ
ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ
SECTION 5
ART HISTORY: CHALLENGES AND PROSPECTS IN THE CONTEXT OF
GLOBALIZATION AND MODERN REALITIES

УДК 159.9:7(043.3)

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.37>

Г.О. Гуд

кандидат психологічних наук

КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені

Михайла Грушевського»

м.Бар

e-mail: morozmaya@ukr.net

ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІСТЬ ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА
ПРОБЛЕМА

***Анотація.** У статті розглянуто значення мистецтва у житті та розвитку особистості. Досліджується психолого-педагогічний потенціал мистецтва як засобу формування ціннісних орієнтирів, розвитку емоційного інтелекту, стимулювання самопізнання та творчого особистісного самовираження. Розглянуто вплив мистецтва на критичне мислення, здатність до саморефлексії та подолання внутрішніх конфліктів. Особлива увага приділена використанню мистецьких методів у педагогічній практиці для виховання гармонійної, духовно багатой особистості. Зазначено виклики та перспективи інтеграції мистецтва у виховний процес з метою адаптації до сучасних соціальних умов.*

***Ключові слова:** мистецтво, соціальна роль мистецтва, особистість, розвиток, виховання, цінності.*

***Abstract.** The article examines the importance of art in life and personal development. The psychological and pedagogical potential of art is studied as a means of forming value orientations, developing emotional intelligence, stimulating self-knowledge and creative personal self-expression. The influence of art on critical thinking, the ability to self-reflect and overcome internal conflicts is considered. Special attention is paid to the use of artistic methods in pedagogical practice for the upbringing of a harmonious, spiritually rich personality. The challenges and prospects of integrating art into the educational process in order to adapt to modern social conditions are indicated.*

***Keywords:** art, social role of art, personality, development, education, values.*

Проблема соціальної ролі мистецтва, його впливу на людину, на формування світогляду та особистості набуває сьогодні особливої практичної значимості. Актуальність дослідження впливу мистецтва на особистість обумовлена зростаючою потребою сучасного суспільства у формуванні гармонійно розвинених, емоційно стабільних та творчо активних особистостей. Мистецтво виступає потужним інструментом впливу на внутрішній світ людини, сприяє розвитку емоційного інтелекту, формує ціннісні орієнтири та розширює світогляд.

З огляду на інтенсивні соціальні трансформації, виклики глобалізації, зростання рівня стресу та тривожності, особливо серед молоді, важливість пошуку ефективних методів розвитку особистості стає очевидною. Мистецтво здатне не лише сприяти самовираженню та самопізнанню, а й виступати терапевтичним інструментом для подолання внутрішніх конфліктів та емоційних криз.

У контексті педагогічної діяльності питання використання мистецтва як засобу формування особистісних якостей набуває особливої значущості. Залучення до мистецької

діяльності у навчальних закладах сприяє розвитку креативності, критичного мислення, емпатії, що є необхідними навичками у XXI столітті. Водночас існує потреба у науково обґрунтованих підходах до інтеграції мистецьких методів у освітній процес.

Суспільство завжди залежало від мистецтва, яке не лише надає естетичне задоволення, а й має неймовірну силу впливу на наші думки, емоції та спосіб сприйняття світу. Мистецтво виступає як мова, що перетинає межі культур, епох та націй, допомагаючи людям зрозуміти один одного та висловити свої думки та почуття. У цьому розділі ми розглянемо цікаві аспекти ролі мистецтва в передачі повідомлень та спілкуванні, які розширяють наше розуміння та збагачають наш світогляд.

Дослідження впливу мистецтва на особистість має вагоме значення як для розуміння механізмів особистісного розвитку, так і для вдосконалення педагогічної практики, спрямованої на формування всебічно розвиненої особистості.

Проблема визначення ролі мистецтва у соціумі не є чимось принципово новим для науки. Питання вивчення особливостей взаємозв'язку «особистість – мистецтво» зустрічається ще у філософських поглядах Платона. Означену проблему неодноразово розглядали як відомі мислителі минулого, результативна значущість яких підкріплювалась самим життям (Фіхте, Шопенгауер, Шеллінг, Ліне, Фереро та інші), так і сучасні науковці (Н. Миропольська, Л. Масол, О. Рудницька, І. Зязюн, Є. Подольська, О. Семашко).

У нашому дослідженні ми ставили за мету розкрити зміст та значення мистецтва у формуванні особистості. Завданнями визначено дослідження психолого-педагогічного потенціалу мистецтва як засобу формування ціннісних орієнтирів, розвитку емоційного інтелекту, стимулювання самопізнання та творчого особистісного самовираження.

Мистецтво – це мова, яка виражає найглибші емоції та думки людей через різноманітні форми виразності. Це засіб спілкування, який не потребує слів або специфічних знань. Мистецтво дозволяє нам виразити свої почуття та досвід, а також спілкуватися з іншими людьми без мовних бар'єрів.

Одна з найважливіших ролей мистецтва – це вплив на суспільство. Воно здатне створювати зміни, змушувати нас думати та розуміти проблеми, з якими стикається наше суспільство. Мистецтво допомагає нам зрозуміти світ навколо нас, показує реальність з іншого ракурсу та спонукає до роздумів.

Одним із цікавих фактів про мистецтво є його роль у формуванні нашої ідентичності. Через мистецтво ми можемо відчувати та виразити свою національну, культурну та особисту ідентичність. Воно допомагає нам знайти своє місце у світі та розкрити наш потенціал.

Одним із основних способів, яким мистецтво впливає на суспільство, є його здатність змінювати наше сприйняття та розуміння світу. Виставки, вистави, фільми та інші художні твори допомагають нам побачити різні точки зору, відчувати емпатію та зрозуміти думки та почуття інших людей. Вони розширюють нашу свідомість, допомагають нам бачити світ у всій його різноманітності. Крім того, мистецтво може впливати на наші цінності та переконання. Воно відкриває нам нові горизонти, дозволяє нам замислитися про важливість культури, традицій та історії. Мистецтво також може бути інструментом для вираження соціальних проблем та нерівностей, піднімаючи свідомість громадськості та спонукаючи до змін. Відомі історичні події, такі як художні рухи та революції, свідчать про те, як мистецтво може бути потужним інструментом для зміни громадської свідомості та формування нових цінностей.

Мистецтво відображає навколишню дійсність та внутрішній стан людини в художніх образах. Образи можуть бути динамічними (кіно, танець) або статичними (картина, скульптура). Образи можуть бути звуковими (пісня), візуальними (живопис) або аудіовізуальними (фільм, музичний відеокліп).

Мистецтво має вагомий вплив на розвиток людини та функціонування суспільства. Відображаючи дійсність через художні образи, воно сприяє формуванню почуттів, мислення, моральних цінностей та життєвих принципів особистості. Залучення до мистецтва є особливо важливим у наш час, адже протягом історії воно завжди відігравало ключову роль

у формуванні світогляду людини. Мистецтво сприймалося як духовний інструмент пізнання світу, а його різновидам часто приписували цілющу силу, здатну "очистити" душу та тіло.

Одним із найцікавіших аспектів ролі мистецтва в передачі повідомлень є його здатність використовувати символи та метафори, які проникають у наші свідомості та викликають різноманітні асоціації та емоції. Мистецтво може використовувати абстрактні форми та колір, щоб передати почуття та ідеї, які не завжди можна виразити словами. Це дозволяє нам сприймати творчість з різних перспектив та знайти в ній власне тлумачення та значення.

Мистецтво також має великий вплив на спілкування, допомагаючи нам об'єднуватися та висловлювати свої погляди на світ. Вистави, концерти, виставки та інші мистецькі події створюють можливість для людей з різних соціальних груп та культур спілкуватися, обмінюватися думками та досвідом. Це сприяє розширенню нашого світогляду та підтримує розвиток толерантності та розуміння інших культур.

У сучасному світі молодь стикається з багатьма негативними факторами, що впливають на її розвиток і становлення особистості. В умовах, коли етичні та моральні норми втрачають своє значення, а їх місце займають псевдоцінності, мистецтво стає потужним інструментом формування свідомості молодого покоління. Його багатогранність та невичерпний потенціал відкривають нові можливості для формування гармонійної особистості.

Розкриття внутрішнього світу людини через творчість стало одним із пріоритетів сучасного життя. Мистецтво також є засобом самореалізації та допомагає вирішувати складні життєві питання. Його значення у вихованні молодого покоління постійно зростає, адже воно сприяє усвідомленню загальнолюдських цінностей, розвитку творчого потенціалу та прагненню до пізнання світу. У боротьбі з аморальністю та бездуховністю саме мистецтво може стати засобом виховання свідомої, культурно розвиненої особистості [1, с. 108].

Мистецтво є потужним інструментом емоційного розвитку. Воно викликає глибокі переживання, сприяє розвитку емпатії, допомагає усвідомлювати й виражати власні почуття. Співпереживання героям літературних творів, емоційне занурення в музику або візуальне мистецтво можуть пробуджувати глибокі внутрішні рефлексії. Це сприяє розвитку емоційного інтелекту, здатності розпізнавати й управляти своїми емоціями, що є важливою складовою особистісного розвитку.

Важливий вплив мистецтво здійснює й на когнітивну сферу. Заняття мистецтвом стимулюють асоціативне мислення, розвивають уяву, увагу, пам'ять і креативність. Аналіз літературних творів допомагає вдосконалювати аналітичне мислення, розуміння символів, метафор, прихованих сенсів. Музика та живопис розширюють здатність до абстрактного мислення, допомагають усвідомлювати складність світу через образи й звуки. Такий багатоплановий вплив мистецтва сприяє формуванню всебічно розвиненої особистості [2].

Крім того, мистецтво є потужним фактором формування моральних цінностей і життєвих принципів. Через знайомство з художніми творами, що зображають складні життєві ситуації, проблеми морального вибору, людина вчиться оцінювати вчинки з позицій добра і зла, справедливості та несправедливості. Мистецтво допомагає формувати власні погляди на моральність і духовність, визначати особистісні цінності та життєві орієнтири.

Мистецтво також виступає шляхом до самопізнання. У процесі творчості особистість має можливість виразити свої внутрішні переживання, конфлікти, страхи, сумніви, а також знайти способи їх подолання. Арт-терапія, яка широко застосовується в психологічній практиці, демонструє ефективність мистецтва як методу роботи з травмами та психоемоційними проблемами. Самовираження через творчість сприяє формуванню впевненості в собі, підвищенню самооцінки та усвідомленню власної унікальності.

У педагогічній діяльності мистецтво виконує не лише освітню функцію, а й виховну. Використання мистецьких методів у навчальному процесі сприяє розвитку критичного мислення, творчості, толерантності та співчуття. В умовах сучасного суспільства, де часто спостерігається деградація моральних цінностей і поширення псевдонорм, мистецтво стає ефективним засобом формування свідомості молодого покоління. Воно допомагає протистояти негативним впливам, зберігати автентичність та усвідомлювати важливість загальнолюдських цінностей [3, с. 21].

Попри беззаперечну важливість мистецтва, залишаються складнощі в науковому дослідженні його впливу на особистість. Важливо розробляти ефективні методи вимірювання цього впливу, а також інтегрувати інноваційні мистецькі підходи в освітній процес. Виклики сучасності, зокрема інформаційне перевантаження, стрес і соціальні конфлікти, вимагають нових підходів до застосування мистецтва як інструменту особистісного розвитку.

Таким чином, мистецтво – це не лише спосіб естетичної насолоди, а й важливий чинник формування гармонійної, духовно розвиненої особистості. Воно допомагає людині краще розуміти себе, інших і навколишній світ, сприяє моральному вдосконаленню та розвитку творчого потенціалу. У контексті психолого-педагогічної проблематики мистецтво виступає важливим засобом формування свідомої, культурно розвиненої особистості, яка здатна протистояти викликам сучасного світу.

Мистецтво відіграє величезну роль у розвитку людини й життя суспільства. Будучи художнім відображенням дійсності, воно сильно впливає на розвиток особистості, формує почуття, думки, моральність і життєві принципи. Залучення людини до мистецтва просто необхідно, особливо актуально це в наш час. Упродовж історичного розвитку людства мистецтво посідало одне з головних місць у системі формування особистості людини та її світогляду.

Список використаних джерел:

1. Дяченко А. В. Роль мистецької освіти та її функцій у формуванні розвитку особистості. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Випуск 73 том 1, 2020. С. 107-112. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/32398/Diachenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
2. Сафонова Н. С. Роль мистецтва у формуванні особистості. Проблеми розвитку особистості. Прага, 2013. 234 с. URL: <http://sociosphera.com>.
3. Яновський М. І. Психологічний вплив мистецтва на людину. Практична психологія та соціальна робота. 2005. 56 с.

УДК 78.071:78.03:61

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.38>

Р.О. Добровольська

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
rufina.dobrovolska@vspu.edu.ua

Д.С. Гудзенко

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна.

МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ В ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті досліджено роль музичної імпровізації як важливого компонента музичної терапії у професійній підготовці вчителів музичного мистецтва. Розкрито вплив імпровізації на розвиток творчого потенціалу, емоційної стійкості та педагогічної гнучкості майбутніх педагогів. Висвітлено історичний контекст вивчення музичної імпровізації та її значення для формування професійних компетентностей вчителя. Особливу увагу приділено терапевтичним аспектам імпровізації, що сприяють зниженню стресу, гармонізації емоційного стану та розвитку самовираження у студентів і учнів.

Проаналізовано методики навчання імпровізації як інструмента музичної терапії, окреслено практичні аспекти її використання у навчальному процесі. Стаття підкреслює важливість інтеграції імпровізаційних практик у систему підготовки майбутніх учителів для підвищення ефективності навчання та емоційного благополуччя учасників освітнього процесу.

Ключові слова: музична імпровізація, музична терапія, професійна підготовка, вчитель музичного мистецтва.

Abstract. *The article examines the role of musical improvisation as an important component of musical therapy in the professional training of music teachers. The influence of improvisation on the development of creative potential, emotional stability and pedagogical flexibility of future teachers is revealed. The historical context of the study of musical improvisation and its importance for the formation of professional competences of the teacher is covered. Particular attention is paid to therapeutic aspects of improvisation, which contribute to the reduction of stress, the harmonization of emotional state and the development of self-expression in students and students. The methods of teaching improvisation as an instrument of musical therapy are analyzed, the practical aspects of its use in the educational process are outlined. The work emphasizes the importance of integration of improvisational practices into the system of preparation of future teachers to improve the efficiency of learning and emotional well-being of participants in the educational process.*

Keywords: *musical improvisation, music therapy, professional training, music teacher.*

Звернення до сучасних проблем музичної педагогіки, як і загальної педагогіки в цілому, виявляє необхідність підготовки вчителя якісно нової формації – не вузького фахівця-предметника, а універсально освіченого педагога, який окрім професійних знань і умінь володіє ще й високою культурою, багатим особистісно-творчим потенціалом. Широка ерудиція та педагогічна майстерність вчителя, його активні дії сприяють розширенню кругозору його учнів, формуванню духовного світу, розкриттю творчого потенціалу вихованців. Професійна підготовка вчителя музичного мистецтва є складним та довготривалим процесом і передбачає набуття низки професійних компетентностей, серед яких особливо важлива інструментально-виконавська діяльність, адже вчитель музичного мистецтва – це універсал, в якому поєднано виконавця, композитора, концертмейстера, хормейстера, терапевта. Вчитель музики повинен не тільки добре володіти музичним інструментом, бути хорошим концертмейстером, а й уміти створювати музику, спираючись на музичні знання та власне творче чуття. Така творча самореалізація та вміння розмовляти мовою музики є найціннішими в його діяльності, найкраще реалізуються через музичну імпровізацію і дозволяють навчити музичної імпровізації учнів. Варто зазначити, що проблеми суспільства сьогодні, в зв'язку з пандемією та російсько-українською війною, посилюють інтерес до впливу музичної терапії в освітній діяльності, адже терапевтичний ефект музики позитивно впливає на полегшення напруги та емоційного хвилювання, що особливо спостерігається у навчальному процесі. Музична імпровізація та музична терапія є два взаємопов'язаних компоненти, що доповнюють та посилюють одне одного. Тому висвітлення особливостей навчання музичної імпровізації як елементу музичної терапії в професійній підготовці вчителів музичного мистецтва є надзвичайно важливим.

Музична імпровізація завжди була предметом вивчення серед педагогів-музикантів. Так, у музичній педагогіці й навчальній практиці її передусім вивчали та використовували як засіб виховання дітей (П. Вейс, Е. Жак-Далькроз) [6]; засіб виховання творчої індивідуальності; засіб розвитку творчих якостей і здібностей учнів; терапевтичний засіб (К. Орф); ефективний спосіб розвитку креативності; метод навчання, що розвиває свободу грального апарату; ефективну форму роботи, що забезпечує успішне формування й удосконалення виконавських умінь та навичок. Особливостям навчання джазової імпровізації приділяли увагу такі педагоги, як Д. Бейкер, Дж. Мехіган, Дж. Кокер, Дж. Рассел, О. Степурко.

Мета - розкрити роль музичної імпровізації як важливого компонента музичної терапії в професійній підготовці вчителів музичного мистецтва, підкреслити її значення для розвитку творчого потенціалу, емоційної стійкості та педагогічної гнучкості майбутніх педагогів. Завданнями є: визначити вплив імпровізації на формування професійних компетентностей учителя музичного мистецтва; виявити методики навчання імпровізації як елементу музичної терапії у підготовці вчителів; окреслити практичні аспекти використання імпровізації в освітньому процесі для підтримки психологічного здоров'я учнів.

Музична імпровізація є не лише творчим проявом виконавця, а й потужним інструментом музичної терапії. У процесі підготовки вчителів музичного мистецтва вона відіграє важливу роль у розвитку їхніх педагогічних, комунікативних і емоційних навичок. Музична терапія спрямована на гармонізацію емоційного стану особистості через звук та ритм. Імпровізація як один з компонентів музичної терапії дозволяє:

- виявити та опрацювати внутрішні переживання;
- знизити рівень стресу та тривожності;
- розвинути здатність до самовираження та спонтанності.

Для майбутніх учителів музичного мистецтва цей аспект особливо важливий, оскільки педагогічна діяльність вимагає емоційної стійкості та здатності адаптуватися до потреб учнів. Мистецтво музичної імпровізації - важливий аспект професійної діяльності педагога-музиканта, який сприяє вдосконаленню виконавських навичок, формуванню позитивних рис та розкриттю творчого потенціалу. Опанування імпровізацією стає ключовим професійним досягненням у творчій діяльності вчителя музики.

Імпровізація є універсальним явищем, що проявляється у філософії, психології, педагогіці та інших сферах, але найбільш повно розкривається в мистецтві. Сам термін «імпровізація» походить від латинського слова «improvises» - непередбачуваний, що вказує на спонтанність процесу. У музичному виконавстві імпровізація - це створення твору без попередньої підготовки [1].

Яскраво імпровізація проявляється саме в музиці. Композитор зазвичай продумує твір заздалегідь, але бувають випадки, коли музикант експромтом створює мелодію, просто сідаючи за інструмент. Педагог К. Черні порівнював імпровізатора з оратором, який експромтом розвиває тему, вільно володіючи мовою так само, як музикант - інструментом.

Музична імпровізація для майбутнього вчителя музичного мистецтва - це не лише створення твору в момент виконання, а складний процес, що поєднує виконавські, творчо-пошукові та педагогічні аспекти. Важливим є вміння орієнтуватися в педагогічному процесі, швидко реагувати на зміни та знаходити креативні рішення.

Важливо, щоб вчитель, який навчає імпровізації, сам володів цими навичками, адже саме так він зможе передати учням основи творчої самореалізації. Опанування музичною імпровізацією школярами тісно пов'язане з майстерністю самого педагога.

У музичній педагогіці проблему навчання імпровізації досліджували давно. Трактатування цього мистецтва змінювалося з часом: до XIX ст. імпровізація вважалася обов'язковою виконавською навичкою, а з XX ст. стала засобом розвитку творчих здібностей учнів (П. Вейс, Е. Жак-Далькроз, К. Орф) [6]. Таким чином, музична імпровізація залишається невід'ємною частиною професійного становлення педагога-музиканта та важливим інструментом творчого виховання учнів.

Музична імпровізація є потужним терапевтичним інструментом, який сприяє самовираженню, зняттю стресу та встановленню внутрішнього балансу. Вона дозволяє людині вільно взаємодіяти зі звуками, виражати емоції, що важко вербалізувати, та знаходити ресурси для емоційного відновлення.

Імпровізація дає змогу без слів передавати внутрішні переживання - від радості до болю. Учасники музикотерапії можуть грати на інструментах, створюючи спонтанні мелодії, що відображають їхній емоційний стан. Це сприяє катарсису - емоційному очищенню, після якого людина відчуває полегшення. **Наприклад:** ударні інструменти допомагають вивільнити агресію, а м'які клавішні чи струнні заспокоюють та сприяють рефлексії [2].

Для людей з труднощами у вербальному спілкуванні (наприклад, при аутизмі або після травм мозку) імпровізація стає альтернативним засобом вираження думок і почуттів. Музичний діалог між терапевтом і клієнтом формує простір для довіри та взаєморозуміння. Метод «дзеркальної імпровізації» (mirror improvisation) передбачає, що терапевт повторює звуки клієнта, допомагаючи йому відчувати себе почутим і прийнятим.

Імпровізація стимулює уяву та допомагає вийти за межі шаблонів мислення. Це особливо важливо для майбутніх вчителів музичного мистецтва, адже вони вчаться швидко адаптуватися до потреб учнів, створювати навчальні ситуації в реальному часі та використовувати музику як засіб підтримки та мотивації. Педагог може пропонувати учням експериментувати зі звуками для передачі певного настрою або розігрувати «звукові діалоги» для розвитку емоційного інтелекту [1].

Музика безпосередньо впливає на нервову систему: ритмічні патерни можуть регулювати дихання, серцебиття та знижувати рівень кортизолу (гормону стресу). Імпровізація дозволяє налаштуватися на власний внутрішній ритм і поступово вирівняти емоційний стан. Дослідження показують, що імпровізація на струнних чи клавішних інструментах знижує тривожність та покращує когнітивні функції у людей із психічними розладами.

Імпровізація дає відчуття свободи - людина сама вирішує, які звуки створювати, як довго грати, який ритм обрати. Для тих, хто переживає тривогу або почуття безпорадності, це стає способом відновлення відчуття власної агентності та сили впливати на реальність. У групових сеансах учасникам пропонують створювати спільний музичний твір, де кожен голос важливий. Це зміцнює відчуття спільності та підтримки.

Включення імпровізаційних методик у навчальний процес допомагає майбутнім педагогам: розвивати творче мислення та слухове сприйняття; удосконалювати навички володіння музичним інструментом; навчитися використовувати музику як засіб психологічної підтримки учнів. Практика музичної імпровізації допомагає студентам розширити педагогічний арсенал, підвищуючи ефективність навчання та розкриваючи потенціал кожного учня [1].

Музична імпровізація відіграє ключову роль у професійній підготовці вчителів музичного мистецтва, сприяючи розвитку творчих здібностей, гнучкості мислення та адаптивності в педагогічній діяльності. Важливими аспектами є:

1. Розвиток творчого потенціалу. Імпровізація стимулює креативність, дозволяючи майбутнім педагогам експериментувати зі звуками, ритмами та мелодіями. Це сприяє формуванню унікального музичного стилю та підходу до викладання.

2. Підвищення виконавської майстерності. Заняття імпровізацією покращують технічні навички, музичний слух та ритмічне відчуття, що є необхідними для високоякісного виконання та викладання музики.

3. Формування педагогічної гнучкості. Вміння імпровізувати дозволяє вчителю адаптуватися до непередбачуваних ситуацій на уроці, знаходити індивідуальний підхід до кожного учня та робити навчальний процес більш інтерактивним і цікавим.

4. Розвиток комунікативних навичок. Імпровізація в ансамблевому виконанні вчить слухати партнерів, реагувати на їхні музичні пропозиції, що сприяє розвитку комунікативних компетенцій, важливих для педагогічної діяльності.

5. Поглиблення музично-теоретичних знань. Практика імпровізації допомагає краще зрозуміти музичні структури, гармонію та форму, що підвищує загальний рівень музичної ерудиції вчителя.

Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва охоплює всі етапи професійного навчання - від початкової музичної школи до завершення навчання у вищому навчальному закладі. На думку Н. Мозгальнової, цей процес формує гармонійно розвиненого музиканта, який володіє ефективними техніками роботи з інструментом, здатний аналізувати музичний текст і створювати власну інтерпретацію, спираючись на різноманітні виконавські традиції [4].

Головним компонентом інструментально-виконавської підготовки є клас основного музичного інструмента - творча лабораторія, де студенти не тільки вдосконалюють виконавські навички, а й розвивають духовну культуру, формують професійно значущі якості. Окрім цього, імпровізаційна майстерність майбутнього педагога-музиканта розвивається на заняттях з концертмейстерського класу (навички читання з аркуша, підбору на слух, модуляції та транспонування), гармонії, сольфеджіо, а також у камерних і оркестрових ансамблях [5].

Студенти вищих музичних закладів мають опанувати виражальні можливості різних музичних мов (традиційної та сучасної), розуміти специфіку кожного інструмента, володіти методами розвитку мелодичних ліній та художніх задумів, орієнтуватися в складній системі музичних стилів та мати досвід пошуку нових виразних засобів.

Імпровізатору важливо усвідомити закони формотворення, розвинути відчуття художньої міри, розуміти концепції драматичного розвитку та вміти експериментувати з варіантами тематичної розробки. Саме ці навички забезпечують повноцінний розвиток творчого потенціалу та сприяють формуванню унікального виконавського стилю.

Другий важливий аспект розвитку музичної імпровізації у майбутнього вчителя пов'язаний із постійним практикуванням - використанням набутих навичок у навчальному процесі, де не завжди можна передбачити всі обставини. Саме тут на допомогу приходить здатність до імпровізації: вона допомагає оживити урок, привернути увагу до певних музичних фрагментів, зацікавити учнів, надихнути їх на творчість. Як зазначається в літературі, «учитель, який володіє широким спектром знань і навичок, зможе задовольнити запити учнів та розвинути їхні здібності» [5;7].

Вільне володіння імпровізацією стане вчителю у пригоді у різних педагогічних ситуаціях. Сучасні учні - допитливі й обізнані, проте надмірне навчальне навантаження може викликати втому, зниження інтересу або неухважність. У таких випадках використання імпровізації - чи то вчителем, чи пропозиція учням створити щось своє - допоможе відновити увагу та оживити урок. Наприклад, під час вивчення жанрових особливостей музики вчитель може зіграти один і той самий твір у різних стилях, а в процесі обговорення учні краще зрозуміють жанрові відмінності. Або при поясненні поняття «темпо» - виконання твору в різних темпах з подальшою дискусією дозволить глибше осягнути зв'язок між швидкістю виконання та музичним образом [8].

Музична імпровізація в музикотерапії - це не просто творча активність, а глибокий процес самопізнання та зцілення. Вона допомагає розкрити внутрішній світ, знайти гармонію та розвинути емоційну стійкість. Для майбутніх вчителів музичного мистецтва володіння імпровізаційними техніками є важливим інструментом для роботи як з учнями, так і з власним емоційним станом.

Таким чином, імпровізація відіграє важливу роль у формуванні творчої особистості учня, адже сприяє самовираженню та розкриттю внутрішнього потенціалу. Використання різних видів імпровізації — вокальної, ритмічної, інструментальної - допомагає учням не лише краще розуміти мистецтво, а й розвивати власні творчі здібності. Для того щоб успішно реалізовувати такі завдання в практиці, майбутній учитель повинен ще на етапі навчання у вищій школі оволодіти імпровізаційними навичками, активно практикуватися та розширювати свої професійні компетенції. Адже саме тоді він зможе передати учням той самий дух творчої свободи та самостійного мислення, який є основою мистецької майстерності.

Подальших досліджень потребує питання інтеграції імпровізації у процес інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у вищій школі, а також розробка інноваційних методик навчання імпровізації школярів на уроках музики, що враховуватимуть сучасні освітні підходи та технології з точки зору терапевтичних методів.

Список використаних джерел

1. Денисюк І.С. Музична імпровізація: від учителя музики до учня. Мистецтво та освіта. 2016. Вип. №2. С. 18-21.
2. Добровольська Р. О. Феноменологія поняття «музична терапія» в сучасному науковому дискурсі країн Європи та США. Наука і освіта. 2024. Вип. 1. С. 17-21.
3. Кисляк Б.М. Імпровізація в освітньому просторі сучасного баянно-акордеонного мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. № 69. С. 180-196
4. Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2010. Вип. 9 (14).
5. П'явка К.М., Коцюрба Б.Б., П'явка І.М. «Методичні особливості формування імпровізаційних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки». Академічні студії. Серія «Педагогіка», Вип. № 4. 2023. С. 149-55
6. Dalkroze E. J. Rhythm Music and Education. Aylesbury, Bucks : Hazell Watson and Viney Ltd. 1980.
7. Грінченко Т.Д. Підготовка майбутнього вчителя музики до мистецько-педагогічної діяльності. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. 2012. № 36. С.352-355.-Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2012_36_85
8. Sizova N., Belinska T., Bilozerska A., Vasylevska-Skupa L., Zuziak T. An Integration Model of Professional Training of a Music Art Teacher by Means of Innovative Technologies. Croatian Journal of Education: Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje, Vol. 26 No. 3, 2024. P.903-934

УДК 378.147:78.08:316.77

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.39>

І.С.Кентеш

аспірант

Мукачівський державний університет

м.Мукачеве

kentesh.ishtvan96@gmail.com

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ РІВНЮ СФОРМОВАНOSTІ ГОТОВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ МАГІСТРАТУРИ ДО МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ

Анотація. У статті розглянуто особливості формування готовності до міжкультурної взаємодії у процесі професійного становлення майбутнього викладача фортепіано й виконавця-піаніста в умовах фахової (фортепіанної) магістратури. Доведено, що в умовах становлення і трансформації музично-педагогічних і художньо-естетичних парадигм у системі сучасної музичної освіти, зміна парадигми музичної освіти передбачає зміщення акцентів з розвитку у здобувачів комплексу спеціальних знань, умінь і навичок, орієнтованих на формування фахової полікультурної компетентності в умовах міжкультурної взаємодії, що дозволяє інтерпретувати художньо-освітній простір як єдність творчих особистостей, об'єднаних каналами музичної комунікації, які відчують почуття емпатії один до одного, взаємного інтересу, здатні до активної творчої сумісної діяльності, подоланню проблем взаємодії, творенню кроскультурного простору.

Ключові слова: готовність, взаємодія, міжкультурна взаємодія, магістратура, здобувач вищої освіти, фахова (фортепіанна) підготовка.

Abstract. The article examines the peculiarities of the formation of readiness for intercultural interaction in the process of professional formation of a future piano teacher and pianist-performer in the conditions of a professional (piano) master's degree. The task of modern professional

training of applicants for a piano master's degree is considered. It is emphasized that in the conditions of the formation and transformation of music-pedagogical and artistic-aesthetic paradigms in the system of modern music education, the change of the paradigm of music education involves a shift of emphasis from the development of acquirers of a complex of special knowledge, abilities and skills, focused on the formation of professional multicultural competence in the conditions of intercultural interaction, which allows us to interpret the artistic and educational space as a unity of creative personalities united by channels of musical communication, who feel a sense of empathy for each other, mutual interest, capable of active creative joint activity, overcoming interaction problems, creating a cross-cultural space.

Keywords: *readiness, interaction, intercultural interaction, master's degree, student of higher education, professional (piano) training.*

Реалії сьогодення потребують формування нового типу фахівця з музичного мистецтва, зокрема викладача фортепіано та виконавця-піаніста, здатного ефективно працювати в умовах нової культурно-мистецької практики. Іншими словами – це фахівець мистецької сфери, що володіє полікультурним мисленням, розвинутою культурною самосвідомістю та здатний до успішної взаємодії з представниками інших культурно-мистецьких сфер. Адже в епоху глобалізації, особливо у світлі об'єднання країн світу навколо допомоги Україні у протистоянні з агресією російської федерації важливим моментом є тенденція більшості країн до відкритості та взаєморозуміння в рамках мультикультуралізму, толерантного ставлення до різноманіття мистецьких культурних надбань як одного з найцінніших елементів світової, європейської та української музичної культурної спадщини.

Аналіз наукових досліджень свідчить, що розробка системи фахової підготовки у вищій школі здійснюється за такими напрямками: науково-теоретичні основи формування особистості фахівця з музичного мистецтва в процесі професійної підготовки (О.Пехота, О.Хижко та ін.); питання професійної підготовки та діяльності викладачів (М.Євтух, О.Дубасенюк, І.Зязюн, Н.Ничкало, Т.Сущенко та ін.); визначення науково обґрунтованого змісту професійного навчання, змісту музично-педагогічних знань та вмінь (Г.Падалка, О.Реброва та ін.); шляхи удосконалення освітньо-мистецького процесу у закладі вищої освіти (О.Олексюк, Н.Попович, Л.Хоружа); методи професійного самовиховання та розвитку виконавської техніки піаніста (Л.Бондаренко, О.Прищеп, Є.Черняк та ін.); педагогічна взаємодія в процесі професійної підготовки здобувачів магістратури (А.Бойко, В.Гриньов, Л.Кондрашова та ін.).

Різні аспекти міжкультурної взаємодії розглядали такі дослідники, як С. Бондаренко, Н. Головіна, С. Лур'є, Н.Мартиненко, О. Миролюбов, І. Плужник та ін.

Мету і завдання статті сфокусовані на розкритті сутності експериментального дослідження рівню сформованості готовності здобувачів магістратури до міжкультурної взаємодії у мистецькій сфері.

Одним з головних наших завдань в ході дослідно-експериментальної роботи було визначення рівня сформованості у здобувачів магістратури мотиваційного компоненту готовності до міжкультурної взаємодії, який передбачає рівень сформованості таких професійно важливих якостей та здібностей особистості як: толерантність, самоконтроль і саморегуляція, мотивація до міжкультурної взаємодії; наявність стійкого інтересу до мистецько-творчої самореалізації в умовах полікультурного середовища, що суттєво впливають на подальшу професійну діяльність піаністів [1; 2].

З цією метою нами було застосовано тест-методику, розроблену в рамках проекту «Синергія для спільного розвитку» ГО «Інститут Креативних Інновацій та Регіонального Партнерства» за підтримки фонду сприяння демократії Посольства США в Україні. Результати опитування засвідчили, що більша частина респондентів не достатньо різнобічно сприймає себе, а отже й нездатна адекватно сприймати почуття, емоції та переживання інших. Емоційну нестійкість, невпевненість у своїх уміннях, труднощі у лінії повсякденної поведінки засвідчили 24,1%; маніпулятивною стратегією поведінки, труднощами

встановлення контактів у професійному середовищі характеризувалися відповіді 43,3% здобувачів з загального числа респондентів.

Відповіді здобувачів на тестові питання опитувальника «Вольового самоконтролю» засвідчили, що високий бал по шкалі «3» характерний тільки для 5,3% здобувачів, яких відрізняє спокій, впевненість у собі, стійкість намірів, реалістичність поглядів, розвинене почуття відповідальності. Як правило, вони добре рефлексують особисті мотиви, планомірно реалізують ідеї та наміри, уміють розподіляти зусилля й здатні контролювати свої вчинки, мають виражену соціально-позитивну спрямованість.

В окремих випадках, у них можливе зростання внутрішньої напруженості, пов'язаної з прагненням проконтролювати кожний нюанс власної поведінки й тривогою з приводу найменшої її спонтанності, що суттєво впливає на характер перебігу процесів міжкультурної взаємодії.

Низький бал відзначено у 33,4% здобувачів, які характеризуються чутливістю, емоційною нестійкістю, невпевненістю у собі. Рефлексивність у них невисока, а загальна активність, як правило, знижена. Їм властива імпульсивність і нестійкість намірів, що часто пов'язане з вираженою витонченістю натури, не підкріпленою здатністю до рефлексії та самоконтролю в процесі міжкультурної взаємодії.

Необхідним, на даному етапі, було також виявлення рівня сформованості такого показника як мотивація до міжкультурної взаємодії; наявності стійкого інтересу до мистецько-творчої самореалізації в умовах полікультурного середовища; усвідомлення значення міжкультурної взаємодії для майбутньої професійної діяльності.

Частково дана інформація отримувалася нами під час анкетування респондентів, а також в процесі систематичних педагогічних спостережень та шляхом застосування методу експертних оцінок.

Необхідно наголосити, що в ході дослідно-експериментальної роботи ми намагалися створити атмосферу довіри, розуміння та підтримки.

Якісний аналіз отриманих даних засвідчив, що значна частина опитаних здобувачів магістратури (41,9%) мають низький рівень мотивації щодо поглиблення та використання у подальшій фаховій діяльності навичок міжкультурної взаємодії; вони ніколи не замислювалися над цією проблемою і не ставили собі такого завдання, а також не відчують поки що необхідності та потреби у міжкультурній взаємодії, не розуміють її значущості для майбутньої професійної діяльності.

Для виявлення рівня мотивації та інтересу й потреб у мистецько-творчій самореалізації в умовах полікультурного середовища в галузі фортепіанного виконавства, здобувачам магістратури було поставлено таке запитання: «Чи слід, на Вашу думку, використовувати у освітньо-мистецькому процесі багатогранність мистецько-культурного розмаїття і чому?». Більша частина респондентів (92,8%) дала позитивну відповідь, зазначивши, що використання багатогранності мистецько-культурного розмаїття у процесі фахової (фортепіанної) підготовки, на їхню думку, є не тільки потрібним, а й навіть обов'язковим. Відповідь «Не виявляю значного інтересу до мистецько-культурного розмаїття» притаманна тільки незначній кількості здобувачів (3,5%).

У підсумку, отримані на етапі констатувального експерименту результати діагностування засвідчили, що високого рівня сформованості мотиваційного компоненту готовності здобувачів магістратури до міжкультурної взаємодії за особистісно-мотиваційним критерієм діагностовано у 14,2 % здобувачів, середній – у 37,5 %, низький – у 48,2 % здобувачів вищої освіти.

Програма експериментальної роботи передбачав й визначення рівня сформованості діяльнісного компонента готовності здобувачів фахової (фортепіанної) магістратури до міжкультурної взаємодії, який у відповідності до діялісно-творчого критерію відображає готовність здобувачів до виконання завдань, пов'язаних з музично-педагогічною, організаційно-творчою та концертно-сценічною діяльністю в умовах міжкультурної взаємодії і характеризується імпровізаційністю, умінням вирішення професійних завдань у

мистецькому міжкультурному середовищі; умінням обирати ефективні шляхи мистецької презентації та творчої комунікації з огляду на національні особливості.

Враховуючи, що формування діяльнісного компонента готовності до міжкультурної взаємодії формується безпосередньо в умовах їхньої практичної діяльності, діагностика показника імпровізаційності здійснювалася за допомогою спостереження за концертно-сценічною й мистецько-творчою діяльністю з метою встановлення рівня володіння студентами імпровізаційними уміннями [1, с.5].

Дослідно-експериментальна робота на цьому етапі обов'язково супроводжувалася активізацією педагогічного контролю, адже робота в рамках творчих завдань передбачала оцінення глибини імпровізаційних умінь піаніста, його здатності до будь-якої трансформації музичного матеріалу, фактурне оформлення гармонічної моделі твору на основі знання виконавцем типових фактурно-жанрових формул та співвідношення їх з метром, знання різновидів фактури як способу організації звукової тканини, специфічних жанрових рис творів композиторів різних епох та країн, демонстрацію багатогранності виконавських прийомів у процесі мистецько-творчої комунікації.

Висновки. Таким чином, на основі аналізу даних педагогічного спостереження, отриманих в умовах проведення індивідуальних занять, репетицій, концертних виступів і творчих звітів магістрантів-піаністів було конкретизовано зміст творчого підходу до мистецької діяльності в умовах полікультурного середовища, особистісного самовираження, виявлено розвиненість емпатії, креативності в ході демонстрації умінь обирати ефективні шляхи мистецької презентації та творчої комунікації з огляду на національні особливості в рамках виконання поставлених творчих завдань.

Список використаних джерел:

1. Кентеш І. С. Особливості формування готовності до міжкультурної взаємодії здобувачів магістратури у процесі фахової (фортепіанної) підготовки. *Проблема сучасних трансформацій. Серія: педагогіка та психологія*. Чернігів, 2024. № 5. С. 3–7. DOI: <https://doi.org/10.54929/2786-9199-2024-5-01-01>
2. Ishtvan Kentesh. Podejścia metodyczne w kształtowaniu gotowości do interakcji międzykulturowych kandydatów na studia magisterskie w procesie kształcenia zawodowego (fortepianowego). *Kelm*. Lublin, 2024. № 5 (65). С. 8–13. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2024.5>

УДК 78.071.3(450+477):37.013.42

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.40>

Н.В. Лановенко

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

м.Вінниця

Lannat831611@com

ВПЛИВ МЕТОДИЧНИХ АСПЕКТІВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ШКОЛИ БЕЛЬКАНТО НА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

Анотація. У статті висвітлені методичні аспекти формування італійської школи бельканто, які сформували педагогічні принципи світової культури оперного співу та вплинули на формування інших національних вокальних шкіл, зокрема на традиції української класичної школи співу.

Ключові слова: вокальне мистецтво, дихання, голос, резонатори, методичні засади, вокальна школа.

Abstract. *The article highlights the methodological aspects of the formation of the Italian bel canto school, which shaped the pedagogical principles of the global culture of opera singing and influenced the development of other national vocal schools, particularly the traditions of the Ukrainian classical singing school.*

Keywords: *vocal art, breathing, voice, resonators, methodological principles, vocal school.*

У даній статті досліджується питання формування методичних аспектів італійської школи бельканто, які сформували педагогічні принципи викладання української класичної школи співу. Мистецтво бельканто посідає значне місце у світі музичної культури. Однак, повною мірою розкрити багатство тембру та виразність вокального звучання голосу може лише співак-музикант, який володіє не лише природними даними, а й глибокими знаннями методики вокалу. Володіння технікою бельканто дозволяє виконавцю не просто створювати бажані вокальні ефекти, а й усвідомлено керувати всім процесом звукоутворення, ґрунтуючись на теоретичних принципах та перевірених методичних підходах. Одним із ключових напрямів професійної вокальної освіти є вивчення історичного розвитку вокального мистецтва, зокрема школи бельканто, а також засвоєння методичних засад, які формувалися протягом століть і стали фундаментом для національної української та європейської класичної вокальної техніки.

Питанню виникнення та розвитку італійського бельканто присвячені наукові праці І. Цебрій, Б.Гнидя, Г. Гаценко, Н. Ковмір. Праці Ж.Берара, М. Гарсія, Ф.Ламперті та інших є основними посібниками із вокальної техніки, які всебічно розглядають ключові аспекти вокальної педагогіки, зокрема дихання, резонанс, артикуляцію та художню інтерпретацію, які лягли в основу формування української вокальної педагогіки.

Різні національні вокальні школи, зокрема й українська, мають свої унікальні особливості, що визначають їхній стиль виконання, манеру ведення звуку, характер тембру та загальну естетику співу. Вокальна традиція кожної країни відображає культурні та мовні особливості народу, що її сформував. Українська вокальна школа, яка історично утвердилася як стиль бельканто, набула світового визнання завдяки своїй досконалій техніці, витонченій мелодійності та природному звучанню голосу[7].

Бельканто є не просто технічним методом, а справжнім мистецтвом, що поєднує в собі майстерність володіння голосом, художню виразність та тонке відчуття музичної фрази. Цей стиль настільки глибоко закріпився у світовій вокальній культурі, що його можна вважати своєрідним «брендом» італійської школи співу. Подібно до відомих брендів, що мають сталі асоціації в суспільстві, бельканто стало синонімом вокальної досконалості, витонченості та гармонійного звучання голосу.

Формування школи бельканто було складним і тривалим процесом, що передбачав не лише технічне вдосконалення вокалістів, а й створення особливого підходу до роботи зі звуком, виховання естетичного слуху та художньої інтерпретації. Одним із головних аспектів цього стилю є правильне дихання, що ґрунтується на діафрагмальній підтримці, а також резонансне звукоутворення, яке забезпечує природне звучання і об'ємність тембру. Важливим є також кантиленне (співуче, зв'язне) ведення голосу, що доповнюється віртуозними прикрасами, виразним інтонуванням та глибокою увагою до слова, що виконується.

Досконалість техніки бельканто формувалася завдяки наполегливій праці видатних педагогів, таких як Л. Лаблаш, Мануель Гарсія, К.Еверарді, У. Мазетті, Ф.Ламперті та багато інших. Їхні праці стали основою для розвитку вокальної педагогіки та досі залишаються актуальними для професійних співаків [1;4].

Збереження традицій італійського оперного мистецтва є важливим завданням сучасної вокальної педагогіки. З цією метою часто звертаються до спадщини видатних педагогів бельканто, тим самим, вдосконалюючи власну національну вокальну школу академічного співу. Сьогодні методи бельканто продовжують надихати нові покоління українських співаків і педагогів, допомагаючи досягати високого рівня вокальної майстерності. Незважаючи на зміни в музичних стилях та вимогах до виконавців, принципи італійської

школи залишаються актуальними і в українській класичній школі співу, адже вони забезпечують природне, легке та витончене звучання голосу, що є основою будь-якого професійного співу. Бельканто – це завжди правильне дихання під час співу. Питання співочого дихання обговорювали всі видатні педагоги високої школи співу та детально описували технічні прийоми дихання у своїй наукових роботах. У 1774 році Дж.Манчіні пише свій трактат про спів «Практичні думки та роздуми про спів» . Автор описує практику економного дихання без форсування. Погляди французьких педагогів XVIII століття узагальнені у праці оперного співака та викладача Ж. Берара «Мистецтво співу» (1755), де значну увагу приділено техніці дихання під час виконання вокальних творів. Це дослідження залишається актуальним не лише для виконання опер початку XVIII століття, а й для сучасних інтерпретацій барокової музики. У своїй праці Берар детально аналізує роль дихання у формуванні стійкого, рівного та виразного звучання голосу, підкреслюючи важливість діафрагмального контролю та природного резонансного звукоутворення. Він наголошує, що правильне дихання є не лише технічним елементом, а й важливим художнім засобом, який дозволяє вокалісту досягати емоційної глибини та пластичності фразування. Методи, викладені у трактаті, становлять цінну основу для сучасних виконавців, які спеціалізуються на виконанні барокової музики. Завдяки дослідженням таких педагогів, як Берар, ми маємо можливість відтворювати вокальні традиції XVIII століття, зберігаючи автентичність звучання та виконавську естетику тієї епохи.

Видатними французькими вокальними педагогами, які вплинули на формування італійської школи бельканто, були Мануель Гарсія-син, Жильбер Дюпре та Жак Фор, які розвивали та впроваджували інноваційні підходи до постановки голосу. Вони акцентували увагу на таких аспектах вокальної техніки:

- використання змішаного регістру та прикриття верхньої частини голосового діапазону;
- застосування діафрагмального типу дихання (хоча Жак Фор надавав перевагу абдомінальному, тобто низькому вокальному диханню);
- формування однорідного регістрового звучання в межах двох октав.

У 1846 році в Парижі була опублікована праця Жильбера Дюпре «Мистецтво співу», де він підкреслював важливість формування змішаного регістру та прикриття у верхньому діапазоні чоловічих голосів. Завдяки своїм реформаторським ідеям Дюпре увійшов в історію вокального мистецтва як один із найвпливовіших педагогів XIX століття. Він започаткував технічні зміни, які сприяли розвитку могутнього, насиченого тембру, що дозволило виконувати драматичні тенорові партії з більшою виразністю та силою.

Однією з найвидатніших постатей вокальної педагогіки XIX століття став Мануель Гарсія-молодший. Він поєднав власний виконавський досвід (як бас, він активно гастрював разом зі своїм батьком) із глибокими знаннями в галузі педагогіки та наукової анатомії голосу. Завдяки його методиці вокального навчання було виховано ціле покоління видатних співаків, а його педагогічні принципи зберегли свою актуальність упродовж понад століття. Його новаторський підхід до дослідження голосоутворення, зокрема використання ларингоскопа для вивчення роботи голосових зв'язок, дозволив науково обґрунтувати багато вокальних прийомів. Праці Гарсії стали фундаментом для сучасної вокальної методики, що продовжує впливати на розвиток академічного співу. Гарсія розробив унікальну систему дихальної гімнастики, що складалася з чотирьох основних вправ, які, на його думку, мали позитивний фізіологічний вплив на органи дихання. Визнава дихання під час співу М.Гарсія лише діафрагмальне.

Франческо Ламперті, видатний італійський педагог, розробив методичні принципи, які, постійно розвиваючись і збагачуючись, стали основою вокального навчання та виховання співака аж до середини XX століття. Ці принципи базуються на таких аспектах:

- «Звук на опорі» – ключове поняття, яке характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворювального апарату. Воно передбачає правильне використання дихальної підтримки, що забезпечує стабільність та силу вокального звуку.
- Костоабдомінальний (грудо-черевний) тип дихання – метод, за якого діафрагма відіграє активну роль у регуляції фонаційного видиху. Такий тип дихання сприяє

довготривалому та рівномірному звуковеденню, що є основою вокальної стійкості та свободи.

- Формування вібраційних відчуттів у зоні «маски» – техніка, що передбачає акустичне резонування у верхніх частинах обличчя (лоб, носові пазухи), що є показником «польотності» звуку. Ця характеристика особливо важлива для оперного співу, оскільки вона дає змогу голосу проникати крізь звучання оркестру та наповнювати великі простори театральних залів.

- Окрім цих основних принципів, італійська вокальна школа значну увагу приділяла розвитку природної кантилени, здатності рівномірно поєднувати регістри, а також витонченому художньому інтонуванню. Ці методики стали фундаментом класичного оперного мистецтва та мали значний вплив на вокальні школи інших країн.

Італійська вокальна школа, завдяки діяльності Ф. Ламперті, подарувала Україні видатного співака та педагога, також учня Ф.Ламперті В. Висоцького. Валерій Висоцький (1835–1907) - українсько-польський оперний співак (бас) і музичний педагог, який здобув освіту у Варшавській консерваторії, а згодом удосконалював свою майстерність у Франческо Ламперті, опановуючи класичну школу бельканто.[4;5] Це стало поштовхом до формування власної української вокальної школи та сприяло появі цілої плеяди видатних оперних співаків, які прославили Україну далеко за її межами. Його учні — Адам Дідур, Олександр Мишуга, Яніна Королевич-Вайдова, Соломія Крушельницька, Ірена Бохусс — завойовували визнання на сценах найпрестижніших оперних театрів світу, таких як Ковент-Гарден, Метрополітен-опера, Ла Скала, Гранд-опера, а також театрів Відня, Кракова й Варшави. Всі вони досконало володіли дворегістровою італійською школою, що передбачала вміння округлено брати верхні ноти та впевнено працювати з «перехідними» нотами голосу. Справу В.Висоцького вправно продовжив О.Мишуга, який дуже сходився із поглядами Ж.Дюпре та Ф.Ламперті. Методика викладання О.Мишуги є дійсно першою науковою школою співу. [1;2]

Все це призвело до зародження власної української вокальної школи, її методів та педагогічних принципів викладання, які тісно пов'язані із методичними аспектами класичної італійської школи бельканто та народженням великої плеяди українських оперних зірок, які прославляли і прославляють свою батьківщину далеко за її межами.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підруч. Київ, 2007. С. 174
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва . К.: НМАУ, 1997. 320 с
3. М. Головащенко. Олександр Мишуга – король тенорів. Музична Україна . Київ, 2004. С. 610.
4. Гринь Л. О. Історичний аспект розвитку Української вокальної школи ХХ сторіччя. Всеукраїнський журнал, 2012. № 1. С. 17.
5. Жишкович М. Основні вокально – педагогічні та морально-етичні принципи професора Валерія Висоцького. *Musica Galicana*. Rzeszow, 2005. Т. IX. S. 143–153.
6. Йозеф Владислав Рейз. Польські співаки і співачки. Підручник. *Polscy spiewacy I polskie spiewaczki / Jozef Wladyslaw Reiss*. Czytelnik. Warszawa, 1948. S. 28.
7. Грінченко Т., Клітинська О. Роль духовної музики у творчості українських композиторів. (2023). Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання, 1, 75-80. [https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-10)

УДК 78.071.1(477)Брилін:785.11+37.016:78

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.41>

Грінченко Т.Д.

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

Брилін Б.А.

доктор педагогічних наук, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

tatyana_grinchenko@ukr.net

СКРИПКОВА МУЗИКА ЕДУАРДА БРИЛІНА: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Анотація. В статті здійснюється музикознавчий аналіз збірника «Альбом скрипаля: скрипкові твори в супроводі фортепіано» українського композитора Едуарда Бриліна. Автори статті розглядають творчість композитора в контексті вимірів сучасної мистецької освіти, описують історію написання творів для скрипки, аналізують складності, які можуть виникнути під час їх вивчення та виконання. Здійснено спробу характеристики композиторського письма Едуарда Бриліна.

Ключові слова: Едуард Брилін, твори для скрипки, мистецька освіта.

Abstract. The article presents a musicological analysis of the collection “The Violinist’s Album: Violin Works Accompanied by Piano” by Ukrainian composer Eduard Brilin. The authors of the article consider the composer’s work in the context of the dimensions of modern art education, describe the history of writing works for the violin, and analyze the difficulties that may arise during their study and performance.

Keywords: Eduard Brilin, works for violin, art education.

Композитор і педагог Едуард Борисович Брилін увійшов в історію української музики як автор творів різних стилів і жанрів. У його творчому доробку Концерт «Дума про Чорнобиль» для фортепіано з оркестром, композиції для різних оркестрових складів, камерних ансамблів, сольних інструментів, різножанрова вокальна музика, музика для дітей. У своїх попередніх дослідженнях ми намагалися систематизувати розрізнену інформацію про життя і творчість Е. Бриліна, аналізували навчально-репертуарні посібники, які нині користуються заслуженим попитом у мистецьких навчальних закладах [1, с.60]. Спостереження за діяльністю педагогів–музикантів дає нам можливість стверджувати, «що інструментальні твори Е. Бриліна посідають важливе місце в підготовці майбутніх піаністів, а вокальні доволі часто можна почути у виконанні як солістів–вокалістів, так і дитячих вокальних ансамблів та хорових колективів» [1, с.61].

Метою даної статті є здійснення мистецтвознавчого та педагогічного аналізу навчально-репертуарного посібника «Альбом скрипаля», виданого ПП «Нова книга» у 2015 році, м. Вінниця.

«Альбом скрипаля» Едуарда Бриліна є нотним виданням, призначеним для вивчення студентами мистецьких навчальних закладів. У ньому містяться твори різного ступеня складності, упорядковані відповідно до вирішення творчих завдань сольної та ансамблевої гри.

Варто зазначити, що особисті теплі стосунки авторів даної статті з композитором, дозволяють поринути у світ спогадів про те, як писалися твори для скрипки - від самого найпершого задуму до їх кінцевого виконання на концертних майданчиках міста Вінниці та за її межами. Першим виконавцем «Токати» і «Ноктюрну» був 12-ти літній скрипаль Максим

Грінченко, якому і було присвячено ці твори. Концертмейстером була автор даної статті, мати скрипаля Тетяна Грінченко.

Нині, згадуючи розмови з Е.Бриліним та його матір'ю, доцентом Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського про те, як писалася «Токата», запам'яталися їхні твердження про те, що твір був створений дуже швидко, на одному диханні, так, ніби-то був надиктований. Таїна композиторської творчості передбачає написання творів різної сили впливу на виконавців і слухачів та, розгорнувши вперше нотний текст, було зрозуміло – ми маємо справу з геніальним твором.

Говорить батько композитора, доктор педагогічних наук, професор факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Брилін Борис Андрійович: «багато навчального репертуару було написано безпосередньо під час занять зі студентами, коли Едуард викладав музичний інструмент для студентів нашого факультету». В цілому, композитору було характерне швидкісне, імпровізаційне письмо. Враховуючи те, що Е.Брилін був прекрасним піаністом, акомпанементи його творів рясніють великою кількістю технічних завдань, які постають перед виконавцями. Саме тому, можна стверджувати, що музика Едуарда Бриліна не є простою для виконання. Скрипкова партія «Токати» також технічно насичена. Варто зазначити, що токатність не притаманна скрипці і, мабуть серед скрипкового репертуару важко відшукати твори саме з такою назвою. Крайні частини виконуються штрихом спікато, оскільки саме цей штрих найбільше відповідає фортепіанній токатності.

Перед тим, як охарактеризувати технологічні особливості, варто пригадати перші художні враження від ще «теплого» твору, описані в наших попередніх статтях: «У цьому творі головний герой (автор) нібито опиняється в екстремальних умовах гостро небезпечної ситуації, з якої не знаходить виходу. Постійне відчуття бурхливого серцебиття в крайніх частинах досягається непритаманною для скрипки токатністю, в авторському письмі відчувається близькість прийомам фортепіанної гри. Однак, середня частина сповнена ліризмом, щемом, боєм і відчаєм, досягнення якого у виконавстві можливе тільки на скрипці» [2, с.189]. В «Токаті» Е.Брилін розкривається як справжній лірик, часто вживані низхідні звороти символізують безвихідь, лінія акомпанементу, викладена дрібними тривалостями, нібито зображує «стукіт серця, біль якого втамувати неможливо» [2, с.190]. До всього вищезазначено хочеться додати особисті спогади: наша сім'я (соліст – Максим Грінченко, концертмейстер – мати соліста Тетяна Грінченко і вчитель соліста, викладач фахового коледжу мистецтв Слюняєв Олександр Іванович) захворіли цим твором. Його драматичність, могутня сила почуттів поглинала нас повністю, іноді призводила до депресивності, ми постійно ставили перед собою питання: що відчуває композитор під час написання твору такої сили впливу.

Авторських ремарок у творі небагато: в крайніх частинах хвилеподібний рух позначається динамічними «вилками», у першій частині максимальна звучність не виходить за межі одного *f*, в третій, у найбільшій кульмінації *ff*. В середній частині автор просить виконання *delicatamente* в партії скрипки, фортепіано має звучати *una corda*, що також лише пропонується, оскільки взято у дужки. Такий підхід свідчить про не нав'язування автором свого бачення виконавської інтерпретації і надання свободи трактування виконавцям.

З глибокою вдячністю композитору ми сьогодні вивчаємо і виконуємо наступний твір із «Альбому скрипаля» «Ноктюрн». Образний зміст даного твору в драматизмі дещо поступається Токаті, однак, «біль і щем, що відображені в красі мелодичної лінії, низхідних секвенціях, трьох кульмінаційних вершинах, дві з яких не доходять до піку, знову вражають. Таке музичне мовлення продовжує традиції української інструментальної музики (В.Косенко, Я.Степовий, М.Скорик та інші), збагачує її неповторністю художнього змісту та свіжістю музичної думки [2, с.190]. В подальшому, на прохання автора даної статті (Т.Грінченко) Едуард Борисович здійснив переклад даного твору для фортепіано, що посприяло його популяризації і частим виконанням піаністами на концертних майданчиках. Чисельні альтерації, тріольний рух, поліритмія, широке використання подвійних терцій і

секст, тісна взаємодія солюючого і акомпануючого інструментів, ось характерні риси композиторського письма Едуарда Бриліна.

Наступний розділ «Альбому скрипаля» це твори для інструментальних ансамблів. Варіації на тему української народної пісні «Ой, дівчино, шумить гай» цікаві тим, що вони виконуються двома скрипками без супроводу. Викладачам класу скрипки пропонується здійснити редакцію самостійно, обирати зручну аплікатуру та позначати рух смичка у відповідності до інтонаційних і фразувальних ліг. Слід звернути увагу на ритмічні складності, які викладені у партіях першої і другої скрипок: це чергування дуольних і тріольних восьмих тривалостей. Даний твір – це запальний концертний номер, з яскравим динамічним злетом у коді, що є традиційним для варіаційних форм.

Щодо наступної черговості творів в «Альбомі скрипаля» дозволимо собі висловити деякі побажання, які було б доцільно врахувати при перевиданні даного посібника. Образний зміст твору Інтермецо «Париж», його технічна складність, більше споріднюють його з «Токатою» і «Ноктюрном». Наступним блоком мали би бути розміщені Варіації на українську тему та Подільська сюїта. Рівень технічної складності цих творів у такому варіанті буде більш виправданим.

Характерною особливістю композиторського письма Е.Бриліна є чергування дуольних і тріольних тривалостей, заліговані через тактову риску чи долю окремі ноти чи акорди. Такий прийом наслідує композиторське письмо багатьох видатних українських композиторів: Б.Лятошинського, М.Скорика, А.Штогаренка та інших. Це своєрідна поліметрія, яка особливо часто зустрічається в Ноктюрні та Інтермецо. За допомогою даного прийому створюється особливий рух музичної думки, ефект крихкості, невпевненості, коливань, щему тощо.

Велика кількість поліритмічних і поліметричних побудов присутні і у Концертних варіаціях на тему Паганіні, написаних для двох скрипок у супроводі фортепіано. В основу твору покладено Карприс №24 неперевершеного скрипаля. Знову композитор надає свободу редакторським вказівкам вчителів та виконавцям, але в деяких епізодах все ж з'являються авторські ремарки, які позначають рух смичка та інтонаційні і фразувальні ліги. Часто використовується прийом *піцикато*. Перемінний розмір 2/4, 4/4, 7/8, 3/4, 5/8, 12/8, синкопований ритм, прийом *глісандо*, осучаснюють музику Н.Паганіні, роблять її ближчою і більш зрозумілою для нинішнього покоління слухачів і виконавців.

Концертні варіації на тему Паганіні складаються з теми і 12-ти варіацій. Уже в третій варіації композитор у партії другої скрипки вводить у музичний текст синкопований ритм, тим самим готує слухача до джазового переосмислення найвідомішого капрису. Синкопований ритм впродовж усіх варіацій присутній і в партії фортепіано. Драматургія твору вибудована так, щоб цей твір насправді був концертним і виконувався як у сольних концертах виконавців, так і у збірних святкових урочистостях. У відповідності до задуму Н.Паганіні, у варіаціях (ц.9, 10) відбувається перехід до ліризму, граційності і витонченості. Починаючи з ц.11 відбувається посилення енергетики і вже до самої коди, за рахунок усіх можливих засобів музичної виразності (динаміка, штрихи, акцентування, перемінний розмір тощо) і насичення фактури, ми відчуваємо наближення яскравого фіналу.

Вкотре зазначаємо, що музика Е.Бриліна не є легкою для виконання, особливо ретельно у мистецьких школах потрібно ставитися до першого прочитання, розбору твору, часто вдаватися до вибору одиниці пульсу, встановлювати правила рахунку, обираючи для пульсації найдрібнішу ритмічну тривалість.

Останній твір зі збірника «Альбом скрипаля» «Скерцо» написаний для двох скрипок у супроводі фортепіано. Він створений у 2000-ні роки, які, на думку О.Якимчук, є «акмеологічним періодом» у творчості композитора [3, с.89]. Дослідниця доводить, що саме у цей час особливо яскраво проявилася вірність Е.Бриліна «власним музично-естетичним ідеалам», що стало відправним пунктом у реалізації свого творчого потенціалу як універсала-композитора [3, с.90]. «Скерцо» є одним із складних для виконання творів для усіх учасників ансамблю (ритм, фортепіанна фактура, тональність з 5-ма дієзами), але

винагорода за працю обов'язково чекає на виконавців в отриманні насолоди під час вивчення та виконання насправді оригінальної і захоплюючої музики.

На зворотній обкладинці збірника ми бачимо фото композитора, який доводив вірність власним музично-естетичним ідеалам, активно займаючись музично-просвітницькою діяльністю на посаді доцента Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Поряд із фото Е.Бриліна знаходиться фото музиканта, гра якого надихнула композитора на створення унікальних, неповторних творів для скрипки. Нині Максим Грінченко є концертмейстером Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. Дякуємо обоє музикантам за можливість вивчати і виконувати чудову українську музику.

Список використаних джерел:

1. Грінченко Т.Д. До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходінки до майстерності» Едуарда Бриліна. Філософія культурно-мистецької освіти. матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 24 бер. 2022 р. (24 черв. 2022 р.). Київ, 2022. 240 с. <https://library.vspu.net/server/api/core/bitstreams/6b88e770-4910-4f69-8562-9c281fc88dc3/content>
2. Грінченко Т.Д. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, випуск 62. 2020. DOI 10.31652/2415-7872-2020-62-187-192
3. Якимчук О.М. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 7(1), 79–94. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303772>

УДК 37.013.73:37.091.3

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.42>

А. А. Новосадова

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

novoanna97@gmail.com

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «КОМПЕТЕНТНІСТЬ» У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Анотація. Розглянуто сутність поняття «компетентність» у контексті наукових досліджень. Проаналізовано різні підходи до визначення цього терміну, що існують у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі. Визначено роль компетентності у професійній діяльності педагога.

Ключові слова: компетентність, наукові дослідження, майбутні викладачі.

Abstract. The essence of the concept of «competence» in the context of scientific research is considered. Various approaches to the definition of this term, existing in domestic and foreign scientific literature, are analyzed. The role of competence in the professional activities of a teacher is determined.

Keywords: competence, scientific research, future teachers.

Педагогічний дискурс сучасного світу представлений низкою нових понять, термінів, що відповідають інноваційним освітнім підходам. До них варто віднести поняття «компетентність». Потреба у дослідженні компетентнісного підходу в освіті обумовлюється необхідністю підготовки гнучких, адаптивних, креативних спеціалістів. У даному контексті компетентність розглядається як здатність ефективно використовувати знання, навички у професійній діяльності.

Компетентнісна освіта є об'єктом досліджень багатьох вітчизняних науковців. Серед них: Н. Ничкало (професійна підготовка вчителя), Л. Куцак, О. Пометун, О. Спірін (формування професійної компетентності учителя) та ін. Н. Бібік зазначає, що «освіта в Україні «за компетенціями» лише розпочалась та потребує глибокого й різнобічного опрацювання [1, с. 19].

Поняття «компетентність» з'явилося у 80-х роках минулого століття у США та деяких країнах Європи у контексті індивідуалізації освіти. Даний термін стосувався діяльності учнів, їх інтелектуального розвитку [6]. На думку Дж. Равена, «компетентність – це здатність людини, необхідна для ефективного виконання конкретної діяльності в певній предметній галузі» [8, с. 60]. С. Кізім зазначає, що «компетентність визначає рівень професіоналізму особистості, а досягнення компетентності відбувається через здобуття фахівцем необхідних компетенцій, що становлять мету його професійної діяльності». Зокрема, здатність спілкуватись державною та іноземною мовою, використовувати засвоєну інформацію, здатність до самостійного пошуку інформації, вміння працювати в команді, використовувати цифрові технології і т.д. [3, с. 21].

В Законі України «Про освіту» компетентність визначається як динамічна комбінація знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистих якостей, що визначає здатність особи успішно соціалізуватися, провадити професійну та/або подальшу навчальну діяльність [7]. Варто відзначити, що знання, уміння, навички є фундаментом компетентності, що передбачає розуміння теоретичних та практичних основ. Власне компетентність формується тоді коли, знання, уміння та навички стають одним комплексом.

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» знаходимо наступні визначення: «компетенція – 1) добра обізнаність із чим-небудь; 2) коло повноважень якої-небудь організації, установи чи особи. Компетентний – 1) який має достатні знання в якій-небудь галузі, який з чим-небудь добре обізнаний, тямущий; який ґрунтується на знанні, кваліфікований; 2) який має певні повноваження, повноповний, повновладний» [2, с. 445].

Компетентність є важливою для сучасного педагога. Вона визначає його здатність до професійної діяльності, забезпечення навчання. «Сучасний учитель повинен прагнути до професійного вдосконалення, слідувати за новими освітніми тенденціями, опановувати нові методичні принципи» [4, с. 192]. Компетентність педагога передбачає професійну, педагогічну, комунікативну, цифрову компетентність. Вона включає його здатність до навчального матеріалу, розвитку своїх учнів, використання різних методів та форм, постійне самовдосконалення [9]. «Фахова компетентність майбутнього вчителя музики передбачає спеціальну підготовку, що реалізується комплексом спеціальних та загальних дисциплін (основи педагогіки, методики, психології, інструментальна, диригентська, вокальна, виконавська, підготовка, засвоєння теоретичних дисциплін), а також особистісними засобами (саморозвиток, прагнення досягнення)» [5, с. 504].

Отже, як показує аналіз наукових джерел, дослідження компетентності знаходиться у науковому полі вітчизняних та зарубіжних дослідників. Компетентність є багатовимірним явищем, що інтегрує знання, вміння, навички особистості. У педагогіці компетентність є складовою навчального процесу, що забезпечує вирішення проблем та завдань. Подальший аналіз поняття «компетентність» сприятиме вдосконаленню сучасної освітньої парадигми.

Список використаних джерел:

1. Бібік Н. М. Компетентнісний підхід до презентації освітніх результатів. Школа першого ступеня: теорія і практика: *Збірник наукових праць Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди*. 2004. Вип. 10. С. 18–26.
2. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / [Уклад, і гол. ред. В. Т.Бусел]. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. 1440 с.
3. Кізім С. С. Застосування засобів мультимедіа в професійній підготовці майбутніх робітників електрорадіотехнічних професій : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.04. Вінниця, 2011. 20 с.

4. Мартинюк А. Формування інформаційно-комунікаційної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Вип. 1(17). С. 192–200. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.17.2022.259987>
5. Мозгальова Н.Г., Мартинюк А.А., Бондарчук О.П. (2022). Дистанційне навчання у формуванні фахової компетентності музикантів. «Наукові перспективи», No 1(19). URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/np/article/view/1032/1031> (дата звернення 24.02 2025).
6. Овчарук О. *Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи*: Бібліотека з освітньої політики. Київ: «К.І.С.», 2004. 112 с.
7. Про вищу освіту : Закон України від 01 липня 2014 р. № 1556-VII.
8. Raven J. Psychometrics, Cognitive Ability and Occupational. *Review of Psychology*. Vol.7. №1-2, 2000. P. 51 – 74.
9. Zuziak T., Lavrinenko O., Marushchak O., Semenovska L., Klochko O. A Methodology To Study Pedagogical Education Of Ukraine: The Regional Dimension // ISSN: 1691-5887. Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference (May 28th-29th, 2021, Rezekne). с. Rezekne: Rezeknes Tehnologiju Akademija, 2021. URL: <http://journals.rta.lv/index.php/SIE/issue/view/154/showToc>

СЕКЦІЯ 6
МОДЕРНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ТА
ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО ВПРОВАДЖЕННЯ В УКРАЇНІ.

SECTION 6
MODERNIZATION OF ART EDUCATION: EUROPEAN EXPERIENCE AND
PROSPECTS FOR ITS IMPLEMENTATION IN UKRAINE.

УДК 378.147.091.33-044.247:78

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.43>

Т.В. Белінська

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна м. Вінниця
belinska_tet@ukr.net

І.Б. Ковальова

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
ivanova18052001@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО
ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ДО ІНТЕГРОВАНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У статті обґрунтовано сутність готовності майбутнього педагога-музиканта до інтегрованої професійної діяльності в контексті реалізації Концепції «Нова українська школа». Зосереджено увагу на міждисциплінарному підході, що продукує комплексність формування інтегровано-педагогічних умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Ключові слова: інтегрована професійна діяльність, педагог-музикант, формування готовності, інтегративний підхід.

Abstract. The article substantiates the essence of the future music teacher's readiness for integrated professional activity in the context of the implementation of the New Ukrainian School Concept. The attention is focused on the interdisciplinary approach that produces the complexity of the formation of integrated pedagogical skills of the future music teacher.

Keywords: integrated professional activity, music teacher, readiness formation, integrative approach.

Інтеграційні процеси, що охоплюють останні десятиліття всі сфери суспільного життя нашої держави, мають значний вплив і на розбудову вищої освіти оновленої формації, тому доволі очевидно постає необхідність ретельного вивчення сучасних інтеграційних тенденцій, що й зумовлює актуальність проблеми. Інтеграція в освіті є віддзеркаленням тих тенденцій, які характеризують нині всі сфери людської діяльності [7].

Проблема інтегративного підходу в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти набуває сьогодні соціально-педагогічного та стратегічного значення. Різноманіття технологій навчання, тенденцій і перспектив розвитку освітнього середовища, вимога відповідності професійної освіти європейським стандартам, стрімке зростання обсягу інформації, все це вимагає від викладачів пошуку можливостей теоретичного обґрунтування і практичної реалізації комплексних підходів щодо оптимізації освітнього процесу. Тому інтеграція освітньої діяльності є однією з пріоритетних проблем у системі вищої освіти.

За реалізації Концепції «Нова українська школа» (2016) освітянська спільнота отримала творчі модернізаційні виклики, за яких видозмінюється професійна місія педагога. Однією з важливих функцій вчителя Нової української школи є забезпечення інтегрованості

змісту (внутрішньопредметної і міжпредметної) на основі ключових компетентностей тощо [6]. Нині заклади загальної середньої освіти потребують фахівця, здатного забезпечити формування мистецької компетентності школярів в інноваційному середовищі, сприяти розвитку їх музичних здібностей, генеруванню мистецько-творчих ідей, формуванню усвідомлення культурно-історичного середовища та традицій у тісному зв'язку із потребами сьогодення з можливістю використати набуті знання у житті, активно впроваджуючи інформаційно-технологічні інструменти для навчання [2].

На необхідності звернення до інтегративного підходу до навчання школярів акцентується і в інших нормативних документах: законах України «Про освіту» (2017), «Про вищу освіту» (2014), Галузевої концепції розвитку неперервної педагогічної освіти (2013), Концепції розвитку освіти України на період 2015-2025 рр. (2014) та інших. Саме готовність до організації інтегрованого навчання учнів є базовою властивістю інтегрованої підготовки педагога-музиканта.

Водночас питання формування інтеграційно-педагогічних умінь вчителя музичного мистецтва знайшли відображення в працях Ж. Карташової, Л. Гаврілова, Т. Белінської, Н. Ничкало, О. Олексюк, Л. Пастушенко, Н. Юдзіонка та ін.

Істотний науковий внесок у розроблення теоретико-методологічних основ інтегративного підходу в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців у закладах вищої освіти досліджували М. Адамко, О. Антонова, Н. Божко, О. Вошук, І. Гузій, А. Коломієць, О. Надутенко, М. Опачко, Н. Подопригора, Ю. Прищупа, З. Хитра та ін.

Оновлення змісту музичної освіти у напрямі інтеграційних вимог вимагає від майбутнього вчителя музичного мистецтва сформованого інтеграційно-педагогічного уміння, яке пов'язане з опануванням навчальних дисциплін циклу загальної та професійної підготовки на принципі міждисциплінарної інтеграції. Міждисциплінарний підхід в музично-педагогічній освіті продукує комплексність формування інтегровано-педагогічних умінь майбутнього педагога-музиканта.

Інтегрована підготовка педагога-музиканта спеціальності А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво), як процесу та кінцевого результату навчання, неможлива без інтегративного підходу в контекст навчального змісту. Саме даний підхід забезпечить готовність до інтегрованої моделі професійної діяльності. Тому на даному етапі, доцільно розглянути питання інтегративного підходу в навчально-виховному процесі не тільки в межах факультету чи кафедри, а закрема і закладу вищої освіти.

Грунтовний аналіз широкого кола джерел і наукових праць з досліджуваної проблеми, практичного досвіду впровадження інтегративного підходу дав змогу виявити низку суперечностей: між соціальним замовленням щодо якості професійної підготовки майбутніх фахівців та їх практичною неготовністю до професійної діяльності; між інтегративним характером вимог, що висувуються до майбутнього фахівця, і недостатньою розробленістю теоретико-методологічних засад професійної підготовки майбутніх фахівців; між великим обсягом інформації, що продукується суспільством в умовах інтеграції освіти і реальними умовами її засвоєння у закладі вищої освіти; між інтегративним характером сучасної освіти й відсутністю відповідної йому системи формування інтегративних характеристик усіх учасників освітнього процесу, їхньої готовності до індивідуальної творчої діяльності.

Інтегративний підхід – це система, базована на інтеграції як провідному принципі побудови сучасних навчальних технологій, методик, яка характеризується комплексністю, узагальненістю змісту шляхом взаємовпливу, взаємопроникнення і взаємозв'язку різних дисциплін [3, с. 97]. Цей підхід охоплює всі елементи освітнього процесу і сприяє ефективному формуванню особистості майбутніх фахівців. Т. Бубряк дуже влучно стверджує, що використання термінів «інтеграція» та «інтегративний підхід» у психолого-педагогічній літературі надто вільне. Частіше за все ці терміни виступають наукоморфними синонімами слів «поєднання», «єдність», «комбінація», «сума» явищ та процесів, які відбуваються в одному контексті.

З огляду на положення науковців ми можемо охарактеризувати два рівні реалізації інтеграційного підходу в системі вищої освіти, а саме: *змістовий і технологічний*.

У результаті реалізації *інтегративного підходу* в закладах вищої освіти на змістовому і технологічному рівнях утворюється єдине освітнє середовище для формування загальних і спеціальних компетентностей майбутніх фахівців, де відкриваються великі можливості для взаємопереходу, взаємодоповнення і взаємотрансформації. «Відповідно, зміст професійної освіти отримує більш широке в порівнянні з традиційним тлумаченням значення: воно об'єднує в собі весь набір різноякісних знань, умінь і навичок, якостей і властивостей, необхідних не тільки для виконання спеціальних функцій, але і для здійснення життєдіяльності людини. В результаті відбувається цілісний розвиток людини, вдосконалення всього його наявного і придбаного потенціалу» [4, с. 14]

Ефективність використання інтегративного підходу у підготовці фахівців обґрунтована і експериментально підтверджена дослідниками львівської наукової школи І. Козловської. На думку очільника цієї наукової школи, системні знання, необхідні для вироблення цілісного, проблемного мислення сучасного фахівця, можуть бути отримані лише на основі інтегративного підходу до професійної підготовки [5]. Також слушно зауважує американський дослідник Т. Родес, студент у процесі інтегрованої підготовки (протягом усього навчання в університеті) набуває властивості, яка «полягає в умінні будувати прості зв'язки між різними ідеями та досвідом, здатності поєднувати та переносити навчальний досвід у нові, складні ситуації, що виникають у контексті академічного навчання і за його межами» [8].

Професійну підготовку здобувачів вищої освіти спеціальності А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) до інтегрованої професійної діяльності розглядаємо як цілісну динамічну педагогічну систему, що передбачає спеціально організовану, керовану з боку викладачів навчальну діяльність, яка відображає специфіку педагогічної праці, професійних завдань, які необхідно вирішити випускнику педагогічного університету.

Інтегративний підхід в освітньому процесі дозволяє активізувати творчі здібності, реалізувати всі функції навчання (освітню, розвиваючу та виховну), які перебувають у постійному взаємозв'язку. *Викладачі кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського* застосовують інтегрований підхід у професійній підготовці здобувачів світи спеціальності А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво), а саме: здійснюється орієнтація на професійну готовність до сучасних вимог та викликів у мистецькій освіті, яка спрямована на формування: базових знань основних закономірностей історико-культурного розвитку людства, широкої поінформованості у предметній галузі; ціннісних засад виконавсько-творчої, просвітницької діяльності; навичок використання різних форм та видів комунікації; аналізу світоглядних, соціально та особистісно значущих проблем; умінь та навичок проектування та організації урочної та позаурочної діяльності здобувачів середньої освіти; використання інноваційних технологій у процесі освітньої, виконавської діяльності; готовності організовувати музично-освітній процес з урахуванням індивідуально-психологічних та особистісних особливостей здобувачів середньої освіти різновікової категорії.

Зміст процесу формування готовності майбутнього педагога-музиканта спеціальності А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) у загальному розумінні розглядаємо як систему знань, умінь і навичок, вимоги до яких окреслено в навчальних планах, програмах, нормативних документах. Ця система знаходиться у безпосередній залежності від вимог суспільства до освіти й особистості педагога, від рівня розвитку педагогічної науки і практики, від цілей і завдань музично-естетичного виховання школярів, особливостей музично-педагогічної діяльності у закладах загальної середньої освіти (ЗЗСО).

Головним засобом забезпечення інтегрованого підходу в процесі формування готовності майбутнього педагога-музиканта до професійної діяльності у досліджуваному напрямі вбачаємо у «взаємопоєднанні» зазначеного процесу, яка будується на виявленні зв'язків між дисциплінами психолого-педагогічного і музично-педагогічного циклів [9,10]. Саме інтеграційно-педагогічного уміння пов'язане з опануванням навчальних дисциплін циклу загальної та професійної підготовки на принципі міждисциплінарної інтеграції. Міждисциплінарна інтеграція створює умови формування в студентів професійних

компетентностей відповідно до освітніх запитів та є взаємозв'язком знань, які отримують під час вивчення різних дисциплін майбутні фахівці. Таким чином, міждисциплінарна інтеграція може виступати як мета та педагогічний засіб [1].

Висновки. Професійна підготовка педагога-музиканта до інтегрованої діяльності вважаємо доцільним і необхідним, оскільки такий підхід на часі модернізації мистецької освіти та освіти зокрема, а також впровадження даного явища забезпечує єдине освітнє середовище для формування інтегральних, загальних і фахових компетентностей вчителя закладу загальної середньої освіти, необхідних для розв'язання складних спеціалізованих задач і практичних проблем у сфері професійної діяльності в умовах реалізації Концепції «Нова українська школа».

Список використаних джерел:

1. Белінська Т. В., Кравцова Н. Є., Дабіжа К. Л., Плакидюк О. Ю. Психолого-педагогічні умови формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами міждисциплінарної інтеграції. *Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2021. Випуск 80. Том 1. С.26-29 - 3
2. Білозерська Г. О., Сізова Н. С., Кравцова Н. Є., Белінська Т. В., Газінська О. В. Формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до мистецької інноваційної діяльності. *Науковий часопис українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2024. Випуск 97. С. 20-25-2
3. Бубряк Т. Ю. Інтегративний підхід у проектуванні професійної життєдіяльності особистості. *Актуальні проблеми психології*. Т.7, Вип. 36. С. 51-58. URL : <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v7/i36/7.pdf> -1,97 -1
4. Іванчук М. Інтегроване навчання: сутність та виховний потенціал. Чернівці : Рута, 2004. 400 с. 95. -2
5. Козловська І.М. Теоретико-методологічні аспекти інтеграції знань учнів професійної школи (дидактичні основи). Львів: Світ, 1999. 302 с.-3
6. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. URL : <https://osvita.ua/doc/files/news/>. С. 159-160-4
7. Т.В. Белінська, К.В. Кушнір, Г.О. Білозерська, Н.С. Сізова До проблеми впровадження інтегрованого підходу у процес викладання вокально-хорових дисциплін у закладах вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Випуск 25. Т. 2. С.16-21-1
8. Rhodes T. Assessing Outcomes and Improving Achievement: Tips and Tools for Using Rubrics. Washington, DC: Association of American Colleges and Universities, 2010. 51 p.
9. L. Vasylevska-Skupa, T. Belinska, K. Kushnir, I. Sidorova. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. *Modern Science - Moderní věda* 2022, № 1. P.72-81. <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f4279b91-cb69-4811-9c70-1ab868518dbc/content>
10. Mozgalova, N., Baranovska, I., Zuziak, T., Martyniuk, A., Luchenko, O., (2022). Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. Society. Integration. Education.Proceedings of the International Scientific Conference, 194-204. DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2022vol1.6889>
11. Ninel Sizova, Tetiana Belinska, Anna Bilozerska, Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Zuziak. An integration model of professional training of a music art teacher by means of innovative technologies. *Croatian Journal of Education* 2024, Vol/26 №3 P. 903-934.

А. В. Іванчук

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

Д. О. Радомський

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

Р. О. Головін

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

e-mail: anatolii.ivanchuk@vspu.edu.ua

КРАСА ФОРМИ ОБ'ЄКТІВ ТЕХНІКИ ТА ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЙ

Анотація. У статті розкрита суть дизайнерської діяльності та особливості промислового дизайну. Засобами дизайну в суто функціональний світ техніки позбавлений емоцій вноситься почуттєве її сприйняття. Інтеграція дизайнерської діяльності зі змістом фахової підготовки майбутніх учителів технологій сприятиме більш цілісній готовності до організації профільного навчання старшокласників. За результатами дослідження попередньо визначенні рамки дизайнерської діяльності студентів, зокрема, ними є засоби створення композиції. Залучення студентів до створення доступних дизайнерських рішень полегшить формування мотивації до вивчення машинознавства та основ виробництва.

Ключові слова: учитель технологій; профільне навчання учнів; дизайнерська діяльність; промисловий дизайн; естетична краса.

Abstract. The article reveals the essence of design activity and the features of industrial design. Design tools introduce sensory perception into the purely functional world of technology devoid of emotions. Integration of design activity with the content of professional training of future technology teachers will contribute to a more holistic readiness for the organization of profile education of high school students. According to the results of the study, the framework of design activity of students was previously determined, in particular, they are the means of creating a composition. Involving students in the creation of accessible design solutions will facilitate the formation of motivation to study mechanical engineering and the basics of production.

Keywords: technology teacher; profile education of students; design activity; industrial design; aesthetic beauty.

При підготовці майбутніх учителів технологій технічні об'єкти традиційно вивчають лише у функціональному аспекті, при цьому ігнорується факт сумісного існування функціональності та краси [11;12]. Наприклад, факт існування краси в техніці вдало розкриває така цитата: «Авіація – це сфера, в якій технічна майстерність і мистецтво поєднуються для створення сучасних машин, які не тільки експлуатуються у небі, але і зачаровують нас своєю естетикою» [9, с. 93]. З цитати слідує, що без інтеграції інженерної діяльності з діяльністю митця, зокрема, дизайнера в принципі не існувала б галузь авіації і не тільки вона. Психологічна структура дизайнерської діяльності як виду творчості включає такі етапи як: постановку задачі; підготовку до розв'язування задачі; формування задуму; втілення задуму; доопрацювання дизайнерського рішення [3]. Наприклад, синергія сумісної

творчої діяльності інженерів та дизайнерів дозволила створити двоповерховий «повітряний автобус» з довершеними формами та вишуканими елементами корпоративного дизайну, див. рис.1 [14].



Рис.1. Airbus A380 як приклад гармонійного арт-об'єкту

Мета дослідження полягає в розкритті можливості наповнення змістом прогалини щодо дизайнерської діяльності в області техніки в процесі формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій.

Методику навчання учнів основам дизайну на уроках трудового навчання досліджували В. Вдовченко, О. Гервас, І. Волощук, Г. Мамус, В. Тименко, І. Савенко та ін. Професійна підготовки майбутнього вчителя технології за напрямком декоративно-ужиткове мистецтво, етнотдизайн і дизайн у технологічній освіті були предметом дослідження Ю. Белової, Н. Кардаш, Л. Оршанського, Л. Савки, І. Савчук, В. Титаренко та ін.

Красу технічних рішень розглядають виключно в аспекті балансу між функціональністю та формою технічних об'єктів у технічній естетиці. [9]. Яскравим прикладом унікального візуального образу є український літак «Мрія», завдяки якому літальний апарат став символом української техніки та автентичним українським арт-об'єктом.

Відомо, що результати розвитку літальних апаратів та автомобілів є атрибутом творчих задумів дизайнерів. І. Ушно виокремила такі напрямки розвитку технічної естетики в авіації: аеродинамічний дизайн або зовнішній дизайн (дизайнери створювали красу граціозними лініями літака, політ якого із землі асоціюється з польотом птаха); внутрішній дизайн кабіни пілотів, інтер'єру пасажирських салонів, кольорова гамма (комфорт робочого місця пілотів, «летючий готель» для пасажирів); корпоративний дизайн, зокрема, корпоративні кольори, логотипи авіакомпаній, дизайн одягу персоналу тощо. «Візуальний образ стюарда або стюардеси викликає естетичну насолоду» [9, с. 94]; дизайн аеропортів та терміналів (шедеври архітектури, що вражають величиною, використанням сучасних будівельних матеріалів, світлових інсталяцій, комфортом). Теорія споживання доповнила естетичну насолоду від форми літаків ідеєю романтики, зокрема, політ на літаку як асоціація споконвічної мрії людини наблизитися до зірок [9]. Відповідно придбання квитка на політ в літаку, на думку І. Ушно, може бути аналогією з купівлею споконвічної мрії польоту до зірок.

А. Дяченко розглядала дизайн техніки як вид проєктно-творчої діяльності, спрямованої на гармонізацію функціональності та краси за допомогою таких засобів художньо-технічної діяльності як дизайнерські прийоми, способи та засоби [2]. Вона рекомендувала реалізувати великий потенціал художньо-технічної творчості у процесі вивчення студентами професійно орієнтованих навчальних дисциплін. Здобута грамотність з основ дизайну, на її думку,

сприятиме інтеграції випускників вищих закладів освіти в сучасний соціум та простір сучасної художньо-естетичної культури.

С. Прищенко зазначала, що на розвиток дизайну істотно вплинула німецька дизайнерська школа Баухауз [7]. Школі Баухауз належить відомий вислів «форма йде за функцією» та результати її діяльності розкрили сутність дизайнерського мислення як взаємозв'язок «форма – функція – нові матеріали». Створена в епоху розквіту модернізму школа Баухауз сприяла формуванню взаємозв'язку між кубізмом, конструктивізмом, футуризмом, дадаїзмом та такими принципами візуалізації дизайнерських об'єктів як композиційна асиметричність, кольорова контрастність тощо. Дане явище описує термін «функціоналізм», а його домінування в дизайні почалося з середини ХХ ст. Атрибутами функціоналізму стали максимальне врахування потреб людей, зокрема, комфорт та зручність, екологічність, інтернаціональна стилістика (геометричні форми, насичені кольори, відсутність декору та національної ідентичності). Отже, мова йде про стиль школи Баухауз як ідеологію форми та прояву візуальної культури [7]. Нині ми живемо в епоху постмодернізму, коли в дизайні широко використовується образно-асоціативний підхід, метафоричність, амбівалентність, візуальні парадокси, іронія, надання старим формам нового змісту, різноманіття жанрів, складна кольорова гама тощо [7]. Разом з цим постмодернізм існує у розвиненому світі споживачів, тому краса дизайнерських об'єктів спрощена та тиражована з надлишковими візуальними засобами для привертання уваги масових споживачів. С. Прищенко звертає увагу на факт початку еволюційних змін в постмодернізмі, який зафіксований у новому терміні «метамодерн» та характеризується як перехідна межа між глобальним і національним культурними просторами [7]. Для цього факту також використовується синонім пост-постмодерн. Нині дизайнерські об'єкти характеризуються візуальними трендами мінімалізму та функціонального стилю, при цьому площа або простір стають модульними з широким використанням комп'ютерних спеціальних ефектів або навпаки – ручної графіки. Таким чином, в дизайнерській діяльності ХХІ ст. популярні функціоналізм, конструктивізм, мінімалізм, сполучений з елементами інших стилів.

Конвергенція інженерної та дизайнерської діяльності зробила митців (художників, письменників, музикантів, кінорежисерів) посередниками або амбасадорами (послами) між інженерією та технікою і технологіями. Відомо, що авіабудування та автомобілебудування розпочали свій розвиток в епоху модернізму, зокрема, напряму футуризму. Футуризм, як мистецький рух захоплювався швидкістю, динамізмом, технічними рішеннями техніки. Згодом постмодернізм гармонізував функціональність технічних об'єктів з потребами безпеки, екології, перспективами їхнього розвитку [10]. Авіаційний дизайн мав значний вплив на дизайн автомобілів, принісши елементи футуризму в обтічні лінії та форми автомобілів як підкреслення концепції швидкості від технічного прогресу [10].

Ю. Калязін звертає увагу на те, що з уведенням у школі профільного навчання з'являються широкі можливості використовувати в навчальному процесі елементи технічної естетики [4]. На його думку інформація про дизайнерські рішення органічно поєднуватиметься зі змістом технологічних практикумів, методики викладання технологій, робочих машин, кваліфікаційних робіт. Теорією дизайну є технічна естетика, яка розкриває закономірності створення гармонійного предметного середовища. До основних принципів дизайну Ю. Калязін відносив принципи корисності, зручності і краси, а до методів дизайну художнє проектування та компоновання, а також дизайнерські об'єкти ідентифікував як результати художньо-конструкторської розробки [4]. На його думку, дизайн автомобілів – це втілення ідеї руху, швидкості, динаміки та їй відповідає форма «витягнутої краплі». Сутність гармонії форми дизайнерського об'єкта в поєднанні трьох видів гармонії, а саме: математичної, естетичної і художньої [4]. Математичну гармонію розглядають дотримання певних пропорцій між частинами об'єкту та цілим об'єктом. Зокрема, $a : b = b : (a + b)$, де a – менша частина (0,382), b – більша частина (0,618), $a+b$ – ціле, наприклад, див. рис.2 [15].

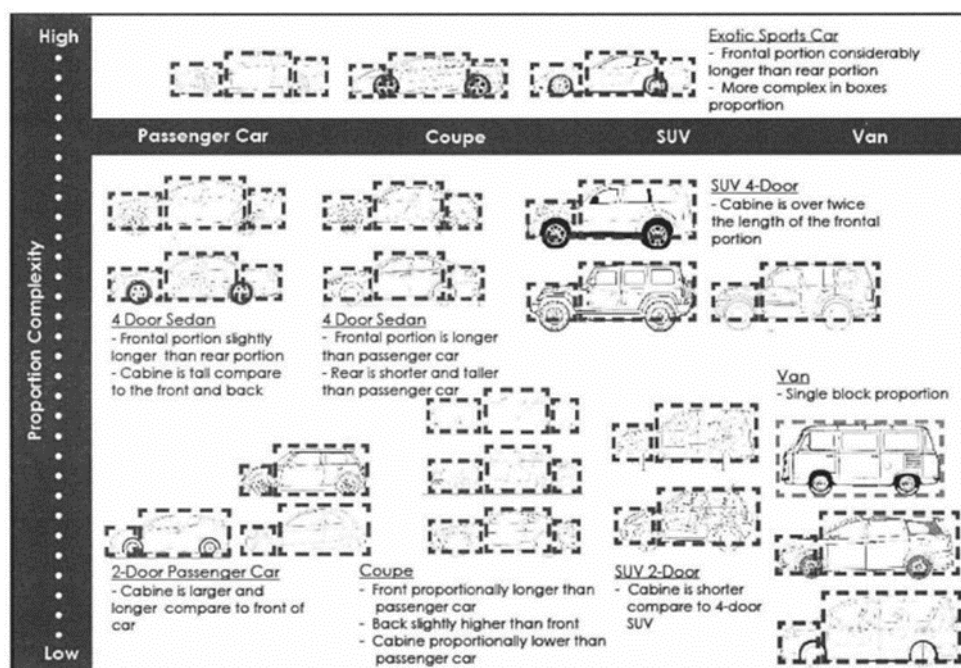


Рис. 2. Пропорції в автомобільному дизайні (зверху донизу): спортивний автомобіль, позашляховик, седан, позашляховик, мікроавтобус

Сутність естетичної гармонії у органічному поєднанні форми, кольорової гами і функції технічного об'єкта. Сутність художньої гармонії в дотриманні стилю та конструкторської досконалості [5]. Дизайнерська діяльність пов'язана з вирішенням проблеми співвідношення утилітарних і естетичних вимог, а також користі та краси в одному дизайнерському об'єкті [5]. При оцінюванні гармонії форми автомобілів Ю. Калязін радив використовувати термін «дизайнерське рішення» [5].

О. Кудря дотримувалася думки, що у випадку вивчення учнями основ ентодизайну результатом навчання буде їхня культурна компетентність як рівень обізнаності та самовираження у сфері культури [6]. Сутність самовираження полягає у здатності школярів реалізовувати культурну обізнаність для виготовлення виробів декоративно-ужиткового спрямування.

Ю. Срібна стверджувала, що дизайнерський компонент професійної підготовки майбутнього учителя технологій призначений для формування в школярів художньо-естетичної культури, естетичного смаку, вміння цілеспрямованого спостереження за оточуючою дійсністю [8]. Через створення авторських робіт студенти матимуть можливість для самовираження в обраному виді дизайну. Знання про дизайн необхідні як майбутнім фахівцям, так і споживачам результатів дизайнерської діяльності. Ю. Срібна виокремила композицію як основу дизайнерського рішення, відповідно вона є в основі методики підготовки майбутніх учителів технологій та методів формування образотворчої грамотності. Зокрема в основі образотворчої грамотності вона бачила такі вміння: складання композиції з геометричних фігур; виконання ритмічної композиції; здійснення кольорової розтяжки на площині; виконання художньо-конструкторський аналізу виробу; виконання естетичного аналізу виробу; використання комп'ютерних програм з дизайн-проектування; використання елементів виробничої графіки та ін. Вивчення школярами основ дизайну спрямоване на їхнє естетичне виховання, а також сприятиме розкриттю взаємозв'язку між мистецтвом, технікою і творчістю, формуватиме естетичне ставлення до навколишньої дійсності. Варто пам'ятати, що головним аспектом в навчанні основ дизайну є здатність генерувати візуальні образи. Окрім композиції, на думку Ю. Срібної, важливе значення колористики. Кольорове зображення є засобом діяльності дизайнера та сприяє ознайомленню з естетичною культурою, а метод колірного моделювання забезпечує засвоєння прийомів виконання навчальних композицій.

Зміст методичної підготовки майбутніх учителів технологій до навчання учнів основам дизайну повинен включати такі аспекти: загальну методичну підготовку; методику відбору дизайнерських об'єктів; методику організації дизайнерської діяльності та методику відбору засобів організації проєктування [8;13]. Доцільними, на думку Ю. Срібної, є такі види навчальних задач: репродуктивні за зразком; пошукові, невідомим у них є факти, об'єкти, відомості; на вдосконалення дизайнерських об'єктів; творчі.

До основних компонентів педагогічних умов формування дизайнерської грамотності студентів належать: проблемне навчання; міждисциплінарний підхід; спільна діяльність над створенням дизайнерського об'єкту [1]. Критеріями сформованості дизайнерської грамотності студентів О. Березюк та М. Тимченко називали: мотиваційно-ціннісний, креативний, візуально-творчий, оцінювальний [1]. За допомогою мотиваційно-ціннісного критерію встановлюють відповідність дизайнерських рішень поставленим цілям та базовим цінностям. При використанні креативного критерію оцінюють характер експериментування студентів з новими конструкційними матеріалами та технологіями. Для визначення характеру оволодіння студентами концептуальними, технічними і практичними аспектами галузей дизайну (веб-дизайн, графічний дизайн, промисловий дизайн та ін.) використовують візуально-творчий критерій. Для об'єктивної оцінки дизайнерського рішення, а також оцінки динаміки формування дизайнерської грамотності студентів використовують оцінювальний критерій.

Таким чином, було з'ясовано, що в промисловому дизайні існує естетична краса морфології технічних об'єктів. Почуття, викликані дизайнерським рішенням, дозволяють вести мову про дизайнерський стиль. Розуміння студентами наявності в дизайнерському рішенні стилю сприятиме формуванню в них технічного мислення. Естетична краса дизайнерського рішення розглядається як відображення досягнутого балансу між функціональністю та формою й кольоровою гамою технічних об'єктів.

Подальші дослідження варто спрямувати на обґрунтування рамок дизайнерської грамотності майбутніх учителів технологій, а також розробки системи задач для їхньої дизайн-освіти.

Список використаних джерел:

1. Березюк О., Тимченко М. Формування творчих здібностей майбутніх дизайнерів засобами художньо-проєктної діяльності: монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2024. 339 с.
2. Дяченко А. В. Досвід художньо-технічної творчості у закладах вищої мистецької освіти другої половини ХХ ст. *Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору*. 2019. Т. 83, №1. С. 449–460. URL: <https://osvita.eeipsy.org/index.php/eeip/article/view/113> (дата звернення: 01. 03. 2025).
3. Іванчук А. В. Основи винахідницької діяльності : навч. посіб. Вінниця : ПП «ТД «Едельвейс і К»», 2012. 170 с.
4. Калязін Ю. Технічна естетика у підготовці вчителя технологій. *Дизайн-освіта майбутніх фахівців на сучасному етапі освітньої практики* : матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., м. Полтава, 18–19 берез. 2015 р. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2015. С. 63–68.
5. Калязін Ю. В. Вивчення питань технічної естетики у підготовці фахівців професійної освіти. *Дизайн-освіта: проблеми та перспективи* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. Інтернет-конф., (присвячена міжнародному Дню дизайнера), м. Полтава, 11–12 квітня 2018 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. С. 36–41.
6. Кудря О. В. Особливості вивчення етнодизайну учнями на уроках трудового навчання. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*. Кн. 3. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. С. 457–458. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15431>
7. Прищенко С. В. Функціоналізм Баухаузу та його вплив на розвиток дизайну і реклами (до 100-річного ювілею). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

2019. №4. С. 71–76. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191335> (дата звернення: 04.03.2025).

8. Срібна Ю. А. Підготовка майбутніх учителів трудового навчання основам дизайну : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2019. 179 с.

9. Ушно І. М. Технічна естетика авіації: сутність та специфіка. *Філософія в сучасному світі* : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 17-19 лист. 2023 р. Харків, 2023. С. 93–95. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/fc6c5c02-35ac-49e5-9474-512d831bf882/content#page=93> (дата звернення: 23.02. 2025).

10. Ушно І. М. Аерокосмічний інжиніринг в арткоординатах: модернізм і постмодернізм. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 4. С. 274–280. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.31> (дата звернення: 04.03.2025).

11. В.В. Соловей, В.М. Глуханюк, І.В. Шимкова Інноваційна підготовка майбутніх учителів трудового навчання та технологій засобами STEAM-проектування. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету Вип. 2, ч. 1, 2020, с. 143-152

12. Соловей В. В. Технологічна підготовка майбутніх вчителів трудового навчання у процесі вивчення спеціальних дисциплін : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2012. 208 с.

13. Соловей В.В. Сутність технологічної підготовки майбутнього вчителя трудового навчання. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми //Зб. наук. пр. – Випуск 19 /Редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін. – Київ – Вінниця: ДОВ «Вінниця», 2008, с.480-485

14. Airbus: 50 років історії авіації // DW: веб-сайт. <https://p.dw.com/p/3JRbT> (дата звернення: 03.03. 2025).

15. Wang D. What Do You Think about this Car? Perception and Meaning of Automotive Design in New Zealand and Taiwan : a thesis submitted for the degree of Master of Design at College of Creative Arts, Massey University Massey University. Wellington, 2008. 313 p.

УДК 378.147:7.01:37.013.73

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.45>

О.В. Марущак

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

І.В. Красильникова

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

О.В. Висоцька

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
м. Вінниця

e-mail: ksanamar77@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ БАКАЛАВРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА, РЕСТАВРАЦІЇ

Анотація. У статті розкрито теоретико-методологічні засади поліхудожньої освіти бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. Обґрунтовано сутність культурологічного підходу як методологічної основи професійної

підготовки майбутніх фахівців мистецького профілю. Визначено, що культурологічний підхід забезпечує розгляд освіти як феномена культури, інтеграцію різних видів мистецтва в єдиний освітній простір і формування у здобувачів поліхудожньої свідомості. Доведено, що в парадигмі культурологічного підходу зміст поліхудожньої освіти постає як адаптований соціально-культурний досвід людства, структурований через чотири компоненти: систематизовані знання, алгоритми діяльності, творчий досвід та емоційно-ціннісне ставлення до дійсності. Охарактеризовано особливості трансформації освітнього процесу від «знансєнтризму» до «культуроцентризму», що забезпечує формування цілісної особистості майбутнього фахівця як людини культури, здатної до творчого самовираження та культуротворчості в різних видах мистецтва.

Ключові слова: культурологічний підхід, поліхудожня освіта, бакалаври образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, професійна компетентність, культуροцентризм, інтеграція мистецтв, культуротворчість.

Abstract. The article reveals the theoretical and methodological principles of polyartistic education of bachelors of fine arts, decorative arts, and restoration. The essence of the culturological approach as a methodological basis for the professional training of future specialists in the art field is substantiated. It is determined that the culturological approach ensures the consideration of education as a cultural phenomenon, the integration of various types of art into a single educational space, and the formation of polyartistic consciousness in applicants. It is proven that in the paradigm of the culturological approach, the content of polyartistic education appears as an adapted socio-cultural experience of humanity, structured through four components: systematized knowledge, activity algorithms, creative experience, and emotional and value-based attitude to reality. The features of the transformation of the educational process from «knowledge-centrism» to «culturocentrism» are characterized, which ensures the formation of a holistic personality of the future specialist as a person of culture, capable of creative self-expression and cultural creativity in various types of art.

Keywords: cultural approach, polyarts education, bachelors of fine arts, decorative arts, restoration, professional competence, cultural centrism, integration of arts, cultural creativity.

Інтеграція України в європейський освітній і науковий простір потребує підготовки фахівця високого рівня освіченості, професіоналізму, культури. Особливої актуальності набуває професійна підготовка майбутніх фахівців галузі художньо-педагогічної освіти, які передусім поєднують в собі риси педагога й художника, філософа й психолога, культуролога й мистецтвознавця [4, с. 295-296].

Підготовка бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації в сучасних умовах вимагає застосування поліхудожнього підходу до освіти, що дозволяє формувати багатогранну творчу особистість, здатну сприймати, інтерпретувати та створювати мистецькі твори в різних художніх формах. Поліхудожня освіта передбачає не лише опанування техніками і засобами образотворчого та декоративного мистецтва, а й розвиток здатності до інтеграції видів мистецтва, розуміння їх взаємозв'язку та взаємовпливу.

Сучасні виклики суспільства до особистості майбутнього бакалавра мистецького профілю полягають у необхідності формування фахівця, який вільно орієнтується в полікультурному просторі, здатний до співіснування з представниками різних культур, шанує національну художню спадщину та поціновує світові мистецькі здобутки. Такий фахівець має не лише досконало володіти технічними навичками у своїй галузі, а й бути носієм культурних цінностей, готових до їх трансляції молодому поколінню через педагогічну діяльність.

Поліхудожня освіта бакалаврів мистецьких спеціальностей потребує обґрунтування теоретико-методологічних засад, які створюють підґрунтя для формування цілісної системи підготовки висококваліфікованих фахівців. Методологічну основу для реалізації поліхудожньої освіти, що дозволяє майбутнім фахівцям розвинути поліхудожню свідомість, творче мислення та здатність до культуротворчої діяльності, створює культурологічний

підхід.

Проблематика поліхудожньої освіти привертає увагу багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників, які розглядають різні аспекти цього феномену в контексті підготовки фахівців мистецького профілю. Значний внесок у дослідження методологічних засад поліхудожньої освіти зробила О. Рудницька, яка обґрунтувала концепцію взаємодії мистецтв у формуванні професійної культури майбутніх фахівців [13]. У своїх роботах дослідниця акцентує увагу на інтегративному характері мистецької освіти та її впливі на формування особистості майбутнього фахівця.

Культурологічні аспекти поліхудожньої освіти досліджувала О. Щолокова, зосередившись на проблемі формування художньо-естетичного світогляду майбутніх викладачів мистецьких дисциплін [14; 15]. Науковиця розглядає поліхудожню освіту як власний культурний феномен, що забезпечує входження особистості в простір художньої культури через опанування різних видів мистецтва.

В аспекті інтеграції різних видів мистецтва в освітньому процесі значний науковий інтерес становлять праці Л. Масол, яка розробила концепцію поліхудожнього виховання молоді на засадах інтеграції [6; 7]. Дослідниця пропонує інноваційні підходи до організації поліхудожнього простору в освітньому середовищі та наголошує на необхідності формування в майбутніх фахівців поліхудожнього мислення.

Синергетичні аспекти поліхудожньої освіти висвітлені у працях Г. Падалки, яка розглядає взаємодію різних видів мистецтва як систему, що самоорганізується та розвивається за законами синергетики [10; 11]. Науковиця обґрунтовує принципи синергії в мистецькій освіті та пропонує методичні підходи до їх реалізації в освітньому процесі.

Особистісно орієнтований підхід у контексті поліхудожньої освіти майбутніх бакалаврів образотворчого мистецтва досліджує О. Отич, яка акцентує увагу на розвитку індивідуальності та творчого потенціалу майбутнього фахівця через взаємодію з різними видами мистецтва [9]. У своїх дослідженнях науковиця наголошує на необхідності створення особистісно розвивального мистецько-освітнього середовища в закладах вищої освіти.

Цікавий погляд на проблему поліхудожньої освіти представлено в дослідженнях С. Коновець, яка розглядає творчий розвиток майбутнього фахівця мистецького профілю через інтеграцію різних видів мистецької діяльності [2]. Науковиця розробляє технології творчого розвитку особистості в поліхудожньому освітньому середовищі та проводить експериментальні дослідження їх ефективності.

Питання формування професійної компетентності майбутніх бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації на засадах поліхудожнього підходу висвітлено у роботах Т. Паньок, яка досліджує інтеграційні процеси в системі мистецької освіти [12]. Науковиця наголошує на необхідності формування у майбутніх фахівців міждисциплінарного мислення та здатності до інтеграції різних видів мистецтва в професійну діяльність.

Мета і завдання статті – теоретично обґрунтувати культурологічний підхід як методологічну основу поліхудожньої освіти бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації та визначенні його ролі у формуванні професійної компетентності майбутніх фахівців мистецького профілю.

Поняття поліхудожності безпосередньо пов'язане з інтеграцією різних видів мистецтва та різними типами художньої діяльності в художній, художньо-педагогічній освіті. Враховуючи особливості системи навчання на мистецьких факультетах у закладах вищої освіти (ЗВО), у контексті нашого дослідження ми визначаємо поліхудожню освіту як комплексний взаємозв'язок мистецтв у процесі спеціальної освіти та виховання здобувачів, який можливий за умов інтеграції предметів культурологічного та естетико-мистецтвознавчого циклу. Це не заміна традиційних академічних занять з мистецтва, а створення нових умов їх організації в інтегративному просторі [4, с. 297].

Професійна компетентність майбутніх бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації на основі поліхудожності «характеризується комплексом знань про взаємодію мистецтв, інтегрованих програм, умінь переносити

художній образ в іншу модальність, досвідом поліхудожньої проєктної діяльності, інтегрованим через зіставлення художніх ідей, образів, явищ, предметів, сюжету, виразно-зображувальних засобів, де суть поліхудожнього полягає в поліфонічному сприйнятті і відображенні художніх образів, у виході за рамки одного мистецтва, в умінні усвідомити і виразити дійсність, те чи інше явище різними художніми способами: звуком, пластикою, рухом, кольором, ритмом, словом, знаком, символом [8, с. 91].

Досліджуючи теоретико-методологічні засади поліхудожньої освіти, необхідно зосередити увагу на культурологічному підході, який виступає перспективною стратегією сучасної освіти та методологічним підґрунтям для підготовки фахівців мистецького профілю. Сутність цього підходу полягає у визначенні культури фундаментальною основою освітнього процесу. Вона «фокусує систему ціннісних уявлень, що утворюють основу особистісних орієнтирів суб'єкта, спрямовують його діяльність, спричиняють перехід людини на якісно інший рівень буття – усвідомленіший та упорядкованіший» [3, с. 170]. Саме через призму культурологічного підходу поліхудожня освіта набуває глибинного змісту, створює умови для формування особистості майбутнього фахівця не лише як носія професійних знань і вмінь, а й як суб'єкта культури, здатного до творчого перетворення дійсності та самореалізації в різних видах творчої діяльності.

Культура становить механізм і трансляцію соціокультурного досвіду людства, що відкриває доступ кожному новому поколінню до невичерпного багатства світової спадщини. Характерною особливістю культурного досвіду є те, що він не існує абстрактно, а завжди переломлюється через індивідуальне сприйняття конкретної особистості, набуваючи неповторних суб'єктивних рис.

У культурному процесі розвитку особистості виявляються два ключові феномени. З одного боку, людина отримує можливість вільного вибору у безмежному просторі культурних знань і змісту. З іншого – цей вибір не є хаотичним, а створюється на основі індивідуальної ціннісної системи, що функціонує як власний фільтр, дозволяючи особистості співвідносити різноманітні культурні змісти та трансформувати зовнішні, «чужі» культурні коди у внутрішньо прийнятні, «власні» цінності та переконання. Таким чином, становлення культурної особистості здійснюється не кількома показниками засвоєних культурних цінностей, а якісною селекцією та глибинною інтеріоризацією вибраних нею культурних змістів.

Узагальнюючи вищевикладене, можемо констатувати, що культура в контексті нашого дослідження постає не просто сукупністю духовних і матеріальних цінностей, а розглядається як фундаментальне підґрунтя для розбудови освітньої стратегії підготовки майбутніх фахівців мистецького профілю. Водночас вона створює простір для реалізації свободи особистісного вибору, який формується відповідно до індивідуальної ціннісної матриці кожного здобувача освіти. Така інтерпретація культури дозволяє нам сформулювати цілісне наукове бачення культурологічного підходу в системі поліхудожньої освіти, яке набуває особливого значення для професійної підготовки бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації:

– культура виступає не лише методологічним підґрунтям, а й невичерпним джерелом змісту освіти, методологією її дослідження та інструментом прогностичного моделювання освітніх процесів. Сутнісно культура ідентифікується як особливий, притаманний людині, спосіб діяльності, через який реалізується її творчий потенціал і здатність до перетворення дійсності. Виступаючи універсальною характеристикою людської діяльності, культура формує соціально-гуманістичний вектор розвитку особистості та визначає ціннісно-сміслові орієнтири будь-якої професійної діяльності, у тому числі й художньо-педагогічної. Вона закладає аксіологічні параметри діяльності фахівця та визначає її якісні результати. Саме тому процес створення майбутніми бакалаврами образотворчого, декоративного мистецтва культурних надбань невіддільний від опанування ними творчих способів художньо-творчої діяльності, що стає сутнісною ознакою їх професійної компетентності;

– концептуальне осмислення освіти як невід'ємного феномена культури. Такий підхід передбачає звернення до глибинних, фундаментальних джерел освітніх процесів, їх

культурно-історичних витоків і розгляду освітньої системи не як відокремленого інституту, а як органічної складової загальнокультурного простору. Сприйняття освіти як культуровідповідної системи дає змогу побудувати освітній процес у ЗВО мистецького спрямування з урахуванням актуальних культурних тенденцій, національних традицій та інноваційних художніх практик, забезпечуючи інтеграцію майбутніх фахівців у сучасний культурно-мистецький контекст;

– культура набуває багатовимірного статусу. Вона виступає не просто кінцевим продуктом чи очікуваним результатом освітнього процесу, але насамперед є потужним джерелом генерування ідей, концепцій та методологічних підходів до конструювання змісту освіти. Водночас, культура формує динамічний, багатовимірний простір, в якому відбувається становлення та розвиток усіх компонентів освітньої системи – від навчальних планів і програм до методик викладання навчальних дисциплін. Таке розуміння культури дає змогу розглядати поліхудожню освіту як відкриту систему, що постійно взаємодіє з культурним середовищем, збагачується його досягненнями та водночас продукує нові культурні форми через творчу діяльність учасників освітнього процесу;

– освіта виконує двоєдину роль по відношенню до культури. З одного боку, вона органічно входить до структури культури як її невід’ємний компонент, що забезпечує цілісність і системність культурного простору. З іншого боку, саме освіта виступає найефективнішим механізмом соціального відтворення культурних традицій, цінностей, норм і художньо-естетичних канонів. У контексті підготовки бакалаврів мистецького профілю ця дуальність набуває особливого значення, оскільки в майбутньому фахівці не лише засвоюють культурні надбання, а й самі стають активними суб’єктами їх збереження, інтерпретації та трансляції наступним поколінням через свою художньо-педагогічну діяльність;

– проявляється складна діалектична взаємодія між освітою та культурою. Взаємозв’язок між цими феноменами не є взаємоспрямованим чи статичним, він характеризується динамічною взаємозалежністю та взаємозбагаченням. При цьому в контексті освіти не тільки накопичуються та транслиуються існуючі культурні надбання, а й активно генеруються нові культурні думки, форми та практики. Особливо яскраво ця здатність освіти проявляється в поліхудожньому середовищі, де творча діяльність майбутніх бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації стає каталізатором інноваційних художніх експериментів, міждисциплінарних синтезів та індивідуальних творчих проявів. Таким чином, мистецька освіта перетворюється на лабораторію культуротворчості, де зароджуються, випробовуються та входять у широкий суспільний обіг новітні культурні феномени;

– статусу визначального критерію якості та ефективності освітньої системи набуває принцип культуровідповідності. Сутність цього принципу полягає у відповідності до всіх компонентів освітнього процесу – від змісту навчальної дисципліни до форм організації навчання – культурним традиціям, цінностям та актуальним тенденціям розвитку мистецтва. Саме культуровідповідність забезпечує органічне поєднання професійної підготовки з гуманізацією та гуманітаризацією освіти, сприяючи формуванню не тільки вузькопрофільних фахівців, а й всебічно розвинених особистостей з багатим духовним світом і високою загальною культурою. У системі поліхудожньої освіти цей принцип дозволяє гармонійно інтегрувати різні види мистецтв в єдиний освітній простір, створюючи цілісне культурно-мистецьке середовище для професійного становлення майбутніх фахівців;

– особливу роль відіграє гуманітарне мислення, визначальною характеристикою якого є комунікативний характер, що реалізується через діалог. У контексті культурологічного підходу гуманітарне мислення невіддільне від діалогічного, що передбачає постійну взаємодію з культурними текстами, художніми образами та іншими суб’єктами творчості. Таке мислення розгортається як безперервний діалог між традицією та інновацією, між ефективними видами мистецтва, між автором і глядачем, між викладачем і здобувачем освіти. У поліхудожньому освітньому середовищі ця діалогічність набуває багатовимірного характеру, створюючи основу для міждисциплінарної інтеграції та

формування у майбутніх фахівців здатності до глибокого розуміння й інтерпретації культурно-мистецьких феноменів у їх багатоманітності та взаємозв'язку;

- особливої актуальності набуває проблема виховання творчої особистості фахівця. Досягнення цієї мети неможливо без опанування здобувачами освіти якісно новою культурою мислення. Йдеться про системно-креативне мислення – інтегративний тип інтелектуальної діяльності, що органічно поєднує системний аналіз з творчим підходом до вирішення професійних завдань. Такий тип мислення характеризується здатністю не тільки ефективно розв'язувати наявні проблеми художньо-педагогічної практики, а й активно виявляти нові перспективні напрями діяльності, генерувати оригінальні ідеї та впроваджувати інноваційні мистецькі технології. У контексті поліхудожньої освіти системно-креативне мислення стає ключовим інструментом професійного становлення, що забезпечує конкурентоспроможність та адаптивність майбутніх фахівців у динамічному соціокультурному середовищі;

- опанування культурних цінностей майбутніми бакалаврами мистецьких спеціальностей не є пасивним процесом поглинання інформації, а стає складним, багаторівневим творчим актом. З огляду на це, освітній процес у ЗВО мистецького профілю набуває культуротворчого характеру, під час якого відбувається не тільки професійна соціалізація здобувачів, а й їхня глибинна інкультурація – входження в культурний простір через активне засвоєння його цінностей, норм і практик. Креативність як сутнісна характеристика культури визначає магістральний шлях розвитку майбутнього фахівця, спрямовуючи його до творчого самовираження та самовизначення в історико-культурному континуумі. В умовах поліхудожньої освіти цей процес відбувається з особливою інтенсивністю, подальша взаємодія з різними видами мистецтва створює унікальний синергетичний ефект, стимулюючи розвиток творчого потенціалу особистості та її здатності до продукування нових культурних змістів;

- стратегічною метою професійної підготовки бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації виступає формування цілісної особистості, так званої людини культури. Така особистість характеризується не тільки високим рівнем професійної компетентності, а й здатністю виступати активним суб'єктом культуротворення, продукуючи нові культурні форми, що мають соціальну значущість і цінність для суспільства. У цих культурних артефактах і практиках майбутній фахівець знаходить ідеальне втілення власного світобачення, творчих інтенцій та професійної майстерності. Водночас людина культури є суб'єктом неперервного особистісного самовдосконалення, що виражається в постійній роботі над собою, критичному переосмисленні власного досвіду та пошуку нових шляхів професійно-творчої самореалізації. У контексті поліхудожньої освіти цей процес набуває особливої багатогранності, оскільки інтеграція різних видів мистецтва створює оптимальні умови для гармонійного саморозвитку та творчого самовираження майбутнього фахівця.

У парадигмі культурологічного підходу до підготовки бакалаврів мистецьких спеціальностей зміст освіти набуває нового концептуального переосмислення. Він постає як спеціально адаптований для педагогічного процесу соціально-культурний досвід людства, що за своєю архітектонікою ізоморфний структурі людської культури, хоча, безумовно, він відрізняється від обсягу представлених знань. Архітектоніка цього змісту відображається через чотири взаємопов'язані компоненти: систематизовані знання, алгоритми діяльності, творчий досвід та емоційно-ціннісне ставлення до навколишньої дійсності. Особливу роль у цій структурі відіграють знання, які набувають статусу самоцінності. Їх значущість збільшується не за рахунок утилітарної корисності, а за рахунок того, що вони є фундаментальними елементами культури. Така позиція зумовлює принципове переосмислення освітньої парадигми: «традиційний «знаннєцентризм» трансформується в «культуроцентризм»» [5, с. 62], де знання важливі не самі по собі, а як компоненти цілісної культури особистості.

Культура в цьому контексті виступає одночасно і як стратегічна мета освітнього процесу, і як основний чинник його розгортання. Вона стає прототипом проектування

цілісної педагогічної діяльності, задаючи її ціннісні орієнтири та змістові домінанти. Водночас культурологія формує принципово новий методологічний інструментарій освіти, пропонуючи оригінальні засоби пізнання та своєрідну систему світосприйняття й світоінтерпретації. Культурологічний підхід набуває системоутворювального значення у процесі проєктування сучасної поліхудожньої освіти, дозволяючи інтерпретувати освітній процес як культурний феномен, наповнений глибокими гуманістичними цінностями та особистісними смислами.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що культурологічний підхід виступає фундаментальною концептуальною платформою для оновлення змісту професійної підготовки бакалаврів мистецьких спеціальностей та подальшого розвитку гуманітарної парадигми освіти. У системі професійно-художньої освіти його сутність розкривається через комплексну трансформацію існуючих освітніх конструктивів, що забезпечує їх системну цілісність на всіх рівнях: цільовому (гармонійне поєднання професійних та особистісних векторів розвитку), змістовому (інтеграція різних видів мистецтва в єдиний освітній контент), процесуальному (використання інноваційних художньо-педагогічних технологій), організаційному (створення гнучких освітніх моделей процесу) та технологічному (впровадження сучасних мистецьких практик). Результатом такої багатовекторної модернізації стає якісне перетворення науково-освітнього та виховного простору закладу вищої освіти на автентичне культуроподібне середовище, в якому органічно поєднуються освітні, мистецькі та культуротворчі процеси.

Список використаних джерел:

1. Енциклопедія освіти / Академія педагогічних наук України; гол. ред. В.Г. Кремень. К.: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
2. Коновець С.В. Естетичні та етичні засади оптимізації професійної діяльності викладачів образотворчого мистецтва вищих навчальних закладів: посібник. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2013. 148 с.
3. Марущак О.В., Зузяк Т.П., Миколук Д.М. Інтегративні тенденції у формуванні духовної культури в учнів закладів професійної (професійно-технічної) освіти. *Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 3rd International scientific and practical conference*. Perfect Publishing, Vancouver, Canada. 2019. Pp. 167-176.
4. Марущак О.В., Катеринич В.В., Мальована К.В., Членова Р.О., Шпак В.В. Формування у майбутніх бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації професійної компетентності на основі поліхудожності. *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. BoScience Publisher. Boston, USA. 2023. Pp. 295-304.
5. Марущак О.В., Поплінська Т.О., Лебідь С.О., Мудрак Н.В. Теоретико-методологічні основи поліхудожньої освіти бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. *Scientific knowledge, aesthetic creativity and social practices: Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference*. Athens, Greece, 23-24 January. 2023. Pp. 60-64.
6. Масол Л. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
7. Масол Л.М. Інтеграція? Інтеграція. Інтеграція... Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта*. 2020. 1 (95), С. 20-27. URL: <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-20-27> (дата звернення: 03.03.2025 р.).
8. Осьмак Т. Формування поліхудожньої компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Молодь і ринок*. № 7 (126). 2015. С. 88-91.
9. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 752 с.
10. Падалка Г.М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і

- методика мистецької освіти: Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22-24 квітня 2009 р.: до 175-річчя Нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. Вип. 7(12): С. 3-9. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5722/1/Padalka.pdf> (дата звернення: 03.03.2025 р.).
11. Падалка Г.М. Розвиток мистецької освіти: модернізаційні аспекти. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 3. С. 2-6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2016_3_2 (дата звернення: 03.03.2025 р.)
12. Паньок Т.В. Вплив історико-соціальних процесів на аксіологічні орієнтири у вищій художньо-педагогічній освіті в Україні. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2016. № 3. С. 123-135. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tipuss_2016_3_14
13. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
14. Щолокова О.П. Естетико-синергетичний підхід як методологічна основа підготовки фахівців у галузі мистецької освіти. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2021. Вип. 17. С. 25-38. URL: <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2021-17-2> (дата звернення: 03.03.2025 р.)
15. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя / Український держ. педагогічний ун-т ім. М. Драгоманова. К., 1996. 172 с.

УДК 378.147:78.071.2

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.46>

М. Р. Мимрик

кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор Національної музичної академії

України імені П.І. Чайковського

м. Київ

e-mail: mymrykmr@ukr.net

ТВОРЧО-ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ЗМІСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. У тезах розкриваються особливості творчо-інтеграційних процесів у змісті музично-виконавського навчання здобувачів мистецької освіти з позиції герменевтичного підходу. Реалізація герменевтичного підходу в теорію та практику музичного виконавства, який покликаний реалізувати екзистенційну сутність людини через віднаходження себе в «Іншому» та «Іншого» в собі через музичний твір, видається перспективним інноваційним напрямом до розв'язання проблеми інтерпретаційного простору викладача мистецьких дисциплін. Це надає герменевтичній концепції у змісті вищої мистецької освіти акмеологоцентричного методологічного спрямування й скеровує нас до подальших наукових пошуків щодо упровадження герменевтичного підходу в теорію та практику музичного виконавства у руслі акмеологічної спрямованості.

Ключові слова: творчо-інтеграційні процеси, здобувачі вищої мистецької освіти, інтерпретація, музично-виконавська діяльність.

Abstract. The theses reveal the features of creative and integration processes in the content of musical and performing education of art education students from the position of the hermeneutic approach. The implementation of the hermeneutic approach in the theory and practice of musical performance, which is designed to realize the existential essence of a person through finding oneself in the "Other" and the "Other" in oneself through a musical work, appears to be a promising innovative direction for solving the problem of the interpretative space of a teacher of art disciplines. This gives the hermeneutic concept in the content of higher art education an acmeologically-centric methodological direction and directs us to further scientific research on the

implementation of the hermeneutic approach in the theory and practice of musical performance in the direction of the acmeological direction.

Keywords: *creative and integration processes, students of higher artistic education, інтеграція, musical and performing activities.*

Творча особистість майбутнього фахівця – це така особистість, яка має відповідні внутрішні передумови (особистісні утворення, нейрофізичні задатки, специфіку когнітивної сфери тощо), що забезпечують її творчу активність, тобто не стимульовану ззовні, а пошукову та творчо-перетворювальну діяльність. Ця проблема потребує вирішення наступних завдань: створення умов для максимально повного освоєння духовних та мистецьких цінностей, накопичених українським суспільством, людством; надання допомоги майбутньому фахівцеві в розкритті його внутрішнього потенціалу, сприяючи його професійній самореалізації; стимулювання студента до пошуку індивідуального музично-педагогічного та поведінкового стилю; акцентуація цінностей національної культури, створення аксіо-культурного освітнього середовища у соціокультурній та професійній діяльності; стійкі позитивні тенденції щодо професійної самореалізації, впевненість у своїх професійних та особистісних якостях тощо.

Сучасне музикознавство пропонує різні підходи до вивчення музичної тканини твору. У контексті формування емпатійного ставлення студентів до музичного мистецтва найпродуктивнішими ми вважаємо ті його різновиди, які сприяють комплексному охопленню змісту образів у єдності з їхньою формою. Отже, пропонуючи застосування цілісного аналізу в процесі формування художньої емпатії майбутніх учителів музичного мистецтва, керуємось міркуваннями, по-перше, необхідності глибокого осмислення студентами образної сутності музичного твору; по-друге, формуванням у студентів здатності до розкриття, розуміння тих засобів виразності, які обрав композитор для вираження своїх почуттів; по-третє, уможливлення активізації емоційної реакції студентів на музичний твір через залучення їх до інтелектуального осмислення витоків прекрасного.

У зазначеному контексті проведення художніх паралелей між різними видами мистецтв відбувається у напрямі ефективного впливу на емоційну сферу студентів факультетів мистецтв, розвитку їх художньо-образного мислення. Як доводить Г.Падалка, одним із шляхів активізації вмінь художньо-творчої мистецької діяльності, з точки зору інтеграційних процесів, вважається розвиток здатності вихованців вибудовувати цілісний образ твору з опорою на мистецькі аналогії, сутнісною характеристикою проведення яких виступає єдність змістовного наповнення художніх образів [3, 98]. Загалом, доцільно стверджувати, що формування уявлень про мистецтво як галузь єдиної культури сприяє розвитку інтегрального стилю мислення студентів факультетів мистецтв з метою досягнення творчого результату в їх просвітницькій роботі зі школярами.

Аналіз тенденцій розвитку мистецько-освітнянських процесів показав, що перспективне застосування творчо-інтеграційних процесів у змісті музичного навчання формується у вигляді взаємозбагачення та синтезу різних видів мистецтва. Проблема розуміння людиною своєї екзистенційної сутності, свого місця в світі, оточуючої її реальності та інших людей наразі видається вкрай затребуваною, актуалізуючи значення філософської герменевтики як найважливішої галузі гуманітарного знання, сфери духовної та раціональної діяльності людини. Герменевтика, яка передбачає новий вимір людини у контексті цілісності та відкритості її герменевтичного досвіду, уможливлює екстраполяцію своїх ідей у сферу вищої мистецької освіти. Адже досвід взаємодії з мистецтвом засвідчує, що у творі мистецтва досягається істина, тобто досвід мистецтва у відповідності до культурно-історичної традиції виявляється завжди поруч із досвідом філософії, розкриваючи «герменевтичний феномен у повному його діапазоні» (Г.-І. Гадамер).

Як відомо, герменевтичні практики існували протягом всього історично-писемного розвитку людства, проте формування теоретико-методологічних засад герменевтики відбувалося поступово. Так, на початку XIX століття європейська філософська думка відмовляється від наївно-ідеалістичних та наївно-матеріалістичних уявлень про сутнісне. Учені все більше схиляються до думки про те, що одне й те ж саме явище може тлумачитися

та інтерпретуватися по-різному. При цьому об'єкт наукового дослідження не може бути до кінця проаналізованим та вивченим без поправки на погіршеності, які виникають природнім шляхом у процесі осмислення, розуміння, тлумачення та інтерпретації об'єкта.

Учені, дослідники герменевтики (Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей, М. Гайдеггер, П. Рікер та ін.) [1; 2; 4; 5; 6; 7], обґрунтували розуміння поняття як функціональну сутність людини, як універсальний спосіб освоєння нею світу. При цьому вони наголошували на цілісності герменевтичного досвіду, який окрім теоретичного пізнання має включати чуттєве переживання (життєвий досвід), різні форми практики (досвід історичної традиції), естетичне відчуття (досвід мистецтва), – «все це утворює дійсний герменевтичний універсум, у якому ми не замкнені, мов у непорушних кордонах, а навпаки: якому ми відкриті» [1, с. 9].

Для мистецької освіти ідея П. Рікера щодо продовження та примноження смислу виявляється вкрай плідною. Згідно цієї ідеї кожен виконавець створює музичний смисл виконуваного твору немовби наново, а не просто відтворює його, у результаті чого музичний смисл поглиблюється й розширюється, тобто історично прирощується. Філософ розвиває думку Г.-Г. Гадамера щодо залежності інтерпретації від історичної традиції. Йдеться про те, що духовний спадок, який міститься у музичних творах минулих часів, може суттєво поповнюватися у процесі свого розкриття, тобто засобами інтерпретації продовжується традиція. Концептуальна ідея вченого щодо продовження та примноження смислу в процесі інтерпретації, що робить її зрозумілою для сучасної аудиторії, є вкрай продуктивною для музично-виконавського мистецтва. Згідно цієї теорії музикант-виконавець для того, щоб подолати культурну віддаленість музичного тексту від сьогодення не просто має відтворити музичний смисл твору, а ніби створити його заново шляхом постійного розширення та поглиблення змісту, щоб включити його смисл у нинішнє розуміння, тим самим смисл музичного тексту історично зростає.

У висновках доцільно зазначити, що реалізація герменевтичного підходу в теорію та практику музичного виконавства, який покликаний реалізувати екзистенційну сутність людини через віднаходження себе в «Іншому» та «Іншого» в собі через музичний твір, видається перспективним інноваційним напрямом до розв'язання проблеми інтерпретаційного простору викладача мистецьких дисциплін. Це надає герменевтичній концепції у змісті вищої мистецької освіти акмеологоцентричного методологічного спрямування й скеровує нас до подальших наукових пошуків щодо упровадження герменевтичного підходу в теорію та практику музичного виконавства у руслі акмеологічної спрямованості.

Список використаних джерел:

1. Гадамер Г.-Г. (2000), *Істина і метод. Основи філософської герменевтики* /перекл. з нім. О. Мокровольського. Т.1. Київ: Юніверс. 457 с.
2. Дільтей В. (1996), *Виникнення герменевтики. Сучасна зарубіжна філософія: Течії і напрямки: хрестом.* Київ. С. 33 – 60.
3. Падалка Г.М. (2008), *Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін.* Київ: Освіта України. 264 с.
4. Шлейєрмахер Ф. (2004), *Герменевтика* /пер. с немец. А. Л. Вольского. СПб.: «Европейский Дом». 242 с.
5. Boethii (1999), *The Consolation of Philosophy*. Translated by P. G. Walsh. Oxford; New York: Oxford University Press.
6. Heidegger M. (1977), *Sein und Zeit*. Frankfurt a / M.
7. Ricoer P. (1969), *Le conflit des intrpretations. Essais d'hermeneutique*. Paris, 1969.

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ЗВО: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

Анотація. У статті досліджуються сучасні тенденції реалізації мистецької освіти в закладах вищої освіти (ЗВО) з акцентом на аналіз європейського досвіду. Розглядаються основні моделі мистецької освіти в європейських країнах, їхні освітні програми, методики викладання, інноваційні підходи та методи формування компетенцій студентів. Матеріал статті спрямований на покращення якості мистецької освіти, розвиток міжнародної співпраці, формування конкурентоспроможності українських фахівців на європейському ринку праці та збереження національних мистецьких традицій у контексті глобалізації.

Ключові слова: мистецька освіта, європейський досвід, ЗВО, інноваційні підходи, міжнародна співпраця, адаптація освітніх практик.

Abstract. The article examines current trends in the implementation of art education in higher education institutions (HEIs) with an emphasis on the analysis of European experience. The main models of art education in European countries, their educational programs, teaching methods, innovative approaches and methods of forming student competencies are considered. The material of the article is aimed at improving the quality of art education, developing international cooperation, forming the competitiveness of Ukrainian specialists in the European labor market and preserving national artistic traditions in the context of globalization.

Keywords: art education, European experience, HEIs, innovative approaches, international cooperation, adaptation of educational practices.

Тема сучасних тенденцій реалізації мистецької освіти в закладах вищої освіти (ЗВО) з акцентом на європейський досвід є надзвичайно актуальною в контексті глобалізації, інтеграції України в європейський освітній простір та модернізації національної системи освіти. У сучасному світі мистецька освіта не обмежується лише навчанням технічним навичкам – вона спрямована на формування творчої, креативної, критично мислительної особистості, здатної адаптуватися до викликів сучасного світу.

В умовах формування української освітньої системи в контексті Болонського процесу відбувається аналіз досвіду реформ європейських країн, які вже реалізували успішні моделі мистецької освіти. Європейський досвід демонструє різноманітність підходів до організації освітнього процесу: впровадження інноваційних технологій, міждисциплінарних зв'язків, проектної діяльності, партнерств із культурними інституціями та практичну підготовку студентів.

Дослідження цієї теми дозволяє знайти нові підходи для вдосконалення української мистецької освіти, розширити міжнародну співпрацю, сприяти академічній мобільності студентів і викладачів. Це особливо актуально в умовах євроінтеграції України, коли важливо адаптуватися до європейських стандартів і водночас зберегти національні мистецькі традиції.

Актуальні аспекти розвитку вищої педагогічної освіти в цілому та мистецької освіти зокрема в провідних країнах світу розкрито в наукових працях низки дослідників. Зокрема, питання педагогічної освіти Франції досліджували Р. Абі, М. Альте, Ф. Мерье, Т. Харченко та інші науковці, особливості системної підготовки вчителів Німеччини вивчали такі науковці як Й. Абель, Г. Белленберг, Д. Беннер, З. Бльомеке, Ф. Бонзак, У. Зандфукс, Е.

Терхарт тощо. Проблеми музично-педагогічної освіти та адаптацію до професійної праці випускників напряму музичне виховання Польщі висвітлювали у своїх працях А. Василюк, Є. Вуттке, Р. Гоздецька, М. Грусевич, М. Кіссель, І. Ковчина, С. Когут, Г. Ніколаї, А. Питляковський та інші науковці.

Мета наукової статті – проаналізувати європейський досвід у сфері мистецької освіти та застосувати можливості адаптації успішних практик для вдосконалення національної системи мистецької освіти.

Завданнями статті визначено: аналіз соціокультурного та освітнього контексту розвитку мистецької освіти в європейських країнах та Україні; оцінка інноваційних підходів і технологій у мистецькій освіті: проектне навчання, міждисциплінарні методи, цифрові платформи, інтеграція практичних занять із теоретичними знаннями; аналіз можливостей адаптації європейського досвіду в умовах української системи освіти, враховуючи національні особливості, культурний контекст та законодавчі рамки.

Досягнення цих завдань дозволить підвищити якість мистецької освіти в Україні, сприяти розвитку міжнародної співпраці, забезпечити конкурентоспроможність українських фахівців у мистецькій галузі на європейському ринку праці та сприяти збереженню національних мистецьких традицій в умовах глобалізації.

У провідних країнах світу, як зазначають дослідники, простежується тенденція до становлення креативної економіки, технологій креативного розвитку, що носить інтегративний характер. Ключовим аспектом у реалізації технологій креативного розвитку є орієнтація на довгострокову перспективу, головний акцент у якій ставиться на стимулювання культурної та творчої діяльності, налагодження взаємодії креативних суб'єктів, засобів їх діяльності у процесі реалізації креативного потенціалу.

Вивчаючи проблему розвитку мистецької освіти в зарубіжних країнах, О. Шевнюк зауважує, що мистецтво є важливою ланкою та невід'ємною частиною системи освіти зарубіжних країн, яке не протиставляється точним і природничим наукам та не вважається другорядним фактором впливу на особистість. Дослідниця зауважує, що мистецька освіта розглядається в зарубіжних країнах як дієвий засіб розвитку креативного мислення особистості, що є важливим не лише в мистецькій діяльності, а й формує досвід конструктивного вирішення практичних завдань у будь-якій діяльності в умовах сучасного ринку праці [4, с. 17].

Зарубіжний освітній досвід засвідчує наявність американської, англійської, китайської, фінської тенденцій модернізації мистецької освіти. Окреслимо деякі риси їх тенденцій.

Американська тенденція характеризується зростанням вимог до освітніх програм, розвитком загальнонаціональних стандартів, збільшенням кількості тестувань, заохоченням до змагань вчителів і шкіл, вимогою від усіх більш напруженої роботи. Музика як обов'язковий предмет вивчається, починаючи з восьмого класу, два рази на тиждень по 45 хвилин. Навчання співу базується на реалізації вокальних принципів італійського *bel canto* та на використанні різностильового і різножанрового репертуару.

Кожен вищий мистецький навчальний заклад працює за власною освітньою програмою та індивідуально-груповим підходом. Наприклад, студенти консерваторії Нової Англії (США) (New England Conservatory of Music) працюють у майстер-класах видатних майстрів вокалу Джеральда Фінлі, Рене Флемінг, Томаса Квасткопф та інших.

Досліджуючи особливості підготовки майбутніх учителів музики до вокально-педагогічної діяльності у Сполучених Штатах Америки, Н. Овчаренко наголошує на тому, що вокальну психологію і педагогіку відносять до дисциплін за вибором студента, а опанування мистецтвом співу поступово ускладнюється [3, с. 155].

Альтернативним спрямуванням модернізації мистецької педагогічної освіти є англійська тенденція, яка займає проміжне місце між повною професійною автономією і провадженням стандартизації. Пріоритети англійської моделі це акцент на духовні задачі освіти, розвиток здібностей в учнів.

Зазначимо, що до кінця 80-х рр. XX ст. формально узаконених вимог до навчальних програм у Великобританії взагалі не було (замість них існували «рекомендаційні

настанови»). Однак в 1988 р. з'явилася Національна навчальна програма для шкіл Англії та Уельсу, за якою музику включали до навчального плану школи тільки після 1992 р. як вид діяльності учнів у двох напрямках: «виконання і написання музики(2/3), а також її прослуховування і оцінка (1/3)».

Національна програма, прийнята в Північній Ірландії, співзвучна програмі для Англії та Уельсу: вона орієнтована на музичні «творчість і самовираження» і розрахована на дітей від 4 до 14 років. Однак, на відміну від останньої навчання в середній школі є «вибірковим» і триває після державних іспитів, які діти здають в 11 років.

Зазначимо, що і в Англії, і в Уельсі, і в Ірландії викладання мистецтва зазнає певних проблем через дефіцит кваліфікованих педагогів, значна частина з яких не мають навіть ступеня бакалавра. Часом учителями мистецтва працюють представники народного мистецтва: співаки, танцюристи, аматорські виконавці та ін. До основних методів музичної освіти у Великобританії відносять пояснення (поняття ритму та мелодії; як імпровізувати, вибирати, комбінувати і організовувати музичний матеріал у музичні структури), що сприяє кращому розумінню дітьми написання музики як одного з обов'язкових видів навчальної діяльності.

Університети у Великобританії здійснюють цілісну теоретичну підготовку вчителів, а практична фахова підготовка відбувається в процесі безпосереднього викладання в школі. Таким чином, ми спостерігаємо поліваріантність взаємозв'язку університетів з іншими інституціями з питань підготовки вчителя мистецтва.

На сьогодні існує кілька відомих моделей поетапної фахової підготовки вчителів мистецтва у Великобританії, які ґрунтуються на оптимальній взаємодії складових навчальної програми підготовки фахівців. Зокрема, це:

- паралельна модель формується за принципом паралельної взаємодії складових навчальної програми протягом усієї фахової підготовки. Так, зокрема, в Англії отримання диплома бакалавра освіти потребує проходження програми, що забезпечує паралельне вивчення всіх означених компонентів і розрахована на чотири роки базової підготовки вчителя.

- інтегрована модель передбачає не лише одночасне вивчення складових навчальної програми, а й тісний взаємозв'язок на професійно зорієнтованих темах через інтеграцію теорії з практикою. Найбільшого поширення означена модель набула у скандинавських країнах.

- послідовна модель на першому етапі навчання включає вивчення загальних і спеціальних дисциплін, а на другому (завершальному) етапі – вивчення дисциплін психолого-педагогічного циклу і навчальну практику. Однією з найпоширеніших «послідовних» моделей є так звана «цюріхська модель», зорієнтована на ґрунтовну психолого-педагогічну підготовку майбутніх учителів до початку вивчення фахових дисциплін та методик їх викладання [5, с. 749].

За англійською тенденцією відбувається розвиток мистецької освіти у країнах Європейського Союзу. Зокрема, у Польщі активно продовжується сьогодні дієве реформування вищої освіти. Це дає змогу спостерігати чимало схожих аспектів у діяльності закладів вищої освіти та організації системи мистецької підготовки фахівців.

Освітня система Польщі пройшла складний та тривалий у часі шлях розвитку. На сьогодні вища освіта Польщі складається майже виключно із закладів університетського рівня. Що стосується мистецької підготовки, то вона здійснюється в таких типах вищих навчальних закладів:

- університети (практично автономні в усіх питаннях внутрішньої і зовнішньої діяльності, включаючи введення нових факультетів чи спеціальностей);
- вищі педагогічні школи (педінститути);
- вищі академії мистецтв (музичні, театральні, художні, кіно);
- вчительські колегії.

Професійна педагогічна діяльність фахівців мистецтва у Польщі спрямована на розвиток художньо-естетичного світогляду учнів, їх здатність до сприймання, оцінювання й

творчої діяльності у мистецтві. Тому головними критеріями, за якими ми здійснювали аналіз педагогічної компетентності вчителів мистецьких дисциплін зарубіжних країн, були рівень володіння майбутніми фахівцями спеціальними мистецькими знаннями, рівень володіння музично-виконавськими вміннями, умінням сприймати, інтерпретувати, зберігати та використовувати художню інформацію, втілену в мистецьких творах з метою навчання та виховання особистості.

Однією з найбільш досконалих та провідних у світі вважається сучасна система французької освіти, в тому числі й педагогічної. Музичне мистецтво, поруч із пластичними мистецтвами, внесене у Франції до переліку фундаментальних дисциплін із поглибленим викладанням. В основі концепції художньої освіти цієї країни знаходиться три головних базових принципи, які передбачають тісний зв'язок між мистецько-культурною сферою та іншими галузями знань, органічне поєднання творчих зусиль педагогів з культурними інституціями країни, а також створення мистецько-культурних платформ та майданчиків для здійснення практичної діяльності учнів, студентів [1, с. 61].

Як показує аналіз наукових джерел, основними тенденціями розвитку мистецької педагогіки вищої школи Німеччини є євроінтеграція, стандартизація, орієнтація фахової підготовки на формування практико-зорієнтованих компетентностей у мистецькій, діагностичній, персональній, аксіологічній, психологічній, соціальній діяльності.

Важливими принципами організації вищої мистецької освіти є: орієнтація на реальну професійну практику; застосування особистісно орієнтованого та діяльнісного підходів; навчання впродовж життя. Варто відзначити, що в музично-педагогічній підготовці студентів мистецьких закладів вищої освіти акцент здійснюється, переважно, на мистецько-практичному аспекті навчання, а в наукових вищих школах (вищих педагогічних школах, університетах) – на науково-теоретичному.

У контексті проблеми дослідження доцільним є звернення до досвіду Італії. В Італії професійно-методичну підготовку до співацької діяльності можна здобути в різних закладах вищої освіти, зокрема, в Римській консерваторії Санта Чечілія, яка дає музичну освіту на національному та міжнародному рівнях, проводить науковці дослідження, а також вагому роботу з популяризації та розвитку талантів у галузі музики. Виходячи з досвіду надання вищої мистецької освіти у вищезазначених країнах, варто вказати на відмінності в організації управління та контролю системи педагогічної освіти: від автономії (Німеччина) до контролю державними національними службами (Агентство педагогічної освіти в Англії) та прямих інструкцій уряду й міністра національної освіти (Франція).

Ціннісним є досвід розвитку мистецької освіти у Фінляндії. Фінська модель модернізації мистецької освіти втілює ідею новаторства, натхнення та колективної відповідальності; розвиток творчих здібностей як самовдосконалення і самостійно спрямоване навчання.

За фінською тенденцією розвивається система мистецької освіти у скандинавських країнах Норвегії та Швеції. Так, мистецтво є одним із п'яти освітніх напрямів, обов'язкових для вивчення в середній школі Норвегії. Два мистецькі напрями: «Музика. Танець. Драма», «Мистецтва, ремесла та дизайн» (на вибір) учні опановують протягом усіх років навчання. Зміст навчання за кожним напрямом включає три компоненти: спільне ядро, профільні предмети і предмети за вибором.

Важливим аспектом професійної освіти вчителя мистецтва у Швеції є також його підготовка до реалізації програми «Мистецтво поза школою», що передбачають мистецько-культурні проекти, які проходять поза школою, але одночасно є інтегративним складником базової шкільної програми. Учителі мистецтва є організаторами позашкільної мистецької діяльності, до якої залучають дітей. Знання музики забезпечує учням можливість грати в оркестрах, співати в хорі, танцювати в національних фольклорних ансамблях. Шведські школярі часто здобувають призові місця на міжнародних музичних фестивалях. Недаремно програми підготовки вчителів музики акцентують увагу на необхідності формування комунікативної, креативної та естетичної компетентності вчителів і учнів [2, с. 11].

Особливої популярності на сучасному етапі набула китайська тенденція модернізації музичної освіти. Вона передбачає політику децентралізації шкільних програм, диверсифікацію систем оцінювання, заохочення автономії й інновацій на місцях, створення творчого середовища. Освіта базується на принципі «менше вивчати, більше вчитись».

Аналіз наукових джерел засвідчує, що в музичному мистецтві Китаю спостерігається тісний зв'язок національного мелосу і розмовної мови з широким інтонаційним діапазоном. Інтонація є невід'ємним елементом вимовного слова, визначає його образне значення. Склад, вимовлений з різними інтонаційними нахилами (висхідний, низхідний, рівний, низхідно-висхідний), позначає різні поняття. Вся співацька діяльність у Китаї базується на народній пісенній творчості.

В Японії 25 % усього навчального матеріалу в загальноосвітній школі відводиться на заняття музикою, малюванням та ремеслом. Обов'язковим предметом у 1-9-х класах є музика, на її вивчення відводиться 2 години на тиждень. В 10 – 11-х класах старшої школи музика входить до основних предметів естетичного циклу (поряд із каліграфією, декоративно-ужитковим та витонченими мистецтвами).

Вся система естетичного виховання Японії ґрунтується на переконанні, що кожна дитина може стати поетом, художником або музикантом при відповідному підході до неї.

У зв'язку з цим учителя музики готують як усебічно розвиненого фахівця, майстра гри на різних музичних інструментах, а також із близько 30-ти мистецьких практик (віршування, драматургія, ікебана, костюм, оригамі тощо). Японський учитель – це, насамперед, громадянин своєї країни, високодуховна і соціально зріла особистість.

Отже, аналіз зарубіжного досвіду свідчить про те, що в провідних країнах світу сьогодні існують різноманітні підходи до системи мистецької освіти в ЗВО. У ряді європейських країн важливим завданням педагогічної освіти в цілому та мистецької зокрема є підготовка компетентних, високопрофесійних, конкурентоспроможних кадрів, які досконало володіють не лише комплексом фахових знань, умінь і навичок, але й вільно орієнтуються в суміжних галузях діяльності, а також здатні до постійного професійного зростання, самовдосконалення та самореалізації.

В європейських країнах (Польща, Німеччина, Франція, Італія, Велика Британія), скандинавських країнах (Швеція, Фінляндія), країнах далекого Сходу (Японія, Китай) у США значна увага приділяється вихованню особистості засобами мистецтва, зокрема, музичного мистецтва, починаючи з 1 класу загальноосвітньої школи. До музики ставляться як до соціально-культурного, національного феномену. Саме така особистість, що володіє музичними знаннями та вміннями, вважається високоосвіченою і здатною до творчої реалізації у будь-якій соціальній сфері. Тому освітня система означених країн спрямована, насамперед, на якісну мистецьку освіту. Підготовка майбутніх фахівців ґрунтується на гуманістичній освітній парадигмі, має полікультурний характер, та передбачає гнучкість навчальних програм та неперервність у здобутті музично-педагогічної освіти.

Спільним явищем у фаховій підготовці майбутніх учителів мистецтва в передових розвинених країнах світу є не лише вплив сучасних педагогічних ідей (інтеграція, професіоналізація, універсальність), але й збереження національних традицій і звичаїв у підготовці майбутнього вчителя музики. Зарубіжні науковці та педагоги у своїх дослідженнях наголошують на необхідності посилення уваги до формування духовності майбутніх учителів музики, розвитку в них здатності цілісно бачити світ, усвідомлювати значення соціально-культурних проблем. Ми поділяємо погляди зарубіжних учених щодо значимості національних мистецьких цінностей та надбань народу в формуванні духовності майбутніх учителів музики, що є важливим критерієм визначення професійної компетентності вчителя музики.

Вивчення тенденцій розвитку вищої мистецької освіти у провідних зарубіжних країнах світу в контексті європейських інтеграційних процесів, сприятиме підвищенню ефективності фахової підготовки майбутніх учителів мистецтва у вітчизняних закладах вищої освіти, в процесі якої відбувається формування їхньої професійної компетентності, дає змогу

визначити вибір оптимальних шляхів ефективного приєднання України до європейського простору вищої освіти.

Список використаних джерел:

1. Волинець А. Мистецька освіта у школах Франції. *Мистецтво і освіта*. № 1. 2003. С. 61-63.
2. Волинець А. Загальна мистецька освіта у школах Швеції. *Мистецтво і освіта*. № 3. 2004. С. 10-15.
3. Овчаренко Н. А. Напрями модернізації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті світових тенденцій освіти. *Педагогічний процес: теорія і практика* : зб. наук. пр. Київ: ТОВ «Видавниче підприємство «ЕДЕЛЬВЕЙС» ». Вип. 4. 2013. С. 154-163.
4. Шевнюк О. Мистецькі дисципліни в реформаційних процесах євроінтеграції. *Імідж сучасного педагога*. № 5-6. 2006. С. 17-19.
5. Popovych, N. The role of an integrated approach in music education technology. *European Researcher*. Vol. (73). № 4-2 (Eng). 2014. p. 748-755

УДК 78.01:37.013.77

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.48>

Я.Г. Новосадов

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

novoyaroslav@gmail.com

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття присвячена дослідженню герменевтичного контексту інструментально-виконавської підготовки бакалаврів музичного мистецтва. Розглянуто герменевтику як методологічну основу для розуміння та інтерпретації музичних творів. Підкреслено роль використання герменевтичних принципів для глибшого осмислення музичного тексту, його історико-культурного діалогу.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, герменевтика, бакалаври музичного мистецтва.

Abstract. The article is devoted to the study of the hermeneutic context of instrumental and performance training of bachelors of musical art. Hermeneutics is considered as a methodological basis for understanding and interpreting musical works. The role of using hermeneutic principles for a deeper understanding of the musical text, its historical and cultural dialogue is emphasized.

Keywords: instrumental and performing training, hermeneutics, bachelors of musical arts.

Процеси інтеграції, що спостерігаються сьогодні відкривають нові можливості для освіти. Герменевтичний контекст інструментально-виконавської підготовки є важливою темою, адже, «заглиблюючись в онтологічні підвалини музики як безкінечної стихії смислового породження, музикант-виконавець шляхом віднаходження себе в «Іншому» та «Іншого» в собі висловлює власну «комунікативно- інтерпретаційну позицію» [цит. по 2:с. 227].

Дослідження герменевтики здійснено такими зарубіжними філософами як В. Дільтей, П. Рікьор, Г. Гадамер та ін.. Вивчення герменевтичних контекстів у музичному контексті здійснено С. Шипом, О. Самойленко. У роботах М. Мимрика, О. Олексюк та ін., доведено, що інструментально-виконавська підготовки здобувачів мистецьких спеціальностей потребує впровадження герменевтичного підходу. Історія інструментального виконавства

розглянута В. Апатським, В. Бондарчуком, Н. Жайворонюк. Проблеми інтерпретації музичних творів досліджено В. Москаленко, О. Марковою, С. Шипом та ін. Методичним засадам виконавської майстерності присвячені роботи Н. Мозгальнової, А. Козир, І. Касілової, О. Щолокової та ін.

Герменевтика має давнє коріння. У перекладі «hermeneutikos» – той, що тлумачить, інтерпретує. Ще за доби Античності для пояснення діянь міфологічних богів з'явилося учення про інтерпретацію. У добу Середньовіччя інтерпретація стосувалась релігійних текстів. Дослідження герменевтики отримало продовження в німецькій філософії (роботи В. Дільтея, Е. Гуссерля, Ф. Шляйєрмахера). У концепціях М. Гайдеггера, Г. Гадамера, П. Ріккера та ін. герменевтика вивчається «як можливості екзистенції» [9], цілісності й відкритості нашого герменевтичного досвіду [1]. Вектор герменевтики у контексті музичного мистецтва пов'язаний з розкриттям координат «композитор-музичний твір-виконавець-слухач» [3].

Як зазначає С. Шип, «глибинний смисл» символу формує такий характер художньо-мовних дій, які зумовлюють невизначеність меж розуміння художнього знаку. При цьому музичний твір виступає як своєрідне повідомлення композитора до слухача. Це підкреслює роль виконавця, який передає інформацію, що закладена в тексті. У виконавця-інтерпретатора формується виконавська концепція, наповнена власними емоціями, переживаннями, досвідом. Розуміння, інтерпретація виконавця, як основні принципи герменевтики узгоджуються з композитором, твором та шляхом синтезу доповнюють один одного [2].

В. Москаленко розмежовує терміни «інтерпретація» і «герменевтика» та акцентує увагу на творчій ролі інтерпретатора музичного твору. Автор зазначає, що роль музичної інтерпретації виявляється «в естетичному оновленні об'єкта інтерпретування, розкритті виражальних можливостей об'єкта інтерпретування, в його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на основі вже існуючого художнього матеріалу» [4, с. 9].

Виконавсько-інструментальна підготовка бакалаврів музичного мистецтва передбачає набуття ними технічних навичок, художнього рівня майстерності, розвиток музичного мислення, пам'яті [8]. Інтерпретація музичного твору передбачає створення власного художнього образу, а не тільки технічного звуковидобування на інструменті. «Діяльність виконавця та композитора відбувається у межах творчої взаємодії. Адже, композитор є автором твору, її художньої ідеї. Виконавець повинен її відтворити та передати слухачам» [6, с. 104]. М. Мимрик зазначає, що інтегративний характер інструментально-виконавської підготовки студентів-інструменталістів потребує упровадження в її зміст герменевтичної методики [2]. Герменевтичний контекст інструментально-виконавської підготовки виявляється у художніх завданнях, що зумовлені стилем і жанром інструментальних творів. Під час концертного виконання, як стверджують дослідники О. Олексюк, М. Ткач та Д. Лісун «інтерпретація музичного твору постає не тільки у вузькому тлумаченні даного конкретного явища чи групи явищ у музичному мистецтві, а набагато ширше – як засіб пізнання й розуміння особи-стістю світу (навколишнього і внутрішнього) через музичний твір» [5. С. 16]. Кожний знак у музичному тексті, наповнений смисловою множинністю, відкриває нові семантичні пласти.

На наш погляд, герменевтичний контекст інструментально-виконавської підготовки пов'язаний із зануренням особистості у творчий процес, розкодуванням нею сенсів музичного тексту. Розуміння бакалаврами музичного мистецтва інтонаційних, мелодико-гармонічних, ладових, жанрово-стильових особливостей, форми спонукатиме їх до нових творчих здобутків

Отже, герменевтичний контекст виконавсько-інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва пов'язаний з опанування ними композиторських технік, форм, засобів музичної виразності.

Список використаних джерел:

1. Гадамер Г. *Истина і метод. Основи філософської герменевтики* / перекл. з нім. О. Мокровольського. 2000. Т.1. Київ : Юніверс. 457 с.
2. Мимрик М. Герменевтичний контекст музичної комунікації в інструментально-виконавській підготовці студентів мистецьких спеціальностей. *Український педагогічний журнал*. 2024. № 3. С. 226-235
3. Мимрик. М. Герменевтика музичних творів у контексті інтерпретаційної діяльності викладача мистецьких дисциплін: акмеологічний вимір. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2022. Вип.28. С. 37-44. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.06>
4. Москаленко В. *Лекції з музичної інтерпретації* Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 164 с.
5. Олексюк О., Ткач М., Лісун Д. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колективна монографія. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. 2013.164 с.
6. Селезньов С., Кшивак Ю., Новосадов Я. Виконавсько-інструментальна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва: теоретичний аспект. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 31. С.101-106
7. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис. 751 с.
8. Грінченко, Т. Д., Зузяк, Т. П. і Сідорова, І. С. (2024) «Трансформація мистецької освіти в умовах воєнного стану (на прикладі факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій ВДПУ імені М.Коцюбинського)», *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. 31, с. 161–168. doi: 10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.21.*
9. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Frankfurt. 1977. 450 p.

УДК 78.071:37.091.33

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.49>

Л.М. Онофрійчук

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

onofrichykluda@gmail.com

О.Ю. Адамус

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

oladamus21@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Анотація. У статті зазначено, що музичне виховання має величезний вплив на людину, підіймаючи її на високий духовний рівень. Музикальний слух, відчуття ритму, музична пам'ять – це природні задатки, які утворюють сприятливі передумови для виховання музичного смаку особистості. Використання сучасних мультимедійних засобів (інтерактивні дошки, комп'ютерні програми, аудіовізуальні додатки) значно розширює можливості для розвитку музикального слуху. Один із цікавих методів для розвитку слуху належить педагогу і музиканту Алену Бенбассата і ґрунтується на поєднанні фізичного відчуття, ритму та музичної інтуїції.

Ключові слова: музичний слух, музикальність, інноваційні методи, молодші школярі.

Abstract. *The article notes that musical education has a huge impact on a person, raising him or her to a high spiritual level. Musical ear, sense of rhythm, musical memory are natural inclinations that form favorable prerequisites for the education of musical taste of a person. The use of modern multimedia tools (interactive whiteboards, computer programs, audiovisual applications) greatly expands the possibilities for developing musical ear. One of the simplest methods for developing hearing belongs to Alain Benbassat and is based on a combination of physical sensation, rhythm and musical intuition.*

Keywords: *musical ear, musicality, innovative methods, younger students.*

Процеси освітнього розвитку неможливо відокремити від потреби духовного збагачення підростаючого покоління. Естетичне виховання, пізнання мистецтва та досвід взаємодії з матеріальною і духовною спадщиною є важливими складниками формування всебічно розвиненої та гармонійної особистості. Вони допомагають не лише здобувати знання, але й розвивати внутрішній світ, створюючи основу для подальшого самовираження та пізнання навколишнього світу.

У Законі України «Про освіту» значна увага приділяється розвитку естетичної культури та художніх здібностей дітей і молоді [6]. Однією з основних компетентностей Нової української школи (НУШ) є обізнаність та самовираження у сфері культури. Це здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, а також самостійно виражати ідеї, досвід і почуття через мистецтво. [7].

Видатний педагог ХХ століття В. Сухомлинський наголошував на важливості музики як потужного засобу естетичного виховання: «Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини... Розвиваючи чутливість дитини до музики, ми ошляхетнюємо її думки та прагнення» [5, с. 72]. Це підтверджує, що музичне виховання є важливим інструментом формування інтелекту, культури почуттів та моралі, оскільки музика має глибокий вплив на розвиток особистості, роблячи її духовно вищою, чистішою і кращою [1].

Вчені-педагоги: Л. Масол, Н. Миропольська, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Ростовський, А. Щербо неодноразово наголошували на необхідності музичного виховання для дітей та молоді. Шляхи розвитку музикальності досліджували такі видатні постаті, як М. Леонтович, В. Верховинець, К. Орф, К. Стеценко та інші. Серед сучасних дослідників, які звертають особливу увагу на розвиток музичної чутливості та слуху, можна виокремити Т. Дорошенко, О. Лобову, С. Науменко, Р. Савченко та О. Хижну. Їхні наукові праці значно сприяють поглибленому розумінню цих важливих аспектів музичного виховання.

Музикальний слух, відчуття ритму та музична пам'ять є природними задатками, які створюють сприятливі умови для формування музичного смаку особистості. Вони є основою для її здатності до цілісного сприйняття музики, а також для успішної підготовки до музичних занять. За результатами досліджень вчених, музикальний слух має безліч різновидів, серед яких: абсолютний, відносний, звукочастотний, метро-ритмічний, ладовий, інтонаційний, звуковисотний, мелодичний, поліфонічний, гармонічний та темброво-динамічний слух [3].

С. Науменко дійшла висновку, що музикальність включає в себе різноманітні властивості, починаючи з найпростіших слухових до вищих творчих виявів. На думку дослідниці, «природа музичних здібностей є вродженою психомоторно-емоційною властивістю» [2].

На думку О. Ростовського, музикальний слух і емоційна чутливість – це дві найважливіші компоненти, які є основною ознакою музикальності, бо без емоційного переживання твору неможливо досягнути його зміст [4].

Розвиток музикального слуху є важливою складовою загального розвитку школярів, оскільки він позитивно впливає не лише на розвиток музичних здібностей, а й на когнітивні процеси. У молодшому шкільному віці, коли мозок активно формується, музика виступає потужним стимулом для розвитку емоційного інтелекту, концентрації уваги та творчих здібностей. Сучасний світ, насичений технологіями та швидкими змінами, вимагає від

учителів нових підходів до навчання, що відповідають інтересам учнів. Саме тому інноваційні методи розвитку музикального слуху набувають особливого значення, адже вони здатні зробити процес навчання не лише захопливим, а й максимально продуктивним.

У молодшому шкільному віці діти мають високу здатність до сприйняття, що робить цей період найкращим для розвитку музичних навичок. Саме в цей час використання сучасних мультимедійних засобів, таких як інтерактивні дошки, комп'ютерні програми та аудіовізуальні додатки, стає надзвичайно ефективним інструментом, що значно розширює можливості розвитку музикального слуху. Зокрема, програми «Perfect Ear» та «Functional Ear Trainer» дають учням змогу тренувати сприйняття інтервалів, акордів і ритмічних малюнків у цікавій та доступній ігровій формі.

«Functional Ear Trainer» – додаток, що базується на методи педагога і музиканта Алена Бенбассата. Це один із найефективніших та доступних методів розвитку слуху, що поєднує фізичні відчуття, ритм та музичну інтуїцію. Автор розробив методику, яка допомагає учням покращити здатність слухати, розуміти та відтворювати музику, використовуючи природні можливості тіла та психіки. Цей підхід широко застосовується для навчання дітей різного віку, оскільки він органічно інтегрує гру та емоційне сприйняття музики [8].

А. Бенбассат вважає, що слух – це не лише фізіологічна здатність, а й психологічний процес, який можна тренувати. У першій частині додатку подано теоретичний матеріал, зокрема ноти, інтервали, лади та тональності, а також детальний опис самого методу і рекомендації щодо його застосування. У другій частині представлено практичний багаторівневий матеріал (базове тренування), який можна поступово ускладнювати.

Таким чином, поєднання сучасних методів розвитку музикального слуху з традиційними підходами сприяє розширенню можливостей для дітей і молоді самостійно вивчати музичний матеріал, здобувати теоретичні знання та практичні навички, долучатися до мистецтва і отримувати задоволення від процесу навчання.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. (2010). Методика навчання співу : навч. посібн. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан. С. 26.
2. Науменко С. О. (2015). Особливості діагностики музичних здібностей дошкільників // Освіта та розвиток обдарованої особистості. № 1.
3. Онофрійчук Л. М. (2015). Розвиток естетичної культури школярів у процесі позакласної музичної діяльності. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми//Зб. наук. праць – випуск 41 /Редкол. Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер». С. 115-120.
4. Ростовський О. Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посіб. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан. 640 с.
5. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Вибр. тв. в 5том. К.: Рад. шк. 1976. С. 72.
6. Закон України «Про освіту» № 3491-д від 04.04.2016 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
7. Міністерство освіти і науки України - нова українська школа. mon.gov.ua (ua). URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>
8. Найкращі додатки для навчання гри на фортепіано для початківців URL: <https://www.misolla-music.com/uk/blog/dodatky-dlia-navchannia-hry-na-fortepiano>

Т.Ю. Панасюк

концертмейстер

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: tamara.panasjuk1963@gmail.com

ЗАВДАННЯ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Анотація. У дослідженні розглядається питання розуміння професійних функцій концертмейстера, його роль та специфічні завдання у підготовці здобувачів спеціальності «Музичне мистецтво». Проаналізовано дослідження з даної тематики сучасних українських вчених. Висвітлено особливості та відмінності роботи концертмейстера з професійними співаками та студентами, а також питання творчих взаємовідносин піаніста-концертмейстера та соліста в їх взаємозв'язку.

Ключові слова: діяльність концертмейстера, виконавська майстерність, фахові компетенції

Abstract. The study addresses the issue of understanding the professional functions of a concertmaster, their role, and specific tasks in preparing students in the field of "Musical Arts." It analyzes research on this topic by contemporary Ukrainian scholars. The paper highlights the peculiarities and differences in working with professional singers, as well as the issue of the creative interactions between the pianist-concertmaster and the soloist in their interconnection.

Keywords: The concertmaster's activity, performance mastery, professional competencies.

На сучасному етапі швидкозмінного світу діяльність концертмейстера-акомпаніатора поряд з традиційним розумінням професійних функцій набуває ширшого контексту особливо в музично-педагогічній сфері. Актуальність виявлення завдань та специфіки роботи концертмейстера із здобувачами спеціальності «Музичне мистецтво» в класі постановки голосу «зумовлюється потребами сучасного суспільства щодо підготовки висококваліфікованих педагогічних кадрів, певними вимогами до професійно-творчої спрямованості педагогів-музикантів, їхньої комунікативності і успішної педагогічної взаємодії для створення сприятливого навчального середовища» [7, с. 138]. Визнання повноцінності педагогічного компонента діяльності концертмейстера та розкриття його сутності в наукових джерелах до теперішнього часу так і не отримало розгорнутого висвітлення. Юридично це положення підтверджується різницею, що зберігається, в статусах педагога і концертмейстера. Таким чином, при високій практичній затребуваності в концертмейстерах, має місце невизначеність типологічного статусу професії.

Проблема виявлення природи музично-виконавської діяльності досить розроблена в психолого-педагогічній, музикознавчій та музично-педагогічній літературі. Виконавська діяльність музиканта розглядається як один з видів творчої діяльності та характеризується неповторністю по характеру здійснення та результату, оригінальністю, суспільно-історичною та індивідуальною унікальністю. Вона діалектично поєднує в собі інтуїтивне, емоційне, раціональне та має в своїй основі комунікативний процес, спрямований на передачу музичної інформації від композитора до слухача.

Мистецтво акомпанементу, його теорія та практика розглядаються в дослідженнях піаністів-практиків. Музиканти піднімають питання проблеми творчих взаємовідносин піаніста-концертмейстера та соліста, взаємозв'язку сольної та фортепіанної партій, досліджується проблема формування художніх критеріїв концертмейстерської майстерності (Н. Н. Горошко М. В. Воротний, В.П. Саранін, П. Н. Євтіхіїв), підкреслюється комплексна природа професійної майстерності концертмейстера, що складається із сукупності

спеціальних знань, виконавських умінь та навичок, індивідуально-психологічних якостей особистості.

Низка науковців діяльність концертмейстера розглядають як особливий напрям музичної педагогіки [8] (, як компонент соціо-культурного фактору становлення особистості [9]. Відомі праці: підручник Т. Молчанової «Мистецтво піаніста-концертмейстера» [4], дисертаційні дослідження Л. Повзун «Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера» [6], та Т. Карпенко [2]; наукові розробки О. Бабчук, В. Левчук, Ю. Павлічук, С. Паламар, Т. Фойдер вивчають питання творчих концертмейстерських навичок.

Метою статті є аналіз особливостей концертмейстерської діяльності у процесі підготовки здобувачів спеціальності «Музичне мистецтво» в класі постановки голосу.

Сучасність вимагає підготовки грамотних спеціалістів-концертмейстерів з високим виконавським потенціалом, спрямованим на застосування набутих виконавських умінь та навичок на практиці, узагальнення та закріплення досвіду, адаптацію концертмейстерських умінь та навичок до умов професійної діяльності вчителя музики [1, с. 16]. У єдиному кваліфікаційному довіднику посад функціонал акомпаніатора-концертмейстера визначено наступним чином: «веде індивідуальні та групові репетиції (заняття) з артистами-вокалістами (оперними та камерними), артистами балету, солістами-інструменталістами, так і артистами інших жанрів, репертуару. Здійснює під час репетицій музичний супровід на фортепіано під час роботи над новими програмами (номерами). Виступає акомпаніатором у номерах артистів усіх жанрів та виконавцем окремих фортепіанних творів під час проведення концертів, інших заходів. Виконує нові музичні твори з аркуша та транспонує досить складний нотний матеріал».

Спеціальні фахові компетенції концертмейстера:

1. Музично-теоретичні: уміння читати нотний текст з аркуша. Володіння навичками сольфеджування одноголосного й багатоголосного музичного матеріалу; розвиненість внутрішнього слуху та функціонального вокального слуху; здатність застосовувати у процесі навчання та фахової діяльності знання з теорії музики, гармонії, аналізу музичних форм, поліфонії;

2. Вокально-виконавська: володіння вокальною технікою (співацька постава, звукоутворення, чисте звуковисотне інтонування, розвинене дихання і звуковедення, атака звука, висока співацька позиція, дикція, артикуляція, робочий діапазон тощо); здатність виявити найкращі художні властивості співацького голосу (вібрація, тембр, політність, рухливість тощо); уміння співати з супроводом і без нього; сформованість навичок ансамблевого співу; наявність індивідуальної вокально-виконавської манери.

3. Вокально-сценічна: здатність до творчої інтерпретації вокальних творів. Наявність творчого іміджу; сформованість сценічної культури та навичок вербальної і невербальної комунікації із глядачем у процесі концертного виступу; володіння акторською майстерністю та навичками сценічного руху; здатність до постановки концертних номерів; уміння працювати з різними типами мікрофонів.

4. Вокально-методична: володіння методикою постановки голосу, методами розвитку вокальної техніки, культури співу, творчого потенціалу співака; знання принципів класифікації співацьких голосів та вміння правильно визначити тип голосу співака; спроможність проектувати вокально-педагогічний репертуар для різних типів співацьких голосів (дитячих, дорослих); володіння методикою роботи над вокальними вправами, вокалізами, вокальними творами різної форми, жанру, стилю; здатність застосовувати набуті знання і навички в процесі викладання сольного співу у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.

5. Інструментально-виконавська: уміння грати на фортепіано вокальні вправи з супроводом, модулюючи у всі тональності (вгору і вниз); здатність грати по нотах і підбирати на слух нескладний акомпанемент до вокалізів та вокальних творів; уміння грати на фортепіано партитури для вокальних ансамблів різного виконавського складу (однорідного й мішаного; 2-, 3-, 4- голосного).

Отже, концертмейстер – це музикант, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях і концертах. Знання історії музики, музичного театру, вокального мистецтва, концертного та навчального репертуару передбачає широкий рівень ерудиції, і це лише те, що застосовується концертмейстерами на практиці. Діяльність акомпаніатора-піаніста передбачає зазвичай лише концертну роботу, тоді як поняття концертмейстер включає щось більше: вміння контролювати якість їх виконання або інших недоліків.

У діяльності концертмейстера об'єднуються творчі, педагогічні та психологічні функції. Та їх важко відокремити один від одного у навчальних, концертних та конкурсних ситуаціях. Музика більшою мірою, ніж багато інших сфер людської діяльності, має підстави бути віднесеною до психологічної сфери. Сучасні дослідження виявляють схильність піаніста до професії концертмейстера: якщо за типологічними ознаками концертмейстер може бути віднесений і до виконавців, і до педагогів, то за вимогами, які професія пред'являє до інтуїтивних властивостей, це музикант, що має надрозвинені психологічні властивості емпатії, що дозволяє налагоджувати з партнером по ансамблю будь-якого віку, рівня виконавських здібностей музичне та людське взаєморозуміння. Свещинська Н. В. зазначає: «У сучасних умовах психологічна компетентність концертмейстера важлива не менше, ніж його виконавські та педагогічні здібності, навички читання з аркуша та транспонування. В деяких ситуаціях, що складається в процесі відповідальних концертів, конкурсних виступів, концертмейстер в повному сенсі виконує роль психолога, який вміє зняти напругу соліста, негативний фон перед виходом на сцену, здатен знайти вірну яскраву асоціативну підказку для артистичного настрою. Концертмейстер, знаходячись поряд, допомагає пережити невдачі, пояснити їх причини, тим самим попереджаючи в подальшому виникнення сценوفобії, страху перед повторенням помилок» [4, с.131].

Отже, усвідомлення важливості та практичної значущості психологічної підготовки, специфічної для кожної професії, поєднується з необхідністю цілісного сприйняття окремого виду діяльності в тісному взаємозв'язку зі спорідненими видами та в контексті всієї культурної реальності. Вивчення проблеми психологічної компетенції у процесі підготовки вчителя музичного мистецтва є досить актуальною, оскільки допомагає розвинути навички комунікації у триєдності: педагог – учень (соліст) – концертмейстер. В процесі творчої діяльності функція супроводу і психологічної підтримки тісно сплітаються в єдину функцію музично-художнього і психолого-педагогічного супроводу. Таким чином, видно, що основна діяльність концертмейстера зосереджена на художніх та педагогічних функціях. Проте, внутрішнє наповнення художньої діяльності (виконання, інтерпретація та супровід) перебувають у нерозривному взаємозв'язку.

Велике значення для ефективності класної роботи має характер спілкування концертмейстера і педагога, тому що від цього залежить не тільки музичне просування студента, але і виховання його особистості.

У процесі уроку і репетицій педагог нерідко висловлює концертмейстеру побажання, зауваження і т. п. Реакція концертмейстера на такі зауваження має важливе значення для виховання майбутнього вчителя музичного мистецтва. Основний принцип тут – зацікавленість концертмейстера, яку має відчувати студент. Діяльність музикантів – соліста, викладача і концертмейстера вимагає спільних зусиль, і морально-психологічний клімат цього мініатюрного соціуму має величезне значення. Між людьми, які роблять спільну справу, повинна бути згуртованість, дисципліна і відповідальність дій, взаємодопомога і взаємоповага, спільний психологічний настрій. Від якості та міжособистісних взаємин, від ступеня комфорту у спілкуванні між учнем, педагогом і концертмейстером залежить і результат концертного виконання. Під час сценічних виступів концертмейстер є педагогом, психологом, музикантом, артистом, партнером. Іноді його роль навіть важливіша за роль викладача, бо будь-який, навіть найвидатніший педагог, давши своєму учневі все, що може, в останній момент йде і сідає у залі, тоді як піаніст разом із солістом залишається з ним до самого завершення виконання. Тож для викладача концертмейстер має бути одноступенем і першим помічником; для учня – другом, помічником і наставником.

«Професійне виконання музичного твору надихає, емоційно насичує та духовно збагачує, що сприяє розвитку естетичної складової загальної культури слухача» [6, с. 47]. Разом з тим, цей процес суттєво впливає на естетичний розвиток самого виконавця. Формування естетичної культури та естетичного світобачення музикантів, передусім, відбувається у закладах вищої освіти. Майбутні фахівці, «мають глибоко усвідомлювати місце і роль освітніх процесів у розвитку світового духовного простору в його культурно-історичних, національних, суспільних і індивідуальних формах. Вони мають стати посередником між культурою і підростаючим поколінням» [5, с. 61].

Робота піаніста-концертмейстера із здобувачами спеціальності «Музичне мистецтво» має свої особливості та відрізняється від роботи з професійними співаками [10]. Загальновідомо, що професійні творчі спілки видатних музикантів і піаністів-концертмейстерів існують на принципах рівнозначності виконавської майстерності, досвіду концертної діяльності, ерудиції, культури. Зовсім по-іншому виглядає робота піаніста-концертмейстера зі студентами-солістами. Тут концертмейстер не обирає собі партнерів; учасники ансамблю – це студенти різних курсів із різним рівнем слухового і виконавського досвіду. Тому становлення, навчання та виховання вокаліста-початківця цілком і повністю здійснюється під керівництвом викладача вокального мистецтва.

Завдання вибору навчального репертуару, розвиток артистичних і сценічних навичок співака-початківця також вирішуються викладачем вокального мистецтва. Варто зазначити, що «допомога концертмейстера у вивченні різного музичного матеріалу під час освоєння вокально-хорових дисциплін передбачає певну інтеграцію професійних знань і спеціальних практичних вмінь та навичок студентів, необхідних для розвитку музично-педагогічної майстерності» [7, с. 139]. Якщо зобов'язати концертмейстера втручатися у питання формування вокальної техніки співака-початківця зі своїми методиками, планувати вокальні заняття і вибирати репертуар, то учню можна завдати непоправної шкоди аж до втрати голосу. При цьому у вокальному класі концертмейстер є найближчим помічником співака після педагога.

Таким чином, функції концертмейстера у вокальному класі передбачають багатовимірний підхід: залежність від ступеня вокально-технічної підготовленості соліста (індивідуальний підхід), втілення мистецьких завдань – власне виконавських, супроводжуючих, інтерпретаційних, реалізація педагогічних (навчальних), освітніх, виховних та психологічних. В результаті спільної діяльності вокаліста і концертмейстера виконання твору постає як результат творчої взаємодії, яка є в свою чергу досягненням вищого рівня сумісної виконавської діяльності.

Список використаних джерел:

1. Карпенко Т. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вивчення фахових дисциплін: автореф. дис. канд. пед. наук.: спец.13.00.04 теорія і методика професійної освіти. К., НПУ ім. М. Драгоманова, 2010. 21 с.
2. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч.пос. Львів: ЛДМА ім.. М. Лисенка, 2001. 216 с.
3. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф.дис.канд.мист-ва: спец.17.00.03 музичне мистецтво. К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. 16 с.
4. Свещинська Н. В. Особливості концертмейстерської діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. Педагогічні науки. Кропивницький, 2021. Вип. 192 с.129-132.
5. Сідорова І. Естетична культура – невід’ємний компонент духовного світу особистості. Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems, 14, 2021. 61-66.
6. Сідорова І., Науменко І., Стребкова Д. Уплив виконавської майстерності концертмейстера на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта.

(2025). *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 4, 45-51. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-06)

7. Сідорова І. С., Стребкова Д. В., Науменко І. В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. Інноваційна педагогіка. Видавничий дім «Гельветика», Одеса. Вип. 57, Т.2. 2023. С. 137–141. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/57/part_2/27.pd

8. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. Moderní věda. Praha. Česká republika, Nemoros. 2022. № 1. P. 72-82. https://drive.google.com/file/d/17iV0kthkZ_olMAWgveL_dtpnSqPZGu4Z/view

9. Dumchak, I., Kachmar, O., Mochalova, N., Oleksandrenko, K., & Sidorova, I. (2024). Socio-cultural factors influencing students' learning experience: a crosscultural study. Revista Eduweb, 18(3), 264-275. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.03.20>

10. Sizova N., Belinska T., Bilozerska A., Vasylevska-Skupa L., Zuziak T. An Integration Model of Professional Training of a Music Art Teacher by Means of Innovative Technologies. Croatian Journal of Education: Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje, Vol. 26 No. 3, 2024. P.903-934

УДК 37.035.1:376-056.26:7

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.51>

І.С. Сідорова

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: sidorovairuna1978@gmail.com

Т.Д. Брацішевська

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: tatianal0972171146@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

Анотація. В статті розглядаються теоретичні аспекти формування естетичної культури школярів з вадами здоров'я. Зосереджується увага на використанні засобів мистецтва у їхньому естетичному розвитку. Досліджено культурно-виховний потенціал мистецтва. Наголошено на важливості підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін до використання мистецтва як ефективного засобу всебічного розвитку, зокрема формування естетичної культури школярів з особливими потребами.

Ключові слова: формування естетичної культури, школярі з особливими потребами, мистецтво.

Abstract. The article considers the theoretical aspects of the formation of aesthetic culture of pupils with disabilities. Attention is focused on the use of art tools in their aesthetic development. The cultural and educational potential of art is explored. The importance of training future teachers of art disciplines to use art as an effective means of comprehensive development, in particular, the formation of the aesthetic culture of pupils with special needs, is emphasized.

Keywords: formation of aesthetic culture, pupils with special needs, art.

Сьогодні одним із актуальних питань соціально-педагогічної науки, зокрема мистецької педагогіки є створення сприятливих соціокультурних умов для гармонійного розвитку та

творчої самореалізації молодого покоління з обмеженими можливостями. Через стан здоров'я таким школярам іноді важко освоїти освітні програми, брати участь в дозвілєвій діяльності поза спеціальних умов навчання й виховання.

До групи людей з особливими потребами варто віднести людей, які мають різні вади розвитку: порушення зору, мови, слуху, опорно-рухового апарату, інтелекту та інше. Ще з дитинства ця соціальна група скута вузькими соціальними рамками, ізольована від широкого загалу, має постійний психологічний дискомфорт. Існує необхідність у створенні певних умов та для їхнього розвитку. «Тому від швидкості та ефективності соціально-культурної адаптації таких дітей в суспільстві залежить формування самосвідомості, самооцінки, шлях подальшого їх розвитку» [5, с.166]. Учні з вадами здоров'я потребують особливої уваги та підтримки. Сьогодні психологічний стан більшості дітей вимагає «спілкування з прекрасним, накопичення позитивних емоцій та радісних відчуттів» [1, с.166]. Вважаємо, що найдієвішим засобом впливу на поліпшення духовного та фізичного стану молодого покоління наділена сила мистецтва.

Естетичний розвиток учнів з особливими освітніми потребами досліджують вчені у галузі спеціальної педагогіки (О. Гаврилов, І. Дмитрієва, А. Капустіна, Н. Тарасенко та інші).

У наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів (Г. Дульнєв, О. Граборов, Т. Головіна, К. Гордієнко, І. Groшенков, Л. Занков, І. Єременко, С. Калантарова, Н. Кравцова, Е. Кярнер, М. Нудельман, Г. Плешканівська, І. Соловійов, І. Швець, К. Щербакова, В. Баудиш, Б. Брьозе та інші) висвітлюються проблеми корекційної педагогіки засобами мистецтва в спеціальних закладах загальної середньої освіти.

Мета статті: розглянути теоретичні аспекти естетичного розвитку школярів з особливими потребами засобами мистецтва.

Вивчаючи теоретичні основи формування естетичної культури особистості дослідники неодноразово акцентували увагу на рівні розвиненості естетичної свідомості, здатність і потребу естетично сприймати дійсність. У такий спосіб, «естетичне виховання – це педагогічна діяльність, спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси. Метою естетичного виховання є розвиток високого рівня естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності» [4, с. 63]. Тому, дуже важливо сьогодні приділяти увагу естетичному розвитку підростаючого покоління, що у майбутньому стане фундаментом формування їхнього духовного світу.

Засобами естетичного впливу на вихованців може стати все навколишнє середовище: природа, багатогранне суспільне життя, у тому числі, процеси комунікації з іншими людьми, продукти творчої діяльності та інша оточуюча дійсність.

Велике значення в естетичному вихованні школярів, зокрема дітей з обмеженими можливостями, має мистецтво як один з видів творчої діяльності. Воно найбільше, на нашу думку, сприяє задоволенню естетичних потреб. Мистецтво є фундаментом соціо-культурного фактору становлення особистості, його вплив на суспільство та людину неоціненний [9]. Тому вважаємо, особливу місію у розгляді означеної проблеми виконує мистецька освіта.

Важливо, у процесі створення відповідних умов для всебічного розвитку учнів з особливими освітніми потребами, враховувати низку принципів естетичного виховання дітей цієї категорії, а саме:

- розвиток художнього смаку за допомогою природнього середовища та творів мистецтва;
- навчання музичній грамоті з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей школяра;
- збереження та розвиток індивідуальних особливостей учнів [8, С. 345-348].

У наукових дослідженнях вітчизняних педагогів мистецька освіта розглядається як фактор розвитку національної культури особистості [3]. Особлива увага приділяється проблемі формування готовності майбутніх учителів до гармонійного розвитку своїх вихованців різних соціальних груп засобами мистецтва. «Актуальність даної проблеми полягає в тому, що розвиток нових форм навчання, прогресивних технологій створюють

можливість формувати у молоді не лише такі якості, як креативність, ініціативність і комунікабельність, самодостатність, а насамперед здатність до саморозвитку та самореалізації» [6].

Майбутні вчителі мистецьких дисциплін «мають глибоко усвідомлювати місце і роль освітніх процесів у розвитку світового духовного простору в його культурно-історичних, національних, суспільних і індивідуальних формах. Вони мають стати посередником між культурою і підростаючим поколінням» [4, с.61]. Щоб відповідати сучасним вимогам естетичного виховання школярів, орієнтованого на моральне ставлення до мистецтва, навчальний процес в умовах підготовки майбутніх вчителів має включати інтеріоризацію певного обсягу знань, умінь, навичок, саморозвиток у процесі мистецтва. Особливої уваги потребує підготовка здобувачів вищої освіти до навчання й виховання учнів з обмеженими можливостями, що потребують залучення до дієвих засобів впливу на їхній особистісний всебічний розвиток [8, С. 345-348].

За допомогою мистецтва школярі можуть творчо сомореалізовуватися. Для соціалізації школяра з особливими вадами – це надійний, дієвий найдоступніший метод. Потрібно тільки зацікавити своїх вихованців до певної творчої діяльності, використовуючи ефективні форми і методи навчання.

Дослідники, вивчаючи проблему соціалізації дітей з особливими потребами, розглядають мистецтво як потужний, нічим не замінний набір психо-стимулюючих технік. Деякі педагоги використовують арт-терапевтичні методи у своїй роботі. Але варто зазначити, що до використання арт-терапії як методу зцілення дитини за допомогою творчості потрібно ретельно готуватися і вміти застосовувати його на практиці. «Цей метод використовується з метою терапевтичного впливу та при вирішенні діагностичних, корекційних, психопрофілактичних завдань. Тому арт-методи розробляються з вправ, які базуються на різних видах мистецтва, таких як живопис, малюнок, ліплення, боді-арт, різного виду інсталяції з предметів, колажі, ляльки, танцювальні, літературні напрямки, акторська майстерність та інше» [1, с. 75]. Можна виділити найпоширеніші різновиди арт-терапії: музикотерапія; танцювальна терапія; пісочна анімація; казко-терапія; лялькотерапія; бібліотерапія; ізотерапія; імаготерапія.

Розглядаючи мистецтво з такої точки зору, можна припустити, що воно слугує способом розвитку і реалізації людини як особистості, бо саме в процесі мистецької діяльності людина перевтілюється, змінюється, вдосконалюється. Здатність школярів до мистецької діяльності викликає у них успіх. У результаті чого, уможливорюється інтерес до творчого процесу [2, с. 15].

Одним з ефективних видів творчої діяльності вважаємо музично-театральну. Синтез мистецтв в театральній діяльності «уможливлює вибір жанру діяльності, де учні зможуть проявити свої творчі здібності, розвивати особистісну культуру та пізнавальні навички» [8, С. 347]. Цей вид діяльності базується на музиці, що домінує над іншими театральнo-зображувальними засобами.

Аналізуючи вокальну діяльність у музичному ляльковому театрі, варто виокремити дві функції творчого розвитку школяра: наочну (створення яскравого театального образу) та ілюстративну (музичну характеристику головного героя). Разом з тим, методика розучування пісень має свої проблеми: потрібно слідкувати за координацією рухів (робота з лялькою), керувати голосом (спів декламації), слухом (спів у супроводі) [7, С. 200-206]. «Танцювальна діяльність реалізується через процес ілюстрації образними засобами пластичного мистецтва та пантомімічними прийомами; відтворення хореографічних міні-п'єс ..., вміння імпровізувати, узгоджувати власні рухи з рухами партнерів» [8, С. 347]. Тому, музично-театральні заняття мають носити комплексний характер і будуватися на поєднанні навичок співу, пластики, пантоміми, жестикуляції та інших необхідних виражальних засобів.

Використання театралізованої діяльності сприяє розширенню сенсорного досвіду та знань школярів про навколишнє середовище, накопиченню життєвих понять, вирішенню навчально-виховних та корекційно-розвивальних задач:

- активізація мислинської діяльності та мовленнєвого спілкування учнів з особливими освітніми потребами;
- розвиток загально-трудових умінь і навичок в театралізованій діяльності;
- виховання психологічної та практичної готовності до трудової діяльності;
- розвиток естетичної потреби та естетичного смаку [8, С. 348].

У такий спосіб, використання різних видів мистецтва, зокрема за допомогою арт-терапевтичних методів, в освітньому середовищі сприяє залученню школярів з особливими потребами до творчості. «Творчість – це розумова й практична діяльність, результатом якої є створення оригінальних, неповторних цінностей, виявлення нових фактів, властивостей, закономірностей. Творчий розвиток – це неповторна, оригінальна і унікальна діяльність дитини, яка залежить від його здібностей, характеру, темпераменту і рівня знань» [1, с. 77]. В процесі творчої діяльності дитина отримує позитивні емоції через зліт почуттів, що, в свою чергу, дуже сприятливо впливає на її здоров'я і всебічний розвиток [2, с. 15].

Таким чином, мистецтво як арт-терапевтичне явище є важливим засобом гармонійного розвитку і невід'ємною частиною естетичного виховання школярів з обмеженими можливостями. Для реалізації естетичного виховання у школі майбутні вчителі мистецьких дисциплін повинні бути готові використовувати потенційні можливості мистецтва у своїй роботі зі школярами, зокрема з учнями, що мають певні обмеження в здоров'ї.

Список використаних джерел:

1. Барановська А., Сідорова І. Арттерапевтичні властивості вокально-хорового мистецтва у практиці освітнього середовища. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф.*, 07.02.2024 / МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Київ: Академперіодика, 2024. С.73-78.
2. Буланова Л. М. Соціалізація дітей з особливими потребами : соціально-творчий проект. *Шкільний світ. Позашкільн.* К., 2011. № 7 (42). С. 14-17.
3. Василевська-Скупа Л. П. Мистецька освіта як фактор розвитку національної культури особистості. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* // Зб. наук. пр. Випуск 37, Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2014. С. 364-368. <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/2801>
4. Сідорова І.С. Естетична культура – невід'ємний компонент духовного світу особистості. (2021). *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, 14, 61-66. <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/1773>
5. Швець І. Б. Вокальне мистецтво як специфічний засіб творчої самореалізації дітей з особливими потребами. *Інклюзивна освіта як індивідуальна траєкторія особистісного зростання дитини з особливими освітніми потребами : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (м. Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 08-09 листопада 2018 р.) / редкол.: О. П. Демченко, Н. О. Комарівська, Л. В. Любчак, Л. А. Присяжнюк ; за заг. ред. О. А. Голук. Вінниця : Меркьюрі-Поділля, 2018. Вип. 1. С.165-169.
6. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. *Moderní věda*. Praha. Česká republika, Nemoros. 2022. № 1. Р. 72-82. https://drive.google.com/file/d/17iV0ktkhZ_olMAWgveL_dtpnSqPZGu4Z/view
7. Onofrichuk, L.M. Synthesis of arts as a factor in the creative education of adolescent students // *Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: pedagogy*. 2017. No 1. P. 200-206.
8. Sidorowa I. S. Działalność muzyczno-teatryczna jako środek rozwoju estetycznego dzieci o specjalnych potrzebach. *Інклюзивна освіта як індивідуальна траєкторія особистісного зростання дитини з особливими освітніми потребами: збірник матеріалів V Всеукраїнської*

науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 17-18 листопада 2021 р.) / редкол.: О.П. Демченко, Н.О. Комарівська, А.В. Хіля, Л.В. Любчак, Т.М. Кривошея, Л.А. Присяжнюк, І.Г. Барановська, О.М. Блашкова ; за заг. ред. О.П. Демченко. Вінниця, 2021. Вип. 4. С. 345-348.

9. Dumchak, I., Kachmar, O., Mochalova, N., Oleksandrenko, K., & Sidorova, I. (2024). Socio-cultural factors influencing students' learning experience: a crosscultural study. *Revista Eduweb*, 18(3), 264-275. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.03.20>

УДК 78.071:37

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.52>

Сін Лу

аспірантка

Українського Державного Університету

імені Михайла Драгоманова

м. Київ

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ» У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Автором визначається поняття «творчий потенціал» вчителя музичного мистецтва та розкриваються його функції у процесі вокального навчання. Доводиться, що головним напрямком музично-пізнавальної діяльності студентів у процесі вокального навчання має стати розвиток художнього мислення, оскільки цей вид мислення забезпечує сприйняття та вивчення музичних творів і формує інтерпретаційну культуру.

Ключові слова: вчитель музичного мистецтва, вокальне навчання, творчий потенціал, інтерпретаційна культура

Abstract. The author defines the concept of "creative potential" of a music teacher and reveals its functions in the process of vocal training. It is proven that the main direction of musical and cognitive activity of students in the process of vocal training should be the development of artistic thinking, since this type of thinking ensures the perception and study of musical works and forms an interpretative culture.

Key words: music teacher, vocal training, creative potential, interpretive culture

Для вчителя музичного мистецтва опанування вокальним співом є необхідною частиною фахових знань та умінь, які наповнюють його професійну діяльність. Навчання вокалу передбачає поступове формування у студентів наукових уявлень в галузі постановки співацького голосу та інтерпретації вокальних творів. Ці уявлення складаються у сформовану інтерпретаційну культуру і стають підґрунтям фахової компетентності вчителя музичного мистецтва. Разом з тим формування інтерпретаторської культури значною мірою залежить від наявного у кожного студента творчого потенціалу та його використання у навчальному процесі.

Аналіз наукової літератури доводить, що проблема творчості знаходиться у полі зору українських і зарубіжних науковців на протязі всього ХХ століття. Її прискіпливо вивчали такі вчені як І. Бех, Дж. Гілфорд, Г. Балл, О. Лук, О. Кульчицька, А. Маслоу, В. Моляко, К. Роджерс, В. Рибалка, В. Роменець, Е. Торренс. Згідно їх теоретичних висновків розвиток творчих якостей особистості відбувається за єдиними законами суспільно-культурного або мистецького спрямування і реалізується відповідно особливостям певного історичного періоду та етнічно-культурного середовища.

Найбільш повно така позиція представлена у працях психолога В. Моляко. Розглядаючи дефініцію «творчість» вчений розкриває її як процес, в якому суб'єкт розкриває і переживає щось нове. Він доводить, що творчість – це «процес створення, відкриття будь-чого нового, раніше невідомого для цього конкретного суб'єкта». Відповідно вчений розглядає творчий потенціал в якості інтегративної властивості особистості. Така властивість характеризує міру

здійснювати творчу діяльність, а також готовність та здатність до творчої самореалізації й саморозвитку[3].

На думку В. Моляко, особливість творчого потенціалу особистості полягає у її прихованості від будь-якого зовнішнього спостереження. Навіть сама людина, яка має власний творчий потенціал, іноді зовсім не знає про свої творчі можливості. Тобто він проявляється лише в умовах здійснення людиною певної діяльності (якогось винаходу або створення чогось нового у мистецькій галузі тощо).

Узагальнення багатьох науковців у цьому напрямку дозволяє зробити висновок, що поняття «творчий потенціал» є складним психологічним утворенням, яке віддзеркалює здатність людини розкривати й удосконалювати власні потреби та можливості. Вчені дотримуються думки, що творчий потенціал є інтегральною складовою індивідуальних і соціальних сил особистості, забезпечуючи її потребу у творчій самореалізації та саморозвитку. Відповідно зміст творчого потенціалу утворюється з трьох складових: 1. здібності інтелекту; 2. властивості креативності; 3. особистісні якості (емоційні, вольові, поведінкові). При цьому вони наголошують, що імовірність прояву кожного комплексу залежить від ступеня внутрішньої свободи особистості та її прагнення повною мірою реалізувати свої можливості.

Творчий потенціал завжди супроводжується певним самовираженням відповідно до можливостей особистості. За визначенням дослідників, самовираження дозволяє людині у своїй діяльності демонструвати, розвивати та реалізовувати свою художньо-творчу індивідуальність, особистісні цінності, здібності тощо. Спрямовуючись на реалізацію власного художньо-творчого потенціалу, самовираження певною мірою стає вектором розвитку особистості.

Розгляд творчого потенціалу майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах вокального навчання передбачає визначення його основних функцій. Найбільш дієвими, на наш погляд, є наступні: *інформативно-комунікативна, евристична, естетична, суспільно-перетворювальна, гедоністична, катарсично-компенсаторна та педагогічна*. Розглянемо їх докладніше.

Визначаючи *інформативно-комунікативну функцію* творчого потенціалу у розвитку особистості, зупиняємося на таких її аспектах: відкриття та вираження особистих думок у людському спілкуванні. Ці думки виражаються у співі передусім за допомогою інтонації, яка є своєрідним знаком, подібним до вербального висловлювання. Причому можливості музичної інтонації від природи є надзвичайно багатими, оскільки поєднують в собі усі види вербального та невербального спілкування: музичного (вокальний, інструментальний супровід), словесний текст тощо.

Друга частина цього поняття – комунікація за термінологічним словником є «фундаментальною ознакою людської культури». Вона полягає в інтенсивному спілкуванні людей на основі обміну різноманітною інформацією. Вокальний твір може слугувати класичним прикладом комунікативної взаємодії, адже спів, як специфічне суспільне явище, виступає передусім засобом відображення та втілення у музичних інтонаціях комунікативних зв'язків та їх трансляції слухачам.

Евристична функція творчого потенціалу майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах вокального навчання полягає у перетворенні традицій, виявленні індивідуальних шляхів та нових тенденцій у мистецтві вокалу. Під час співу розвивається ціннісна якість, яка створює необхідний момент творчого ставлення до навколишнього світу – творчу уяву або фантазію. Під час навчання співу і в процесі виконання вони відіграють виняткову роль, оскільки кожне нове виконання вокального твору може відбуватися на основі імпровізаційності або творчості.

Естетична функція творчого потенціалу в умовах вокального співу виявляється у його здатності привносити естетичну насолоду, виховувати естетичні потреби, смаки, розвивати емоційну чутливість особистості. Ця функція завжди була і залишається надзвичайно важливою в музичному мистецтві. Його історичний огляд свідчить, що у вокальних творах різних жанрів завжди зберігалася відчуття довершеного і прекрасного.

Катарсично-компенсаторна функція творчого потенціалу у вокальному співі проявляється у тому, що гарний спів викликає у виконавця позитивне та піднесене почуття, яке в естетиці називають прекрасним. Він сприяє глибоким психологічним зрушенням особистості – тобто виникає катарсис, завдяки якому ушляхетнюється внутрішній світ людини. Ця думка підтверджується широко відомими афоризмом “Прекрасне пробуджує добре”.

Гедоністична функція співу виявляється по-різному, залежно від жанру вокального твору (пісні, романсу, опери, оперети тощо). В наш час гедоністичну функцію виконують естрадні пісні, які не несуть іншого смислового навантаження, крім розважальності та «виплескування» енергії.

Досліджуючи творчий потенціал співу у системі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, неможливо обминути *педагогічну функцію*. Вона виявляється у тому, що в процесі створення та виконання вокального твору людина засвоює певні норми і правила, звичаї і традиції, які пов’язані з національними традиціями. Ця позиція підкріплюється думкою Г. Падалки щодо впровадження в навчальний процес національно-стильового підходу до аналізу мистецьких творів. Вона вважає, що таке впровадження є необхідним, оскільки від національного через національне можна прийти до усвідомлення прекрасного у загальнолюдських вимірах.

У процесі вокального навчання можливості використання творчого потенціалу студентів проявляються у різних аспектах. Так, В. Антонюк підкреслює, що успішність та ефективність педагогічної діяльності вчителя вокалу залежить від того, наскільки він може бути співаком та інтерпретатором музичного твору. При цьому його методична забезпеченість стає головним фактором результативної навчальної діяльності, а її напрямки мають відповідати визначеним заздалегідь і усвідомленим результатам.

Разом з тим, ми підтримуємо думку Л. Тоцької, яка вважає, що структура співацької діяльності вокаліста включає такі складові: сприйняття еталона співочого звучання; вокально-слухові уявлення; відтворення голосом мелодії; оцінка і самооцінка виконання; усвідомлення якісних характеристик і способу звукоутворення [5]. Вона зазначає, що суб’єктивні уявлення стосовно еталону і внутрішнього образу вокального звучання визначають переживання та осмислення вокально-виконавського феномену в контексті ідеального, досконалого і довершеного, а також гідного наслідуванню. У власній вокально-виконавській та педагогічній діяльності вони проявляються як суб’єктивно прийняті норми та вимоги до здійснення діяльності і поступово стають більш усвідомленими, вербалізованими та обґрунтованими.

За нашими спостереженнями, головним напрямком музично-пізнавальної діяльності студентів у процесі вокального навчання має стати розвиток їх художнього мислення, адже саме цей вид мислення здатний забезпечити сприйняття й вивчення музичних явищ разом з художньо-змістовими і лексико-граматичними аспектами, допомагаючи зрозуміти та оцінити виразні можливості музики й сформувати інтерпретаційну культуру студентів на основі творчого потенціалу.

Список використаної літератури:

1. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності/ Наукові записки НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер. : Педагогічні та історичні науки. 2014. Вип. 120.С. 74-79.
2. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. К.: 1994. 111с.
3. Моляко В. А. Психология творческой деятельности. К., 1978, 147 с.
4. Мурашко І.В. Розкриття поняття «особистісний потенціал» та його психологічної структури. Актуальні проблеми психології. Психологічна теорія і технологія навчання. 2010. Т. 8. Вип. 7. С. 196–205.
5. Тоцька Л.О. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vchu N 148

Білозерська Г.О.

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна

Мороз Д.О.

здобувачка вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail: belozerskanna@gmail.com

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядається одна з актуальних проблем сучасного суспільства – необхідність формування музичної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична культура, молодші школярі.

Abstract. The article considers one of the urgent problems of modern society - the need to form the musical culture of younger schoolchildren in music lessons.

Keywords: musical art, musical culture, younger schoolchildren.

Найважливішим стратегічним завданням сучасного суспільства є виховання різнобічної особистості з урахуванням взаємодії соціального та індивідуального досвіду людини. Невипадково навчання музиці одна із пріоритетних напрямів освіти дітей, оскільки музика, сприяючи максимальному особистісному розвитку людини, містить значний потенціал у подоланні існуючих гострих протиріч у духовному житті країни.

Найважливішим завданням є постійний пошук найрезультативніших шляхів виховання та розвитку кожної дитини, оскільки молодший шкільний вік є найбільш відповідальним, основним етапом розвитку людини, саме в цьому віці закладається фундамент особистісного розвитку дитини. Музика, як ніяке інше мистецтво, займає особливе місце завдяки безпосередньому комплексному впливу на людину. Вона дає ні з чим незрівнянні можливості у розвитку духовної сфери людини, особливо у дитинстві, є найбільш сприйнятливим періодом у розвитку творчого потенціалу особистості.

Співпереживання у сфері музичного мистецтва розширює життєвий досвід, орієнтує дитину високі моральні, духовні цінності, формує його індивідуальність. Потреба людини у спілкуванні з музикою явище не випадкове. Це спосіб життя, основи якого закладаються в ранньому дитинстві, як і багато інших якостей особистості (елементарна гігієна, фізична форма, правила гарного тону, поведінка в суспільстві). Зрештою, доля суспільства залежить від того, який культурний досвід успадкований у дитинстві, які аспекти культури стають пріоритетними. Саме тому постає питання про важливість формування музичної культури дітей, про її значення для розвитку загальних психічних властивостей (мислення, уваги, пам'яті, волі), для виховання емоційної чуйності, морально-естетичних потреб, тобто для формування всебічно розвиненої особистості [4].

Музична культура уможливорює найповніше розкриття всіх внутрішніх психологічних якостей учня (мислення, уяву, пам'ять). Відбувається розвиток емоційно-чуттєвої сфери психіки дитини (витонченості, чуйності, вміння через музику пізнавати глибину душевних переживань у собі та інших). Перспективність досліджень у сфері формування музичної культури дітей молодшого шкільного віку особливо актуальна, оскільки з психолого-педагогічних позицій цей період є найбільш сензитивним у формуванні музичного смаку та її культури.

Фундаментальні дослідження проблеми мистецької освіти, зокрема в аспекті розвитку музичної культури школярів висвітлені у працях виданих вчених – Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької.

Основні компоненти розвитку естетичної культури аналізуються в багатьох дослідженнях з психологічних, педагогічних та мистецтвознавчих наук вчених-сучасників (Б. Бриліна, В. Вергунової, О. Зайцевої). Про необхідність формування музичної культури та духовності як важливого аспекту формування творчої особистості зазначається у надбаннях Вань Яня, Н. Міської, О. Негребецької, О. Петрикової, А. Юдіна.

Мета і завдання статті – окреслити теоретичні аспекти музично-естетичної культури молодших школярів.

Завдяки розвитку музичної індустрії, орієнтації школярів у галузі музики формуються, головним чином, під впливом засобів масової комунікації та спілкування з однолітками, що призводить до споживання музичних зразків сумнівної естетичної якості, розрахованих на невибагливий смак через легкість сприйняття.

Сучасна музика та інші суто розважальні напрямки, що мало сприяють формуванню високих музичних смаків і виконують не стільки естетичну, скільки комунікативну та фонову функції, цілком заповнили телебачення, радіо та інші ЗМІ. Вони користуються у дітей широкою популярністю і значною мірою ускладнюють шлях слухача до пізнання дійсно прекрасного, позбавляючи можливості відрізнити справжні культурні цінності від сурогату. Не піддатися цьому впливу, уникнути нав'язування чужих смаків і поглядів, вміти знайти способи самовираження, самореалізації може лише людина, яка творчо мислить [9].

У сучасній науці сформовано безліч підходів щодо визначення «музична культура». Теоретичний аналіз літератури показує, що поняття «музична культура» розглядається з різних позицій, ракурсів та аспектів.

У працях О. Лобової зазначається про необхідність виведення музичної освіти на рівень культуро- та життєтворчості, максимальної реалізації інтелектуального, естетичного, творчого потенціалу особистості та її різнобічного гуманістичного виховання, а тому, феномен музичної культури набуває нового, більш глобального й універсального змісту [5, с. 105-117].

У наукових джерелах різнобічно висвітлено визначення поняття «музична культура», зокрема, увага звернена на певні історичні періоди різних країн та конкретних народів. Але головна увага науковців приділена проблемі розвитку музичної культури окремої особистості.

Тлумачення поняття «культура» зустрічаємо у працях О. Лобової. Науковицею зазначається, що це надзвичайно широке і різнопланове явище, яке пронизує різноманітні аспекти соціального буття та людської діяльності. Сфера побутування терміну розповсюджується на різні наукові галузі (культурологія, філософія, історія, філологія, мистецтвознавство, етика, естетика, синергетика, психологія тощо) [5, с. 107].

О. Негребецькою «музична культура» трактується як система всіх державних інститутів (музична освіти, наука про музику, концертні зали, нотодрук, засоби масової комунікації тощо), що забезпечує обмін і споживання в суспільстві музичних цінностей, створених і виконаних композицій [7, с. 39].

Н. Міськовою зазначається, що музична культура особистості є цілісним утворенням, що характеризується наявністю глибоких музичних знань та вмінь виконувати музику, високою якістю музичного сприймання та емоційного переживання музичних творів, проявом вираженого прагнення до творчого самовияву у сфері музичного мистецтва та оцінного ставлення до неї [6, с. 174].

У працях С. Чепіги досліджено, що музична культура особистості відображається у єдності відповідних знань, здібностей, переконань, почуттів, оцінок, навичок поведінки, музичних здібностей, сформованої естетичної позиції, стійкої установки на музичну діяльність, розвиненого чуттєво-ціннісного ставлення до музики, що дає можливість особистості орієнтуватись в царині музичних цінностей, формувати суб'єктивні переживання, смаки, оцінки й ідеали [11, с. 157].

У наукових дослідженнях також зазначається, що музична культура особистості є:

- інтегральним утворенням, що проявляється в достатньому рівні музичного розвитку особистості, сформованості її музично-естетичної свідомості та накопиченні людиною музичного досвіду в різноманітних видах виконавської діяльності (Дін Юнь) [3, с. 34];
- результатом засвоєння знань про синтез національного та світового музичного мистецтва, що проявляється в широкому музичному кругозорі особистості, вихованості в неї естетичних почуттів, рівня розвитку здібностей до сприйняття музики та прагненні до самореалізації в творчому процесі (Ван Янь) [2].

За ствердженнями науковців, для успішної реалізації пропонованих функцій музичного мистецтва необхідне сприяння систематичному формуванню музичної культури у кожної особистості.

Вченими виокремлюються найважливіші риси музики:

- музика через свої ритмо-енергичні властивості гармонізує зв'язок співтовариства з навколишнім світом – штучним і природним;
- музика дозволяє співтовариству ідентифікувати себе, виділити з навколишнього світу;
- музика зміцнює ті чинники і передумови, які сприяють ефективній організації і інтеграції людьми своїх сил, настроюванню членів співтовариства на функціонально виправдані дії, як-то виконання трудових операцій, освоєння форм активності, що пов'язані з відпочинком тощо;
- музична традиція дозволяє, з одного боку, розвивати творчий потенціал співтовариства, з іншої – зберігає сили людей, етнічні зразки естетичної організації діяльності, які акумулюють досвід попередніх поколінь;
- музика у ряді інших культурних засобів формування відносин людини з оточенням сприяє переходу від ентропії до порядку, від безформності до отримання форми, передаючи норми впорядкування від одного покоління до іншого [1].

Музична культура сприяє налагодженню комунікації між учасниками художньо-творчого процесу, створюючи основу для зразкових відносин у соціумі між людьми. Вона має більш глибоке значення аніж музичне мистецтво, адже вона охоплює різні сфери музичного мистецтва в будь-якому соціальному виявленні.

Поняття «музична культура» в соціальному аспекті науковцями визначається як складна система, в яку входять:

- музичні цінності, що створюються або зберігаються в даному суспільстві;
- всі види діяльності по створенню, зберіганню, відтворенню, розповсюдженню, сприйняттю і використанню музичних цінностей;
- всі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками і іншими якостями, що забезпечують її успіх;
- всі установи і соціальні інститути, а також інструменти і устаткування, що забезпечують цю діяльність [8].

Аналіз поняття «музична культура» в наукових дослідженнях свідчить про те, що вона є підсистемою до систем вищих рівнів художньої культури суспільства та культури в цілому.

При формуванні музичної культури слід враховувати фактори, що сприяють оптимальному розвитку школярів молодшого віку, використовувати в освітньому процесі нові педагогічні технології. На наш погляд, дуже перспективним і одним з найважливіших положень є розвиваюче навчання, поєднання форм і методів навчання в залежності від дидактичних проблем, умов; організації та змісту освітнього процесу з використанням інтенсивних методик, з урахуванням вікових та особистісних особливостей дітей.

Особлива роль в цьому процесі належить викладачеві, який має бути цікавий як сам собі, та і своїм колегам, але, передусім, дітям. Без переорієнтації педагогічної технології на інтенсивний розвиток дитини, формування її музичної культури – зусилля більшості педагогів залишаються не затребуваними. Правильна діагностика здібностей, оцінка зусиль і

можливостей учнів, різноманітність методів – усе це має визначати стратегію і тактику діяльності викладача, логіку навчального процесу [10].

Таким чином, провідними ознаками, що визначають якість музичної культури молодших школярів, є участь у музичній творчості у вигляді різних форм музичної діяльності, розвиток морально-естетичних сторін особистості під впливом її музично-культурного потенціалу, високий рівень знань та оціночних уявлень у музиці. Формування музичної культури молодших школярів у освітньому процесі має стати цілеспрямованою діяльністю освіти. Вирішення цієї проблеми, характеризується яскраво вираженою актуальністю, оскільки визначення найоптимальніших умов та ефективних шляхів їх вирішення важливе для прогресивного розвитку всієї системи освіти.

Список використаних джерел:

1. Білозерська Г.О., Кравцова Н.Є., Белінська Т.В., Кушнір К.В., Будяк В.В. Професійно-орієнтована підготовка майбутнього вчителя-музиканта до здійснення соціокультурної діяльності засобами хорового мистецтва. Науковий часопис українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Збірник наукових праць / М-во освіти і науки України, Укр. держ. ун-т імені Михайла Драгоманова. – Випуск 98. – Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2024. С.18-22.
2. Вань Янь. Музична культура особистості як предмет наукових розвідок китайських та українських вчених. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. URL: http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2022/80/part_1/3.pdf
3. Дін Юнь. Формування музичної культури молодших школярів у процесі фортепіанного навчання в мистецьких позашкільних закладах освіти: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2016. 228 с.
4. Добровольська Руфіна, Білозерська Ганна. Українська музикотерапія як феномен сучасної університетської освіти: тенденції розвитку та становлення. *Наукові інновації та передові технології*, 2024, 4 (32).
5. Лобова О. Генеза поняття «музична культура особистості» в контексті загальної музичної освіти. Естетика і етика педагогічної дії. Київ, 2016. В. 13. С. 105-117. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eepd_2016_13_11
6. Міськова Н. Особливості формування музичної культури молодших школярів на сучасному етапі. *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ*. Київ, 2016. В. 2. С. 171–176.
7. Негребецька О. Ціннісний контекст музичної культури. *Наукові записки*. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/53036285.pdf>
8. Onofrichuk, L. Priadko, O. Bilozerska, A. Basovska, Iryna Shvets. Develop of students creative skills in the process of a vocal speaking work in the context of musical theater. *Modern Science-Moderní věda.*, P. 43-52.
9. Sizova N., Bilozerska H., Mudra S., Patyk R., Bokhonko Y. Stimulation of students' research activity in the conditions of distance education. *Journal of Education and Learning (EduLearn)* 18 (3), 991-1000.
10. Sizova N., Belinska T., Bilozerska A., Vasylevska-Skupa L., Zuziak T. An Integration Model of Professional Training of a Music Art Teacher by Means of Innovative Technologies. *Croatian Journal of Education: Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, Vol. 26 No. 3, 2024. P.903-934
11. Чепіра С. Спрямованість музичного виховання на формування морально-естетичних якостей особистості. *1025-річчя історії освіти в Україні: традиції, сучасність та перспективи: зб. матеріалів міжнарод. наук. конф.* Київ, 2014. С. 154–164.

Л.П. Василевська-Скупа

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
e-mail-lpvasylevska@gmail.com

О.В. Поворознюк

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
povoroznyuk07@gmail.com

Г.С. Німішевський

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця, Україна
nitishevskia@gmail.com

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИСНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ

Анотація. Статтю присвячено аналізу теоретико-методичних засад музично-естетично-виховання школярів засобами вокального мистецтва. З'ясовано зміст ключових понять дослідження: «виховання», «музичне виховання», «естетичне виховання», «морально-естетичні цінності». Обґрунтовано роль музичного мистецтва, зокрема вокального й хорового, що сприяє вихованню морально-естетичних цінностей підлітків, зокрема уявлення про добро, справедливість, чесність, повагу до інших, сприйняття краси, гармонії, творчості. В статті підкреслено, що дані цінності формують основи міжособистісної взаємодії, сприяють розвитку моральної самосвідомості, сприяють розвитку емоційної культури, креативності, здатності цінувати вітчизняну, європейську та світову культуру. Визначено важливість народнопісенного репертуару, творів вітчизняних композиторів для формування морально-естетичних цінностей учнів.

Ключові слова: морально-естетичні цінності, музично-естетичне виховання, вокальні й хорові твори, засоби музичної виразності.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the theoretical and methodological foundations of musical and aesthetic education of schoolchildren by means of vocal art. The content of the key concepts of the study is clarified: “education”, “musical education”, “aesthetic education”, “moral and aesthetic values”. The role of musical art, in particular vocal and choral art, which contributes to the education of moral and aesthetic values of adolescents, in particular the idea of goodness, justice, honesty, respect for others, perception of beauty, harmony, creativity, is substantiated. The article emphasizes that these values form the basis of interpersonal interaction, promote the development of moral consciousness, contribute to the development of emotional culture, creativity, and the ability to appreciate national, European, and world culture. The importance of the folk song repertoire and works of domestic composers for the formation of moral and aesthetic values of students is determined.

Keywords: moral and aesthetic values, musical and aesthetic education, vocal and choral works, means of musical expression.

Модернізація вітчизняної системи освіти в умовах глобалізації та інтеграції України до світового та європейського освітнього простору актуалізує проблему виховання морально-естетичних цінностей школярів засобами мистецтва. Особливу увагу необхідно приділити

музично-естетичному вихованню учнів, яке спрямоване на формування духовного світу дитини, її емоційної сфери, розвитку відчуття прекрасного, музичного смаку, творчості. Відомо, що спів – це наймасовіший і найдемократичніший вид музичного мистецтва, у якому найбільшою мірою потребується і досягається співтворчість. Тому спів виступає основою системи музично-естетичного та національного виховання особистості, її художньо-творчого розвитку та формування ідеалів. Зрозуміло, що інтерес до музики починається зі співу, а любов до пісні найкраще виявляється і виховується під час її виконання.

Сучасний розвиток українського суспільства вимагає ретельного вивчення питань духовного розвитку підростаючого покоління. Духовні цінності, які формуються у особистості шляхом сприйняття художньо-естетичної культури, сприяють розширенню її світогляду, формують морально-естетичні цінності, створюють цілісну картину її внутрішнього світу.

Серед інтелектуальних, моральних та естетичних цінностей, велику роль відіграють останні, які яскраво проявляються у всіх видах художньої творчості – музичної, образотворчої, літературної. Саме музичні твори, зокрема кращі світові та національні зразки вокального та хорового мистецтва мають великий потенціал для морально-естетичного виховання особистості. Відомо, що питання музично-естетичного виховання підростаючого покоління завжди були в полі зору вітчизняних науковців.

Так, у працях В. Дряпки, І. Зязюна, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, Л. Хлебнікової, В. Орлова, О. Семашко, Т. Танько, В. Шульгіної, О. Щолокової розроблені концепції реформування мистецької освіти в Україні та розглядається проблема естетичного виховання молоді засобами музичного мистецтва. Проте, тема естетичного виховання засобами вокального та хорового мистецтва залишається актуальною.

Тому **мета** дослідження полягає в обґрунтуванні теоретико-методичних засад виховання морально-естетичних цінностей школярів засобами вокального та хорового мистецтва.

Відомо, що морально-естетичні цінності відображають уявлення про добро, справедливість, чесність, повагу до інших та зосереджені на сприйнятті краси, гармонії, творчості. Дані цінності формують основи міжособистісної взаємодії, сприяють розвитку моральної самосвідомості, розвитку емоційної культури, креативності, здатності до оцінки мистецьких явищ. В естетичному вихованні помітно виділяється велика педагогічна місія мистецтва, що являється закономірним. Водночас пізнання мистецтва у всіх його видах і жанрах настільки багатогранне і своєрідне, що воно виділяється із загальної системи естетичного виховання як особливий його компонент [6, с. 156]. Проникаючи в сутність музики та усвідомлюючи себе під її впливом через взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою особистості, людина розвиває самосвідомість [3, с. 21].

Проблема взаємозв'язку моральних і естетичних аспектів у виховному процесі привертала увагу багатьох педагогів, науковців. Важливу роль в естетичному вихованні та духовному становленні особистості відводили мистецтву В. О. Сухомлинський та К. Ушинський. Видатні педагоги пов'язували музичне виховання зі світом почуттів, які передаються через спів, що сприяє естетичному вихованню особистості. На думку В. О. Сухомлинського, сфера впливу музики та живопису на людину «започатковується там, де закінчується мова» [11, 386].

Відомо, що естетичні засоби впливу мистецтв, зокрема музики на особистість є найбільш дієвими і творчо розвиваючими, оскільки формують найважливіші людські якості [7, с.7]. Основою будь-якого музичного виховання є гармонійне поєднання художньо-творчої діяльності, естетичної свідомості та емоційно-почуттєвої сфери. Музично-естетичне виховання вважається складною ланкою в структурі загального виховного процесу. З давніх-давен мислителі та художники помітили здатність музики впливати на моральні якості та риси характеру, на душевний стан та принципи поведінки людини [6, с.27]. Музичне мистецтво відображає в людській свідомості цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості [4, с.157].

Феномен «*виховання*» - це складний і багатогранний процес формування особистості, створення оптимальних умов для її фізичного, психічного та соціального розвитку. «*Музичне виховання*» - це процес передачі та засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, спрямованих на розвиток та формування музичних нахилів, здібностей, смаку, ідеалів, надихаючих особистість на практичну музично-естетичну діяльність. За допомогою музики молоде покоління виховувалось, виховується і буде виховуватись впродовж багатьох віків. Виховання музичними засобами здійснюється під час уроку музичного мистецтва, на індивідуальних музичних заняттях, в позакласній роботі.

Слід зазначити, що музичне виховання опирається на естетику, бачення краси і багатогранності музичної тканини. Тому «*естетичне виховання*» – це процес формування цілісного сприйняття і правильного розуміння прекрасного у мистецтві та дійсності, здатності до творчого самовиявлення людини. Разом з цим, «*музично-естетичне виховання*» - виховний процес, спрямований на формування і розвиток засобами музичного мистецтва естетичних почуттів, ідеалів, інтересів, потреб, смаків, переживань, понять, суджень, оцінок, образного мислення, творчих здібностей, цілісного сприймання, гуманістичного ставлення до навколишнього життя і мистецтва. Зміст музично-естетичного виховання полягає у формуванні естетичної свідомості особистості, системи її музичних здібностей та навичок музичної творчо-виконавської діяльності, що реалізується шляхом створення умов музично-естетичного середовища, сприяння самостійній творчій діяльності під виховним впливом музичних явищ. Естетична свідомість емоційного походження. Спочатку виникає емоційне сприйняття, відчуття, яке потім усвідомлюється в результаті естетично-творчої діяльності. Водночас учні і самі можуть сприймати виконувані твори більш яскраво зі здатністю передати ці переживання оточуючим. Емоційність повинна чітко відповідати творчому потенціалу особистості, її рівню соціалізації, тоді як емоційна стабільність відіграє вирішальну роль у процесі творчої діяльності, особливо на етапі «дозрівання» ідеї [5, с.56–57]. Музика – це творча взаємодія свідомості людини з її емоціями, тому музичні уподобання та смаки виражають її рівень естетизації та культурного досвіду. Виховання підростаючого молодого покоління повинно відбуватися на основі прекрасного – прослуховування музичних творів, які здатні внести естетичні елементи у життя, розвивати художні здібності до творчого пізнання. Однак, у сучасному глобалізованому суспільстві важко почути якісну музику, що викликає певні перешкоди для формування морально-естетичних цінностей особистості. На жаль, сьогодні молодь слухає зовсім іншу музику, яка не тільки не приносить позитивне в їх життя, але й спустошує, насичує непотрібним, інколи деструктивним. Це створює деякі суперечності між ціннісними орієнтаціями, які слід виховувати у школярів та соціокультурними умовами, в яких вони перебувають зараз. Тому виникає негативне ставлення підростаючого покоління до культури та моралі, класичної музики та творчості, мистецтва загалом. Слід також зауважити, що естетична культура завжди містить у собі два пов'язаних між собою моменти: засвоєння естетичних цінностей, які закріпилися у суспільстві та створення власних, керуючись внутрішніми відчуттями та сприйманням творів мистецтва. Саме на розвиток цих якостей і має бути спрямоване морально-естетичне виховання підростаючого покоління.

Зрозуміло, що музичне мистецтво – різноманітне й емоційно насичене, саме воно відіграє провідну роль в процесі естетичного виховання. Відомо, що вокальні твори здатні зачепити внутрішній світ людини, знайти у ньому найпотаємніші заглибини та вплинути на емоційний стан особистості. Завдяки естетичному впливу пісні відбувається переоцінка ціннісних орієнтацій, формування світоглядних уявлень, окрім цього, в процесі слухання, виконання, тобто активних занять вокалом, виховуються пам'ять, образна уява, творче мислення. Заняття вокалом не лише поглиблює знання, розвиває виконавські вміння, чистоту інтонування, чіткість динамічних відтінків, але й активізує емоційну сферу, сприяє естетичному вихованню учнів. Оскільки зміст пісні відкривається через слово, інтонацію та мелодію, потрібно оволодіти музичною мовою та збагатити естетичний досвід виконавців.

Тому, під час уроку музичного мистецтва, варто звертатися до українського фольклору, до кращих зразків національної культури. Адже українська пісня несе в собі генетичну

пам'ять минулого, музичної свідомості, в якій збереглася краса, духовність і гармонія з природою та довкіллям. У народній пісні сформовані уявлення про людину, оспівана любов до рідної землі, повага до предків, в піснях звучить душа народу. Виховна роль української народної пісні полягає у вдалому поєднанні слова з музичним матеріалом. Вона водночас прилучає до цінностей української культури, виховує моральні та патріотичні почуття, розширює світогляд та формує свідомість.

Особливого значення в естетичному вихованні учнів мають як вокальні так і хорові твори. Видатні українські композитори та педагоги – М. Березовський, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий та інші наголошували на важливості впровадження у музичне виховання хорової музики, оскільки саме вона найкраще впливає на духовний світ людини, емоційну, творчу сфери.

Знайомлячись з народною пісенною творчістю, з пісенною спадщиною українських композиторів Н.Леонтовича, Я.Степового, К.Стеценко, Л.Ревуцького учні сприймають та емоційно переживають усю гаму людських почуттів, виражених особливостями українського мелосу, його інтонаційно-ладовою основою, усвідомлюють образний зміст вокального чи хорового твору. Відомо, що текст цих пісень несе в собі глибокий моральний зміст. Такі народні пісні, як “Вербова дощечка”, “Щедрик”, “Котику сіренький”, “Дударики”, “Зоре моя вечірняя”, “Думи мої” і велика кількість інших творів вчать дітей співпереживати, співчувати втіленим у них поетичним образам, змушують задуматися про моральні цінності людського життя: добро, любов, чуйність, шляхетність, великодушність. З огляду на те, що моральні цінності засвоюються переживаннями, а не логічним розумінням, як доведено наукою, можна думати, що моральний зміст вокального й хорового пісенного репертуару, підкріплений емоційно-естетичним його переживанням під час виконання може бути засвоєний учнями як значущий для кожного вихованця і увійти в систему їх ціннісних орієнтацій. Музично-естетичне виховання, на думку педагогів-практиків, успішно здійснюється в процесі сольного і вокально-хорового виконавства, що сприяє в результаті сприйняття кращих творів вихованню гуманних почуттів особистості, почуття прекрасного. Зрозуміло, що школярі сприймають засоби мистецтва по-різному. Деякі здатні проникнутись думкою автора, увійти у його внутрішній світ, відчутти настрої та думки, які він намагався передати у своєму творі. Адже музичні різноманітні звуки впливають на емоції та почуття слухачів, а поєднання музики та слова сприятиме ефективному усвідомленому сприйняттю змісту вокальних та вокально-хорових творів.

Виконання вокальних творів учнями є завжди одним із самих улюблених видів музичної діяльності на уроці музичного мистецтва та в позакласній роботі. Відомо, що вокальні засоби виразності надзвичайно різноманітні, вони передають весь емоційний спектр твору. Тому кожна пісня вимагає від виконавця ретельного підбору особливих виражальних засобів, які будуть чітко відповідати змісту виконуваного твору: пошук динамічних відтінків, інтонаційних нюансів, особливостей вимови, міміки та жестів. Занурення в образний зміст пісні, вміння поставити себе на місце героя вокального твору поліпшує його сприйняття та сприятиме зростанню морально-естетичних цінностей учнів. Водночас вони поліпшують власну уяву, мислення, розвивають вокальні та артистичні здібності.

Тому на уроці музичного мистецтва необхідно підбирати пісенний репертуар, який сприятиме вихованню морально-естетичних цінностей школярів, зокрема українські народні пісні, кращі вокальні й хорові твори вітчизняних та світових композиторів.

Отже, музичне мистецтво є важливим засобом у розвитку не лише музичних та творчих здібностей, художнього смаку учнів, а й сприяє вихованню їх морально-естетичних цінностей, зокрема уявлення про добро, справедливість, чесність, повагу до інших, сприйняття краси, гармонії, творчості. Дані цінності формують основи міжособистісної взаємодії, сприяють розвитку моральної самосвідомості, сприяють розвитку емоційної культури, креативності, здатності цінувати вітчизняну, європейську та світову культуру.

Список використаних джерел

1. Белінська Т.В., Кушнір К.В., Білозерська Г.О., Сізова Н.С. (2020) До проблеми впровадження інтегрованого підходу в процес викладання вокально-хорових дисциплін у ЗВО. *Інноваційна педагогіка: Теорія і методика професійної освіти*. Одеса, «Гельветика». Випуск 25. Т. 2. С. 16.
2. Белінська Т.В., Василевська-Скупа Л.П., Костюк Л.О. Використання інтерактивних методів на уроках музичного мистецтва як засобу формування soft skills в учнів початкової школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 51, С. 414-418.
3. Грищенко Т. Зміст і організація форми музично-естетичного виховання в гімназіях України: Перша половина 19 ст. *Рідна школа*. 2001. № 11. С. 67–69.
4. Кемеровська О. Мистецтво у розкритті творчого потенціалу дитини. *Обдарована особистість: пошук, розвиток, допомога*. К.: Генезис, 1998. С. 150–154.
5. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): Монографія. К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.
6. Печенюк М. А., Прядко О. М., Ватаманюк Г. П. та ін. Актуальні питання естетичного виховання молоді засобами музики: монографія . Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2014. 200 с.
7. Рудницька О. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості. *Художня освіта і проблеми виховання молоді*: зб. наук, статей. К.: Міносвіти України, УЗІМН, 1997. С. 3–11.
8. Сапожнік О. Музично-естетичне виховання: зміст і структурні компоненти. *Рідна школа*. 2002. № 12. С. 20–22.
9. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М. Падалка. Київ : Освіта України, 2008. 274
10. Сідорова І.С., Коберська Я.М. Значення інтерактивних технологій у музично-естетичному вихованні школярів. Формування професіоналізму фахівця в мистецькій та технологічній освіті: теорія, досвід, проблеми збірник наукових праць / Т.П. Зузяк (голова) та [ін.]. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2021. Вип. 1. С. 32-37.
11. Сухомлинський В. О. Павліська середня школа: Естетичне виховання . – Вибр. тв. У 5-ти т. – т. 4. – К.: Радянська школа, 1977. – 482 с
12. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Science-Modern Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. *Moderní věda. Praha. Česká republika, Nemoros*. 2022. № P.72-82.
13. Vasylevska-Skupa, L., Onofriichyk, L., Teplova, O., Kushnir, K., Shvets, I., Harmonizing armonizing the mind: exploring the psychological impact of vocal therapy on music university students | Harmonizando a mente: Explorando o impacto psicológico da terapia vocal em estudantes universitários de música Convergencias: Revista de Investigacao e Ensino das ArtesThis link is disabled., 2024, 17(34), pp. 123–138.

Н.Є. Кравцова

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

м. Вінниця

e-mail: kravtsova65@ukr.net

А.О. Дудіна

здобувач вищої освіти
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

e-mail: annadudina02122003@gmail.com

РОЛЬ МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті аналізується роль музикотерапевтичних технологій у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва; розглянуто поняття та форми музичної терапії. Вивчається вплив засобів музичної виразності та музики на людину. Доведено важливість музикотерапії як здоров'язберезувальної технології.

Ключові слова: музична терапія, музикотерапевтичні технології, корекція здоров'я, вчитель музичного мистецтва.

Abstract. The article analyzes the role of music therapy technologies in the training of future music teachers; the concepts and forms of music therapy are considered. The influence of musical expression and music on a person is studied. The importance of music therapy as a health-saving technology is proved.

Keywords: music therapy, music therapy technologies, health correction, music teacher.

На сьогоднішньому етапі розвитку музичної педагогіки значна увага приділяється підготовці висококваліфікованих спеціалістів з глибокими знаннями, які в своїй професійній діяльності здатні використовувати інноваційні технології. Вони повинні вміло поєднувати знання з філософії, психології та музичної педагогіки для передачі учням накопиченого емоційного досвіду, формування музичних уявлень та розвитку музичної фантазії.

Ми вважаємо, що питання підготовки гуманістичної та творчої особистості залишається надзвичайно важливим. Воно полягає у формуванні свідомості та самосвідомості нового типу за допомогою музикотерапевтичних технологій у навчальному процесі. Ці технології сприяють оптимізації підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, забезпечуючи швидку передачу накопиченого емоційного досвіду учням в умовах індивідуальної обробки отриманої інформації. Це, в свою чергу, сприяє створенню нових оригінальних образів, розвитку комунікативних навичок, а також самореалізації та творчому підходу до вирішення завдань.

Підготовка майбутніх викладачів музичного мистецтва з використанням музикотерапії базується на вербальних і невербальних методах комунікації, а також на активації механізмів свідомого і несвідомого, включаючи інтуїцію. Це дозволяє здійснювати корекційний вплив. Зміст цього впливу сприяє розширенню емоційно-образної сфери учнів, формуванню художнього образу, діагностиці їхніх креативних здібностей, а також створенню педагогічно-артистичних ситуацій і усвідомленню ролі надсвідомого під час вирішення творчих завдань [6].

Проблема музикотерапії як методу підтримки та корекції здоров'я учнів стала предметом численних фундаментальних досліджень. С. Зайцева, В. Міщанчук, Л. Сливка та інші вказують на важливість використання музикотерапії для забезпечення учням

можливості зберігати своє здоров'я під час навчання в закладах загальної середньої освіти. Це сприяє розкриттю резервних можливостей учнів, покращенню їхнього психічного стану та ефективному засвоєнню навчального матеріалу. Музикотерапія також допомагає налагодити спілкування між викладачем і учнем, розвивати творчі здібності та формувати образне мислення, що є важливим у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Окрім того, у наукових працях Л. Василевської-Скупої, Н. Кравцової та І. Швець розглядаються лікувально-педагогічні аспекти музики та вплив музикотерапії на емоційний стан як дітей, так і дорослих.

На нашу думку, музикотерапевтичні технології у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва є психічним, динамічним і комплексним процесом, що ґрунтується на взаємному впливі партнерів на підсвідомому рівні. У цьому процесі формуються та розвиваються нові музично-художні уявлення особистості, які раніше їй не були властиві. Рівень підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за допомогою музикотерапевтичних технологій залежить від застосування таких нетрадиційних методів, як арт-терапія, герменевтичні підходи, мультимедійні програми, медитація та аутосугестія.

Ми вважаємо, що доцільно впроваджувати музичну терапію як один із видів арт-терапії в підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва. О. Фурса, О. Отич та В. Орлов зазначають, що музична терапія полягає у використанні музики для психокорекції негативних емоційних станів [5, с.185]. Вона може застосовуватися не лише в лікувальних цілях для вирішення різноманітних конфліктів, а й у процесі підготовки музичних фахівців, де інтеграція її елементів сприятиме самовираженню особистості (почуттів, станів, настроїв) через різні звуки та мелодії. Музична терапія включає слухання музики, її аналіз та імпровізацію, що створює діалог між викладачем і студентом, композитором, виконавцем і слухачем, а також між виконавцем та інструментом. Дослідження сучасної науки про вплив музики на людський мозок показали, що протягом історії не існувало жодного суспільства, яке могло б обійтися без музики.

В. Міщанчук вважає, що музика має потенціал захистити сучасну людину від небезпечних руйнівних процесів, які виникають унаслідок дисбалансу між зовнішнім і внутрішнім світами. Таким чином, музична терапія сприяє розвитку естетичних потреб особистості, самопізнанню, розкриттю індивідуальних можливостей, вирішенню проблем емоційної нестабільності, покращенню міжособистісних стосунків та подоланню кризових ситуацій у житті.

Для відкриття заблокованих каналів самовираження та повної адаптації в мистецтві Н. Кравцова, Л. Василевська-Скупа та І. Швець рекомендують застосовувати вокалотерапію та музичну імпровізацію [1; 3]. На їхню думку, кожна людина, залежно від свого внутрішнього стану та бажання самовираження, обирає той чи інший інструмент. В рамках комунікативного спілкування між суб'єктом і об'єктом у музично-педагогічній діяльності імпровізація сприяє розвитку синтетичних знань і вмінь, формуванню асоціативного та образного мислення, а також закладає основу для самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва.

У ході досліджень впливу різних подразників на органи чуття було виявлено, що звукові подразники мають найбільший вплив на емоційний стан людини. Такі елементи музичної виразності, як: висота, метроритм, темп, динаміка, лад, мелодія, способи звуковидобування, артикуляція та форма, значно впливають на людину. Дослідник К. Яцкевич розрізняє активну та рецептивну форми музикотерапії. Рецептивна музикотерапія використовується для зняття нервово-психічного напруження, досягнення катарсису та покращення комунікативних зв'язків. Активна форма музикотерапії, в свою чергу, передбачає відтворення, фантазування та імпровізацію на музичних інструментах або за допомогою голосу.

О. Фурса, О. Отич та В. Орлов у своїх дослідженнях, що стосуються використання елементів арт-терапії, підкреслюють можливість вирішення конфліктів та управління своїми емоціями через їх вираження в піснях або музиці [5, с. 188].

Відомо, що кожен звук має свою частоту вібрацій, так само як і кожна клітина людського організму має свій унікальний гармонійний і мелодійний ряд. Коли відбувається резонанс між вібраціями мелодій і вібраціями людини, це сприяє гармонізації свідомості та фізіологічних процесів людини. У своїх дослідженнях Г. Побережна зазначає, що, як Всесвіт має свої вібрації, так і кожна людина володіє певною частотою вібрацій. Коли вібрації людини резонують з вібраціями Всесвіту, вона отримує життєву енергію для виконання своєї місії. У цьому процесі музика може стати потужним інструментом, що допомагає усвідомити свою унікальність у безмежному Всесвіті, налаштуватися на певну частоту та досягти гармонії.

Варто зазначити, що музика надає людині можливість виразити всі внутрішні переживання та емоції, які виникають під час взаємодії з навколишнім світом. Композитори різних епох втілювали свої почуття в музиці. Наприклад, епоха бароко вважається «культурною постійною» багатьма поетами, музичними педагогами, психологами та мистецтвознавцями протягом історії мистецтва. Основною метою цього періоду є етичний вплив, який досягається через афектацію, колористичні ефекти (зміна різних звукових мас), живописний контраст світлотіні та динамічну композицію.

Сучасні композитори виражають свої внутрішні переживання, відчуження, думки та почуття за допомогою тих самих інструментів, які використовували Й. С. Бах, С. Бах, Антон Веберн та Олів'є Мессіан. Проте тепер їхня музика звучить зовсім інакше, по-новому. У сучасній музичній мові ми стикаємося з численними дисонансами. Науковці вважають, що консонанс є центром і конструктивною силою в класичній музиці, яка прагне зберегти сталість, тоді як дисонанс виступає деструктивною силою, що постійно намагається порушити цю рівновагу. Таким чином, ці твори нагадують натягнуту пружину, де одні сили прагнуть все деформувати, а інші – повернути до початкового стану, і в центрі відбувається боротьба між цими силами.

У музичній терапії ритм відіграє ключову роль, адже він настільки ж різноманітний, як і самі люди. Людина не зможе повноцінно відчувати музику, якщо не має чуття «власного ритму». Без розуміння агогіки та зосередження лише на ритмі виконання, музичний твір може звучати нудно і нецікаво. Щодо музики бароко та класики, багато дослідників вважають, що, незважаючи на зовнішню правильність і ритмічність, у цій музиці також можна насолоджуватися вільним звучанням і рухом мелодії. Отже, одним із завдань музикотерапії є досягнення балансу між цими двома полюсами для здобуття гармонії в душі.

Наведений матеріал дозволяє зробити такі висновки:

- використання музичної терапії в корекційно-розвивальній діяльності сприяє встановленню комунікативних зв'язків між учителем і учнем, викладачем і студентом, допомагає подолати міжособистісні конфлікти та гармонізувати внутрішній і зовнішній світи особистості;
- застосування активної форми музичної терапії, зокрема вокалотерапії та музичної імпровізації сприяє підвищенню виконавської майстерності та розвитку навичок самореалізації;
- вивчення та аналіз музики різних епох дозволяє підвищити естетичний рівень майбутніх учителів музичного мистецтва, а також формувати певні емоційні стани та образи;
- освоєння музикотерапевтичних технологій як засобу корекційно-розвивальної роботи з учнями відіграє важливу роль у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л.П., Кравцова Н.Є., Швець І.Б. Музикотерапія як засіб активізації навчально-пізнавальної діяльності та гармонізації психоемоційного стану учнів в умовах воєнного стану. Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання. Збірник наукових праць. Вінниця, 2023. Вип. 1. С. 7-13
2. Зайцева С.Б. Використання здоров'язберігаючих технологій на уроках музичного мистецтва. *Досвід роботи сучасного вчителя: практичні розробки та теоретичні надбання. Всеукраїнська науково-практична конференція*

07 квітня 2020р. м. Полтава. Режим доступу: <https://genezum.org/library/vykorystannya-zdorovyazberigayuchykh-tehnologiy-na-urokah-muzychnogo-mystectva>

3. Кравцова Н.Є., Швець І.Б., Василевська-Скупа Л.П. Особливості корекції психофізіологічного стану та соматичного здоров'я людини засобами вокалотерапії. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти* : [зб. наук. праць] / гол. ред. кол. О.П. Щолокова. Вип.31. Київ: Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С.17-23
4. Міщанчук В. Застосування сугестивно-педагогічних технологій у професійній підготовці майбутніх вчителів музики. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Випуск 9(14), 2010. С. 36-39*
5. Фурса О. О., Отич О. М., Орлов В. Ф. Психологія конфлікту: [Навчально-методичний посібник]. Київ: МІХМД, 2008. 284 с
6. Грінченко, Т. Д., Зузяк, Т. П. і Сідорова, І. С. (2024) «Трансформація мистецької освіти в умовах воєнного стану (на прикладі факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій ВДПУ імені М.Коцюбинського)», *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. 31, с. 161–168. doi: 10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.21.*

УДК 37.013.77:78.071.2-057.875:159.947.5

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.56>

Чжан Ліньші

аспірант Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
м. Київ

e-mail: shcholokova.o@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА МОБІЛЬНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ОСОБИСТІСНО-ПРОФЕСІЙНОЇ ЗРІЛОСТІ МАГІСТРАНТІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У тезах розкриваються особливості виконавської мобільності магістрантів музичного мистецтва. Представлено її трактування у філософському (як активізація професійного розвитку), соціальному (вивчення різних каналів мобільності), психологічному (вивчення якостей особистості, що формують виконавську мобільність), педагогічному (готовність до зміни професійної діяльності). Визначено наукові підходи (міждисциплінарний, акмеологічний, культурологічний, компетентнісний, гендерний і жанрово-стильовий).

Ключові слова: мобільність, вокальне навчання, виконавська діяльність, методика, науковий підхід.

Abstract. The theses reveal the features of performing mobility of master's degree students in music art. Its interpretation is presented in philosophical (as activation of professional development), social (study of various channels of mobility), psychological (study of personality qualities that form performing mobility), pedagogical (readiness to change professional activity). Scientific approaches are identified (interdisciplinary, acmeological, cultural, competency, gender and genre-style).

Key words: mobility, vocal training, performing activity, methodology, scientific approach.

Сучасна мистецько-педагогічна освіта наголошує на важливості вирішенні питань, пов'язаних з набуттям особистісно-професійної зрілості магістрантів музичного мистецтва. Засобом формування особистісно-професійної зрілості може стати вокальна діяльність, яка найефективніше впливає на розвиток виконавських якостей студентів, оскільки є творчим процесом і вимагає народження власних думок, виконавських інтерпретацій і творчого

самовираження. Саме вокальна музика надає комплекс засобів художньої виразності, який активізує розвиток вокальних навичок, дає свободу фантазії, інтуїції, творчій ініціативі.

У світовій музичній культурі впродовж останнього століття гідне місце посідає вокальне мистецтво. У зв'язку з великою популярністю й затребуваністю вокального виконавства, вітчизняна мистецька педагогіка звертається до проблем підготовки викладачів класичного та естрадного співу, досліджує його вплив на формування особистісних якостей, до яких належить і особистісно-професійна зрілість викладача вокалу.

Аналіз наукових праць показав, що проблема мобільності належить до міждисциплінарних і є одним із базових понять, які описують процес формування конкурентоспроможного фахівця у різноманітних професійних галузях. У науковій літературі вона досліджується на філософському, психологічному, соціологічному та педагогічному рівнях. У філософії мобільність визначається як інтегративна характеристика, що активізує професійний розвиток і становлення професійно успішної особистості (Бауман, 2000); діяльність людини спрямована на задоволення матеріальних та духовних потреб на основі відторгнення від попередніх досягнень власної праці, та прагненню досягти гармонії з навколишнім світом і самим собою (Дельоз, Гуатарі, 1987), якість особистості, необхідна для успішної діяльності в сучасному суспільстві (Бергсон, 2005).

Соціологи аналізують процес управління мобільністю населення вивчають різні види мобільності, які актуальні для сучасного етапу розвитку суспільства; обґрунтовують різні канали формування мобільності, серед яких особливо відзначають освіту (Мерло-Понті, 2002).

У психології при дослідженні проблеми мобільності превалюють особистісні детермінанти. Так, ця категорія розглядається як механізм соціальної адаптації, який дає змогу людині управляти власними ресурсами й професійною поведінкою (Пілецька, 2019). Серед особистісних якостей, що характеризують мобільність, психологи виділяють такі: соціальна та професійна активність, ініціативність, здатність до ризику, самостійність, самоорганізованість, вольовий самоконтроль, самовладання, впевненість у собі, рішучість у вирішенні основних питань життя та професійної сфери діяльності, ініціативність тощо.

У педагогічних науках вивчення проблеми мобільності ґрунтується на таких категоріях, як здатність і готовність. зокрема: здатність освоювати інновації в освіті (Пріма, 2016), здатність оптимально використовувати свої можливості при досягненні поставленої мети (Фрицюк, Герасимова, 2020), готовністю оперативно реагувати на нові професійні реалії, спираючись на нові освітні тенденції і ринкову кон'юнктуру, готовність людини до сучасного життя з його різноаспектними чинниками вибору (Сушенцева, Сушенцев, 2016).

Важливими для розв'язання проблеми формування виконавської мобільності магістрів музичного мистецтва є дослідження, спрямовані на формування нового покоління професіоналів, здатних до перетворення мистецької діяльності; опановування нових виконавських і педагогічних технологій, інноваційних методик викладання вокалу, зокрема розвитку вокальних умінь і навичок, покращення фахового рівня та соціального статусу, формування власної професійної позиції.

Вивчення теоретичних і методичних праць дозволило визначити провідні наукові підходи, що склали методологічну основу дослідження проблеми виконавської мобільності студентів. Міждисциплінарний підхід спрямований на забезпечення цілісності досліджуваного процесу, ґрунтуючись на позитивних мотивах навчальної діяльності магістрів (професійних, соціальних, моральних, пізнавальних, комунікативних, особистісних) та розвивальному потенціалі вокальних дисциплін, головним завданням яких є проектування професійного розвитку та самореалізації студентів. Культурологічний підхід сприятиме осмисленню художньої картини світу в контексті діалогу культур, який представлений у мистецтві сольного співу як багатоаспектне утворення, в якому відбувається внутрішній діалог вокальних шкіл, культур, національних стилів. Акмеологічний підхід визначає виконавську мобільність магістра музичного мистецтва його акмеологічною характеристикою, за якою «він усвідомлює себе особистістю, активно розвиває свої потенційні можливості з метою досягнення життєвого і професійного успіху»

(Мозгальова, 2012). Компетентнісний підхід наголошує на пріоритетності таких наступних цілей: інтелектуальний розвиток магістра в закладах вищої освіти, найбільш повне розкриття його вокальних здібностей, набуття вокальних знань, навичок і умінь з метою професійної самореалізації і самовизначення. Гендерний підхід спрямований на виховання впевненості магістрів у навчанні та професійній діяльності, на досягнення найвищого рівня виконавських здобутків, які активізуватимуть бажання працювати далі та підвищувати рівень майстерності. Жанрово-стильовий підхід передбачає відкриття китайським студентам всієї палітри втілених в українській вокальній музиці художніх образів, які залишаються в повній мірі не сприйнятими і не пізнаними, розвивати їх на найкращих зразках українського та світового вокального мистецтва.

У висновках зазначимо, що реалізація зазначених підходів у практиці підготовки магістрів музичного мистецтва сприятиме їх вокальному розвитку, набуттю навичок спілкування в процесі вокального навчання, умінь інтерпретувати та виконувати вокальні твори.

В системі вищої мистецької освіти така методологічна спрямованість спрямовує до подальших методичних пошуків в напрямі інноваційних прийомів і засобів вокального навчання, їх теоретичного обґрунтування та реалізації.

Список використаних джерел:

1. Мозгальова Н.Г. (2012) Теорія і методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики: дисерт .. докт пед наук. Київ.
2. Пілецька Л.С. (2019) Психологічна сутність професійної мобільності особистості. *Молодий вчений. Педагогічні науки.* №2 (51) лютий.
3. Пріма Р. М. (2016) Формування професійної мобільності майбутнього вчителя: вектори наукових досліджень *Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка.* N 25.
4. Сушенцева Л. Л. Сушенцев О. О. (2016) Вплив професійної мобільності на конкурентоздатність фахівця на сучасному ринку праці. *Молодий вчений. Педагогічні науки.* No 4 (31) квітень.
5. Фрицюк В. А. Герасимова І.Г. (2020) Професійна мобільність у підготовці майбутніх докторів філософії. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету.* Вип. 3.
6. Bauman Z. (2000). Liquid modernity. Blackwell Publishing.
7. Bergson H. (2005). Creative evolution. Barnes & Noble Publishing.
8. Deleuze G., & Guattari, F. (1987). A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia. University of Minnesota Press.
9. Merleau-Ponty M. (2002). Phenomenology of perception. Routledge.

І. Б. Швець

*Народна артистка України, професор
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
e-mail: Shurikira@ukr.net*

Olena Herneha

*der Bakkalaureus
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
Österreich, Wien
e-mail: olena.herneha@students.mdw.ac.at*

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. *Стаття присвячена розгляду важливої педагогічної проблеми розвитку музичних здібностей школярів. Авторами проаналізовано важливі методологічні положення, які стосуються природи музичних здібностей та їх розвитку, що дає можливість до більш широкого узагальнення та розуміння сутності процесу пошуку шляхів розвитку музичності у школярів.*

Ключові слова: *музичні здібності, методологія, комплексність, музичне виховання, педагогічні умови.*

Abstract. *The article is devoted to the consideration of an important pedagogical problem – the development of musical abilities of schoolchildren. The authors analyzed the most important methodological provisions concerning the nature of musical abilities and their development, which allows for a broader generalization and understanding of the essence of the process of finding ways to develop musicality in schoolchildren.*

Keywords: *musical abilities, methodology, complexity, musical education, pedagogical conditions.*

На підставі теоретичного обґрунтування проблеми музичних здібностей та аналізу розвитку світової і української музично-педагогічної думки в ХХІ-му столітті визначимо основні аспекти сучасного бачення та розв'язання проблеми розвитку музичних здібностей школярів. Методологічною основою тут виступають положення про місце здібностей у структури психіки, як якості мозку відображати об'єктивний світ; музичні задатки, як якісну властивість психічних функцій; зумовленість музичних здібностей музичними задатками; розвиток музичності в онтогенезі, як системи загальних і спеціальних здібностей; взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх умов розвитку здібностей; можливість формування музичних здібностей лише за наявності і своєрідного поєднання спадкових задатків та відповідних соціальних умов, що забезпечують їх реалізацію. Єдиний цілісний комплекс музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності; умовність їх поділу на елементи, що тісно пов'язані між собою і зумовлюють одні одних.

Теоретичну основу музичності складають висновків вчених про природу музично-слухових здібностей, які характеризуються складними, просторово-часовими відношеннями пов'язаними з роллю рухів у сприйманні простору і часу, пластичністю кінестезії; принципові положення щодо якісного підходу в оцінці і ролі музично-естетичних здібностей, які за своїми функціями виходять за межі музичної діяльності; висновок про те, що музично-естетичні здібності формуються винятково в естетичній діяльності в тісному взаємозв'язку з музично-слуховими здатностями, особливо на початковому етапі музичної освіти; про необхідність формування здібностей сприймання, а також виконавських та творчих здібностей у нерозривній єдності з музично-слуховими та музично-естетичними здібностями; про нерівномірність розвитку окремих компонентів музичності і компенсації одних здібностей іншими, що створює відповідні педагогічні проблеми, розв'язання яких потребує постійної кореляції музично-виховного процесу.

Виходячи з цього, актуальність проблеми обумовлена необхідністю створення ефективних методів діагностики і навчання, які б можна було застосовувати в умовах реального навчального процесу, враховуючи особливості формування музичності в умовах колективного навчання, а також внутрішні і зовнішні чинники, що впливають на цей процес та нерівномірність розвитку окремих компонентів музичності тощо.

Вагомим підґрунтям дослідження стали наукові доробки українських педагогів, психологів, мистецтвознавців і музикознавців: Ветлугіної Н.[1], Каплієнко-Ілюк Ю. [4], Науменко С. [5], Гребенюк Н. [3] та ін. Головним показником музичності дослідники вважають емоційний відгук на музику, а до головних здібностей відносять ті, що пов'язані зі сприйняттям та відтворенням звуковисотного та ритмічного руху – музичного слуху (звуковисотний) та відчуття ритму. При цьому до музичного слуху Гребенюк Н. відносить два компоненти – перцептивний, пов'язаний зі сприйняттям мелодичного руху (ладове чуття) і репродуктивний (здатність до слухової уяви мелодій) [3, с. 41,53].

До проблеми розвитку музичних здібностей зверталися багато зарубіжних дослідників, в тому числі угорський вчений Геза Ревеш, швейцарський педагог Е.Вілемс, американський психолог Карл Еміль Сішор та інші. Зокрема, Г. Ревеш та К.Сішор вважають музичність вродженою індивідуально-психологічною якістю, яку не можна виховати. Музичність на їх думку властива не кожній людині, її можливо якоюсь мірою розвинути, але не сформувати [7].

Відомий швейцарський педагог Е. Вілемс вважав, що музичність властива всім без винятку дітям [8]. У кожній дитині закладені основні елементи музичності, такі як здібність до руху, слух, емоційність, інтелект. Музичне виховання покликане розвинути їх зсередини, в них самих, тим самим, вивільнюючи їхні творчі здібності.

Мета статті – здійснити аналіз наукових розвідок щодо структури і природи музичності, розкрити зміст та особливості процесу розвитку музичних здібностей дітей шкільного віку.

Аналіз вітчизняних та зарубіжних наукових праць дає можливість констатувати, що загальну методологічну основу педагогіки музичних здібностей складають основні положення, що відображають сучасні уявлення про таке складне явище, як музичність, являються теоретичною базою для удосконалення процесу формування й розвитку музичних здібностей школярів, а саме:

- в основі музичних здібностей закладені задатки, які є поєднанням вроджених утворень, правою та лівою мозкових півкуль. Музичні задатки є якісною властивістю психічних функцій (перцептивної, психомоторної, емоційної, тощо), становлять частину природної організації, індивіда, і розвиваються в процесі його життя в конкретних соціальних умовах.

- Залежно від конкретної музичної діяльності, якою займається дитина, (сприймання, виконання, творчість), її необхідні, і інші музичні здібності: цілісного і диференційованого сприймання, чистоти співацьких інтонацій, якості звукоутворення в співі, пластичності моторного апарату, творчих уявлень, здібностей до творчості, тощо. Формування означених здібностей повинно здійснюватися в нерозривній єдності з музично-слуховими та музично-естетичними здібностями.

- Музичність розвивається в онтогенезі як система загальних та спеціальних здібностей, що тісно взаємодіють між собою.

- Нерівномірність розвитку окремих компонентів й компенсація одних здібностей іншими створює відповідні педагогічні проблеми, розв'язання яких потребує корекції музично-виховного процесу.

Провідними ідеями основних концепцій музичної освіти стали ідеї розвитку музичності шляхом залучення школярів до музичного мистецтва, досягнення емоційного змісту музики через художнє спілкування; опори на національний фольклор та його використання в таких видах діяльності, як сольфеджіо, хоровий спів, музична гра; виховання в учнів естетичного смаку і почуття прекрасного на основі використання фольклору на уроках мистецтва; розвитку природної музичності, яка формується на основі власної

музичної творчості дітей, що зі свого боку сприяє формування музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності; розвитку художньої творчої уяви, творчих сил, внутрішньої свободи, зацікавленості музикою.

Українські музиканти-педагогі В. Верховинець, К. Квітка, Ф. Колеса, М. Леонтович, М. Лисенко, К. Стеценко створили основу для глибокого теоретичного аналізу проблеми музично-естетичного виховання і накреслили нові шляхи розвитку музичної педагогіки. Вони пропонують розвивати музичність на найпростішому для дитячого сприймання матеріалі – лічилках, колискових, музичних іграх. Вони вважали, що народна творчість є основним джерелом дидактичного матеріалу для музичного виховання. Це пояснюється тематичним багатством народних пісень, їх мелодичною різноманітністю і ритмічною простотою.

Сучасні педагоги-музиканти Василевська-Скупа Л. П., Швець І. Б., Остапчук Л. О. наголошують на тому, що саме «народне музичне мистецтво має могутній культуротворчий та націєтворчий потенціал для виховання духовності особистості» [2, с. 100]. Вони зазначають, що твори народного мистецтва містять в собі архетипи, генетичні коди, які визначають сутність і зміст національного світогляду, національного характеру і ментальності народу. Сучасні педагоги і науковці Белінська Т., Білозерська Г., Швець І. висловлюють думку про те, що у вирішенні художньо-творчих завдань слід пам'ятати, що в мистецтві завжди знаходять відображення соціальні цінності, що постійно змінюються. Тільки справжнє духовне мистецтво, в основі якого закладені загальнолюдські цінності, є безсмертним [15, с. 20] .

Враховуючи, що фольклор є важливою сферою духовної культури народу, вважаємо, що на початковому етапі музично-естетичного виховання не доцільно змішувати народну музику з іншими видами музики, іншими стилями та різними епохами. Це пов'язано з твердженням науковців про те, що різні музично-естетичні системи потребують щоразу іншого характеру сприймання, наявності слухових навичок. Таким чином, завдання музично-естетичного виховання неможливо вирішувати відокремлено від національного музичного й художнього мислення.

Всіляко розвиваючи на уроках різноманітні форми залучення школярів до музики, потрібно мати на увазі, що в основі кожної з цих форм закладене емоційне, активне сприймання музики. Важливою умовою розвитку музичних здібностей школярів є створення невимушеної творчої атмосфери в класі, поєднання в єдиний комплекс основних видів музичної діяльності, що забезпечує повноцінне формування музичних здібностей, активізації моторики, емоційності, вивільнення фантазії, творчої енергії через організацію різноманітної, художньо-змістовної і емоційно наповненої діяльності на уроці.

Аналіз літератури з проблеми дослідження дозволив зробити висновок, що ідея розвитку музичних здібностей є пріоритетною у більшості вчених-педагогів. На їхню думку, розвиток музичності є найголовнішим чинником реалізації поставленої мети музичного виховання. Ефективність процесу розвитку музичних здібностей залежить від цілісного формування музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей учнів до музичної діяльності; залучення їх до такої діяльності на уроці, яка вимагає вияву означених здібностей в комплексі.

Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. К.: Музична Україна, 1978. 256 с.
2. Василевська-Скупа, Л. П., Швець, І. Б., & Остапчук, Л. О. (2022). Шляхи формування національної самосвідомості підрастаючого покоління засобами українського музичного мистецтва. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки, (204), 99-103.
3. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти [Монографія]. К.: ДАКККиМ, 2007. 200 с.
4. Kapliyenko-Iliuk, Yu. Psychological Preconditions of Musical Creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: щокварт. наук. журнал. К.: ПРИНТ ІДЕЯ, 2020. № 1. С. 76-80.

5. Науменко С. І. Психологія музичної діяльності. Чернівці: ПП Видавничий дім «Родовід», 2015. 408 с.
6. Muzyka, O., Lopatiuk, Y., Belinska, T., Belozerskaya, A., & Shvets, I. (2021). Modern aesthetic education and its further directions. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 12-21. <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1537> (дата звернення: лютий 2025).
7. Seashore C. Psychology of Musical Talent. New York, 2002. URL: <https://archive.org/details/psychologymusic02seasgoog> (дата звернення: лютий 2025).
8. Willems E. Les bases psychologiques de reeducation musicale. Paris.: PUF, 2005. 327p.

УДК 378.147:37.016:78.071.2

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.58>

І.Л. Шевченко

кандидат педагогічних наук, доцент

Центральноукраїнський державний університет

імені Володимирів Винниченка

м. Кропивницький

e-mail: ingashev4encko@gmail.com

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття присвячена дослідженню можливостей вокально-сценічної майстерності у становленні особистості майбутнього вчителя-музиканта, розкриття його творчого потенціалу, що визначає подальшу професійну самореалізацію та успіх майбутнього концертно-творчого життя, шкільної вокально-сценічної діяльності.

Ключові слова: мистецька освіта, музично-творча діяльність, вокально-сценічна майстерність, вокальні навички, засоби художньої виразності, викладач, студент.

Abstract. The article is devoted to the study of the possibilities of vocal and stage skills in the formation of the personality of the future teacher-musician, revealing his creative potential, which determines further professional self-realization and the success of the future concert and creative life, school vocal and stage activities.

Keywords: art education, musical-creative activity, vocal and stage mastery, vocal skills, means of artistic expression, teacher, student.

Професійне становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає не тільки оволодіння певною сукупністю знань, навичок та умінь, але й особистісне самовдосконалення. Формування педагога нового типу можливе лише за умови наближення навчання у закладі вищої освіти до реальної професійно-педагогічної діяльності. Завдання підготовки педагогічних кадрів, що відповідають сучасним вимогам, актуалізують проблему розвитку вокально-сценічної майстерності. Сформованість такої майстерності відіграє важливу роль у становленні особистості майбутнього вчителя-музиканта, розкриває його творчий потенціал, багато в чому визначає можливість подальшої професійної самореалізації та успіх майбутнього концертно-творчого життя, шкільної вокально-сценічної діяльності.

Проблемі розвитку вокально-сценічної майстерності присвячено низку праць, зокрема Н. Гребенюк, О. Довгань, Н. Дрожиної, О. Катрич, Т. Ткаченко [6; 7; 8; 9; 15] та ін., де порушено окремі питання реалізації творчого потенціалу й розкриття різносторонніх здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва в освітньому та вокально-сценічному процесі.

У наукових дослідженнях Л. Бірюкової, О. Гаврилюк, С. Гмиріної, Ван Лея, З. Стукаленко, Ген Цзінхен [1; 4; 5; 10; 14; 16] та ін. висвітлюються різні аспекти формування окремих професійно важливих якостей особистості, що визначають вокально-сценічну майстерність учителя музичного мистецтва. Наукові праці цих авторів сприяли накопиченню і систематизації знань, узагальненню досвіду практичної підготовки студентів.

Мета і завдання статті – дослідження можливостей вокально-сценічної майстерності у становленні особистості майбутнього вчителя-музиканта, розкриття його творчого потенціалу, що визначає подальшу професійну самореалізацію та успіх майбутнього концертно-творчого життя, шкільної вокально-сценічної діяльності.

Для визначення сутності поняття «вокально-сценічна майстерність» розглянемо базові поняття: «майстерність», «педагогічна майстерність», «вокальна майстерність», «сценічна майстерність».

Майстерність – це досконале вміння в певній справі, вправність, уміння, вмілість, мистецтво; висока якість виконаної роботи, твору, довершеність, завершеність, досконалість тощо [12].

Майстерність уподібнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюється волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвище виявлення людського в людині. Виключно на цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця як необхідність, і праця як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості.

Майстерність набувається виконавцем в процесі діяльності і виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розшифруванні та створенні якісно нових.

Педагогічна майстерність визначається як високе і постійно удосконалюване мистецтво виховання і навчання, а педагог-майстер як фахівець високої культури, що глибоко знає свій предмет та досконало володіє методикою навчання і виховання [13].

Вокальна майстерність – це рівень досконалого володіння вокальним голосом: здатність голосом виражати найтонші почуття, емоційний стан шляхом застосування знань, умінь та навичок з вокального мистецтва, передавати і розкривати художній образ вокального твору засобами виразності – такими, як характер звуковедення, динамічні відтінки, вокальні штрихи, стильові особливості композиторської школи та жанру вокального твору.

Вокальна майстерність вчителя – це виявлення високого рівня вокальної діяльності вчителя, що ґрунтується на оволодінні методикою вокального навчання школярів [2, с. 121].

Вокальна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва вимагає ретельного вивчення та цілеспрямованого, поетапного формування, при цьому одним з перших завдань доцільно визначити активізацію в студентів інтересу до вокального виконавства, розвитку вокальних здібностей. Крім того, формування виконавської майстерності співака неможливе без розширення мистецького світогляду, формування художнього смаку, розвитку емоційної культури, систематизації фахових знань [3].

Сценічна майстерність – це «комплексне багаторівневе та структурне утворення, яке охоплює фізіологічно-психологічні аспекти особистості і формується в процесі професійної підготовки» [11, с. 161].

На думку З. Стукаленко, сценічна майстерність є властивістю особистості, яка формується в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, проявляється як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської здатності [14, с. 177]. Публічний концертний виступ є невід'ємною складовою професійної діяльності музиканта, найважливішим, завершальним етапом підготовки, коли відбувається творче поєднання композитора, художника-інтерпретатора і слухача, коли народжується Музика.

До структури сценічної майстерності Е. Гуренко відносить такі компоненти:

- теоретичний (музична освіченість, елементи сценічної техніки);
- технічний (рівень володіння технічними прийомами);
- художній (представлення художніх цінностей музичного твору, створення

інтерпретаторської концепції відповідно із задумами композитора);

– суспільно-психологічний або комунікаційний (спілкування із слухачем за допомогою міміки, жестів, музично-ігрових рухів, перебування у відповідному емоційному стані).

На думку Т. Ткаченко, сценічна майстерність – це мистецтво створення художніх, сценічних образів у виконавському мистецтві. Вона покликана втілити у творі авторський задум, виявити глибину ідейного змісту твору, донести його до глядача [15, с. 43].

Вокально-сценічна майстерність, на думку Ван Лея, – це складова професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що інтегрує у своєму змісті творчу взаємодію вчителя з учнями і заснована на виразному, образно-емоційному насиченні художньо-пізнавального процесу емоційно-творчою сферою; це уміння увійти на певний час у необхідну роль, що сприяє досягненню бажаної навчальної мети [10].

Розвиваючи існуючі положення стосовно вокально-сценічної майстерності та специфіки її формування в галузі фахової підготовки, вважаємо, що вокально-сценічна майстерність – це характеристика високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Вокально-сценічна майстерність як результат справжньої творчості передбачає уміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування.

Ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Вона, як інтегральне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за допомогою яких музика виявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, що викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхненність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичну насолоду. Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання.

Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Виконавський досвід є сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності. Знання виступають особливою формою духовного засвоєння результатів пізнання процесу відображення дійсності виконавця, шляхом глибокого усвідомлення авторської концепції. Навички – це дії, складові частини яких у процесі формування виконавської інтерпретації стають автоматичними на основі застосування знань про відповідний спосіб дій, шляхом цілеспрямованих напрацювань. На відміну від навичок, уміння характеризуються як готовність до свідомих і точних виконавських дій. У становленні художньої інтерпретації уміння, як складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкулі, головного мозку, зумовлюють створення і закріплення асоціації між завданням, необхідним для його виконання, та застосуванням знань на практиці.

Формування умінь художньої інтерпретації має такі стадії:

- ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту;
- опанування драматургії твору;
- самостійне викладання музично-виконавської концепції.

Отже, сутнісною характеристикою вокально-сценічної майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця на сцені, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей.

В сучасних умовах творчість композитора та виконавське мистецтво – два відносно

самостійних види художньо-сценічної діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність твору, а виконавця – народження і відтворення результатів його творчості. Музична мова композитора виражається матеріальними засобами: нотами, паузами, динамічними та іншими знаками. Користуючись ними, композитор «передає» в творі весь світ свого уявлення, своїх переживань. Обов'язок виконавця полягає в тому, щоб віднайти в цих матеріальних даних духовну сутність твору і передати її слухачам.

Поняття «образ» і «знак» складають різне значення в музичному мистецтві. Образ – це суб'єктивне відчуття об'єктивного світу, а знак – матеріальний символ, здатний передавати певну інформацію. Якщо образ містить інформацію, здобуту автором з об'єктивного світу і переосмислену ним, то нотний текст є носієм образу, засобом зберігання і передачі результатів авторського відображення дійсності, але не самим відображенням.

Коло образів, явищ, думок і почуттів, втілених у музиці, складає зміст музичного твору. Засобом втілення музичного змісту є музична форма, що розуміється нами як композиційний план, як певні закономірності структури музичного твору, а, особливо, як цілий комплекс музичних засобів образності та певної послідовності викладу музичного матеріалу. Ритм визначається як пульс «зародження» інтерпретації музики і характеризується як уміння виконавця господарювати звуком в часі. Своєрідним засобом вираження емоційно-образного відчуття музики виконавця виступають динамічні відтінки і акценти, які завдяки динаміці звучання є єдиним ритмічно-інтонаційним матеріалом. Динамічні відтінки – надзвичайно важливий компонент художнього образу і вірно віднайдена виконавцем міра гучності та її співвідношення сприяє переконливості, рельєфності, правдивості створеного музичного образу.

Засобом вираження художнього образу музичного твору є фразування. Саме воно синтезує виражальні засоби – динаміку, агогіку, тембр, штрих тощо; включає засоби звукоутворення – стакато, легато, кантілена. Викривлення природності фразування завдає шкоди змісту твору, спотворює його. Фразування є завжди індивідуальним, оскільки здійснення всіх цих засобів складає індивідуальну манеру виконавця.

Ми розглядаємо музиканта-виконавця як художника-інтерпретатора, здатного творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності, де специфічною мовою закріплюється складний процес створення нового, самобутнього, і теж, внаслідок цього, є особливою творчістю, що набуває великого значення і для композитора, і для виконавця, і для слухача.

Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності і передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь на навичок, що складають виконавську майстерність. Концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та точно виконувати музичний твір. В умовах естради високе ієрархічне положення в структурі емоційності займає емоційний інтелект, який має емоційний відгук на музику, що є одним із специфічних проявів загальної емоційності людини. Зазначимо, що хоч процесу творчості загалом властивий емоційний гарт, за своєю силою він неоднаковий. Для мистецтва характерна велика гострота і сила, більш широкий діапазон, розмаїтість переходів емоційних бар'єрів. Для митця важливо не тільки відчутти художній образ, а надзвичайно суттєво відобразити різну гаму почуттів так, щоб слухач, глядач, були сповнені, пронизані тими ж переживаннями. «Подвійне» життя виконавця на сцені є не чим іншим, як роботою його уяви, реалізацією потреб і здатністю до живого перевтілення. Необхідно відмітити, що виконавець з моменту появи на публіці живе, як правило, повторними (афектними) почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати і насолоджуватись. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. В процесі цього розладу і здійснюється творча переробка первинного переживання і повторне художнє переживання.

Артистизм, експресія виконавця, його поведінка на сцені, емоційна реакція, викликані присутністю певної кількості слухачів, помітно збагачують процес відтворення виконавської інтерпретації і позитивно впливають на публіку, що сприяє досягненню високого рівня

адекватності сприймання і розуміння художньою змісту твору слухачами.

Таким чином, вокально-сценічна майстерність передбачає здатність виконавця до «одухотворення» музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним виконавським змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації. Врахування емоційно-естетичних чинників досягнення сценічно-виконавського мистецтва і опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Бірюкова Л. А. Реалізація педагогічних умов і принципів формування вокально-сценічної майстерності студентів на музично-педагогічних факультетах. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2016. Вип. 2. С. 148–161.
2. Василенко Л. М. Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Психолого-педагогічні науки*. Київ, 2015. №1. С. 119–195.
3. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу : наук.-метод. посіб. Ужгород, 2017. 65 с.
4. Гаврилюк О. А. Формування сценічно-виконавської майстерності вчителів музичного мистецтва в процесі художньої творчої діяльності. *Вісник. Серія : Педагогічні науки*. 2017. №144. С. 260–263.
5. Гмиріна С. В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2013. Вип. 14. С. 46–50.
6. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
7. Довгань О. В. Сучасний науковий підхід до вокально-педагогічної діяльності. *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка : зб. наук. пр.* Чернігів, 2009. С. 216–220.
9. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
10. Катрич О. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. – Київ : НМАУ, 2000. Кн. 4. С. 59–65.
11. Лей Ван Формування вокально-сценічної майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 22 с.
12. Маньковська О. Ю. Формування сценічної майстерності майбутніх акторів як наукова проблема: аналітичний огляд. *Вісник Черкаського національного університету ім.Б. Хмельницького. Серія : Педагогічні науки*. 2019. Вип. 3. С. 161–167.
13. Орфоепічний словник української мови : в 2 т. / уклад.: М. М. Пешак, В. М. Русанівський, Н. М. Сологуб, В. В. Чумак, Г. М. Ярун. Київ : Довіра, 2001. 955 с.
14. Педагогічна майстерність.
 1. URL: <http://phys.ippo.kubg.edu.ua/wpcontent/uploads/2015/12/Педмайстерність>.
 2. Pdf
15. Стукаленко З. М. Емоційний інтелект як показник сценічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 175–179.
16. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів : монографія. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 307 с.
17. Цзінхен Ген Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2015. 181с.

УДК 37.036:78.01

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.59>

Л.О. Остапчук

викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

ostapchuklida@gmail.com

Т.Ю. Панасюк,

концертмейстер

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

м. Вінниця

tamara.panasjuk1963@gmail.com

К.В. Розворук,

здобувач вищої освіти

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця, Україна

м. Вінниця

krozvoruk@gmail.com

ВПЛИВ АКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ НА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ.

Анотація. У статті досліджується роль мистецтва, зокрема музичного, в освітньому процесі та його значення для формування і розвитку особистості. Аналізується тенденція заміщення активної мистецької діяльності пасивними формами взаємодії. Автори, визнаючи вплив пасивного сприйняття музики на емоційну сферу, культурне збагачення та комунікативну взаємодію, акцентують увагу на тому, що саме активна музична діяльність сприяє комплексному розвитку особистості, інтегруючи когнітивні, емоційні, фізичні та соціальні аспекти становлення індивіда.

Ключові слова: Освіта, мистецька діяльність, формування особистості, активна музична діяльність.

Abstract. The article examines the role of art, particularly music, in the educational process and its significance for personality formation and development. The study analyzes the trend of replacing active artistic engagement with passive forms of interaction. While acknowledging the impact of passive music perception on the emotional sphere, cultural enrichment, and communicative interaction, the authors emphasize that active musical engagement fosters a more comprehensive personal development by integrating cognitive, emotional, physical, and social aspects of individual growth.

Keywords: Education, artistic activity, personality formation, active musical engagement.

Сьогодні в державі триває реформа освітньої сфери, яка покликана привести українську освіту у відповідність до сучасних запитів особистості, суспільства, економіки та світових тенденцій. Відбувається системна трансформація освіти на всіх рівнях – від дошкільних закладів до вищих навчальних установ. Ця реформа передбачає підвищення якості освітніх послуг, що забезпечують набуття учнями та студентами ключових компетентностей, необхідних сучасній людині для успішної життєдіяльності та самореалізації. Водночас реформа має зробити освіту й науку важливими чинниками економічного розвитку та підвищення конкурентоспроможності України на світовій арені. «Соціальне замовлення дозволяє намітити та визначити стратегічні шляхи розвитку

сучасного суспільства, що не тільки дає можливість освіті вийти на перше місце у вирішенні найважливіших завдань розвитку держави та суспільства, але й представляє особливу цінність освіти у сучасному світі, її роль та місце у втіленні життєвих цілей учнів.» [6, с. 280]

Системні зміни в освітній сфері перебувають під пильною увагою педагогів, науковців та всього суспільства, адже вони тією чи іншою мірою стосуються кожного громадянина. Виникає низка питань, що потребують широкого обговорення. Одне з них – роль мистецтва, зокрема музичного, в освітньому процесі та його значення у формуванні й розвитку особистості.

Аналізуючи сучасні освітні зміни, варто зазначити, що мистецькій освіті не приділяється належна увага. Замість активної мистецької діяльності дітей (створення музики, виконання, участь у художніх процесах) все частіше використовуються пасивні форми взаємодії – ознайомлення, вивчення, розмови про мистецтво. Такий підхід зменшує залученість дітей до творчого процесу, що може негативно вплинути на їхній розвиток. Адже активне мистецьке самовираження формує особистість значно глибше, ніж просто сприйняття мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням впливу активного музикування на формування та розвиток особистості займалися як українські, так і зарубіжні науковці, педагоги та музиканти. Серед них: Карл Орф – німецький композитор і педагог, відомий своєю системою елементарного музикування, яка сприяє розвитку пізнавальних процесів у дітей дошкільного віку з ознаками обдарованості; Г. Кондратенко – українська дослідниця, яка вивчала формування творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва через активне музикування та творчу інтерпретацію музичних творів; Н. Аніщенко – українська науковиця, яка досліджувала вплив музичної освіти на розвиток педагогічної культури та особистості майбутніх вчителів мистецтвознавчих предметів; М. Шевченко – авторка методичного посібника про активні технології як ефективний засіб розвитку музично-ритмічних здібностей учнів початкової школи на уроках музичного мистецтва; Т. Панасюк – піаністка і педагог, яка зазначає, що «загальна музична освіта школярів завжди була і залишається невід'ємною частиною естетичного виховання підростаючого покоління. Найважливішим напрямом музичних знань є формування за їх допомогою моральних, естетичних та мистецьких якостей особистості, необхідних юному громадянину, патріоту України». [7, с. 209]; Л. Василевська-Скупа – педагог, науковець, яка у своїх працях досліджує процеси впливу музики на емоційний та інтелектуальний світ людини і наголошує, на тому, що «при виконанні художнього твору надзвичайно важливе значення має розуміння психологічних категорій – емоцій та почуттів». [2, с. 308].

Ці дослідники зробили значний внесок у розуміння того, як активне музикування впливає на розвиток особистості, зокрема на формування творчих здібностей, емоційного сприйняття та художньо-естетичних смаків.

Мета і завдання статті. Проаналізувати вплив активного музикування на формування особистості, зокрема його значення для емоційного, когнітивного та соціального розвитку.

Виклад основного матеріалу. Формування особистості є складним і безперервним процесом що розпочинається з моменту народження людини і триває впродовж усього життя. Він обумовлений взаємодією біологічних, психологічних і соціокультурних чинників. Мистецтво, зокрема музика, відіграє важливу роль у становленні особистості, впливаючи на емоційний, когнітивний та соціальний розвиток людини. Його вплив простежується на всіх етапах життєвого шляху, починаючи з раннього дитинства. Через різні види мистецтва (живопис, літературу, театр, кінематограф) людина засвоює цінності, моральні норми та соціальні моделі поведінки.

Універсальною мовою, яка формує психоемоційний стан людини та впливає на її особистісний розвиток є музика. Вона стимулює емоційну сферу, розвиваючи здатність до емпатії та сприяючи регуляції емоційних станів. Музичне мистецтво може викликати катарсичні переживання, сприяти психологічному розвантаженню та формуванню гармонійного внутрішнього стану.

Активне музикування справляє позитивний вплив на фізичний стан людини. Воно сприяє розвитку координації рухів, дрібної моторики та підвищенню стійкості до стресу. Вокальні техніки, що застосовуються під час співу, зміцнюють дихальну систему, що, у свою чергу, може знижувати ризик респіраторних захворювань.

Наукові дослідження підтверджують, що заняття музикою позитивно впливає на когнітивний розвиток особистості. У процесі активного музикування відбувається формування та зміцнення нейронних зв'язків між півкулями мозку, що сприяє кращій адаптації до навчальної діяльності, розвитку пам'яті, уваги, мовлення та логічного мислення.

Музика є одним із ключових засобів соціалізації, оскільки сприяє розвитку емоційного інтелекту та здатності до емпатії, формує світогляд, естетичний смак і художнє сприйняття світу, збагачує культурний досвід та стимулює креативне мислення. Вона також відіграє важливу роль у процесах самопізнання та самовираження особистості, сприяючи формуванню індивідуального стилю та ідентифікації людини з певною культурною або субкультурною спільнотою.

Музика сприяє набуттю ключових компетентностей, необхідних сучасній людині для успішної життєдіяльності та самореалізації. Зокрема, спільне виконання музичних творів розвиває навички командної роботи, зміцнює лідерські якості та підвищує впевненість у собі. Ознайомлення з музичними традиціями різних народів сприяє усвідомленню етнокультурної ідентичності та розширенню світогляду.

Таким чином, музика є потужним чинником формування особистості, який справляє комплексний вплив на емоційний, когнітивний та соціальний розвиток людини. Вона сприяє творчому самовираженню, формуванню моральних цінностей і гармонізації внутрішнього світу. Тому її активне залучення в освітній процес відіграє важливу роль у всебічному розвитку особистості.

Традиційно для українців мистецтво було невіддільною частиною побуту, способом передачі досвіду та ефективним інструментом виховання. До різноманітної мистецької діяльності залучалися всі члени суспільства з раннього дитинства. Гуртовий спів, інструментальне музикування, театральне та хореографічне мистецтво відігравали важливу роль у святах, обрядах, ритуалах і навіть у повсякденному житті. Будівництво та оформлення житла, створення одягу та предметів побуту часто супроводжувалося використанням декоративних елементів.

Постійна активна мистецька діяльність сприймалася суспільством як невід'ємна складова повсякденного життя і значною мірою визначала авторитет та соціальний статус людини, формуючи менталітет українців, їхні пріоритети, цінності, моральні й духовні орієнтири. Сьогодні очевидно, що українська нація досягла високого рівня духовного, морального та інтелектуального розвитку, і важливу роль у цьому відіграла саме активна мистецька діяльність.

Підсумовуючи викладене, слід наголосити, що активне музикування є ключовим чинником гармонійного розвитку особистості. На відміну від пасивного сприйняття музики, яке здебільшого впливає на емоційну сферу, культурне збагачення та комунікативну взаємодію, активна музична діяльність забезпечує глибший і комплексніший розвиток, формуючи когнітивні, емоційні, фізичні та соціальні навички.

Отже, у процесі реформування освітньої сфери необхідно приділяти особливу увагу залученню учасників освітнього процесу до активного музикування. Незалежно від рівня музичних здібностей, практична взаємодія з музикою є ефективним засобом формування цілісної, творчо розвиненої особистості та має стати невід'ємною складовою сучасної освіти.

Список використаних джерел:

1. Аніщенко Н. В. Особливості діагностування музичного сприйняття майбутніх вчителів мистецтвознавчих предметів: монографія. Київ : Інститут обдарованої дитини, 2014. 186 с.
2. Василевська-Скупа Л.П. Особливості формування творчих здібностей майбутніх вчителів музики у вокальному класі. Сучасні інформаційні технології та інноваційні

методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Зб. наук. пр. / Редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін. Київ-Вінниця: ДОВ Вінниця, 2003. С. 307-310.

3. Завалко К. Музична педагогіка: інноваційно-психологічний аспект. навч.-метод. посіб. Київ: ЦУЛ, 2020. 181 с. Кондратенко Г.Г. Формування творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва в освітньому середовищі університету. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: Матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. Київ, 2023. С. 582-594.

4. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей: навч.-метод. посіб. для студентів вищих музичних навчальних закладів І–ІІ рівня акредитації. Вінниця: ВДПУ, 2002. 224 с.

5. Панасюк Т., Маліновська Л., Воропаєва Н. Роль інтегративного підходу у професійній підготовці. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 47, том 3, 2022 с. 279 – 284

6. Панасюк Т., Газінська О., Червоний М. Впровадження педагогічних іноваційних технологій у процес музичної освіти молодших школярів. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 60, том 3, 2023 с. 208 - 213

7. Шевченко М.В. Активні технології як ефективний спосіб розвитку музично-ритмічних здібностей учнів початкової школи на уроках музичного мистецтва. Методичний посібник. м. Білгород-Дністровський, 2021, с 39.

УДК 78.072.3:785.1:37.016

<https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.60>

Д. В. Замишляєв

Викладач

Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

м.Вінниця

dimazamyshlyayev@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Анотація. Теза присвячена дослідженню особливостей роботи концертмейстера в класі ударних інструментів у контексті музичної освіти. Розглянуто специфіку акомпанементу для інструментів із визначеною та невизначеною висотою звуку, таких як літаври, ксилофон, малий барабан та ударна установка. Визначено ключові виклики, пов'язані з ритмічною складністю, зміною темпів і стилів, а також необхідні навички концертмейстера: піаністична майстерність, імпровізація, педагогічна та психологічна компетентність. Особливу увагу приділено ролі концертмейстера у формуванні метроритмічного відчуття та ансамблевої гри учнів. На основі літературних джерел проаналізовано методичні підходи та практичні аспекти роботи, підкреслено важливість адаптації до тембрових і ритмічних особливостей ударних інструментів. Перспективи розвитку включають інтеграцію сучасних технологій у концертмейстерську практику.

Ключові слова: концертмейстер, ударні інструменти, музична освіта, акомпанемент, метроритмічна організація, ансамблева гра, піаністична майстерність, ритмічна точність, імпровізація, педагогічна діяльність.

Abstract. The thesis is devoted to the study of the peculiarities of the accompanist's work in the percussion instruments class within the context of music education. The specificity of accompaniment for instruments with definite and indefinite pitch, such as timpani, xylophone, snare drum, and drum set, is considered. The key challenges related to rhythmic complexity, changes in tempo and style, as well as the necessary skills of the accompanist-pianistic mastery, improvisation, pedagogical and psychological competence-are identified. Particular attention is paid to the role of the accompanist in shaping students' metric-rhythmic sense and ensemble playing. Based on literary sources, methodological approaches and practical aspects of the accompanist's work are analyzed, emphasizing the importance of adaptation to the timbral and rhythmic features of

percussion instruments. Prospects for development include the integration of modern technologies into accompanist practice.

Keywords: *accompanist, percussion instruments, music education, accompaniment, metric-rhythmic organization, ensemble playing, pianistic mastery, rhythmic accuracy, improvisation, pedagogical activity.*

Робота концертмейстера у класі ударних інструментів є складним і багатогранним видом професійної діяльності, що потребує не лише високого рівня виконавської майстерності, а й знання специфіки ансамблевого музикування, психології співпраці з учнями та особливостей звуковидобування на різних групах ударних інструментів. На відміну від традиційної співпраці концертмейстера з вокалістами чи інструменталістами мелодичного типу (скрипка, духові), робота в класі ударних інструментів передбачає інший баланс фактури, ритмічної організації та сценічної взаємодії. [1]

Концертмейстер – це піаніст, який забезпечує гармонійну та ритмічну підтримку солістам чи ансамблям, сприяючи художній цілісності виконання. У педагогічному процесі він виконує функції викладача, коуча та партнера, допомагаючи учням опанувати техніку, інтерпретацію та сценічну культуру. Н. Коцюрба зазначає, що концертмейстер повинен володіти піаністичною майстерністю, знаннями історії музики та вмінням читати з аркуша [2]. У класі ударних інструментів концертмейстер синхронізує ритм і динаміку, часто імітуючи оркестрове звучання на фортепіано. Також важливою є

необхідність адаптації до тембрових особливостей інструментів для збереження балансу звучання [4].

Специфіка роботи в класі ударних інструментів. Ударні інструменти поділяються на дві категорії: з певною висотою звуку (літаври, ксилофон, маримба) та з невизначеною (барабани, тарілки, там-там). Концертмейстер враховує цю специфіку, налаштовуючи інструменти, наприклад, літаври, та адаптуючи акомпанемент до їхнього тембру [1]. Робота з малим барабаном вимагає чіткої метроритмічної стабільності, тоді як ксилофон потребує віртуозної гри з обережним використанням педалі. Ударна установка додає складності, адже концертмейстер виступає як частина ансамблю, демонструючи навички в джазових чи естрадних стилях. Педагоги наголошують на важливості ансамблевих навичок для забезпечення єдності метроритму та агогіки.

Виклики та необхідні навички. Основні виклики включають складність ритмічних малюнків, часту зміну розмірів і темпів, а також необхідність адаптації до різних стилів. Роль концертмейстера у класі ударних інструментів, допомогати учням розвивати відчуття метроритму, зберігаючи ритмічну точність, розвивати музичне виразність та образне мислення [1]. Необхідні навички охоплюють піаністичну майстерність, імпровізацію, читання з аркуша та психологічну підтримку. Важливе значення має вміння концертмейстера розподіляти увагу між власною грою, солістом і художнім задумом. На забуваємо й про психологічний аспект, який за О. Нікітською, відіграє ключову роль у формуванні сприятливої атмосфери для учня [3].

Аналіз музичної літератури показав, що ударні інструменти вимагають широкого спектру акомпанементів: від класичних транскрипцій до сучасних композицій. Зокрема, у педагогічному процесі все частіше використовуються твори українських композиторів (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Польова), які поєднують національну ритміку з новітніми техніками. Концертмейстер повинен володіти гнучкістю інтерпретації, аби гармонійно інтегрувати ці твори у навчальний процес.

Отже, робота концертмейстера в класі ударних інструментів має свої особливості. Зокрема, чітка метро ритмічна відповідність, обережне використання педалі, вміння використовувати складні ритмічні малюнки, наявність навичок гри в джазових або естрадних стилях. Урахування цих особливостей зробить взаємодію концертмейстера і виконавця успішною та ефективною.

Список використаних джерел:

1. Манюк В., Головльов О. Особливості роботи концертмейстера у класі ударних інструментів. Актуалітети формальної та неформальної освіти. Полтава, 2023. Випуск 2. С. 152–157
2. Коцюрба Н.Є. Особливості практичної діяльності концертмейстера: Методичні рекомендації. Київ, 2022 43 с.
3. Нікітська О.І. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні. Харків, 2000
4. Боровицька О.М., Ключова С.В. Методичні аспекти роботи концертмейстера з різними виконавцями . Часопис Національно музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2018. № 62

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

1. Н.В. Бистрицька МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ ЯК ВЗІРЕЦЬ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	4
2. А.М. Гордаш РЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ.....	7
3. В.В. Коваль ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ: УКРАЇНСЬКІ ІСТОРІЇ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ.....	13
4. Л.І. Коваль ВТІЛЕННЯ ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНЬО-СВІТОГЛЯДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	16
5. Ю.О. Москвічова ФОРТЕПАННІ ЦИКЛИ У ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА.....	20
6. С.І. Неверко ВНЕСОК ПАВЛА ВІРСЬКОГО У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ.....	22
7. Є.С. Пахольчак ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА ВІННИЧЧИНІ.....	26
8. С.І.Сорочинська ВПЛИВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ СПАДЩИНИ М. ЛЕОНТОВИЧА НА РОЗВИТОК СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	29
9. Н.В.Сошинська УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 18 СТОЛІТТЯ – ЗОЛОТИЙ ВІК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.....	33
10. Л.П. Василевська-Скупа, Я.Р. Рихлінська, А.Д. Носарчук ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ХІХ-ХХ СТОРІЧЧЯ.....	37
11. О.С.Трачук РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	41
12. В. І.Фальченко УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ — ФУНДАТОРИ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПРОФЕСІЙНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ (ХІХ - ХХ СТ.).....	45
13. О.О. Школьнік КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ ТА САКРАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЯЛЬКИ-МОТАНКИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ.....	49
14. Т.В. Белінська, Н. Г.Мозгальова, І.М. Янкович НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ І ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА.....	53
15. О.Є. Верещагіна-Білявська ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ.....	57

СЕКЦІЯ 2

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

16. Л.Г.Баранова, Л.П. Василевська-Скупа, Л.О.Остапчук ФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК АКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	61
17. А.А. Барановська, О.В. Газінська. НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНІК ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ.....	66

18. Кушнір А.В., Грінченко Т.Д. - ІВКО ВАЛЕРІЙ МИКИТОВИЧ ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ГРИ НА ДОМРІ.....	70
19. А.Ю. Мала СТАНОВЛЕННЯ ТА СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ.....	73
20. А.О. Мілінчук СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ГУРТИ АВТЕНТИЧНОГО СПІВУ ЯК ВІЗИТІВКА ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	76
21. Н. Владислава ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	79
22. О.В. Самборська, З.А. Дронова СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕКСТИЛЬНИХ ТЕХНІК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	81
23. А.А. Тулянець, А.О.Швачка, А.А. Дорош ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВИПУСКНИКІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТЕАТРІВ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ УКРАЇНИ ХХІ ст.	86
24. Л.М.Царенко РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРІОД ВІЙНИ.....	91
25. І.В. Шимкова, С.Д. Цвілик ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ДЕКОРАТИВНИХ ТЕХНІК В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ.....	95

СЕКЦІЯ 3

ІННОВАЦІЇ ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ

26. Т.П. Зузяк, В.В. Соловей ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЕВОЛЮЦІЮ СУЧАСНОГО МЕДІАМИСТЕЦТВА	101
27. В.В. Кисліцин, Д.В. Нагорна ВИКОРИСТАННЯ ПРОГРАМ ДЛЯ МОДЕЛЮВАННЯ СИСТЕМ СИНТЕЗУ ЗВУКІВ МОВЛЕННЯ.....	104
28. С.Л. Нагірняк ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВІВ У МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ХУДОЖНІХ ЗАКЛАДАХ.....	107
29. В.В. Соловей, С.С. Кізім ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГУЛУЗІ КУЛЬТУРА, МИСТЕЦТВО ТА ГУМАНІТАРНІ НАУКИ.....	110
30. Т.П. Зузяк, Ю.М. Бабчук, Г.Ф. Чадюк ЧПК ПРОГРАФІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВИНИ ТА ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ.....	115
31. В.А. Фрицюк, В.М. Фрицюк - ВИКОРИСТАННЯ ІКТ У КЛАСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	119

СЕКЦІЯ 4

ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

32. Ганздій Н.В. РОЛЬ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ У ЗБЕРЕЖЕННІ АВТЕНТИЧНОСТІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ.....	123
33. М. Гумецька ОБРАЗНИЙ СВІТ МУЗИКИ ЛЮБАВИ СИДОРЕНКО В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР.....	125

34. **Т.М.Зіненко** СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА У СВІТОВИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ: ЗДОБУТКИ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.....131
35. **Л.М. Салтан** НЕФІГУРАТИВНИЙ ЖИВОПИС У ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ ЯЩЕНКА.....136
36. **М. Т. Мельник** УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ФЕШН-ДИЗАЙНЕРІВ І БРЕНДІВ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....142

СЕКЦІЯ 5

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ

37. **Г.О. Гуд** ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІСТЬ ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....148
38. **Р. О. Добровольська, Д. С. Гудзенко** МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ В ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....151
39. **І.С.Кентеш** ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ РІВНЮ СФОРМОВАНOSTІ ГОТОВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ МАГІСТРАТУРИ ДО МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ.....156
40. **Н.В. Лановенко** ВПЛИВ МЕТОДИЧНИХ АСПЕКТІВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ШКОЛИ БЕЛЬКАНТО НА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ СПІВУ.....159
41. **Грінченко Т.Д., Брилін Б.А.** СКРИПКОВА МУЗИКА ЕДУАРДА БРИЛІНА: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ.....163
42. **А. А. Новосадова** СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «КОМПЕТЕНТНІСТЬ» У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....166

СЕКЦІЯ 6

МОДЕРНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО ВПРОВАДЖЕННЯ В УКРАЇНІ.

43. **Т.В. Белінська, І.Б. Ковальова** ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ДО ІНТЕГРОВАНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....169
44. **А. В. Іванчук, Д. О.Радомський, Р. О. Головін** КРАСА ФОРМИ ОБ'ЄКТІВ ТЕХНІКИ ТА ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЙ.....173
45. **О.В. Марущак, І.В. Красильникова, О.В. Висоцька** КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ БАКАЛАВРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА, РЕСТАВРАЦІЇ.....178
46. **М. Р. Мимрик** ТВОРЧО-ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ЗМІСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....185

47.	М.О. Мороз СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ЗВО: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД.....	188
48.	Я.Г. Новосадов ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	193
49.	Л.М. Онофрійчук, О.Ю. Адамус ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	195
50.	Т.Ю. Панасюк - ЗАВДАННЯ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО».....	198
51.	І.С. Сідорова, Т.Д. Брацішевська ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА.....	202
52.	Сін Лу СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ» У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	206
53.	Білозерська Г.О., Мороз Д.О. ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	209
54.	Л.П. Василевська-Скупа, О.В. Поворознюк, Г. С. Нітішевський ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИСНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ.....	213
55.	Н.Є. Кравцова, А.О. Дудіна РОЛЬ МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	218
56.	Чжан Ліньші - ВИКОНАВСЬКА МОБІЛЬНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ОСОБИСТІСНО-ПРОФЕСІЙНОЇ ЗРІЛОСТІ МГІСТРАНТІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	221
57.	І. Б. Швець, Olena Herneha ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	224
58.	І.Л. Шевченко РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	227
59.	Л.О. Остапчук, Т.Ю. Панасюк, К.В. Розворук, ВПЛИВ АКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ НА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ.....	232
60.	Д. В. Замишляєв ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	235

Електронне наукове видання

**МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ:
ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
2025 р.
ВІННИЦЯ**

**UKRAINIAN ART IN THE WORLD CULTURAL SPACE:
HISTORY, PRESENT AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT
2025
VINNYTSIA**

ЗБІРКА ПРАЦЬ

Матеріали подаються в авторській редакції

Підписано до видання 26.08. 2025 р.
Гарнітура Times New Roman.