

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Факультет української й іноземної філології,
журналістики та мистецтв
Кафедра культури і мистецтв



МАТЕРІАЛИ

**ХІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції
молодих учених і студентів**

**«ЗАРУБІЖНА ТА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
ПИТАННЯ ТЕОРІЇ, ІСТОРІЇ, МЕТОДИКИ»**

15 травня 2026 року

Херсон – Івано-Франківськ – 2026

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Факультет української й іноземної філології, журналістики та мистецтв
Кафедра культури і мистецтв

МАТЕРІАЛИ

**ХІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції
молодих учених і студентів**

**«ЗАРУБІЖНА ТА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ПИТАННЯ ТЕОРІЇ,
ІСТОРІЇ, МЕТОДИКИ»**

15 травня 2026 року

УДК 008(100+477):37.091.3:930.85(08)

М32

ISBN 978-617-8670-53-5

*Затверджено відповідно до рішення вченої ради Херсонського державного університету
(протокол № 19 від 29 червня 2026 р.).*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Лимаренко Л.І. – докторка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Терешенко Н.В. – кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Технічний редактор:

Павленко О.С. – асистент, помічник декана з цифровізації Херсонського державного університету

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Стратан-Артишкова Т.Б. – докторка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Сабадаш Ю.С. – завідувачка кафедри культурології Маріупольського державного університету, докторка культурології, професорка

Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики: матеріали XIII Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених і студентів 15 травня 2026 р. Херсон-Івано-Франківськ/ [упоряд. Л.І. Лимаренко]. Херсон-Івано-Франківськ: ХДУ, 2026. 135 с.

УДК 008(100+477):37.091.3:930.85(08)

М32

ISBN 978-617-8670-53-5

Автори доповідей та повідомлень відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, належність поданого матеріалу їм особисто, правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися із позицією упорядника та редакційної колегії.

ЗМІСТ

Балановський В.В., Будянський Д.В. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ІМПРОВІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА	6
Балабан М.В. ФЕНОМЕН ФРОНТОВОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІ ФОРМИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ.	10
Боженко А.Л., Картасова І.І. ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАКТИК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН ПРИ ВИКЛАДАННІ ДИСЦИПЛІН БІОЛОГО-ЕКОЛОГІЧНОГО НАПРЯМУ.....	13
Бухнієва О.А. ФОРМУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ПРОЦЕСІ ОПРАЦЮВАННЯ ЕТНОМУЗИЧНИХ КЛАСТЕРІВ.....	16
Волович І.Д. ТРАНСФОРМАЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВІД СЦЕНИ ДО СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ.....	20
Болдирєва В.В. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ. РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ЇЇ РОЗВИТКУ	23
Гаврилюк С.В. ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ	26
Замашнюк В.О. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ МИКОЛИ ДАВИДОВА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ БАЯНІСТІВ ТА АКОРДЕОНІСТІВ	29
Калініна Ю.Ю. СТВОРЕННЯ КОНЦЕПТІВ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ.....	32
Козак М.В. АКТУАЛЬНІСТЬ ТРЕШ-АРТУ. СТВОРЕННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ В ТЕХНІЦІ ОБРИВНОЇ АПЛІКАЦІЇ	36
Корольова І.В. ТЕАТРАЛЬНА РОЗВІДКА: ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ВПЛИВ ТЕАТРУ НА ПСИХОЛОГІЧНУ РІВНОВАГУ МЕШКАНЦІВ ХЕРСОНА В УМОВАХ ВІЙНИ.....	39
Корякін О.О. РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО СЛУХАННЯ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ЗВУКОРЕЖИСЕРІВ	43
Лимаренко Л.І. КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ ПІД ПРИЦІЛОМ ВІЙНИ: МИСТЕЦЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ВТРАТ У СТУДЕНТСЬКИХ ПРОЄКТАХ.....	47
Макаренко У.М. ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ	51

Мельник А.І.

ПРОЄКТНА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ДИСТАНЦІЙНОМУ
ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ДОСВІД ВОЄНОГО ЧАСУ ХЕРСОНСЬКОГО
ТАВРІЙСЬКОГО ЛІЦЕЮ ХЕРСОНСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ..... 55

Мірошниченко В.О.

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ: МЕТАФОРИЧНІ КОДИ ТА ЇХ
ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В СУЧАСНІЙ ГРАФІЦІ 58

Мозгова Л.В.

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ ШЕКСПІРІВСЬКОГО СЛОВНИКА-
ДОВІДНИКА. 60

Назарчук Ю.С.

ВИНИКНЕННЯ АНІМАЦІЇ ТА ОСНОВНІ ЕТАПИ ЇЇ РОЗВИТКУ 63

Осинкіна Н.Д.

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У
ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ
ЛІЦЕЮ 68

Олексенко В.П., Гоштанар І.В.

ЕТНОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА КОЛОРАТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ
КАРТИНІ СВІТУ: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА КОМПАРАТИВНИЙ
АСПЕКТИ..... 72

Орлова О.А.

ІНТЕГРАЦІЯ БЕЗ ВТРАТИ ІДЕНТИЧНОСТІ 81

Павленко М.Ю.

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ У РОЗВИТОК КІНОІНДУСТРІЇ
ГОЛЛІВУДУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ..... 84

Петрова І.В.

КОНЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТ. ГОЛЛА В УКРАЇНСЬКОМУ
ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ..... 87

Присяжнюк А.С.

РОЛЬ МІФОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ 92

Ракович В.В.

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У ЦИФРОВІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСВІТИ:
ВИКЛИКИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ 95

Присяжнюк В.С.

ЕВОЛЮЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ..... 98

Рехліцька А.Є.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ АРТИСТИЗМУ В СИСТЕМІ КЛАСИЧНОГО
ТАНЦЮ 101

Степанова К.І.

ГЕРОЇЧНИЙ КОД ДЖЕКА ЛОНДОНА У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ.. 107

Скалозубова Н.С.

КУЛЬТУРА В ЕМІГРАЦІЇ: ЯК УКРАЇНСЬКА КНИГА СТВОРЮЄ ПРОСТІР ДЛЯ
ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА КОРДОНОМ 111

Татаринов А.І.	
РТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК В УМОВАХ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ	113
Терешенко Н.В.	
КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ТА ХОРЕОГРАФІЯ: ІНТЕГРАЦІЯ ТАНЦЮ В МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПРОЄКТИ ЕПОХИ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ	115
Туркало Р.В.	
НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОД ПІДПІЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КАРЛА ЗВІРИНСЬКОГО В ПЕРІОД ТОТАЛІТАРИЗМУ	119
Тімуш О.І.	
РОЛЬ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ	123
Фоломєєва Н.А.	
РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКОНАВЦІВ	126
Ходкова Н.С.	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА	130
Шостак В.С.	
ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ У НАТЮРМОРТІ: ВІД ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ЖИВОПИСНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ	133

Балановський В.В.

здобувач освіти Сумського державного педагогічного університету,
м. Суми, Україна

Будянський Д.В.

кандидат педагогічних наук, доцент
Сумського державного педагогічного університету, м. Суми, Україна

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ІМПРОВІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

Сучасний стан театральної освіти актуалізує підвищені вимоги до фахової підготовки майбутніх представників галузі «Перформативних мистецтв», зокрема акторів, які мають бути здатні не лише органічно існувати в сценічному просторі відповідно до «надзавдання» ролі та вистави загалом і точно реалізовувати творчі рішення, відпрацьовані в репетиційному процесі, а й гнучко й творчо реагувати на будь-які непередбачувані обставини сценічної дії.

У контексті цих вимог особливого значення набуває формування навичок імпровізації як невід'ємного компонента акторської майстерності [3].

Метою статті є теоретичне обґрунтування та характеристика психолого-педагогічних умов, що забезпечують ефективний розвиток навичок імпровізації у майбутніх акторів у процесі їхньої фахової підготовки.

У мистецтвознавчих джерелах імпровізацію визначають як процес спонтанного створення художнього матеріалу без попередньої підготовки, безпосередньо в момент виконання. Зокрема, у дослідженні Б. Кисляка та А. Бойка імпровізація трактується як метод творчості, що ґрунтується на вільному фантазуванні та миттєвому художньому рішенні, яке виникає в процесі виконання музичного твору. Сам термін походить від латинського слова *improvisus*, що означає «непередбачений», «раптовий», «несподіваний» [2].

Подібні принципи імпровізаційної творчості простежуються і в акторському мистецтві. Драматичний актор, працюючи з авторським текстом, не лише відтворює написану роль, а й творчо переосмислює її, наповнюючи сценічний образ власними інтонаціями, емоційними реакціями та пластичними рішеннями. У процесі сценічної дії виконавець фактично стає співавтором художнього образу, оскільки щоразу заново проживає запропоновані обставини й може народжувати нові виражальні засоби безпосередньо під час вистави [3].

У театрознавчих джерелах імпровізація в акторській діяльності визначається як здатність артиста створювати сценічну дію, текст або поведінку персонажа в межах заданих обставин без попередньо підготовленої форми. Вона передбачає миттєву реакцію на партнерів, сценічну ситуацію та глядацьке сприйняття, що робить кожне виконання унікальним творчим актом [4].

Акторська імпровізація ґрунтується на відкритості до навколишнього світу, психофізичній свободі, емоційній чутливості, активній роботі уяви та інтуїції, здатності до миттєвого включення в запропоновані обставини, а також на акторській самостійності [1]. Важливими складовими імпровізаційного процесу є оригінальність оцінки подій та її вираження в яскравій художній формі.

Формування імпровізаційних навичок у майбутніх акторів здійснюється шляхом реалізації комплексу психолого-педагогічних умов, кожна з яких виконує специфічну функцію в цьому процесі.

Серед основних умов в межах нашої публікації виділимо наступні.

1. Створення сприятливого психологічного клімату.

Однією з ключових умов розвитку імпровізаційних умінь є формування в навчально-творчому колективі позитивної психологічної атмосфери, яка стимулює вільне самовираження та розкриття індивідуальних здібностей студентів. Таке середовище стимулює творчу активність, готовність експериментувати, що є необхідними складниками імпровізаційного процесу.

У творчому середовищі, де панують підтримка, взаєморозуміння та довіра, учасники відчують упевненість у власних можливостях, охоче проявляють ініціативу та відкриваються до творчого пошуку. Натомість несприятливий психологічний клімат породжує внутрішнє напруження і невпевненість, що значно ускладнюють процес творчого розвитку та стримують особистісне зростання студентів.

2. Формування психофізичної свободи актора.

Імпровізація неможлива в умовах внутрішньої скутості. Тому важливим завданням є розвиток пластичності тіла, свободи голосу, координації рухів, емоційної відкритості та здатності до органічного сценічного існування. Для цього використовуються тренінги з акторської психотехніки, пластики, сценічного мовлення та уваги, а також ігрові методи, що сприяють формуванню імпровізаційного самопочуття в умовах сценічної дії. Саме через гру майбутні

актори отримують можливість природно входити у творчий процес та розвивати здатність до спонтанного художнього самовираження [1].

3. Використання етюдного методу.

Етюд як форма творчого пошуку дозволяє студентові діяти в умовах невизначеності, швидко реагувати на зміну сценічних обставин і знаходити нові засоби виразності. Саме етюдна практика формує гнучкість мислення, сценічну свободу та здатність до спонтанної творчої реакції.

Особливістю театрального етюду є його безпосередність і неповторність. Етюд не передбачає механічного відтворення заздалегідь відпрацьованої форми, а існує в моменті сценічної взаємодії. Саме тому етюдний метод спрямований на активізацію емоційної природи актора, розвиток його внутрішньої свободи, здатності до природної сценічної поведінки та швидкого включення в запропоновані обставини [5].

4. Розвиток навичок партнерської взаємодії.

Однією з найважливіших психолого-педагогічних умов розвитку імпровізаційних навичок майбутнього актора є формування здатності до повноцінної партнерської взаємодії на сцені. Акторська імпровізація не може існувати ізольовано, оскільки сценічна дія завжди народжується в процесі живого спілкування між виконавцями.

Саме тому в основі імпровізаційного процесу лежить не демонстрація власної індивідуальності, а здатність чути, відчувати й творчо сприймати партнера в умовах сценічної взаємодії.

Партнерська взаємодія в акторському мистецтві передбачає особливий тип сценічної комунікації, у якій актор не лише виконує заздалегідь визначені дії, а постійно перебуває у стані активного сприйняття сценічної реальності.

У процесі імпровізації кожна дія партнера стає творчим стимулом, що народжує нову реакцію, змінює внутрішній стан виконавця та впливає на подальший розвиток сценічної ситуації. Відтак імпровізація є не індивідуальним актом, а результатом колективної творчості, де кожен учасник одночасно є і ініціатором, і співтворцем сценічної події.

Важливим аспектом розвитку партнерської взаємодії є також формування емоційної емпатії та здатності до співпереживання. Актор повинен не лише технічно реагувати на дії партнера, а й внутрішньо проживати сценічну ситуацію разом із ним. Для цього доцільно використовувати вправи на

емоційне віддзеркалення, зміну внутрішніх станів, спільне переживання сценічної атмосфери та роботу з емоційною пам'яттю [5].

5. Стимулювання творчої самостійності студента.

Ефективний розвиток імпровізаційних навичок можливий тоді, коли студент виступає активним суб'єктом творчого процесу. Самостійний пошук сценічних рішень, участь у створенні етюдів, аналіз власних творчих дій сприяють формуванню індивідуального стилю та творчої ініціативи.

Важливою педагогічною умовою розвитку творчих та імпровізаційних здібностей студентів є своєчасна позитивна оцінка результатів їхньої навчально-творчої діяльності. Навіть у недосконалих сценічних проявах початківця педагогові важливо помічати й підкреслювати вдалі елементи виконання, адже саме підтримка сприяє формуванню внутрішньої мотивації та віри студента у власні можливості [1].

6. Систематичність і практична спрямованість тренінгової роботи.

Однією з визначальних психолого-педагогічних умов розвитку імпровізаційних навичок майбутніх акторів є систематичність і практична спрямованість тренінгової роботи. Імпровізація не формується стихійно або лише на рівні теоретичного засвоєння знань, оскільки її природа безпосередньо пов'язана з психофізичною діяльністю актора. Здатність до органічного творчого реагування в умовах сценічної невизначеності виникає лише внаслідок тривалого й послідовного практичного тренування, спрямованого на розвиток сценічної уваги, швидкості реакції, емоційної чутливості, уяви та здатності до взаємодії [2].

Важливою особливістю акторської імпровізації є те, що вона базується не лише на свідомому контролі, а й на сформованих психофізичних механізмах швидкого творчого реагування. Саме тому імпровізаційні навички мають вироблятися поступово, через регулярне повторення вправ і систематичне ускладнення творчих завдань.

Отже, розвиток імпровізаційних навичок є одним із пріоритетних напрямів професійної підготовки майбутнього актора, адже саме здатність до імпровізації забезпечує природність сценічної поведінки, внутрішню свободу та художню неповторність виконавця. Формування таких умінь можливе лише за умови цілісного поєднання психолого-педагогічних чинників, спрямованих на розвиток творчого потенціалу студента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Будянський В.І. Будянський Д.В. Шкільний театр. Суми: Козацький вал, 2002. 184 с.
2. Кисляк Б. М., Бойко А. Б. Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2024. Вип. 26. С. 380–392.
3. Майкут К. Акторська імпровізація як інструмент створення сценічного образу // Сценічне мистецтво. 2025. № 37. С. 65–71.
4. Пацунов В., Гусакова Н., Губрій Т. Роль імпровізації в театральній творчості // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. Т. 2, № 2. С. 194–207.
5. Шаролапова Н. В. Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сценічному просторі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 2016. С. 61–68.

Балабан М.В.

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – докторка педагогічних наук, професорка
Лимаренко Л.І. м. Херсон, Україна

ФЕНОМЕН ФРОНТОВОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІ ФОРМИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ

Сучасна російсько-українська війна стала не лише військово-політичним, але й глибинним культурним зламом, у межах якого українська культура переходить від позиції об'єкта зовнішнього впливу до активного суб'єкта творення смислів.

Одним із найвиразніших проявів цього процесу є феномен фронтової культури, що формує нові типи народної творчості безпосередньо в умовах бойових дій. Культура в цих реаліях перестає бути «предметом роздумів» і стає способом існування, що рефреймує воєнний досвід і повертає його суспільству в оновленому, суб'єктному вигляді [3].

Актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення культурних практик, які виникають у середовищі фронту та прифронтових громад. Ці практики функціонують як механізми виживання, солідарності та деколонізації ідентичності. Як зазначав автор монографії «Уявлені спільноти», в якій описав процес виникнення націй, науковець Бенедикт Андерсон, нація є «уявленою спільнотою», що тримається на

спільних смислових конструкціях [1], і сьогодні ці наративи створюються безпосередньо в окопах, волонтерських центрах та евакуаційних хабах.

На нашу думку, фронтова культура проявляється у динамічному синтезі традиційних архаїчних форм та сучасних цифрових технологій. Ключовим елементом тут є меметична творчість. Мемі війни нині виконують функцію «психологічного шолома», перетворюючи екзистенційний страх у контрольований культурний ресурс. Саме через іронію та деконструкцію образу ворога, меметична культура руйнує монополію окупанта на страх, що корелює з ідеями індійсько-американського антрополога, визнаного головним теоретиком у дослідженнях глобалізації Арджуна Аппадурая про «страх малих чисел», де малі нації здатні зруйнувати великі імперські системи завдяки мобільності своїх смислів [8].

Переконані, що мистецькі практики фронтової культури доцільно розглядати у трьох площинах:

- документалістика;
- перформативність;
- цифрове архівування.

Зосередимо увагу на документальних формах (фото, відеохроніки, усні історії), які стають першою лінією культурної реакції на агресію. Вони є частиною художнього дискурсу як «сирі тексти», котрі пізніше переосмислюються в інсталяціях та поетичних циклах. Наприклад, досвід херсонського напрямку демонструє, як локальні митці збирають свідчення очевидців, що згодом трансформуються у театральні моносpektаклі, затребувані сучасним глядачем. Це форма перетворення особистих травм у колективну концепцію, що має терапевтичний ефект [4].

Особливе місце посідає перформативність: театр у сховищах, музичні вечори в шпиталях та імпровізовані читання. Перформанс на війні – це спроба зберегти людську форму всупереч зусиллям ворога її розтоптати. Візуальне мистецтво, зокрема муралі на зруйнованих фасадах, працює як «репаративний механізм». Зображення повертають місту обличчя, а символи – знімають відчуття безвладдя. Це яскраво підтверджено в тезах теоретика постколоніалізму, деколонізації та психопатології колонізації Франца Фанона. Його матеріали свідчать, що колонізований народ творить нову культуру в опорі, а не в музеї [7].

Важливим компонентом є література та поезія, які виконують роль емоційного реле. Творчість Сергія Жадана, Ліни Костенко та інших сучасних авторів формує естетику виживання, де поезія стає «операційною», а література – терапевтичною [5]. Це частина глобального процесу деколонізації, про який писав основоположник постколоніальної теорії Едвард Саїд, коли народ відмовляється від нав'язаних ззовні «орієнталістських» мітів на користь власного голосу [6].

Трансформація культурної суб'єктності України сьогодні відбувається у «третьому просторі» гібридності, за теорією дослідника постколоніалізму індійського походження Гомі Бгаби [9].

Слід підкреслити, що Україна перестає відтворювати чужі культурні коди, а створює власну точку культурного центру Європи через воєнний досвід. Символічна війна стала полем, де українська нація вперше за століття перестає лише оборонятися, а починає переписувати правила гри.

Отже, фронтова культура постає як цілісний феномен, що поєднує комунікативну, психологічну та ідентифікаційну функції. Вона не лише відображає війну, а й активно конструює колективний досвід перемоги.

Переконані, що це шлях переходу від постколоніальної культури виживання до зрілої культури суб'єктності, що базується на енергії дії та солідарності [2].

Таким чином, сучасна українська фронтова культура є фундаментом для майбутнього національного дискурсу, інтегрованого у глобальний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Роздуми про походження й поширення націоналізму / пер. з англ. В. Морозов. Київ : Критика, 2001. 272 с.
2. Гнатюк О. Прощання з імперією: вступні зауваження. Київ : Критика, 2005. 528 с.
3. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021. 432 с.
4. Забужко О. Планета Полин. Київ : Комора, 2020. 352 с.
5. Жадан С. Скрипниківка. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2023. 144 с.
6. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.
7. Фанон Ф. Гнані і голодні / пер. з фр. І. Коваль. Київ : Дух і Літера, 2019. 352 с.
8. Appadurai A. Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger. Durham : Duke University Press, 2006. 136 p.

9. Bhabha H. K. The Location of Culture. London ; New York : Routledge, 1994. 392 p.
10. Mbembe A. Necropolitics. *Public Culture*. 2003. Vol. 15, No. 1. P. 11–40.

Боженко А.Л.

старша викладачка Чорноморського національного університету імені Петра Могили, м. Миколаїв, Україна

Карташова І.І.

кандидатка педагогічних наук, доцентка Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна

ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАКТИК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН ПРИ ВИКЛАДАННІ ДИСЦИПЛІН БІОЛОГО-ЕКОЛОГІЧНОГО НАПРЯМУ

Екологічні проблеми широко представлені в сучасній культурі, філософії, мистецтві, що дає можливість шукати натхнення в цих вимірах людської інтелектуальної діяльності при розробці навчальних матеріалів екологічної освіти й просвіти. Розглянемо, як це зручніше всього робити через вплітання загальнорозвиваючих практик на всіх рівнях навчання.

Один із них – ознайомлення учнів і студентів із фільмами-катастрофами, творами фантастів та художніми творами відповідної тематики. 20 століття з його катастрофами, потрясіннями, революціями та війнами, що знецінили життя, породило багато штучних міфів, розвінчання яких посилює тривогу та невизначеність, що (поряд зі швидким розвитком науково-технічних знань) спричинило зміну світогляду окремої людини та суспільства загалом. Свого часу А. Тоффлер наголошував на небезпеці швидких змін для людської психіки та виділяв феномен «Шоку майбутнього», але твори мистецтва (особливо сучасні) часто відображають явища, які реалізуються з часом як передчуття майбутнього. Сучасне мистецтво дає змогу усвідомити світ фантазії, уяви та ірраціонального. Через мистецтво людина передає те, що вона змушена робити зсередини, навіть якщо сама не усвідомлює, що вона створила. За словами А. Менегетті, сучасне мистецтво майже завжди зображує хворобу в шизофренічній манері, визнаючи власні обмеження. Творець, як втілення вищої чутливості в суспільстві, відтворює його занепад та існування зла в людській реальності [3]. Таким чином, ознайомлення з сучасними творами мистецтва, які піднімають гострі проблеми екологічної й технологічної невизначеності, можна не тільки підвищувати зацікавленість учнів такою тематикою, але й певною

мірою знімати в них тривожність з приводу невизначеного майбутнього, надаючи можливість обговорювати свої страхи в колі однолітків, і знайомлячи їх зі шляхами вплинути на майбутнє, які їм доступні.

Філософія – ще одне глибоке джерело натхнення для створення навчальних матеріалів для учнів і студентів, яким, можливо, не цікаво зосереджуватися тільки на природничих і біологічних аспектах екологічної проблематики. Широко відома, наприклад, екологічна етика Володимира Вернадського, яка базується на вченні про ноосферу – сферу розуму, де людська діяльність стає головним фактором розвитку природи. Він обґрунтував необхідність відповідального керування біосферою, спрямованого на гармонію між людством і довкіллям, що є умовою виживання та сталого розвитку цивілізації.

Соціально-емоційне та етичне навчання (СЕЕН), розроблене Університетом Еморі, є дієвим інструментом досягнення Цілей сталого розвитку, яких сьогодні дотримуються всі країни світу. СЕЕН розроблялося для застосування в різних країнах і культурах, і базується на нерелігійному сприйнятті універсальної етики [1]. Як одна з ключових навчальних траєкторій СЕЕН заявлене «активне навчання», складовою якого є «екологічне навчання». Воно покликане сприяти формуванню в учнів сприйняття себе громадянами й громадянками не тільки локальної, але й глобальної спільнот [4].

Історія розвитку концепції В.І. Вернадського у працях його ідейних послідовників розподіляється на дві гілки: біосфера, з якої виходить біоетика, та ноосфера, з якої виходить нооетика. Біполярність біосфери та ноосфери загалом полягає в констатації того факту, що існують пасіонарії, які задля здійснення своєї мети або ідеї нехтують своїм життям та життям інших людей, та водночас поряд існують нооетичні люди, для яких жодна ідея або мета не варта життя людини, тобто життя як таке є найвищою цінністю нооетичної людини.

Згідно з поглядами філософа-постмодерніста Славоя Жижека, якщо вчені проявляють пасіонарність і порушують норми екологічної етики, відбувається повернення наслідків їх розробок за принципом бумеранга, завдяки «віддзеркалюючим» здібностям ноосфери, а точніше, причинно-наслідковим зв'язкам [2].

Це в цілому відповідає висловлюванням Далай-Лами, одного зі співавторів концепції СЕЕН, про те, що все у всесвіті пов'язане між собою, і

наслідки наших дій впливають на нас. Подальшого дослідження вимагають відмінності й співпадіння уявлень про практичні шляхи реалізації принципів екологічної етики різних послідовників Володимира Вернадського та освітян-практиків СЕЕН.

Соціально-емоційне та етичне навчання (СЕЕН/SEE Learning) та мистецтво тісно пов'язані, оскільки обидва спрямовані на розуміння людської природи, емоцій та взаємодії зі світом. Мистецтво часто використовується як інструмент у межах СЕЕН для розвитку м'яких навичок, бо в межах програми СЕЕН застосовуються різні творчі вправи для формування етичних навичок та соціальної взаємодії.

Перелічимо деякі аспекти взаємодії СЕЕН та мистецтва. Арттерапія та підтримання емоційного балансу реалізуються за рахунок того, що мистецькі методи, такі як малювання, ліплення або арттерапія, використовуються для підтримання психологічного комфорту, керування емоціями та зниження рівня стресу в учнів. Через творчість діти вчаться краще розуміти власні почуття, співпереживати собі та іншим – таким чином, відбувається розвиток їх самоусвідомлення. Також мистецтво допомагає виразити складні соціально-емоційні стани, які важко передати словами, що є важливою частиною концепції СЕЕН, спрямованої на розвиток м'яких навичок [1].

Нижче наведемо деякі цитати педагога, який практикує соціально-емоційне та етичне навчання Олександра Єлькіна [4]. “Ми пропускаємо інформацію через нашу голову, потім – вмикаємо серце, а потім – починають працювати руки. Усе починається з етапу усвідомленості, розуміння себе і своїх відчуттів, емоцій і ціннісних орієнтирів. Наприклад, у нас багато проблем із тим, щоби знати й розрізняти свої самовідчуття в тілі. На ранніх етапах своєї кар’єри мене дуже дратували публічні виступи. Це було для мене стресом, я відчував, як у мене пересихає в горлі, як я не можу вимовити ні слова. Це – наше тілесне самовідчуття. І ми дуже часто ігноруємо це. А люди, які вміють розпізнавати свої самовідчуття, отримують підказку про те, які емоції вони переживають. А коли розуміють, що це за емоція, то можуть з нею працювати й думати, що треба зробити, аби покращити свою реакцію” [4]. У наведеному уривку інтерв’ю перед нами розгортається умовивід, що вміння працювати зі своїми емоціями, розвитку якого приділяють багато уваги на мистецтвознавчих спеціальностях, необхідне для розвитку м’яких навичок у цілому людям різних

професій і напрямків навчання. Сюди входять, зокрема, методи дисциплін акторського мистецтва й мистецтва сценічного мовлення.

Таким чином, ми можемо бачити, що орієнтованість СЕЕН на емоції й тілесність розкриває широкі можливості застосування в ньому практик зі сценічного мовлення, акторської майстерності та театралізації в цілому. Це, в свою чергу, має всі можливості бути впровадженим у навчання студентів біолого-екологічного напрямку, а також учнів шкіл під час викладання відповідних дисциплін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. СЕЕН-путівник. Соціально-емоційне та етичне навчання: освітня програма для навчання серця й розуму / Голов. ред. О. Елькін. 2-ге вид. К. ТОВ «Інжиніринг», 2023. 148 с.
2. Chuikova, E. V. Біполярність концепції ноосфери В.І. Вернадського: пасіонарність та ноетика. Науково-теоретичний альманах Грані. 2014. 17(11), 34-37.
3. I. F. Arshava. A. V. Baratynska. Psychological features of perception of works of art: the view of foreign scientists. Дніпровський науковий часопис публічного управління, психології, права. № 2 (2024). С. 94-98.
4. Марковська М. Що таке програма соціально-емоційного та етичного навчання і як вона працює. НУШ. 2020. URL: <https://bit.ly/4cBGG7S>.

Бухнісва О.А.

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного та образотворчого
мистецтв Ізмаїльський державний
гуманітарний університет,
м. Ізмаїл, Україна

ФОРМУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ПРОЦЕСІ ОПРАЦЮВАННЯ ЕТНОМУЗИЧНИХ КЛАСТЕРІВ

Сучасна стратегія вітчизняної освіти спрямована на збереження та розвиток традиційної загальноукраїнської та створення умов для популяризації регіональних етнокультурних традицій, формування у молодого покоління знання та поваги до культурно-ціннісних традицій мистецько-фольклорної спадщини.

Сучасні фахівці (А. Іваницький, О. Івановська, В. Москаленко, О. Олексюк, Л. Шаповалова та інші) визначають такі вектори розвитку етномузичної освіти в університетах: цілісність усіх рівнів освітньої діяльності;

поєднання традицій та інновацій в освітніх програмах; удосконалення методів навчання на основі наукових досліджень, пізнавальної та творчої діяльності здобувачів, спрямованої на відтворення співочих традицій, та безперервного розвитку педагогічної та етнофольклорної культури здобувачів [1]. Одним із завдань підготовки фахівців з фольклору у вищій школі є розвиток етномузичного мислення, що дозволяє відродити регіональні музичні традиції та зберегти етномузичну культуру.

Дослідники визначають важливі соціально-громадські функції, які покликана виконувати етномузична освіта:

- сучасна стратегія вітчизняної музично-педагогічної освіти спрямована на збереження та розвиток традиційних загальноукраїнських та національних духовно-моральних цінностей, розвиток знань та поваги до культурної та історичної спадщини у молодого покоління;
- збереження прогресивних народних музично-педагогічних традицій, технологій етномузичної творчості, етномузичних цінностей;
- збереження етнічної самосвідомості;
- забезпечення орієнтації освітнього процесу на етнічну консолідацію, толерантність, здатність до міжетнічного спілкування;
- збереження духовних, ціннісних та творчих начал у людині, її фізичного та психічного здоров'я, розвитку оптимістичного світогляду на основі ознайомлення з етномузичними традиціями [4].

Фахівці визначають етномузичну освіту як безперервний педагогічний процес, спрямований на виховання любові, інтересу та поваги до народного музичного мистецтва та мистецтва інших народів, формування особистої етномузичної культури, етномузичної компетентності, толерантності, здатності до міжкультурного та міжетнічного спілкування, що дозволяє людині сприймати, передавати та створювати етномузичні цінності відповідно до рідної чи іншої музичної традиції [3].

Зосередженість на відродженні та розвитку національної культури передбачає врахування низки фундаментальних ідей, принципів та основоположних принципів, що впливають із суті народних традицій.

Педагогічний процес за своєю природою не завжди легко піддається сучасним інноваціям. Його традиційний консерватизм, що сформувався протягом багатьох років, часто не здатний охопити нескінченне розмаїття

народного музичного досвіду та адаптуватися до нових динамічних процесів, що спостерігаються сьогодні у змісті фольклорної музики.

Сучасні дослідники музичної педагогіки розглядають її узагальнено, як абстрактні тенденції, закономірності та явища. Поточне оновлення соціально-економічного та духовного життя вимагає більш вимогливого та критичного підходу до вибору академічного репертуару, аналізу, вивчення та інтеграції в нього національних музичних традицій, їх утвердження та збагачення через теоретичні та репетиційні заняття.

За своєю природою народні традиції мають великий потенціал для активного впливу на соціально-педагогічну підготовку студентів. У сукупності вони об'єктивно ставлять майбутніх спеціалістів перед необхідністю пошуку та побудови нових соціальних зв'язків, заснованих на спільних інтересах та захопленнях у дозвіллі. Наше бачення наступності в розвитку та використанні народних традицій базується на постійних зусиллях освітян та культурно-дозвіллєвих закладів, на максимально повному та ефективному використанні освітнього потенціалу національних обрядів, змагань і, звичайно, ігор, оскільки люди здавна віддавали перевагу колективним формам дозвілля, які обов'язково включають ігрові елементи.

Відродження музичних традицій, а в деяких випадках їх реанімація (оживлення), зміцнення та розвиток, є досить тривалим, складним та суперечливим процесом. Таким чином, найчастіше лідерство бере на себе найбільш соціально мобільний прошарок населення – молодь, яка формує різноманітні неформальні об'єднання у сфері музичного фольклору. Однак це радше відродження форми, і лише у виняткових випадках проявляється справжня сутність народних музичних традицій.

Тяжіння певної частини міського та сільського населення до об'єднання в сімейні та масові музичні фольклорні групи, спільноти, рухи, клуби свідчить про відкритість та інклюзивність спонтанно виникаючого процесу відродження національної музичної культури. Водночас це показник зростаючої тривоги старшого покоління щодо втрати молоддю та студентством традиційних духовних та етнокультурних цінностей.

Етномузичний кластер як технологія навчання здобувачів вищої освіти – це система методів та підходів, спрямованих на формування етномузичної культури, розвиток професійних компетенцій у галузі національної музичної традиції, а також на виховання етнокультурної толерантності та міжетнічного

спілкування. Така технологія передбачає комплексне освоєння здобувачами національно-регіональних музичних традицій, їх аналіз, виконання та вивчення [2].

Основні компоненти етномузичного кластера. Теоретична основа. Вивчення історії, жанрів, особливостей народної музичної культури, її жанрового складу, діалектно-стильових рис. Включає аналіз фольклорних зразків, нотних збірок, аудіо- та відеозаписів. Практична діяльність. Розспівування народних пісень, освоєння вокальних та інструментальних технік, імпровізація, робота з фольклорними матеріалами. Може включати розшифрування та нотацію фольклорних зразків для виявлення логіки наспіву.

Дослідницька робота. Експедиційна діяльність, архівування, розробка репертуарного забезпечення, аналіз етнографічних та музичних даних. Часто реалізується в рамках курсових та дипломних проєктів. Взаємодія із носіями традицій. Зустрічі з фольклорно-етнографічними ансамблями, солістами, учасниками експедицій для здобуття практичного досвіду та безпосереднього знайомства з народно-музичними традиціями. Використання інтерактивних методів. Дискусії, «мозковий штурм», проблемно-пошукові ситуації, кейс-метод, творчі завдання, інтегративно-інтерпретаційне моделювання фольклорного матеріалу, групові обговорення.

Позааудиторна робота. Концертні, конкурсні та фестивальні виступи, які сприяють розвитку інтересу до професії педагога-музиканта та професійного зростання. Цілі та завдання. Формування етномузичного мислення. Розвиток здатності аналізувати музичні твори з урахуванням їхньої етнічної специфіки, розуміти духовні смисли, вірування та уявлення народу.

Розвиток професійних компетенцій. Опанування навичок роботи з фольклорним матеріалом, вміння використовувати його в освітніх цілях, підготовка до діяльності у сфері національної музичної освіти. Виховання етнокультурної особистості. Формування поваги до культурних традицій різних народів, розвиток етнотолерантності, здатність до міжкультурної взаємодії. Збереження національної ідентичності. Залучення до етнокультурних традицій задля збереження унікальності культури та ведення діалогу з представниками інших етносів.

Критерії ефективності. Когнітивний – обсяг, якість та системність знань у галузі народної музичної творчості, ерудиція, інформаційна культура.

Емоційний (мотиваційний) – наявність емоційних переживань та емоційного відгуку при осягненні художньо-образного змісту творів.

Діяльність – прийняття етнічних цінностей та їх реалізація в соціально значущій діяльності.

Таким чином, етномузичний кластер як технологія навчання студентів дозволяє інтегрувати теоретичні знання, практичні навички та дослідницький підхід, формуючи інтегративно-інтерпретаційну компетентність педагогів-музикантів у сфері професійно-педагогічної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бухнієва О. Українознавча складова змісту вищої освіти. Наукові праці: Науково-методичний журнал. Вип. 257. Т. 269. Педагогіка. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2016. С. 79 – 82.
2. Бухнієва О. Аспекти інтерпретації народного музичного мистецтва у педагогічній освіті: євро-інтеграційний контент. Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія: Педагогічні науки. 2025. Вип. 70. С. 63-70. DOI 10.31909/26168812.2025-(70)-7. <http://visnyk.idgu.edu.ua/index.php/nv/issue/view/42/39>
3. Syrotkina, Z., Bankul, L., Bukhniieva, O., Boychev, I., Gunko, N., & Chekhunina, A. (2022). The Arts a Means of Developing Emotional Intelligence in the Context of Neuropedagogy. BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 13(4), 306-320. (Web of Science Core Collection) <https://doi.org/10.18662/brain/13.4/390>
4. Barytska O.; Gavran, I.; Rosina, H.; Turovska, N.; Bukhniieva, O. Musicianship in the digital world: Interdisciplinary approach to bachelor's education. Música Hodie, Goiânia, v. 25, 2025. DOI: 10.5216/mh.v25.81928. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/81928>. Acesso em: 20 ago. 2025.

Волович І.Д.

учитель музичних дисциплін, учителька вищої категорії, «старший учитель», Херсонського Таврійського ліцею Херсонської міської ради, м. Херсон, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВІД СЦЕНИ ДО СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Найважливішою місією мистецької освіти є виявлення, плекання і розвиток здібностей кожної дитини, яка має бажання навчатися мистецтву. Музичне мистецтво є джерелом формування духовної культури особистості, сприяє становленню її ідейно-моральних якостей і світогляду в цілому.

Освітні заклади мистецького спрямування, зокрема ліцеї, вирішують завдання естетичного виховання, формування художнього смаку та професійної майстерності молодих музикантів, готуючи активних учасників культурного середовища.

У цьому контексті особливого значення набуває акордеонне мистецтво як універсальний вид виконавства, що поєднує академічні та народні традиції. Водночас сучасний етап його розвитку визначається впливом цифрових технологій, які трансформують як освітній процес, так і форми презентації музичного мистецтва.

Навчання на музичному відділенні Херсонського Таврійського ліцею спрямоване на формування умінь та навичок гри на різних музичних інструментах, серед яких і акордеон. Освітній процес забезпечує розвиток музично-слухового аналізу, формування здатності до естетичної оцінки твору, розуміння стильових особливостей різних історичних епох та розвиток художньо-творчого мислення.

З метою забезпечення безперервності навчання викладачі були змушені адаптуватися до нових умов, активно використовуючи цифрові технології. Індивідуальні заняття проводяться за допомогою месенджерів та платформи Zoom. Педагоги застосовують різноманітні методичні прийоми, що сприяють підвищенню мотивації учнів: презентації, відеозаписи концертів і уроків, інтерактивні ігри, музичні вікторини, ребуси, мультфільми та освітні програми. Такий підхід дозволяє урізноманітнити навчальний процес і зробити його більш доступним у дистанційному форматі.

Окремою проблемою є відсутність у багатьох учнів власних музичних інструментів, що значно ускладнює формування виконавських навичок. У таких випадках акцент переноситься на розвиток теоретичних компетентностей: аналіз музичних творів, вивчення творчості композиторів, робота з нотним текстом, розвиток ритмічного та слухового мислення. Учні пропонуються різноманітні форми самостійної роботи, зокрема прослуховування музичних творів, виконання письмових завдань, створення презентацій.

Для учнів, які мають інструменти, ефективною формою роботи є запис відео виконання творів. Такий підхід сприяє розвитку навичок самоконтролю, самоаналізу та підвищенню виконавської якості.

Важливо зазначити, що цифрове середовище відкриває нові можливості для популяризації акордеонного мистецтва. Соціальні мережі, стають альтернативною сценою для молодих музикантів. Вони дозволяють презентувати результати своєї творчості, брати участь у дистанційних конкурсах і фестивалях, отримувати зворотний зв'язок та розширювати аудиторію.

Не дивлячись на складні умови, учні музичного відділення беруть активну участь у дистанційних конкурсах та фестивалях, здобуваючи нагороди та демонструючи високий рівень підготовки. Це свідчить про ефективність адаптації освітнього процесу до нових реалій.

Отже, трансформація акордеонного мистецтва у цифрову епоху є закономірним процесом, який поєднує традиційні форми музичної освіти з інноваційними технологіями. Досвід Херсонського Таврійського ліцею демонструє, що навіть у складних умовах можливо забезпечити безперервність навчання, зберегти якість освіти та створити нові можливості для розвитку молодих музикантів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Марченко В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України // *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 112–117. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2016.148417.
2. Остапчук Н. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України // *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 215–221. DOI: 10.32461/149842.
3. Шпитальна І. Автентичність як аспект акордеонного виконавства // *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 32. С. 214–223. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-32-1-19.
4. Стрельченко К. Синергія складових метроритму в процесі сольного виконання естрадно-джазових творів на баяні й акордеоні // *Арт-платФорма*. 2022. № 2(6). С. 82–103.
5. Сучасні медіа-ресурси у комунікативній системі виконавця-акордеоніста // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 120–125. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2021.250247.
6. Кочержук Д. Соціальні мережі та цифрові платформи як інструмент адаптації та рецепції української народної музики 2010–2024 рр. // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 51. С. 56–63. DOI: 10.35619/ucpmk.51.1062.

Болдирєва В.В.

здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти Херсонського
державного університету,
м. Херсон, Україна

наукова керівниця – кандидатка
мистецтвознавства, доцентка

Чехуніна А.О. м. Херсон, Україна

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ. РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ЇЇ РОЗВИТКУ

Українська естрадна пісня у ХХІ столітті виконує не лише розважальну функцію, а й виступає важливим інструментом збереження та репрезентації національної ідентичності.

Через використання народнопісенних інтонацій, фольклорної символіки та української мови естрадна музика транслює національні культурні коди.

У період глобалізації та культурної модернізації українська естрада виконує важливу соціокультурну функцію – підтримує процес національної самоідентифікації суспільства.

Проблема національної своєрідності української естрадної музики є одним із важливих напрямів музикознавства та культурології [1, с. 101].

Українська музика розглядається як соціокультурний феномен, здатний формувати національні цінності та ментальні установки суспільства [1, с. 102].

У музикознавстві активно досліджується взаємодія традиційної української пісенності та сучасної популярної музики.

Поєднання народних елементів із сучасними музичними практиками сприяє збереженню культурної спадщини та розвитку мистецької ідентичності [2, с. 351].

Естрадна музика впливає на формування морально-етичних орієнтирів, естетичних смаків і патріотичних настроїв суспільства [3, с. 43].

Важливим показником національної належності естрадного твору є використання української мови у текстах пісень [4, с. 8].

Музична мова української естради базується на поєднанні новітнього аранжування з народними інтонаційними та гармонійними особливостями.

Українська естрадна пісня як окремий жанр почала формуватися у другій половині ХХ століття.

У 1950–1960-х роках українські музиканти поєднували народнопісенні традиції з елементами джазу, біг-біту та попмузики [5].

У межах радянського музичного простору українська естрада поступово виробила власний стиль, заснований на національній мелодиці та образності.

У 1960–1970-х роках важливу роль у розвитку української естради відіграли вокально-інструментальні ансамблі Смерічка та Кобза.

Одним із ключових представників української естради став Володимир Івасюк.

Пісня Червона рута стала одним із найвідоміших символів української естрадної культури.

Фольклорні джерела впливали на українську естраду через:

- мелодику та ритміку;
- тематичні мотиви;
- народні образи;
- традиційні сюжети й легенди [6; 7].

У 1970–1980-х роках українська естрада значно зміцнила свою самобутність через активне звернення до народних музичних джерел [8].

Народна творчість стала основою формування самобутнього стилю української естрадної музики.

Після здобуття Україною незалежності естрадна музика почала активно розвиватися на основі національних культурних принципів.

Важливу роль у становленні української естради відіграв фестиваль Червона рута, який сприяв популяризації україномовної музики.

Після 2014 року українська попмузика стала важливим простором поширення проукраїнських ідей та переосмислення історичної пам'яті.

Події Євромайдану, війна на Донбасі та повномасштабне вторгнення 2022 року значно вплинули на тематику сучасної естрадної пісні.

Сучасні гурти та виконавці формують «національний звук» через синтез електронної музики та етнічних мотивів [4, с. 10].

У текстах нових пісень активно використовуються національні символи, історичні образи та фольклорні сюжети.

Значну роль у сьогочасній естраді відіграє використання народних інструментів. Народні інструменти в новій українській музиці виконують не лише акомпануючу, а й символічну та образотворчу функцію.

Особливе значення мають твори, створені на основі адаптації народних і стрілецьких пісень, які посилюють відчуття національної єдності.

У воєнний період естрадна музика стала важливим чинником суспільної консолідації та збереження колективної пам'яті.

Українські виконавці не лише відтворюють традиційні мотиви, а й створюють нові музичні форми, що відображають сучасний історичний досвід України.

Вагомий внесок у формування сучасної української естради здійснили сучасні гурти та виконавці: ONUKA, Go_A, DakhaBrakha, Dakh Daughters, Kalush Orchestra, Jamala [9, с. 111].

Саме завдяки фольклору українська естрадна пісня зберегла національний характер навіть в умовах ідеологічного контролю радянського періоду.

Синтез модерної музики та фольклору став основою розвитку української популярної культури у незалежній Україні.

Фольклор виконав мелодійну, тематичну та смислову функцію у формуванні української естрадної музики.

Українська естрадна пісня стала важливим чинником формування національної свідомості та культурної єдності суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сидір М. Трактатування національної ідентичності у світовій науковій думці та його екстраполяція в українське музикознавство. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. №3. С. 100–107.
2. Шершова Т. Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2025. № 1. С. 351–355.
3. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*, 2023. №41. С. 43–51.
4. Подунай Я.А. Стильові виміри української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття: дис. на здбуття наук. ступ. д-ра філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво» / Яна Артурівна Подунай; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2024. 216 с.
5. Як з'явилася «Червона рута» і до чого тут «Бітлз» URL:<https://tyktor.media/ktytor/chervona-ruta> (дата звернення: 20.02.2026)
6. Holiuk M., Zymovets O. Genre and style evolution of ukrainian folk songs URL:<https://eprints.zu.edu.ua/39405/1/%D0%D0%B7%D0%B8.pdf> (дата звернення: 20.02.2026)
7. Music in Ukraine: Harmony and Resilience, 2023. 85 p. URL:<https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2023/12/music-in-ukraine.pdf> (дата звернення: 20.02.2026)

8. The market decides? A short history of Ukrainian pop music
URL:<https://www.opendemocracy.net/en/odr/market-decides-short-history-ukrainian-pop-music> (дата звернення: 20.02.2026)

9. Богоніс П., Друце А., Пістунова Т. Українські народні музичні інструменти в сучасному естрадному мистецтві: інтерпретація, трансформація, нові художні контексти. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство, 2025. №53. С. 110–121

Гаврилюк С.В.

здобувачка другого (магістерського) рівня освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Ракович В.В. м. Херсон, Україна

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ

У сучасному мистецтві книжкова ілюстрація посідає важливе місце як засіб візуалізації літературного твору та формування цілісного художнього сприйняття. Однією з ключових проблем у цій сфері є специфіка створення художнього образу, який виступає основним носієм змісту та емоційного впливу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибокого осмислення процесів трансформації словесного образу у візуальний, а також визначення ролі ілюстратора як інтерпретатора літературного тексту. У наші дні, де активно поєднуються різні форми вираження, питання формування художнього образу набуває особливої значущості.

У своїй статті О. Пітерська пропонує таке визначення центрального поняття наших тез - «художній образ це одна з основних категорій естетики, культурології, мистецтвознавства, теорії літератури, засіб відображення та узагальнення дійсності з позиції естетичного ідеалу в конкретно-чуттєвій формі» [4, с. 49].

Проблематика художнього образу широко розглядається у працях з естетики, теорії мистецтва та ілюстрації. Дослідники визначають художній образ як основну категорію мистецького мислення, через яку відбувається відображення дійсності та передача ідейного змісту.

Значна увага приділяється також питанням взаємодії тексту та

зображення, ролі ілюстрації як засобу інтерпретації літературного твору, а також впливу індивідуального стилю художника на формування візуального образу. Водночас у сучасних дослідженнях простежується тенденція до міждисциплінарного підходу, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний та візуально-комунікаційний аналіз.

Поняття художнього образу є базовим для розуміння специфіки мистецтва загалом. Він постає як узагальнене, емоційно насичене відображення дійсності, що передає не лише зовнішні характеристики об'єктів, а й їхній внутрішній зміст, ідею та авторське бачення. На нашу думку, воно має такий самий загальний зміст, як і поняття «відбиття результату», а поняття «суб'єктивний образ» майже тотожне загально відповідному «психічне зображення» [2, с. 182].

На відміну від наукового пізнання, яке орієнтується на об'єктивність і точність, мистецтво передбачає багатозначність образів і можливість їх різноманітного трактування в залежності від глядача. Художній образ є своєрідною проміжною ланкою між реальним світом і його відображенням, що відбувається відповідно до законів естетичного осмислення та сприйняття.

У межах книжкової ілюстрації художній образ формується на перетині словесної та візуальної систем. Літературний твір уже містить образну структуру, однак вона існує у свідомості читача у вигляді уявлень. Ілюстратор, у свою чергу, здійснює їх візуалізацію, перетворюючи текстові образи на конкретні зорові форми. Формування художнього образу – це фундамент створення книжкової ілюстрації [1, с. 10]. Ілюстрація на обкладинці книги є наочним переказом змісту літературного твору, обирається найважливіший фрагмент сюжету або ж передається в цілому атмосфера видання. Цей процес не є механічним відтворенням, а передбачає глибоку інтерпретацію, що включає аналіз сюжету, характерів персонажів, атмосфери та ідейного змісту твору.

Формування художнього образу відбувається через взаємодію авторського задуму, індивідуального бачення художника та сприйняття глядача. Важливу роль у цьому процесі є уява, яка дозволяє створювати нові візуальні рішення на основі заданого матеріалу. Образ в ілюстрації характеризується цілісністю, що досягається через узгоджене використання композиції, кольору, лінії, світлотіні, фактури та ритму.

Суттєвою ознакою художнього образу є його узагальненість. Ілюстратор

здійснює відбір найбільш кращих елементів, що дозволяє уникнути перевантаження деталями та зосередити увагу на головному змісті. Водночас важливою є емоційна складова образу, яка формується за допомогою художніх засобів і забезпечує сильніший вплив на глядача.

Художній образ, являє собою естетичне узагальнення. У книжковій ілюстрації він виконує низку функцій: конкретизує зміст тексту, підсилює його емоційне сприйняття та виступає засобом інтерпретації. Значну роль у його формуванні відіграє стиль творів мистецтва, який визначає характер зображення, від реалістичного до умовного або декоративного. Вибір стилю залежить від жанру твору, цільової аудиторії та творчого задуму художника. Художні образи сприяють кращому розумінню друкованого тексту, допомагає більш детально осягнути ідею книги, після споглядання малюнку в голові читача оживають ці образи, починає працювати уява та фантазія [1, с. 11].

Важливим аспектом є відповідність художнього образу змісту літературного твору. Ілюстрація – це художній супровід книги, завдяки якому читач знайомиться ближче з персонажами, їх емоціями та зображеною сценою [5, с. 200]. Ілюстрація повинна гармонійно взаємодіяти з текстом, не суперечачи йому, але водночас зберігаючи самостійність і здатність до інтерпретації. Успішно створений образ розширює зміст твору та відкриває нові смислові рівні.

Сприйняття художнього образу має індивідуальний характер і залежить від особистого досвіду глядача, що забезпечує багатозначність інтерпретацій і є важливою ознакою мистецтва.

Отже, художній образ у книжковій ілюстрації є складним багаторівневим явищем, що є не просто естетичне доповнення, а самостійна художня мова, що ніби перекладає текст на візуальну мову. Його створення передбачає не лише технічну майстерність, а й глибоке осмислення змісту літературного твору та здатність до творчої інтерпретації. Художній образ виступає ключовим елементом ілюстрації, який забезпечує її емоційний, змістовий та естетичний вплив, а також сприяє більш повному розкриттю твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бугайова О. С. Формування художнього образу в книжковій ілюстрації (графіка) : кваліфікаційна робота / науковий керівник – ст. викладач Ірина Григорівна Брижата. Кривий Ріг, 2023. 52
2. Максименко, Ю. Теоретичні засади пізнання художнього образу [Текст] /

Юрій Максименко, Дмитро Синенький // Психологія і суспільство. – 2009. – № 4. – С. 181-185.

3. Методика вивчення книжкової графіки на уроках образотворчого мистецтва. Черкаси : ЧОПОПП, 2013. 64 с.

4. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. Філологічні науки. 2020. №32. С. 49-53

5. Час мистецької освіти «Теорія і методика виховання художньо обдарованої особистості у закладах мистецької освіти : зб. статей VII Всеукраїнської наук. практ. конф. 17-18 жовтня 2019 року) , ч. II / заг. ред. В.В. Фомін. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2019. С. 200

Замашнюк В.О.

аспірант кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету, м. Запоріжжя, Україна
наукова керівниця – професорка, докторка педагогічних наук, професорка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Стратан-Артишкова Т.Б.

м. Запоріжжя, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ МИКОЛИ ДАВИДОВА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ БАЯНІСТІВ ТА АКОРДЕОНІСТІВ

Баянно-акордеонне виконавство є досить молодим по мірках історії музики. Сам інструмент акордеон був винайдений і запатентований у Відні австрійським майстром К. Деміаном у травні 1829 р. Це був ще досить примітивний зразок, який тільки починав розвиватися і виконував здебільшого акомпануючу функцію в народному аматорському музикуванні. Близькі за своїми технічними характеристиками аналоги сучасним баянам та акордеонам почали з'являтися тільки на початку ХХст., а процес перетворення на сучасний готово-виборний концертний інструмент завершився в основному в 60-х роках ХХ ст. [2].

Паралельно зі стрімким розвитком конструкцій баяна та акордеона почало розвиватись і професійне навчання гри на цих інструментах, а відтак з'явилась потреба у пошуку методики і теорії виконавства та викладання.

Серед вітчизняних педагогів цьому питанню приділяли увагу М. Геліс (методика викладання), М. Різоль та І. Яшкевич (розвиток технічних навичок), але найбільш фундаментальною працею стало навчальне видання М. Давидова

– «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)».

Микола Андрійович Давидов (1930-2019) – український баяніст, мистецтвознавець, педагог, професор, заслужений діяч мистецтв України. Усе своє життя він присвятив музиці і, як зазначають О. Ровенко і Ю. Бай в главі «Про книгу», – саме цей підручник є узагальненням багаторічного виконавського і педагогічного досвіду автора [1].

Основним педагогічним принципом М. Давидова є опора на інтонаційність. Поняття «інтонаційність» автор описує як «...здатність інструмента до виразного вимовлення різноманітних мелодичних зворотів як в одноголосному, так і в багатоголосному викладенні, уподібненого до виразності людського голосу, а також інших музичних інструментів, створених протягом художньо-історичної практики» [1, с. 13].

На нашу думку, опора саме на інтонаційність не є випадковою. Визначальним чинником у цьому є специфіка баяна та акордеона, а саме – спосіб звукоутворення і звуковедення, який характеризується неймовірною гнучкістю в динамічному, артикуляційному та тембровому аспектах. В одному інструменті поєднуються ряд особливостей інших музичних інструментів: можливість плавної або різкої зміни динаміки протяжного звуку (подібно струнно-смічковим або духовим), безперервне і рівне звучання (подібне до органного), чітка атака звуку і поступове, природне згасання (як на фортепіано). Звук цілковито й всебічно підпорядкований виконавцю. Таке різноманіття забезпечується поєднанням способів натискання на клавішу – артикуляцією (тверда, м'яка, гостра, відривчаста) та веденням міху (рівним, поступово посиленням або послабленням, з додатковим поштовхом тощо). Міх є своєрідним смичком для баяна та акордеона. Автор підкреслює, що «найхарактернішою ознакою баяна, що визначає виразальну інтонаційність, яка наближує його до емоційної чутливості людського голосу, є співучість звучання» [1, с. 18].

Для порівняння варто згадати, що, наприклад, у фортепіано природа звуку є згасаючою. При натисканні на клавішу молоточок вдарає по струнах, вони коливаються і звук поступово затихає, що унеможлиблює його протяжність і подальший динамічний вплив. Тому М. Давидов зазначає, що баян та акордеон належать до одних із найбільш інтонаційних музичних інструментів, а відтак, зауважує автор, «осмислення інструментальної

специфіки має бути покладене в основу всього процесу формування виконавської художньої техніки баяніста» [1, с. 15].

Слід зауважити, що М. Давидов ні в якому разі не посуває на задній план аспекти технічного розвитку баяністів-акордеоністів. Навпаки, в своїй праці він приділяє велику увагу таким питанням як контактування з клавіатурою, вага рук, координація, акцентування, штрихова техніка, динаміка виконання.

Окрема глава наукової праці присвячена вихованню виконавця, де висвітлено питання культури почуттів, основні передумови формування творчої самостійності, стильність гри тощо. Осмислене інтонування, на відміну від більшості інших науковців, розглядається М. Давидовим як технологічний процес [3], а розвиток технічних і художньо-стильових навичок має бути спрямований на вміння успішного втілення інтонаційності, її підсилення, що дозволить максимально розкрити специфіку інструмента і художньо-творчу сторону музичного виконавства.

Дієвість педагогічних принципів М. Давидова не раз доводили його учні, зокрема П. Фенюк, Є. Черказова, Ю. Федоров, І. Єргієв, В. Самойленко, В. Козицький, А. Дубій, В. Заєць – одні з найяскравіших представників не тільки українського, а й світового баянно-акордеонного виконавства, які неодноразово ставали переможцями міжнародних конкурсів, активно концертують по всьому світу, популяризуючи виконавську школу українця Миколи Давидова. Звичайно ж, левову частку їхньої діяльності займає продовження його педагогічного бачення вже й на власній викладацькій ниві.

Отже, педагогічні принципи Миколи Давидова, акцентовані на інтонаційності та чуттєво-емоційному аспекті, відіграють велику роль у процесі підготовки баяністів та акордеоністів не тільки в Україні, а й все більше поширюються по всьому світу. Вони підкреслюють важливість розвитку не тільки технічних навичок, а й їх спрямування на максимальне розкриття інтонаційної природи звуку баяна та акордеона, його співочість, динамічність, що значно розширює горизонти як в репертуарному різномаятті, так і в розкритті художньо-творчого потенціалу виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Муз.Україна, 2004. 290 с

2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с

3. Душний А., Заєць В., Заєць О. Смысловое интонирование как универсальный системный механизм формирования профессионального технологического мышления музыканта-исполнителя. Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 114–131. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-7>

Калініна Ю.Ю.

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна

науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Ракович В.В. м. Херсон, Україна

СТВОРЕННЯ КОНЦЕПТІВ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ

Вибір міфологічних персонажів є важливим етапом створення концепт-арту, оскільки саме він визначає художню виразність і зміст майбутніх образів. Дослідження наукових та фольклорних джерел допомагає краще зрозуміти походження, особливості й функції персонажів, що необхідно для розробки їхнього візуального образу.

Одним із персонажів української міфології, обраних для створення концепт-арту, є Чугайстер – лісовий дух із антропоморфними рисами, який поєднує життєрадісний характер і захисну функцію. У народних уявленнях його описують як дуже високого та кремезного чоловіка з великою фізичною силою. Його образ часто пов'язують із густим білим або чорним шерстяним покривом, що підкреслює зв'язок із лісом, а також із характерними блакитними очима [1].

Чугайстер вирізняється активною та відкритою поведінкою: він співає й танцює, але водночас виконує роль захисника людей. За народними віруваннями, він полює на нявок – небезпечних істот, які можуть шкодити людям, особливо лісорубам і пастухам. Саме це формує його образ як охоронця людини в природному середовищі. Важливим елементом взаємодії з

Чугайстером було залишення для нього їжі, що вважалося способом отримати захист від лісових духів [1].

Під час створення візуального образу Чугайстера важливу роль відіграють виразний силует і пластика форми: масивна постать, узагальнені об'єми, ритм рухів та характерна атрибутика, які підкреслюють його зв'язок із лісом і природною силою. Уже на рівні загального силуету персонаж має передавати відчуття могутності, що відповідає народним уявленням про Чугайстера як охоронця лісу.

Різноманіття персонажів української міфології також проявляється в образі Перелесника. Персонаж належить до демонологічних образів української традиції та пов'язується з вогняною або небесною стихією. У народних віруваннях його часто уявляли як летючу зорю чи вогняне сяйво, яке згодом набуває людської форми. На землі він може постати у вигляді юнака або дівчини високого зросту, з довгими русими косами та привабливою зовнішністю, що викликає довіру й захоплення [2].

Згідно з народними віруваннями, Перелесник найчастіше з'являється в образі близької померлої людини, пробуджує почуття кохання та поступово підкорює собі волю жертви. Контакт із цією істотою має трагічні наслідки: людина під його впливом фізично й духовно виснажується, ніби втрачаючи життєві сили. Тому образ Перелесника уособлює небезпечну спокусу та згубну пристрасть [2].

З художньої точки зору Перелесник є дуже виразним персонажем для створення концепт-арту. Його зв'язок із вогняною стихією та небесними явищами можна передати через динамічний силует, пластику рухів і світлові ефекти. Для образу можна використати витягнуті, стрімкі форми, що нагадують полум'я або спалах зорі. Важливу роль також відіграє поєднання зовнішньої привабливості з прихованою небезпекою: м'які риси обличчя та гармонійна постава можуть контрастувати з напруженими жестами, пронизливим поглядом чи деталями, які натякають на демонічну сутність персонажа. Додатково підкреслити його належність до потойбічного світу можуть ефекти світіння, серпанку або жару навколо постаті.

Потерчата в українській міфології – це душі дітей, які народилися мертвими або померли нехрещеними. За народними уявленнями, такі душі певний час залишаються між світом живих і потойбіччям через незавершений обрядовий цикл. У фольклорі вони звертаються до людей із проханням про

хрещення, а їхні голоси описують як тонкі та жалібні, схожі на кумкання жаб. Вважалося, що людина, почувши потерча, мала символічно охрестити його та дати ім'я, аби допомогти душі перейти до світу світлих сил [1].

Створення зображення Потерчат може передбачати більш делікатне моделювання форми, приглушену кольорову гаму та м'які контури, що посилюють відчуття крихкості, невизначеності й межевого стану їхнього існування

Після аналізу фольклорно-етнографічних джерел, які допомагають сформулювати початкове уявлення про персонажа, можна переходити до підбору референсів. Референс – це зразок, який митець використовує у творчому процесі. Ним можуть бути фотографії, ілюстрації, текстові описи, архітектурні об'єкти та інші матеріали, з яких запозичують композиційні рішення, цікаві ракурси, кольорові поєднання чи характерні деталі для подальшої роботи. На цьому етапі також визначаються унікальні риси персонажів, які роблять образи більш впізнаваними: масивна постать і хутро, вогняна стихія та приваблива зовнішність, маленькі фігури й болотне світло.

Наступним кроком буде створення начерків. Опрацювання робіт за допомогою комп'ютерною графіки має більш гнучкий формат ніж малювання на папері або полотні. Можливість збільшити або зменшити зображення, змінити форму або текстуру, значно полегшує процес виправлення малюнка на будь якому етапі роботи.

У концепт-артах зазвичай застосовуються спокійні пози, оскільки їхнє головне завдання полягає в чіткому представленні конструкції персонажа, пропорцій та деталей костюма. Такий підхід забезпечує зручність подальшої роботи команди – 3D-моделерів, аніматорів і художників по текстурах – та мінімізує спотворення форми, що можуть виникати у динамічних ракурсах.

Далі ми визначаємо основні риси персонажа: високий зріст, кремезна статура, чорне або біле хутро, блакитні очі та тісний зв'язок із лісовим середовищем. Саме ці характеристики формують образ Чугайстера й можуть слугувати основою для створення різних начерків. Щоб підкреслити його зв'язок із природою, персонажу можна додати велику палицю, обвиту лозою, а також ліхтар, який доповнюватиме образ і виконуватиме практичну функцію вночі.

Вже на етапі ескізування з'являється можливість експериментувати з кольорами для пошуку вдалої палітри майбутнього зображення. Засоби

комп'ютерної графіки дають змогу створювати кілька варіантів одного образу, що дозволяє порівняти різні кольорові рішення, оцінити їхній емоційний вплив і обрати найбільш композиційно гармонійний варіант.

Стилістика концептів формується за допомогою таких художніх засобів, як характер лінії, пластика форми, пропорції, рівень деталізації, світлотінь і колір. Саме вони створюють візуальну мову зображення та забезпечують цілісність образу. Стилістичне рішення повинно відповідати змісту роботи, підкреслювати характер персонажа та його роль у композиції [3].

Також важливе значення у створенні образу міфологічного персонажа має символіка. Саме через неї передаються культурні уявлення, цінності та особливості світогляду. Кожен елемент зовнішності персонажа – кольорова палітра, деталі одягу, атрибутика та пластика тіла – несе певне символічне навантаження й пов'язується з його походженням, характером і функціями. Світлі та насичені кольори можуть асоціюватися з героїзмом і божественною сутністю, тоді як темні відтінки та контрастні форми підкреслюють містичність або неоднозначну природу образу [4].

Після пошуку візуальних рішень і створення попередніх ескізів ми переходимо до наступного етапу – виконання лінійного малюнка, який передбачає чітке визначення форми, пропорцій і конструкції образу.

Наступним кроком у створенні концепт-арту є рендеринг, під час якого зображення деталізується: опрацьовуються світлотінь, текстури та матеріальність. Водночас важливо зберегти узгодженість усіх елементів композиції, щоб вони підтримували єдиний художній задум.

На передостанньому етапі створення концептів важливо досягти стилістичної цілісності всієї серії персонажів, водночас зберігаючи індивідуальні особливості кожного образу. Для цього ми уточнюємо лінії, кольорове рішення, текстури та дрібні деталі.

Фінальним етапом роботи є презентація готових концептів. Важливою складовою цього етапу є супровідний опис персонажів, який містить коротку характеристику образів, їхні основні риси та особливості.

Отже, процес створення концепт-артів персонажів української міфології є послідовною та комплексною роботою, що охоплює аналіз фольклорних і наукових джерел, пошук візуальних рішень та фінальне художнє опрацювання образів. Дослідження міфологічних персонажів дозволяє визначити їхні ключові риси, символіку та функції, що формує змістову основу майбутніх

концептів. На етапі пошуку візуальних рішень важливу роль відіграють робота з референсами, створення ескізів і експерименти з формою, силуетом та кольоровою палітрою, а застосування комп'ютерної графіки забезпечує гнучкість і можливість швидкого коригування зображень. Подальше опрацювання лінійного малюнка, рендерингу та деталізації сприяє досягненню цілісності художнього образу й стилістичної єдності серії персонажів. Завершальним етапом є презентація готових концептів із супровідним описом, що допомагає розкрити авторський задум і підкреслює можливості використання концепт-артів у різних сферах візуального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. 100 найвідоміших образів української міфології / О. Таланчук та ін. Київ : Орфей, 2002. 448 с.
2. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 263 с.
3. Khynevych, R., Batrak, V., Skliarenko, V., & Vasylenko, O. Character's visual image creation in multimedia projects. Art and Design. 2025. Vol. 8, no. 1. P. 92-102.
4. Unlocking Mythology's Influence on Modern Character Design. URL: <https://pacpac.com/unlocking-mythology-s-influence-on-modern-character-design/> (date of access: 08.05.2026)

Козак М.В.

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Ракович В.В. м. Херсон, Україна

АКТУАЛЬНІСТЬ ТРЕШ-АРТУ. СТВОРЕННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ В ТЕХНІЦІ ОБРИВНОЇ АПЛІКАЦІЇ

Протягом другої половини двадцятого століття і до сьогодні зростає кількість людей, котрі усвідомлюють важливість переробки і повторного використання вторинної сировини. До таких матеріалів можна віднести скло, тканину, папір, картон, алюмінієві бляшанки, пластик тощо. Їх можна здавати безпосередньо до центрів прийому і переробки сміття, і також можна докласти трохи зусиль створивши виріб самостійно. Ця річ може слугувати у побуті, або бути окрасою інтер'єру, чи виконувати дві функції одночасно.

Таке використання цих матеріалів можна пов'язати з народним мистецтвом та творами відомих митців, наприклад: мозаїка паперова чи керамічна перегукується з мистецтвом стародавньої греції, архітектурою Антоніо Гауді, українськими панелями на архітектурі авторства Вільдана Байбекова, Володимира Мельніченка, Ади Рибачук та та інших [5, с. 3]. Ще, наприклад, методом аплікації з різних матеріалів кочові племена прикрашали одяг, взуття, житло, упряжі тощо.

Аплікація – це один з різновидів декоративно-ужиткового мистецтва, що полягає у приклеюванні (нашаруванні, нашиванні) клаптиків матеріалу на основу, щоб створити одне цілісне зображення. Вона може бути пласкою, об'ємною, кольоровою, одноколірною, декоративною і сюжетною, матеріал також буває різним. Тканинна аплікація має досить давню історію, і виникла через потребу в ремонті одягу. В добу еллінізму елементами різних шматочків оздоблювали туніки, шили медальйони, що збереглись до наших часів [1]. У паперовому вигляді вона з'явилася пізніше і набула масового поширення в Європі у XVII–XVIII століттях як форма дозвілля та декору, ставши популярною завдяки вирізанню силуетів.

Аплікація буває традиційна і нетрадиційна, поділяється на різні види. Вона також є одним з чотирьох типів колажу. Ще існують: ассмбляж – компонування великих деталей і цілих об'єктів на художньому полотні; бриколаж – створення об'єкта з допомогою підручних матеріалів або сміття; фотоколаж і фотомонтаж – створення колажу з фотографій [3].

Тема створення урбаністичного пейзажу в техніці обривної аплікації з обгортки від солодоців перегукується з колажуванням, так як в роботі використовуються матеріали різних фактур. Обгортки мають певний сенс: в містах, де скупчення людей найбільше, найчастіше можна зустріти відходи їх життєдіяльності.

Урбаністичний, або міський пейзаж як жанр відображає простір міста – його архітектуру, ритм, структуру та атмосферу. Особливістю сучасного підходу є експериментальні техніки, де важливу роль відіграють матеріали та їх взаємодія. Обривна аплікація, що відноситься до нетрадиційних видів аплікації, на відміну від класичної вирізної, передбачає використання рваних країв обгортки, що створює ефект природності, динаміки та певної хаотичності, притаманної міському середовищу [2]. Треш-арт як художній напрям формує цінність, яка полягає у процесі перетворення матеріалу.

Особливістю створення урбаністичного пейзажу в техніці обривної аплікації є принцип нашарування. Багатошаровість дозволяє передати глибину простору і складність архітектурних форм міста. Розташування матеріалів один над одним створює ефект перспективи. Накладання різних фактур формує візуальний ритм, який асоціюється з ритмом міського життя.

Важливу роль відіграє процес колекціонування матеріалів. Художник, що працює в техніці треш-арту, виступає своєрідним дослідником і збирачем, який знаходить потенціал у звичайних речах. Пошук і відбір матеріалів стає невід'ємною частиною творчого процесу. Зібрані елементи сортуються за кольором, текстурою, формою або тематикою, що допомагає у подальшому формуванні композиції [4, с. 8].

Процес створення роботи в техніці обривної аплікації передбачає також використання клею як універсального засобу з'єднання матеріалів. Він виконує функцію фіксації і може впливати на зовнішній вигляд поверхні, створювати додаткові ефекти прозорості або блиску, укріплювати матеріал. Ми будемо використовувати клей ПВА для картонних і паперових елементів, 505 клей для пластикових обгортки і також клей для поталі для кріплення фольги. Вибір основи – картону, полотна або щільного паперу – також впливає на кінцевий результат, оскільки визначає міцність композиції.

Отже, створення урбаністичного пейзажу в техніці обривної аплікації в контексті треш-арту є складним і багатогранним процесом, що поєднує художній задум, експеримент із матеріалами та екологічну свідомість. У процесі дослідження ми з'ясували що у міському пейзажі в техніці обривної аплікації засобом виразності будуть слугувати нерівні краї матеріалу для передачі динаміки, фактура і нашарування для передачі простору. Повторне використання матеріалів, в нашому випадку обгортки з під солодоців, допомогло побачити можливі мінімальні рішення проблеми сучасної культури споживання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Історія виникнення аплікації та матеріали для її виготовлення URL: <https://naurok.com.ua/istoriya-viniknennya-aplikaci-ta-materiali-dlya-vigotovlennya-96066.html>

2. Кияткина Д. В. Художні можливості аплікації й інших авторських технік при виконанні творчої роботи, ХДУ, 2021. URL: <https://ekhsuir.kspu.edu/items/5e184ed1-8ef3-431e-a93f-5f17f24bddbf>

3. Як створити арт-колаж, якщо раніше цього не робив: <https://skvot.io/uk/blog/yak-stvoriti-art-kolazh-yakshcho-ranishe-cogo-ne-robiv>

4. Cheryl Stevenson “The art of handmade paper and collage : transforming the ordinary into the extraordinary”, Martingale & Co, Bothell, WA 1998, 94 с. С. 4-40.

5. Hilary Ansell «Art of recycling», Belair, Dunstable, 2000, 72 с. С. 3-15.

Корольова І.В.

заслужена діячка мистецтв України,
завідувачка режисерською частиною
Херсонського обласного академічного
музично-драматичного театру імені
Миколи Куліша, м. Херсон, Україна

ТЕАТРАЛЬНА РОЗВІДКА: ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ВПЛИВ ТЕАТРУ НА ПСИХОЛОГІЧНУ РІВНОВАГУ МЕШКАНЦІВ ХЕРСОНА В УМОВАХ ВІЙНИ

Повномасштабна війна суттєво трансформувала культурний простір прифронтових міст України. У цих умовах театр перестає бути виключно мистецькою інституцією та набуває функції психологічної підтримки, безпечного простору комунікації й емоційного відновлення громади. Особливо показовим у цьому контексті є досвід театральної діяльності у Херсоні – місті, яке продовжує жити в умовах постійної небезпеки, регулярних обстрілів та гуманітарної нестабільності.

У реаліях війни культура стає не лише формою збереження національної ідентичності, а й важливим механізмом підтримки психоемоційного стану населення. Театр у прифронтовому місті виконує функцію своєрідного соціального й психологічного укриття, де люди мають змогу хоча б тимчасово відновити внутрішню рівновагу, відчути підтримку спільноти, повернути собі відчуття нормальності життя та людської присутності. Саме тому театральна діяльність у Херсоні після деокупації міста набула особливого значення для місцевої громади.

Сьогодні театр у Херсоні виконує не лише культурну, а й терапевтичну місію. Театральні майстер-класи для дітей та дорослих, тілесно-орієнтовані практики, музичні й пластичні вправи формують простір психологічної стабілізації та відновлення внутрішньої рівноваги мешканців міста. Учасники таких заходів отримують можливість безпечного емоційного вираження, зниження рівня тривожності та формування відчуття спільності. Важливо, що подібні практики не мають виключно розважального характеру. Вони

допомагають людині пережити травматичний досвід, подолати стан постійного страху та ізоляції, повернути здатність до емоційної взаємодії з іншими.

Колектив театру розпочав свою роботу майже відразу після визволення Херсона у листопаді 2022 року! Так, це була лише частина трупи і технічних працівників, але бажання повернутися до роботи у рідних стінах та розуміння важливості самої присутності у місті, яке постраждало від окупації та терору загарбників,- допомогли у найкоротший термін створити документальну виставу «Лишатися (не) можна...», яку презентували не тільки у Херсоні, а й у багатьох містах України, від Києва до Одеси, від Кропивницького і Житомира до Івано-Франківська та Черкас і Львова. Наступні вистави: «Кицька на спогад про темінь», «Позивний Горобчик», «Буде тобі, враже!», «Молочайник», «Перевізник», «Заборонений», «Одноденний герой», концертні програми «Ми вдома», «Сам собі країна», «Дзвони нашої пам'яті», «Герої нескореної країни», «Сила Херсонщини» та багато інших, - не тільки збагатили творчу палітру театру, його репертуар, а й дали змогу розповісти як херсонцям, так і глядачам у інших містах України і Європи, про силу і мужність українського народу, про його жертвність і незламність у трагічні часи нової історії України.

Особливого значення набув досвід проведення театральних майстер-класів у межах Міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» у 2023–2025 роках. Попри складну безпекову ситуацію, фестиваль зберіг свою присутність у Херсоні та став важливим символом культурної незламності міста. Авторські театральні майстер-класи у Херсоні проводив тілесно-орієнтований театр ТОТЕАТР (м. Київ). Практики театру отримали позитивні відгуки як від безпосередніх учасників, так і від освітян, які адаптували окремі методики для подальшої роботи з дітьми та молоддю у власних освітніх практиках. Особливу увагу приділяли тілесним, музичним та комунікативним вправам, спрямованим на стабілізацію емоційного стану та відновлення відчуття безпеки.

Тілесно-орієнтовані практики виявилися особливо важливими в роботі з мешканцями прифронтового міста, адже постійне перебування в умовах небезпеки провокує високий рівень тривожності, психоемоційне виснаження та порушення відчуття безпеки. Через вправи на взаємодію, координацію, дихання, рух і сценічну імпровізацію учасники поступово відновлювали довіру до себе та до оточення. Саме театр у цьому випадку стає не лише мистецтвом, а й інструментом колективної терапії.

Окремої уваги заслуговує унікальний театральний проєкт за участі дітей, які нині проживають у Херсоні та проходили курси театральних майстер-класів – музичних, театральних та з акторської майстерності. Результатом цієї роботи стала постановка вистави «Маргарита і ведмедики» (автор – І. Феофанова, режисерка – Ірина Корольова), прем'єра якої відбулася у жовтні 2025 року. Цей проєкт став унікальним явищем для культурного простору Херсона та продемонстрував значний позитивний вплив на громаду міста, сприяючи емоційному згуртуванню, творчій самореалізації дітей і формуванню атмосфери психологічної підтримки в умовах війни.

Важливість цього проєкту полягає не лише у створенні самої вистави, а й у тривалому процесі колективної творчої роботи. Для дітей, які живуть у постійній близькості до війни, участь у театральному процесі стала способом повернення до активного соціального життя, розвитку емоційної відкритості та формування позитивного досвіду взаємодії. Репетиційний процес, спільна творча діяльність, робота з голосом, тілом та емоціями створили для дітей безпечний простір, де вони могли відчувати себе почутими, важливими та захищеними.

Особливу роль у реалізації подібних ініціатив відіграють громадські організації та благодійні фонди, які активно підтримують культурні й терапевтичні практики у Херсоні. Зокрема, Благодійний фонд «Крила Фундейшн» з 2023 року на постійній основі співпрацює з Херсонським театром ім. М. Куліша у напрямку організації театральних майстер-класів, мистецьких подій, дитячих програм та психологічно підтримувальних заходів для мешканців міста. Завдяки такій співпраці вдалося систематизувати проведення творчих активностей навіть у складних умовах воєнного часу та забезпечити регулярний доступ населення до культурних і терапевтичних практик.

Важливо, що театральні заходи у Херсоні сьогодні реалізуються не лише у форматі класичних вистав. Значного поширення набули інтерактивні театральні програми, музичні зустрічі, перформативні читання, арттерапевтичні зустрічі та міждисциплінарні культурні події. Такі формати дозволяють залучати різні вікові групи населення та створюють атмосферу відкритого безпечного спілкування, яка є надзвичайно важливою для мешканців прифронтового міста.

Унікальним є й сам досвід функціонування Херсонського театру ім. М. Куліша в умовах постійної небезпеки. Театр залишається фактично

єдиною театральною інституцією, яка продовжує системну діяльність у місті після деокупації. Незважаючи на постійні ризики, колектив театру не припиняє мистецьку роботу та продовжує організовувати культурні події для мешканців Херсона й області. Такий приклад демонструє надзвичайний рівень культурної стійкості та відповідальності перед громадою.

Через високий рівень небезпеки у центральній частині міста театральні заходи часто проводяться в інших районах Херсона та населених пунктах області. Театр адаптував свою діяльність до нових реалій війни, використовуючи мобільний формат роботи. Вистави, театралізовані музичні програми, дитячі заходи та майстер-класи проводяться у більш безпечних просторах, ближчих до мешканців різних районів міста. Це дозволяє охоплювати значно ширшу аудиторію та підтримувати постійний зв'язок із громадою.

Подібна мобільність культурного процесу має не лише організаційне, а й важливе соціальне значення. У ситуації, коли люди часто обмежені у пересуванні, перебувають у стані емоційного виснаження або соціальної ізоляції, виїзні театральні заходи стають способом повернення відчуття життя міста та присутності культурної спільноти. Театр фактично приходить до людей, створюючи простір довіри та емоційного контакту навіть у найскладніших умовах.

Важливим показником ефективності такої діяльності є стабільно високий попит на театральні заходи серед місцевих мешканців. Попри складну безпекову ситуацію, люди активно відвідують вистави, майстер-класи та мистецькі події. Це свідчить про значну потребу суспільства у культурному спілкуванні, емоційному відновленні та психологічній підтримці. Театр у Херсоні сьогодні стає не лише мистецьким простором, а й місцем формування громадської солідарності, взаємної підтримки та колективного переживання складного історичного досвіду.

Таким чином, досвід театральної діяльності у Херсоні демонструє, що мистецтво в умовах війни здатне виконувати важливу терапевтичну, соціальну та гуманітарну функцію. Театральні практики сприяють психологічній адаптації населення, підтримці емоційної стійкості громади та формуванню безпечного простору комунікації. Діяльність Херсонського театру ім. М. Куліша, партнерських громадських організацій і благодійних фондів є

прикладом того, як культура може залишатися дієвим інструментом підтримки суспільства навіть у прифронтовому місті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Критика. (2022, червень). «Мельпомена – голос Херсонщини»: XXIV фестиваль відбувся, попри війну. URL: <https://m.krytyka.com/ua/news/melpomenaholos-hersonshchyny-xxiv-festyval-vidbuvsia-popry-viinu>
2. Херсон плюс. (2022, 24 травня). «Мельпомена Таврії-2022»: голос Херсонщини почують глядачі 30-ти театрів. URL: <https://khersonstv.com/melpomena-tavrii-2022-holos-khersonshchyny-pochuiuthliadachi-30-ty-teatriv/>

Корякін О.О.

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисування
Сумського державного педагогічного
університету імені А.С.Макаренка,
м. Суми, Україна

РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО СЛУХАННЯ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ЗВУКОРЕЖИСЕРІВ

Постановка проблеми. Критичне слухання зосереджується на взаємозв'язках між перцептивними атрибутами та фізичними властивостями звуку, зокрема, в контексті таких прикладних сфер діяльності, як звукорежисура, звукозапис, композиція електронної музики та обробка аудіосигналів. Т. Летовський [2] та А. Міскевич [3] були одними з перших, хто науково обґрунтував формальні методи технічного або тембрового слухання, і вони порівнювали цей процес з музичним слухом. У працях С. Олів [5] розроблено методи розвитку тембрової пам'яті та підвищення чутливості слухача до змін тембру.

Дана доповідь вміщує коротку характеристику деяких методів та прийомів розвитку критичного слухання у процесі професійної підготовки майбутніх звукорежисерів за освітньо-професійними програмами першого (бакалаврського) рівня вищої освіти.

Найбільш узагальнено звукорежисуру ми можемо схарактеризувати як процес, за допомогою якого звукорежисер приймає рішення щодо звуку, які мають естетичний характер та базуються, переважно, на суб'єктивних

враженнях. Критичне слухання забезпечує певний рівень об'єктивності на всіх етапах виробничих процесів шляхом розвитку слухацької компетентності в контексті контрольованих параметрів у процесорах обробки аудіосигналів. Розвиток критичного слухання забезпечує здобувачам вищої освіти удосконалення: 1) усвідомлення взаємозв'язків між сприйнятими атрибутами аудіо та відповідними фізичними характеристиками, особливо з параметрами обробки сигналів, які зазвичай використовуються в звукорежисурі; 2) запам'ятовування перцептивних атрибутів параметрів обробки сигналів

Процес розвитку критичного слухання здебільшого зосереджено на тембрі звуків, головним чином контролюється еквайзерами, але також охоплює часову та динамічну обробки.

Налаштування параметрів обробки аудіосигналів зазвичай відповідають фізичним властивостям звуку, і як такі, не мають очевидних зв'язків з перцептивними атрибутами аудіо. Сприйняті зміни в якостях звуку, що створюються пристроєм, зазвичай можна описати за допомогою словесних прикметників, але такі прикметники доволі неточні, як налаштування параметрів, що знаходяться на самих процесорах. Слухач може описати ефект еквайзера як створення звуку, який звучить «порожнисто» [1], але при описі звуку точніше вміти назвати точну центральну частоту, яка була підсилена, та ступінь її підсилення.

Типи обробки аудіосигналу можна згрупувати відповідно до поширених практик звукорежисури, з точки зору загальних категорій: 1) частотна – фільтри, графічні та параметричні еквайзери; 2) динамічна – компресори, експандери, лімітери, гейти; 3) часова – реверберація, дилей, хорус, фленджер, фейзер.

Мета доповіді полягає у конкретизації методів та прийомів розвитку критичного слухання у процесі професійної підготовки майбутніх звукорежисерів (на прикладі частотної обробки сигналів).

Виклад основного матеріалу. У звукорежисурі параметричний еквайзер дозволяє контролювати спектральний баланс аудіосигналу, але він також може впливати на баланс треків або міксу загалом. Параметричні еквайзери, зазвичай, пропонують незалежний контроль над центральною частотою, підсиленням (симетричне підсилення або обрізання) та смугою пропускання. Сигнали з кількох мікрофонів, зазвичай, балансуються за допомогою індивідуального регулювання рівня для кожного сигналу мікрофона, але додатковий контроль балансу може бути досягнутий за

допомогою вибіркового обрізання або підсилення смуг частот. Частотні резонанси в сигналі одного музичного інструменту можуть частково маскувати сигнали інших мікрофонів у тому ж міксі, коли вони змішуються разом, що ускладнює досягнення оптимального балансу між сигналами. Коли резонанси зменшуються за допомогою еквалайзера, маскування є менш проблематичним, і балансу можна досягти легше.

Звукорежисер-початківць може не усвідомлювати чіткого зв'язку між, наприклад, підсиленням на 12 дБ на частоті 125 Гц, та пов'язаним з ним перцептивним атрибутом. Можливо, для початківця легко відрізнити підсилення на частоті 125 Гц від підсилення на частоті 1000 Гц, але послідовне узгодження сприйнятого звуку обробленого еквалайзером сигналу з певними фізичними характеристиками (наприклад, створеними налаштуваннями еквалайзера) не є таким очевидним без практики. Іншими словами, не існує вродженого посилення на перцептивний атрибут підсилення на частоті 125 Гц, 1000 Гц або будь-якій іншій частоті. Технічне тренування слуху допомагає здобувачам вищої освіти розробити ментальні карти, які пов'язують перцептивні атрибути аудіо з відповідними фізичними характеристиками. Зіставляючи перцептивні атрибути з об'єктивними параметрами звуку, здобувачі вищої освіти можуть стати більш ефективними та точними у використанні пристроїв обробки сигналів. Систематичне навчання може запровадити змістовні зв'язки між перцептивними атрибутами та фізичними характеристиками аудіосигналів. Маючи знання про зміни певних частот на слух, можна використовувати еквалайзер з меншою кількістю здогадок та більш систематичним підходом.

На заняттях зі звукорежисури здобувачі вищої освіти заохочуються регулярно практикуватися з програмними модулями. Програмні практичні модулі випадковим чином вибирають та застосовують обробку сигналу до обраного джерела звуку, відповідно до обмежень параметрів, визначених здобувачем вищої освіти. Мета під час роботи з програмними модулями полягає в тому, щоб правильно визначити обробку, яка була випадково обрана комп'ютером, в межах параметрів, визначених здобувачем вищої освіти. Практикуючи з модулем еквалайзера, здобувач вищої освіти може вибрати один з варіантів: 1) роздільна здатність за частотою (частоти ISO октави або третини октави); 2) кількість центральних частот, на які впливає кожне питання; 3) підсилення або комбінація підсилення (наприклад, лише +12 дБ;

комбінація +6 або -6 дБ); 4) джерело звуку, що обробляється; 5) певний діапазон частот; 6) смуга пропускання або Q (F_c /смуга пропускання). Зазвичай рекомендується спочатку працювати з дев'ятьма можливими частотами ISO октави (63, 125, 250, 500, 1000, 2000, 4000, 8000 та 16000 Гц), а потім переходити до 25 частот третини октави. Подальше обмеження діапазону можливих частот октави також може бути корисним на початкових етапах, щоб здобувачі вищої освіти могли ретельно ознайомитися зі звуком кожної октавної частоти. Наприклад, здобувач вищої освіти може почати з середніх частот (наприклад, від 500 Гц до 2000 Гц) протягом першого тижня, перейти до низьких частот (наприклад, від 63 Гц до 500 Гц) наступного тижня, а потім до високих частот (наприклад, від 2000 Гц до 16000 Гц) після цього.

Здобувачам вищої освіти рекомендується спочатку працювати з рожевим шумом як джерелом звуку. Завдяки статистично однаковій енергії на октаву, рожевий шум, зазвичай, рівномірніше відображає частотний склад, ніж більшість музичних записів. Таким чином, коли підсилення на певній частоті робиться в рожевому шумі, можна бути впевненим, що підсилення на іншій частоті створить ефект порівнянної сили. Музичні записи зазвичай мають резонанси (більше енергії) на одних частотах і менше енергії на інших частотах, таким чином, підсилення на існуючому помітному резонансі може створити сильніший ефект, ніж підсилення на частоті з меншою енергією.

Незважаючи на можливу нерівність репрезентації в усьому чутному спектрі, музичні та мовленнєві записи є важливими джерелами звуку для практики з еквалізацією. Основне використання еквалізації в практиці звукорежисури, звичайно, пов'язане з музичними та мовленнєвими записами, і існує багато комерційних записів, які можна використовувати для практики. Немає двох однакових записів, і кожен з них може дати можливість глибше вивчити ефекти підсилення або зниження на кожній зі стандартних частот. Дослідження, С. Олів [4], показує, що матеріал може впливати на точність реакції слухачів при відповідних налаштуваннях еквалізації. У ньому робиться висновок, що слухачі мали більш правильні реакції з деякими записами, ніж з іншими.

Висновки. У тезах наведено короткий огляд деяких методів та інструментів, пов'язаних з розвитком критичного слухання здобувачів вищої освіти. Критичне слухання може допомогти підвищити чутливість до змін тембру, розвинути пам'ять на тембр та пов'язані з ним фізичні властивості, а

також збільшити швидкість, з якою можна правильно ідентифікувати зміни тембру. Звукорежисери, композитори електронної музики та інженери з обробки аудіосигналів можуть отримати користь від цілеспрямованого розвитку критичного слухання. Хоча критичне слухання в першу чергу зосереджено на частотній обробці сигналу (параметричній еквалізації), воно також може охоплювати інші поширені пристрої обробки сигналів, такі як часова обробка (реверберація та дилей), а також динамічна обробка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Corey, J. (2010). Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training.
2. Letowski, T. (1985). Development of Technical Listening Skills: Timbre Solfeggio. *Journal of Audio Engineering Society*. 33, 240-244.
3. Miskiewicz, A. (1992). Timbre Solfege: A Course in Technical Listening for Sound Engineers. *Journal of Audio Engineering Society*. 40, 621-625.
4. Olive, S. (1994). A method for training listeners and selecting program material for listening tests. *97th Convention of the Audio Engineering Society*, Preprint 3893. San Francisco, California.
5. Olive, S. (2001). A new listener training software application. *110th Convention of the Audio Engineering Society*, Preprint 5384. Amsterdam, Netherlands.

Лимаренко Л.І.

докторка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри культури і мистецтв
Херсонського державного університету,
заслужена працівниця культури України,
м. Херсон, Україна

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ ПІД ПРИЦІЛОМ ВІЙНИ: МИСТЕЦЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ВТРАТ У СТУДЕНТСЬКИХ ПРОЄКТАХ

Протягом років повномасштабної війни російської федерації проти України сфера культурної спадщини зазнала величезних втрат.

Руйнування музеїв, галерей, будинків культури, бібліотек, архівів, пам'яток архітектури, а також знищення або пошкодження творів мистецтва є не лише матеріальними втратами, а й цілеспрямованим ударом по культурній пам'яті українського народу.

У цих занадто важких умовах культурна спадщина набуває статусу не лише історичного надбання, а й важливого символічного ресурсу національної ідентичності.

Особливого значення набувають мистецькі втрати, пов'язані з творчістю Поліни Райко, чий унікальний доробок посідає важливе місце у світовому культурному контексті та є невід'ємним елементом української культурної самосвідомості.

У відповідь на воєнні виклики студентська молодь Херсонського державного університету активно долучається до процесу художнього переосмислення сучасної жорстокої реальності через культурно-мистецькі проекти. Такі практики формують простір рефлексії, сприяють глибшому усвідомленню війни не лише як історичної події, а як особистісному і колективному досвіду.

У проєктах здобувачів вищої освіти простежується звернення до теми втрати культурної спадщини, руйнування мистецьких цінностей, знищення символічних об'єктів української культури. Через різні форми художнього висловлювання (перформанс, фільм-рефлексія, виставка-презентація, теленарис, критичний аналіз, фото-марафон, інтерв'ю-сповідь, живі історії, марафон відкритих думок, біографічне зізнання тощо) студенти фіксують травматичний досвід і трансформують його у творчий акт пам'яті.

Актуальність обраної теми зумовлена нагальною необхідністю наукового осмислення мистецьких практик студентської молоді, спрямованих на збереження культурної спадщини України в реаліях війни, а також потребою дослідження мистецтва як засобу культурного спротиву та меморіалізації історичної пам'яті.

Тому метою нашого наукового пошуку є аналіз особливостей мистецького осмислення втрат української культурної спадщини у студентських культурно-мистецьких проєктах в умовах російсько-української війни.

Україна володіє багатою мистецькою спадщиною, сформованою творчістю видатних українських художників, митців і культурних діячів різних епох. На тлі трагічних реалій війни особливого значення набувають збереження та популяризація мистецького доробку українських художників як важливої складової національної ідентичності, колективної пам'яті та духовної стійкості суспільства.

Значного резонансу в серцях українців набули болісні події, пов'язані зі спадщиною відомої художниці-самоучки в жанрі наївного мистецтва, Поліни Райко. На перший погляд – звичайної та водночас дещо дивакуватої (з точки

зору односельчан) української сільської жінки з Олешок Херсонської області, яка витрачала всю свою пенсію на фарби.

Проте нині її ім'я у багатьох наукових працях стоїть в одному ряду з найяскравішими представниками наївного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, такими як: Марія Приймаченко та Лесь Семерня (Україна); Нікіфор Дровняк (Польща, Україна), Ніко Піросмані (Грузія), Анна Мэри Мозес-бабуся Мозес (США) та інші художники-наївісти, чиє мистецтво відрізняється щирістю та безпосередністю, оригінальним та яскравим баченням світу [1].

Світла й сильна духом Поліна Райко не залишила монументальних робіт на полотнах і не мала гучних авторських виставок, про які писали б критики. Вона знаходила розраду, порятунком і душевний спокій у буденній сільській праці, красі природи Таврійського краю та малюванні. Паркан і стіни її будинку вкривали розписи, а кожна кімната зберігала неповторний світ художниці – справжній мистецький скарб.

Після смерті Поліна Райко залишила нам невелику кількість ескізів на окрайцях аркушів паперу та лише один будинок, на стінах якого вона втілювала всі свої емоції, переживання і власний внутрішній світ.

Благодійні українські фонди, культурні діячі, куратори та менеджери центрів розвитку культури, журналісти підтримували стан оселі Поліни Райко та популяризували її творчість.

На превеликий жаль, унаслідок підриву російськими окупантами Каховської гідроелектростанції 6 червня 2023 року, будинок мисткині було затоплено. Через потужний потік води близько 80 відсотків унікальних фресок зруйновано, оскільки стіни історичної пам'ятки обвалилися – стали жертвою теракту окупантів [2].

Попри це, мистецтво Поліни Райко й сьогодні живе. Воно підтримується та популяризується завдяки людям, які вивчають її творчість, публікують про неї наукові й публіцистичні статті, створюють культурно-мистецькі проєкти-сповіді та знайомлять світову спільноту з постаттю художниці. Особливо цінними є матеріали громадської лідерки та культурної менеджерки Олени Афанасьєвої, яка була особисто знайома з Поліною Райко, досліджувала та документувала її творчість ще за життя художниці, а після її смерті врятувала архів її малюнків і видала книгу, присвячену життю та творчій спадщині мисткині [3].

Слід підкреслити, що творчість цієї яскравої постаті стала символом української автентичності, народної пам'яті та духовної незламності.

Звернення студентів до цього образу у власних мистецьких практиках свідчить про прагнення не лише зафіксувати культурні втрати, а й зберегти закарбовану в ній спадщину для майбутніх поколінь.

Вважаю за потрібне зазначити, що здобувачі вищої освіти другого (магістерського) рівня під час опанування освітньої компоненти «Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура» виконують на заліковому занятті створення культурно-мистецького проєкту у форматі відеоконтенту в умов дистанційного навчання.

Аналіз студентських робіт дає підстави зробити висновок, що у відеоконтентах автори загалом репрезентують:

- трансформацію особистісних духовних цінностей;
- глибоке переосмислення минулого;
- зіставлення історичних фактів;
- висвітлення болючих тем життя українського народу з метою донесення людству всього світу достовірної інформації.

Узагальнюючи викладене, можна констатувати, що студентські культурно-мистецькі проєкти демонструють здатність молодого покоління до глибокої рефлексії над травматичним досвідом війни та втратами культурної спадщини. Через творчість відбувається переосмислення історії, формування нових смислів та закріплення цінності культурної пам'яті.

Окремого значення набуває звернення до творчої спадщини української мисткині наївного мистецтва Поліни Райко як до символу опору росії та незнищенності української культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Поліна Райко: невидиме: нова книга про спадщину та українську ідентичність півдня. URL : <https://gurt.org.ua/news/informator/105300/>
3. Дивний всесвіт Поліни Райко: зруйнований російськими окупантами, але не знищений. URL: <https://argumentua.com/stati/divnii-vsesv-t-pol-ni-raiko-zruinovanii-ros-iskimi-okupantami-ale-ne-znishchenii>
4. Поліна Райко. Невідоме. упорядник Олена Афанасьєва, дизайн Макс Афанасьєв, вид-во Центр культурного розвитку «Тотем», 2024, 176 с. URL : https://booklion.lviv.ua/polina-raiko.-nevydyme/?srsltid=AfmBOopY3n8f1BQ8N4pQN41EUPEHzI2csVpl9er7fQjiyVbZ5cz_m1Uy

Макаренко У.М.

здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти Херсонського
державного університету,
м. Херсон, Україна

наукова керівниця – кандидатка
педагогічних наук, доцентка, доцентка
кафедри культури і мистецтв
Херсонського державного університету,
Малежик Ю.М. м. Херсон, Україна

ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У контексті сучасного українського образотворчого мистецтва цікавим є дослідження візуальної рецепції художньої спадщини Михайла Коцюбинського. Особливої уваги, на нашу думку, підлягає вивчення трансформації образів Карпат і Поділля, що сформували поетику його новел, у живописі, графіці, гравюрі та цифрових мистецьких практиках сучасних українських художників.

Твори «Тіні забутих предків» і «Fata Morgana» перетворилися на живильне джерело для образотворчого мистецтва, де етнографічна деталізація О. Кульчицької та драматичні гравюри Г. Якутовича поступаються місцем цифровим міфам О. Невгад і живописним рефлексіям вінницьких майстрів 2020-х років. Споглянемо на еволюцію візуальних інтерпретацій – від класичної графіки до сучасних проєктів, показавши, як Коцюбинський продовжує формувати національну естетику в добу цифрової трансформації [3].

Щоб повною мірою оцінити цю еволюцію, варто спершу зануритися в саму суть літературного джерела – у творчість Михайла Коцюбинського, який писав про Карпати чи селянське життя та малював їх словами з імпресіоністичною чутливістю, що сама по собі кликала до візуального втілення. Його новели, насичені кольорами полонин, ритмами гуцульських обрядів і соціальними міражами бідності, стали ідеальним ґрунтом для художників, бо в них уже закладено кінематографічну динаміку: яскраві пейзажі, як у «Тінях забутих предків», де міфологія переплітається з реальністю Чорногори, чи видіння «Fata Morgana», де сонце Поділля спотворює контури людських доль. Коцюбинський, народжений 1864 року у Вінниці, виріс у атмосфері народної творчості, подорожував Галичиною та Буковиною,

вбираючи етнографічні деталі, які пізніше кристалізувалися в його прозі новел 1900-х рр. Його життя, сповнене боротьби за українську культуру в імперських реаліях, відбилося в творах, де природа слугує співрозмовником людини, а соціальні конфлікти перетворюється в поетичний вир пристрастей.

Саме цей візуальний потенціал – гуцульський колорит із його вишиванками, трембітами й карпатськими ярами, подільські міражі з пшеничними ланами та селянськими тривозами – приваблював ілюстраторів від самого початку. Традиція ілюстрування української літератури, що сягає Шевченка з його автопортретами та ранніх графіки до Лесі Українки, знайшла в Коцюбинському родючий ґрунт: його стиль, близький до французьких імпресіоністів, спонукав художників не копіювати текст, а інтерпретувати його, додаючи власні штрихи етнографії та психології. Наприклад, у «Fata Morgana» з її соціальним пафосом проти кріпацтва візуалізує ілюзії волі через палючі краєвиди, де героїні блукають між реальністю й маренням. Ці твори немов динамічні картини, що вимагають пензля чи різця, і саме тому вони стали мостиком між літературою та образотворчим мистецтвом.

Коцюбинський лишив по собі спадщину, яку українські художники підхопили. Ця основа визначає, чому «Тіні забутих предків» надихають на етнографічні акварелі, а «Fata Morgana» – на драматичні гравюри, прокладаючи шлях до класичних інтерпретацій 1920–1980-х рр., де перші майстри візьмуть естафету його імпресіонізму.

Від імпресіоністичного стилю Коцюбинського, насиченого пейзажами та етнографічними деталями, українські художники ХХ століття перейшли до систематичного ілюстрування його творів, створивши серії гравюр, акварелей та офортів, які стали основою візуальної традиції [5].

Наприклад, Олена Кульчицька у 1920–1930-х роках розробила серію ліногравюр до «Тіней забутих предків». Її роботи фіксують гуцульський побут Криворівні: Чорногора, полонини, вишиті сорочки героїв, обряди з трембітами. Стиль поєднує етнографічну точність із модерністською узагальненістю. Ілюстрації увійшли до перевидань [3; 4].



О. Кульчицька. Ілюстрації до повісті «Тіні забутих предків». Ліногравюра (1929).

У 1950–1980-х роках, відомий український графік Георгій Якутович створив ключові цикли ліногравюр і дереворити, до твору «Fata Morgana» (1957) – подільські лани, де сонце й колосся передають соціальні міражі кріпацтва через контрастні штрихи. Графіка акцентує психологічну драму й метафори природу [1].



Г. Якутович. Ілюстрації до твору «Fata Morgana». Ліногравюра, (1957)

Класичні цикли 1920–1980-х заклали візуальний канон Коцюбинського, але після 2000 року художники перейшли до цифрової графіки, живописних виставок та мультимедисциплінарних проєктів, переосмислюючи твори в контексті глобалізації та цифрових технологій [6]. Цей період характеризується меншою кількістю книжкових ілюстрацій і більшою увагою до автономних арт-

проектів, де гуцульська міфологія та соціальні мотиви адаптуються до сучасної естетики.

Однією з цікавих представників сучасної ілюстрації є Оксана Невгад, яка у 2020-х роках створила цифрову ілюстрацію до «Тіней забутих предків», опубліковану на ArtStation. Робота акцентує міфологічні образи Івана та мавки в образі Марічки, в стилі фентезі-графіки з динамічним освітленням Карпат і гуцульськими орнаментами [2]. Цей підхід поєднує традиційний фольклор із сучасними цифровими інструментами, роблячи повість доступною для молодшої аудиторії.



О. Невгад. Ілюстрації до твору «Тіні забутих предків». Цифрова ілюстрація, (2000).

У Вінниці 2025 році відбулася виставка картин місцевих митців, присвячена мотивам Коцюбинського. Художники передавали настрій таких творів як «Тіні забутих предків» і «Цвіт яблуні» через живопис в імпресіоністичній манері з акцентом на колір і світло [6]. Виставка демонструвала, як локальні майстри інтерпретують класичні образи в контексті сучасної української ідентичності.

Висновки. Простежено еволюцію візуальних інтерпретацій творів Михайла Коцюбинського – від класичних гравюр Олени Кульчицької та Георгія Якутовича до цифрових ілюстрацій сучасних митців. Виявлено перехід

від етнографічної деталізації до інтермедійних форм, у межах яких живопис інтегрується з кіномистецтвом (зокрема, творчістю Сергія Параджанова), а графіка – з цифровим дизайном і урбаністичними практиками. Виставкові проєкти у Вінниці та перевидання творів стимулюють нові інтерпретації, пов'язані з осмисленням української ідентичності в глобальному контексті. Підтверджено, що адаптація спадщини письменника до мультидисциплінарних проєктів ХХІ століття зберігає імпресіоністичну чутливість першоджерела й підкреслює роль літератури, як важливого джерела національної естетики та подальших цифрових і медійних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Белічко Ю. В. Георгій В'ячеславович Якутович. К. : Мистецтво, 1968. 87с.
2. Ілюстрація до повісті Михайла Коцюбинського. URL: <https://oksananavgad.artstation.com/projects/>
3. Катерина Лебедева Тіні забутих предків Михайла Коцюбинського в ілюстраціях Олени кульчицької. URL: <https://msumk.com/kateryna-lebedyeva-tini-zabutyh-predkiv-myhajla-kotsyubynskogo-v-ilyustratsiyah-oleny-kulchytskoyi/>
4. Коцюбинський М. «Тіні забутих предків» / Редакція, передмова й примітки А. Крушельницького, ілюстрації Олени Кульчицької. Харків: ДВУ, 1929. 104 с.
5. Михайло Коцюбинський крізь об'єктив кіно. URL: <https://chytomo.com/mykhajlo-kotsiubynskij-kriz-ob-iektyv-kino/>
6. Михайло Коцюбинський очима сучасних митців. URL: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1388481753278317&id=100063495163442

Мельник А.І.

директорка Херсонського Таврійського ліцею Херсонської міської ради, учителька вищої категорії, учитель-методист, м. Херсон, Україна

ПРОЄКТНА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ДИСТАНЦІЙНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ДОСВІД ВОЄНОГО ЧАСУ ХЕРСОНСЬКОГО ТАВРІЙСЬКОГО ЛІЦЕЮ ХЕРСОНСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ

Сучасні виклики, а саме дистанційне навчання, змусили педагогічний колектив ліцею до пошуку ефективних інноваційних підходів та інструментів, що забезпечують розвиток творчості, критичного мислення, самостійності та

відповідальності здобувачів освіти. Одним із таких інструментів є проєктна діяльність.

Таврійський ліцеї одночасно із загальною середньою освітою надає освіту за чотирма художньо-естетичними напрямками: музичним, образотворчим, театральним і хореографічним.

Проєктна робота Херсонського Таврійського ліцею спрямована на активізацію пізнавальної діяльності, формування навичок самоорганізації, розвиток цифрової компетентності, стимулювання творчості і командну

Цифрові інструменти не замінюють педагогічну майстерність, але значно розширюють можливості організації освітнього процесу. Найпоширеніші: графіка, дизайн, відео та анімація; віртуальні екскурсії та галереї; 3D-моделювання; співпраця та візуалізація; фото, редакція та інші.

Проєктна діяльність у дистанційному форматі особливо ефективна за умови міжпредметної інтеграції загальноосвітнього та художньо-естетичного напрямів.

Під час роботи над проєктами продовжує формуватися національна самоідентифікація і почуття патріотизму, розуміння необхідності та уміння інформаційної гігієни, передусім щодо антиукраїнської пропаганди через мистецькі впливи, здатність оцінювати власні здобутки та здобутки інших.

Робота над музичними проєктами розпочинається з пошуку актуальної музичної теми або творчого виклику, наприклад, дослідження впливу джазу на сучасну культуру чи пошуку нових форм звучання в умовах цифрового простору. Ліцеїсти визначають кінцевий «музичний продукт» (запис треку, створення аранжування чи віртуальний ансамбль) та окреслюють технічні й художні навички. Колектив ділиться на творчі одиниці, Що дозволяє кожному знайти свою партію у спільному «оркестрі». Учитель-наставник виконує роль диригента, який через онлайн-платформи допомагає учням відшліфувати інтонацію, скоригувати техніку виконання та дає професійні поради щодо гармонії твору. Кульмінацією стає публічна трансляція музичного відеокліпу, подкасту або виступ на віртуальному концерті, де ліцеїсти демонструють результат своєї творчості.

На першому етапі проєктної діяльності в образотворчому напрямі учні визначають актуальну тему у сфері мистецтва, наприклад, вплив кольору на емоційний стан людини чи сучасні тенденції в ілюстрації. На етапі планування роботи визначаються послідовність дій, терміни виконання завдань і способи

взаємодії в онлайн-середовищі - через платформи типу Єдина школа або Padlet. Під час консультаційного супроводу вчитель виступає наставником, надає рекомендації з технік живопису, композиції, цифрових інструментів чи критичного аналізу мистецьких творів. У презентації результатів учні демонструють свої роботи у форматі віртуальної галереї, онлайн-виставки або відеопрезентації, де розкривають творчий задум і процес його реалізації.

У роботі над театральними проєктами усе починається з пошуку актуального «зерна» образу або гострого соціального питання, яке ліцеїсти прагнуть дослідити за допомогою засобів театральної виразності. Визначається художня концепція та надзавдання: чого саме має навчитися юний актор чи режисер у процесі роботи та який меседж він хоче донести до глядача. Відбувається імпровізований кастинг та призначення відповідальних за різні етапи, що вчить ліцеїстів працювати в єдиному ансамблі. Педагог-майстер виступає в ролі художнього керівника, який м'яко коригує творчий пошук учнів, допомагаючи їм розкрити свій сценічний потенціал через онлайн-зустрічі. Кульмінацією проєкту стає «прем'єра» – показ відеопродукту, онлайн-перформансу або презентація режисерського етюду перед аудиторією.

Навчальний процес хореографічного проєкту розпочинається з пошуку художнього образу або лейтмотиву майбутнього танцю, що відображає актуальні почуття чи соціальні теми, які ліцеїсти прагнуть втілити в пластиці. Учні визначають стилістику хореографії: модерн, класика чи контемп. Учитель діє як майстер-хореограф, який через відеозв'язок допомагає ліцеїстам виправити технічні помилки, стежить за чистотою ліній та емоційним наповненням кожного руху. Фіналом стає створення танцювального відеоперформансу або трансляція сольної композиції, де ліцеїсти демонструють свою майстерність, артистизм та відчуття ритму.

Особливу увагу у роботі над проєктами за всіма напрямками художньо-естетичної підготовки ліцеїстів приділяємо рефлексії – саме вона допомагає учням усвідомити власний внесок і визначити напрями подальшого розвитку.

Отже, дистанційне навчання не обмежує можливості творчого розвитку здобувачів освіти, а навпаки – відкриває нові формати реалізації проєктної діяльності.

Інноваційні підходи до організації проєктної роботи дозволяють трансформувати роль учителя з джерела інформації на фасилітатора та

наставника; створити умови для активної, дослідницької позиції учнів; забезпечити формування ключових компетентностей ХХІ століття.

Досвід Херсонського Таврійського ліцею підтверджує, що системне впровадження проєктної творчої діяльності в дистанційному освітньому середовищі є ефективним засобом підвищення якості освіти/ та розвитку особистості ліцеїстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алексеева С. Індивідуальна освітня траєкторія: від побудови – до реалізації. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент: зб. наук. пр. (Серія: Педагогічні науки). Київ : «Вид-во Людмила», 2021. Вип. 17. С. 74-82. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/730035> (дата звернення: 12.05.2026)
2. Біла книга «Відновлення освітнього процесу на деокупованих територіях». Аналітичний звіт за підсумками стану освіти на тимчасово окупованих територіях. USAID. БФ «Солом'янські котики». Київ, 2024.
3. Комаровська О. А. Художній образ як вектор створення художньо-освітнього простору мистецького навального закладу. Збірник наукових праць. Випуск 9.
4. Офіційний сайт Херсонського Таврійського ліцею Херсонської міської ради. URL: <http://html.com.ua/> (дата звернення: 12.05.2026)
5. Про освіту: Закон України від 05.09.2017 р. №2145-VIII. *Відомості Верховної Ради України*, 2017. № 38-39. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 12.05.2026)

Мірошніченко В.О.

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету
Малежик Ю.М. м. Херсон, Україна

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ: МЕТАФОРИЧНІ КОДИ ТА ЇХ ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В СУЧАСНІЙ ГРАФІЦІ

Українська народна казка – це складний феномен, у якому зашифровані первісні знання народу про світоустрій. Кожна історія містить «метафоричні коди» – приховані сенси, що розкриваються через візуальні образи, символіку кольору та композиційні рішення в книжковій графіці [2]. Для сучасного ілюстратора важливо не просто репродукувати сюжет, а ретранслювати ці

глибинні коди, допомагаючи дитині зрозуміти національні цінності та етичні орієнтири [5].

Одним із базових кодів української казки, є протиставлення безпечного («свого») та небезпечного («чужого») світів. У казці «Івасик-Телесик» цей поділ показаний через образ річки. Так, наприклад, в ілюстраціях Валентини Мельниченко цей контраст досягається через колористику: тепла, орнаментальна гама домашнього простору протиставляється холодним, химерним відтінкам лісу Змії [3]. Таке художнє рішення дозволяє дитині на рівні емоційного сприйняття розуміти стан героя та масштаб його випробувань [1].

Феномен української казки полягає у глибокому зв'язку людини та природи. Метафора підтримки в «Івасику-Телесику» втілена в образі гусей, які стають його єдиною надією та спасають героя. Досліджуючи роботи Катерини Штанко, бачимо глибоку деталізацію природних елементів, де кожна пір'їнка стає символом надії [4]. Використання м'яких графічних технік (кольоровий олівець, акварель) дозволяє художникам створювати живий казковий простір, що формує естетичний смак читача та підкреслює національний колорит [3].

Наприклад, у казці «Кривенька качечка», метафора постає у образі особистих кордонів. У графічних інтерпретаціях, наприклад, у роботах Олени Гірської, цей сюжет розкривається через тендітність магічного образу. Спалення гніздечка трактується як візуальний код жорстокого втручання в особистий простір [2]. Художники часто використовують прозорі кольори та легкі лінії, щоб підкреслити вільну душу «дикої» героїні, яку неможливо приручити силоміць [5].

Казка «Котигорошко», в якій певним чином демонструється код ініціації та відповідальності. Образ героя-визволителя в українській графіці у виконанні Владислава Єрка, базується на метафорі потенціалу горошини, з якої з'являється хлопчик, це символ зерна, що має величезний потенціал в такому маленькому об'ємі. Величезна булава в руках маленького хлопчика є символом зрілості та готовності захищати рід [4]. Твердість ліній та впевнений штрих у книжковій графіці підкреслюють масштаб випробувань та внутрішню силу героя [1].

«Коза-Дереза» твір, який показує нам як працює психологія маніпуляції, демонструє нам її психологію. Це казка про те, як брехня може зруйнувати навіть найміцнішу родину. Коза виступає як персонаж-трикстер, що вносить

розлад у гармонійне життя родини. Це не просто шкідлива тварина, вона перевіряє людей на здатність відрізнити правду від маніпуляції, і в цьому її метафоричний сенс. Ілюстрації Костя Лавра акцентуються увага саме на антропоморфних рисах героїв. Хитрість погляду та маніпулятивна поведінка тварини передаються через гротескні деталі [4]. Це дозволяє розкрити метафоричний сенс казки про руйнівну силу брехні, що ховається під маскою звичайної свійської худоби [2].

Сучасна книжкова графіка, зокрема ручні техніки виступають інструментом «повільного читання», фактурність і деталізація розвивають спостережливість підростаючого покоління, звиклого до швидкого цифрового контенту [3]. Тому ілюстрування української казки, це процес дешифрування давніх метафор, які лишили нам наші пращури. Дослідження досвіду видатних ілюстраторів доводить, що поєднання традиційних смислів із сучасними художніми засобами робить феномен української казки зрозумілим і актуальним для сучасного глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гірняк С. Семантика простору в українській народній казці та її візуальне втілення // *Мистецтвознавство та освіта*. 2021. №2.
2. Завадська В. Символіка та метафорика української казки: від тексту до образу. К.: Родовід, 2019.
3. Кара-Васильєва Т. Історія українського мистецтва: у 5 томах. Том 5: XX століття. К.: НАН України, 2007.
4. Лагутенко О. Українська книжкова графіка XX століття. К.: Пульсари, 2006.
5. Тихолоз Н. Казкознавчі студії: поетика, семіотика, інтерпретація. Львів, 2018.

Мозгова Л.В.

студентка 241 групи факультету філології,
спеціалізації: «Германські мови та
літератури (переклад включно), перша
англійська» Чорноморського
національного університету імені Петра
Могили, м. Миколаїв, Україна

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ ШЕКСПІРІВСЬКОГО СЛОВНИКА-ДОВІДНИКА

Актуальність дослідження. Сучасний розвиток українського суспільства тісно пов'язаний з перспективою реалізації європейського вектора. Вибір

означеного шляху актуалізує низку питань, серед яких одним із важливих є подолання мовного бар'єра в налагодженні комунікації у межах країн Європейського Союзу. Формальна система освіти, що функціонує в Україні, розв'язує означену проблему в межах наявних філологічних спеціальностей. Варто зазначити, що базовий рівень оволодіння англійською мовою дозволяє стати на певну сходинку мовленнєвої комунікації та усвідомити реальні виклики що мають місце у системі міжособистісної мовної взаємодії.

Сучасна система освіти завдяки певним світовим викликам зазнала суттєвих змін. Як не прикро констатувати, але на другий план відійшли традиційні засоби навчання, серед яких знаходяться і друковані видання. Так сталося, що колосальний світовий доробок філологічної науки, у більшості варіантів, зосереджено у друкованому форматі і не завжди має відцифровані дублікати. Сучасний світ, увійшовши в еру цифровізації, перебудував методики вивчення англійської мови. З'явилася аудіопідручники, інтерактивні доповнення до класичних підручників, освітні онлайн платформи. Проте донині велика кількість словників, енциклопедичних довідників залишилася у друкованому форматі, що суттєво обмежує їх використання у сучасному освітньому середовищі.

Якщо особистість захоплюється вивченням англійської мови, то, відповідно, вона шукає альтернативні джерела інформації, які спонукають і дають можливість розширити межі базових знань. Саме на цьому рівні осмислюється й оцінюється неформальні (альтернативні) системи вивчення англійської мови, до яких і належать онлайн платформи, онлайн словники, онлайн курси. А тому, у межах реалізації неформальної мовленнєвої освіти запропонований проєкт «Шекспірівський онлайн словник-довідник» має неабияке значення.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблемі удосконалення сучасних форм і методів вивчення сучасної англійської мови присвячено низку робіт українських та зарубіжних дослідників. Серед ґрунтового наукового доробку у царині філологічної науки, слід виділити роботи, що порушують проблему семантики слів. А саме, у дослідженнях О. Потебні, Фердинанд де Сосюра, Дж. Лайонза. Заслужовують значної уваги академічні словники: Cambridge Dictionary, Oxford Learner's Dictionary, Merriam-Webster's Advanced Learner's Dictionary, у яких подано дефініції, приклади, транскрипції до слів. Також варто звернути увагу на практичні розробки підручників за

авторством І. Карп'юк, Р. Мерфі (Murphy R.), М. Свон (Swan M.) у яких запропоновано різні методики вивчення англійської мови.

Варто зазначити, що для сучасних умов вивчення англійської мови вітчизняними науковцями було розроблено та впроваджено у практику інтерактивні методи вивчення англійської мови, що реалізуються у форматі онлайн-навчання. Серед найбільш знакових науково-практичних доробків, що стосуються шекспірівської тематики, заслуговують на увагу роботи П. Акройд (Askroyd P.), Ж. Бортнік, Д. Дроздовський, О. Куцевол, О. Міхно, О. Олексин, Н. Торкут, М. Шаповалова та ін.

Не менш значущим практичним онлайн доробком, на який доцільно звернути увагу, є функціонування різноманітних англomовних сайтів, освітніх платформ, словників, що забезпечують можливість постійного оновлення словникового запасу користувачів англійської мови. Серед найбільш популярних є такі сайти: Shakespearewords, No Sweat Shakespeare, MyShakespeare та ін.

Виклад основного матеріалу. «Шекспірівський онлайн словник-довідник» є комплексною інтерактивною цифровою платформою, спрямованою на системне дослідження та осмислення лексичного внеску Вільяма Шекспіра в розвиток англійської мови. Онлайн словник-довідник представлено в активному онлайн режимі, що передбачає його оновлення та доповнення. Ресурс акумулює вибірку слів і виразів, які були створені, популяризовані або закріплені в мовній практиці завдяки творчості драматурга, а також містить додаткову тематичну рубрику «Говори як Шекспір», зосереджену на практичному опануванні шекспірівської лексики, граматичних форм і фонетичних особливостей.

Ядром платформи є авторський словник-довідник, розроблений на основі оригінальної систематизації матеріалу за п'єсами Шекспіра. Такий підхід забезпечує логічну структурованість інформації, підвищує ефективність її засвоєння та сприяє зручній навігації сайтом. Кожен розділ платформи має індивідуальне візуальне оформлення з використанням ілюстрацій і живописних творів всесвітньо відомих художників XVI–XX століть.

Візуальний контент виконує мотиваційно-пізнавальну функцію у двох взаємопов'язаних вимірах: філологічному та мистецькому, що сприяє формуванню глибшого й усвідомленішого засвоєння лексичного матеріалу. Для повного розуміння семантики та функціонування поданих одиниць кожне слово

або вираз супроводжується прикладом з оригінальних творів Вільяма Шекспіра. Тлумачення лексичних одиниць ґрунтується не лише на дефініціях і перекладах з авторитетних академічних джерел (зокрема Cambridge Dictionary, Oxford Learner's Dictionary, Merriam-Webster's Advanced Learner's Dictionary), а й доповнюється інформацією з альтернативних спеціалізованих інтернет-ресурсів, присвячених шекспірівській лексиці.

Перспективи дослідження. Публікація онлайн словника-довідника має на перспективі представлення оригінального мистецько-просвітницького проєкту, що забезпечить розширене та поглиблене розуміння семантики шекспірівського слова та популяризації шекспірівського дискурсу. Маємо надію, що усвідомлене спілкування із «Шекспірівським онлайн словником-довідником» мотивуватиме усіх охочих вивчати англійську мову та формувати відповідне оцінювальне судження про історію слова та особистий внесок Шекспіра у його популяризацію. Запропонована форма онлайн словника-довідника, наразі не є завершеним проєктом, а буде розширюватись і удосконалюватись у межах подальшої дослідницької роботи автора.

Назарчук Ю.С.

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Малежик Ю.М. м. Херсон, Україна

ВИНИКНЕННЯ АНІМАЦІЇ ТА ОСНОВНІ ЕТАПИ ЇЇ РОЗВИТКУ

Анімація є унікальним видом мистецтва, що поєднує в собі образотворче мистецтво, кінематограф, музику та літературу. Від перших оптичних іграшок XIX століття до сучасних комп'ютерних технологій анімація пройшла тривалий шлях розвитку, перетворившись на потужний засіб художнього вираження та комунікації. Актуальність дослідження історії анімації зумовлена її зростаючим впливом на сучасну культуру, освіту та індустрію розваг, а також необхідністю систематизації знань про еволюцію цього виду мистецтва для майбутніх фахівців культурно-мистецької сфери.

Прагнення людини «оживити» зображення існувало ще з давніх часів. Наскельні малюнки із зображенням тварин у русі, давньоєгипетські фрески з

послідовними фазами дій свідчать про те, що ідея передачі руху через статичні образи виникла задовго до появи технічних засобів її реалізації. Однак справжня передісторія анімації розпочинається з винаходу оптичних приладів, що створювали ілюзію руху.

Перший етап – доанімаційний період (XVII–XIX ст.) характеризується створенням оптичних пристроїв, які заклали основу для майбутнього розвитку анімації. У 1645 році німецький єзуїт Атанасіус Кірхер описав «чарівний ліхтар» – проєкційний пристрій, що дозволяв демонструвати зображення на екрані. У 1832 році бельгійський фізик Жозеф Плато винайшов фенакістископ – диск із послідовними малюнками, який при обертанні створював ілюзію руху. Того ж року австрієць Симон фон Штампфер незалежно створив аналогічний пристрій – стробоскоп. У 1834 році англієць Вільям Джордж Горнер винайшов зоотроп – барабан із прорізами та малюнками всередині, що став популярною іграшкою вікторіанської епохи. У 1877 році француз Еміль Рейно створив праксиноскоп, а згодом – «оптичний театр», який дозволяв проєктувати анімовані зображення для публіки [1, с. 16].

Другий етап – народження кінематографічної анімації (1890–1920-ті рр.) розпочався після винаходу кінематографа братами Люм'єр у 1895 році. Першим анімаційним фільмом вважається «Комічні фази смішних облич» (1906) американського карикатуриста Джеймса Стюарта Блектона, який малював крейдою на дошці та знімав покадрово. У 1908 році французький художник Еміль Коль створив «Фантасмагорію» – перший повністю анімаційний фільм із послідовним сюжетом. Американський аніматор Вінзор Мак-Кей у 1914 році вразив глядачів фільмом «Динозавр Герті», що продемонстрував можливості характерної анімації та взаємодії аніматора з персонажем. У цей період були розроблені базові техніки: покадрова зйомка, ротоскопія (патент братів Флейшер, 1917), використання целулоїдної плівки для пошарової анімації [2, с. 5].

Третій етап – становлення індустрії та «золота ера» анімації (1920–1960-ті рр.) пов'язаний насамперед із діяльністю студії Walt Disney. У 1928 році вийшов «Пароплав Віллі» – перший звуковий мультфільм із синхронізованим звуком, що познайомив світ із Міккі Маусом. У 1937 році студія Disney випустила «Білосніжку та семеро гномів» – перший повнометражний анімаційний фільм у Голлівуді, який довів комерційну та художню спроможність анімації як самостійного виду кіномистецтва. У цей

період були розроблені «12 принципів анімації» – фундаментальні правила, що й донині визначають якісну характерну анімацію: стискання та розтягування, підготовка до дії, сценічність, послідовність та перекриття рухів тощо [7, с. 10]. Паралельно розвивалися інші студії та напрями. Брати Флейшер створили персонажів Бетті Буп та Моряка Полая, студія Warner Bros. – Багза Банні та інших персонажів серії Looney Tunes, MGM – Тома і Джеррі.

У 1930-х роках почали формуватися анімаційні осередки на території України в межах тогочасної кіноіндустрії. Зокрема, важливу роль відіграли студії, що згодом стали основою для розвитку української анімації, а пізніше – Укранімафільм (нині «Укранімафільм»), створена у 1927 році, одна з найстаріших анімаційних студій Європи. Українські аніматори Іпполит Лазарчук, Євген Сивокінь, Давид Черкаський («Пригоди капітана Врунгеля», 1976–1979) зробили значний внесок у розвиток світової анімації [8, с. 6].

Четвертий етап – експериментальна та телевізійна анімація (1960–1990-ті рр.) характеризується розширенням жанрового та стилістичного розмаїття. Телебачення стало основним каналом дистрибуції анімації, що зумовило появу серіалів із спрощеною «лімітованою» анімацією – «Флінстоуни» (1960), «Скубі-Ду» (1969). Водночас у різних країнах розвивалася авторська анімація. Канадський режисер Норман Мак-Ларен експериментував із безкамерною анімацією, малюючи безпосередньо на плівці. Японська анімація (аніме) сформувалася як самобутній напрям завдяки роботам Осаму Тедзуки («Астробой», 1963) та згодом, студії Ghibli Хаяо Міядзакі.

П'ятий етап – цифрова революція (1990-ті рр. – дотепер) докорінно змінив технології та естетику анімації. Важливою віхою став вихід фільму «Історія іграшок» студії Піхар у 1995 році, першого повністю комп'ютерного повнометражного анімаційного проєкту. З цього моменту тривимірна комп'ютерна графіка (3D CGI) почала стрімко розвиватися та поступово стала домінуючою у комерційній анімації. Водночас традиційна двовимірна анімація не зникла, а трансформувалася, зберігаючи важливу роль у авторських і незалежних проєктах, де цінується індивідуальний художній стиль.

Подальший розвиток цифрових технологій сприяв ускладненню візуальної мови анімації: з'явилися більш реалістичні текстури, освітлення, фізика руху. Важливим кроком стало впровадження технології motion capture, яка дозволяє переносити рухи реальних акторів на цифрових персонажів, забезпечуючи більшу природність анімації. Паралельно розвивалися

інтерактивні технології, віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR), що розширили межі анімації, перетворюючи її на частину досвіду, де глядач стає учасником подій [5, с. 7]. У межах цього етапу також відбувається глобалізація анімаційної індустрії: японське аніме здобуває світову популярність, європейські студії, такі як Laika та Aardman Animations, успішно конкурують із голлівудськими виробниками, а стрімінгові платформи на кшталт Netflix і Disney+ стають ключовими замовниками та каналами поширення контенту.

Логічним продовженням цифровізації стало впровадження технологій глибокого навчання та штучного інтелекту. Якщо на початкових етапах цифрової анімації комп'ютер виступав лише як інструмент для реалізації задуму художника, то сьогодні він дедалі активніше бере участь у самому процесі створення. Штучний інтелект дозволяє автоматизувати рутинні етапи виробництва, створювати проміжні кадри, синхронізувати рухи та обробку зображення, що відкриває нові можливості для експерименту та прискорює виробництво. Таким чином, цифрова революція не лише змінила технічні засоби анімації, а й підготувала підґрунтя для переходу до нової стадії, де ключову роль відіграють інтелектуальні технології та взаємодія людини з алгоритмами.

Сучасний етап розвитку анімації пов'язаний із переходом до цифрових технологій, що докорінно змінили процес створення та поширення анімаційного контенту. Якщо наприкінці XX століття основною інновацією стало впровадження комп'ютерної 3D-анімації, то сьогодні розвиток галузі визначається складнішими технологічними та культурними процесами.

Однією з ключових тенденцій є впровадження штучного інтелекту, який поступово переходить від допоміжного інструменту до активного учасника виробництва. ШІ використовується для автоматизації анімаційних процесів, аналізу аудиторії та створення персоналізованого контенту. Паралельно спостерігається розвиток візуальних технологій: домінує 3D-анімація, але активно формуються гібридні стилі, що поєднують 2D і 3D. Це свідчить про поступове стирання меж між традиційною та цифровою анімацією.

Важливою тенденцією є інтеграція анімації з іншими медіа. Використання VR, AR та motion capture розширює можливості взаємодії з глядачем, перетворюючи анімацію на інтерактивний елемент цифрового середовища. Також зростає роль генеративної анімації, яка створюється за допомогою алгоритмів і може змінюватися в реальному часі залежно від дій

користувача. Це демонструє перехід від статичного до динамічного, адаптивного контенту.

Окрім технологічних змін, відбувається трансформація функцій анімації. Вона активно використовується не лише в кіно, а й у рекламі, освіті, соціальних комунікаціях та цифровому дизайні, що свідчить про її універсалізацію.

Українська анімація також демонструє розвиток: зростає виробництво, з'являються нові проекти та гібридні формати, а також формується стратегія розвитку індустрії. Це дозволяє говорити про поступове зміцнення її позицій у міжнародному контексті.

Отже, сучасна анімація розвивається як синтез технологій і мистецтва, де основними тенденціями є цифровізація, автоматизація, інтерактивність та розширення сфер застосування. Анімація пройшла шлях від оптичних іграшок до складних цифрових технологій, зберігаючи свою сутність, створення ілюзії руху та життя. Кожен етап її розвитку характеризувався технологічними інноваціями, що розширювали художні можливості аніматорів. Перший етап (доанімаційний) заклав наукову та технічну основу для створення ілюзії руху. Другий етап (народження кінематографічної анімації) визначив базові техніки та мову анімації як виду кіномистецтва. Третій етап («золота ера») утвердив анімацію як повноцінну індустрію з власними художніми принципами. Четвертий етап (телевізійний та експериментальний) розширив аудиторію та жанрове розмаїття. П'ятий етап (цифрова революція) відкрив безпрецедентні технічні можливості.

Перспективи подальшого розвитку анімації пов'язані з інтеграцією штучного інтелекту, розвитком інтерактивних форм та імерсивних технологій, що робить вивчення історії цього виду мистецтва актуальним завданням для підготовки фахівців культурно-мистецької сфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bendazzi, G. (2016). *Animation: A World History: Volume I: Foundations — The Golden Age*. Boca Raton, USA: CRC Press.
2. Crafton, D. (1993). *Before Mickey: The Animated Film, 1898–1928*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
3. Detector Media. (2024). *U Kyievi vidbulosia obhovorennia Stratehii rozvytku animatsiinoi industrii Ukrainy* [Discussion of the Strategy for the Development of the Animation Industry of Ukraine Took Place in Kyiv]. Retrieved from <https://detector.media/> [in Ukrainian].

4. Drukarnia.com.ua. (2024). *Trendy moushn-dyzainu na 2025 rik* [Motion Design Trends for 2025]. Retrieved from <https://drukarnia.com.ua/> [in Ukrainian].
5. Furniss, M. (2017). *Animation: The Global History*. London, UK: Thames & Hudson.
6. Kyiv Post. (2023). *Kriz terny do zirok: rozmova pro rozvytok ukraïnskoï animatsii* [Through Hardships to the Stars: A Conversation about the Development of Ukrainian Animation]. Retrieved from <https://www.kyivpost.com/> [in Ukrainian].
7. Thomas, F., & Johnston, O. (1981). *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York, USA: Disney Editions.
8. Kapelhorodska, N. (2017). Istoriiia ukraïnskoï animatsii [History of Ukrainian Animation]. In *Ukraiïnske kino vid 1960-kh do sohodni. Problema vyzyvannia* [Ukrainian Cinema from the 1960s to the Present. The Problem of Survival] (pp. 201–245). Kyiv, Ukraine: ArtHuss [in Ukrainian].

Осинкіна Н.Д.

заступник директора з навчально-виховної роботи, учителька вищої категорії, старший учитель Херсонського Таврійського ліцею Херсонської міської ради, м. Херсон, Україна

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ЛІЦЕЮ

В умовах повномасштабної російської агресії особливого значення набуває проблема формування національно-культурної ідентичності молодого покоління. Освітній простір сьогодні виконує не лише навчальну, а й важливу виховну та соціально-психологічну функцію, спрямовану на збереження духовних цінностей, національної пам'яті та культурної самобутності українського народу. Саме тому питання залучення здобувачів освіти до вивчення й осмислення національної культурної спадщини стає одним із пріоритетних напрямів діяльності сучасного закладу освіти.

Для здобувачів освіти Херсонського Таврійського ліцею, які навчаються в умовах постійних воєнних викликів, дистанційного формату навчання, психологічної напруги та соціальної нестабільності, культурна спадщина виступає не лише джерелом знань про минуле, а й потужним чинником духовної стійкості, громадянського становлення та ціннісного самовизначення. Звернення до історико-культурних надбань України допомагає ліцеїстам усвідомити власну причетність до української нації, відчутти духовний зв'язок поколінь та зрозуміти значення культури як основи державотворення.

Важливим напрямом роботи є формування локальної ідентичності через вивчення історії та культурної спадщини Херсонщини. Здобувачі освіти долучаються до дослідницьких і творчих проєктів, присвячених культурі рідного краю, вивчають традиції Півдня України, створюють презентації, відеоматеріали та цифрові виставки. Така діяльність допомагає учням усвідомити цінність рідного регіону, відчутти відповідальність за збереження історичної пам'яті та формує почуття гордості за українську культурну спадщину.

Аксіологічний потенціал національної культурної спадщини полягає у здатності передавати молодому поколінню систему духовних, моральних, громадянських та естетичних цінностей українського народу. Саме культурна спадщина забезпечує наступність поколінь, збереження історичної пам'яті та формування національної свідомості. У сучасних умовах війни вона стає важливим чинником духовної підтримки молоді, допомагає здобувачам освіти усвідомити власну приналежність до української культурної спільноти, зрозуміти значення свободи, гідності, незалежності та історичної правди.

У процесі освітньої та виховної діяльності ліцею ці цінності поступово трансформуються у внутрішні життєві орієнтири здобувачів освіти, формуючи відповідальне ставлення до історії, культури та майбутнього держави. Залучення учнів до осмислення культурної спадщини сприяє розвитку патріотизму, громадянської активності, поваги до національних традицій та готовності до збереження культурних надбань українського народу. Особливого значення набуває формування у ліцеїстів ціннісного ставлення до культурної спадщини як невід'ємної складової національної безпеки та духовної єдності суспільства.

У Херсонському Таврійському ліцеї реалізація аксіологічного підходу здійснюється через інтеграцію культурної спадщини у навчально-виховний процес, що забезпечує поєднання освітньої, виховної та соціокультурної складових навчання. Педагогічний колектив ліцею спрямовує свою діяльність на створення такого освітнього середовища, у якому кожен учень має можливість не лише отримувати знання про історію та культуру України, а й усвідомлювати їхню особистісну значущість.

Особлива увага приділяється використанню інноваційних цифрових технологій в умовах дистанційного навчання, що є актуальним для освітнього процесу в умовах воєнного стану. Учні залучаються до віртуальних екскурсій

музеями України та світу, інтерактивних подорожей об'єктами культурної спадщини, онлайн-зустрічей, тематичних вебквестів, створення медіапроектів, цифрових презентацій та творчих дослідницьких робіт. Такі форми роботи дозволяють зробити процес пізнання культури більш доступним, емоційно насиченим і практично орієнтованим.

Застосування мистецької педагогіки та цифрових культурних практик допомагає здобувачам освіти не лише засвоювати знання, а й емоційно переживати власний зв'язок із культурою свого народу. Через творчість, рефлексію та спільну діяльність формується активна громадянська позиція, здатність критично мислити, відстоювати національні цінності та усвідомлювати власну роль у збереженні культурного коду України.

Важливим напрямом роботи Херсонського Таврійського ліцею є формування локальної ідентичності здобувачів освіти через дослідження історико-культурної спадщини Херсонщини. В умовах воєнних викликів особливого значення набуває усвідомлення молоддю цінності рідного краю, його історії, культурних традицій та духовних надбань. Саме звернення до локальної спадщини допомагає ліцеїстам зберігати емоційний зв'язок із рідною землею, відчувати себе частиною української культурної спільноти та усвідомлювати відповідальність за майбутнє свого регіону і держави.

Участь здобувачів освіти у творчих, пошукових та дослідницьких проєктах сприяє розвитку інтересу до історії Півдня України, вивченню культурних пам'яток, традицій, народного мистецтва та видатних постатей Херсонщини. Ліцеїсти створюють презентації, відеоматеріали, тематичні виставки, інтерактивні карти, інформаційні проєкти та цифрові колекції, присвячені культурній спадщині рідного краю. Така діяльність не лише поглиблює знання учнів, а й формує повагу до історичної пам'яті, розвиває дослідницькі навички, комунікаційну культуру та вміння працювати з інформаційними ресурсами.

Особливу роль у формуванні ціннісних орієнтацій здобувачів освіти відіграє мистецька педагогіка, яка поєднує освітній процес із творчою самореалізацією учнів. Через есе, творчі роботи, цифрові виставки, відеопроєкти, мистецькі презентації та культурні онлайн-ініціативи ліцеїсти осмислюють значення української культури у сучасному світовому просторі, навчаються аналізувати історичні та культурні процеси, висловлювати власну громадянську позицію та емоційно переживати події сьогодення.

Залучення учнів до мистецької діяльності сприяє розвитку критичного мислення, творчих здібностей, емоційної стійкості та психологічної рівноваги. У складних умовах воєнного часу творчість стає важливим засобом самовираження, духовної підтримки та внутрішньої стабілізації молоді. Саме через культурні та мистецькі практики здобувачі освіти навчаються зберігати національні цінності, проявляти толерантність, повагу до культурного різноманіття та здатність до соціальної взаємодії.

Практичний досвід Херсонського Таврійського ліцею свідчить, що системне залучення учнів до вивчення, осмислення та популяризації національної культурної спадщини сприяє формуванню патріотизму, активної громадянської позиції та усвідомлення культури як важливої складової національної безпеки. У сучасних умовах саме культурна спадщина стає дієвим механізмом консолідації учнівської спільноти, духовної підтримки молоді та зміцнення національної єдності.

Особливого значення набуває формування у здобувачів освіти відповідального ставлення до збереження культурного коду української нації. Усвідомлення цінності історичної пам'яті, традицій, мови та мистецтва сприяє вихованню молоді, здатної не лише зберігати культурні надбання, а й активно популяризувати українську культуру у світовому просторі. Саме тому виховна діяльність ліцею спрямована на формування особистості, яка поєднує високий рівень національної свідомості, духовності та громадянської відповідальності.

Таким чином, аксіологічний підхід у виховній системі Херсонського Таврійського ліцею забезпечує не лише передачу знань про історико-культурні надбання українського народу, а й формування ціннісно зрілої особистості, здатної до збереження, примноження та популяризації культурної спадщини України. У сучасних реаліях саме культура стає важливим чинником духовної стійкості молодого покоління, основою національної ідентичності та запорукою майбутнього розвитку української держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 2011. 376 с.
2. Українське суспільство в умовах війни : колективна монографія / за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ : Інститут соціології НАН України, 2022. 410 с.

Олексенко В.П.

доктор філологічних наук, професор
Херсонського державного університету,
м. Херсон, Україна

Гоштанар І.В.

кандидатка педагогічних наук, доцентка
Херсонського державного університету,
м. Херсон, Україна

ЕТНОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА КОЛОРАТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТИ

Актуальність дослідження. У межах сучасної антропоцентричної лінгвістики мова розглядається як інструмент концептуалізації дійсності, де кожна лексема є носієм культурного коду. Особливе місце в цій системі посідає колоративна лексика. Дослідження кольороназв (колоративів) в українській мові є важливою частиною лінгвістики, яка вивчає мовну картину світу, семантику, словотвір та функціонування назв кольорів у художніх текстах та народній мові. Дослідники акцентують увагу на тому, що українська мова має багату палітру відтінків, а семантика кольоропозначень залежить від історичної епохи та індивідуального стилю автора [5]. Колір в українській традиції ніколи не був суто фізичною характеристикою; він виступав як складний семіотичний маркер, що структурував соціальний статус, емоційний стан та сакральний простір етносу. Дослідження автентичних назв кольорів дає змогу не лише реконструювати давні когнітивні моделі сприйняття світу, а й простежити вектори діалогу української культури із зарубіжним інтелектуальним простором, виявити, як специфіка природного середовища, історичний досвід та естетичні ідеали етносу трансформуються у мовні одиниці. Актуальність теми зумовлена необхідністю глибокого аналізу української колористики не лише як системи назв, а як живого культурного коду, що зберігає унікальність у глобалізованому світі.

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз українських назв кольорів, розкрити їхню етимологічну природу, символічне навантаження та функціонування в художньому тексті.

Виклад основного матеріалу. 1. Теоретичні засади номінації кольору. Згідно з теорією номінації, мовний знак виникає як результат вибору певної ознаки предмета, що є найбільш актуальною для свідомості етносу. Українська колористика базується на *натуроцентричному принципі*: більшість назв барв

похідні від об'єктів живої природи, мінералів, ремесел та побуту. Кожна назва кольору проходить шлях від *денотата* (фізичного об'єкта-джерела кольору) до *абстрактного поняття* та *символу*. Наприклад, перехід від «кольору волошки» до абстрактного «благатного» відображає еволюцію художнього мислення нації.

1. Генетична та семантична структура колірної масиву. Будь-яка назва кольору в мові проходить складний шлях від конкретно-чуттєвого сприйняття об'єкта до абстрактної категорії. Теоретичне вивчення колоративів базується на аналізі їхньої внутрішньої форми, яка часто відкриває забуті ремісничі технології, магічні уявлення або особливості ландшафту, в якому формувався етнос.

Ахроматичні домінанти. Білий / Чорний: ці лексеми утворюють базисну опозицію «*світло – темрява*». **Білий** колір розглядається як символ світлоносності та чистоти: «*У неділю рано-пораненько збирала дівчина білий самоцвіт*» (Нар. пісня); тоді як **чорний** – символ глибини, туги, але водночас є маркером родючої сили землі: «*Чорна рілля ізорана, і кулями засіяна*» (Нар. дума), де **чорний** колір підсилює трагізм воєнного часу. **Сірий:** ознака межі та неокресленості, перехідного стану, старовини: «*Сірий вовк у полі пробігає, долю козацьку шукає*» (Фольклор). В українській мові він часто корелює з поняттям «сивий» (колір мудрості, старовини). **Попелястий** (сірий спектр): назва, що апелює до «попелу» - залишку вогню, символ минулості, спокою та старості: «*Його волосся вже стало попелястим, як грудневе небо*» (Б. Лепкий). **Димчастий:** світло-сірий колір із ефектом прозорості або затуманеності, що передає атмосферний стан повітря: «*Димчастий ранок повільно піднімався над річкою, напівпрозорою завісою ховаючи береги*» (В. Сосюра).

Хроматичне ядро: червоний та коричневий спектри. Спектр червоного в українській культурі є найбільш енергійно насиченим, маркуючи емоційні стани від пристрасті до героїчного трагізму. **Червоний:** питомо українська назва, внутрішня форма якої апелює до «червця» (комахи-барвника): «*На березі калина червона розцвіла*» (Нар. пісня), де **червона** – символ дівочої вроди. Це приклад «технологічної» номінації, що свідчить про давні традиції українського фарбарства. **Черлений (темно-червоний):** давньоруська лексема, що зберігає дух княжої доби та маркує простір воїнської честі: «*Черлені щити*» у «Слові о полку Ігоревім»; «*Над озером стоять червоні стяги*» (Л. Костенко). У фольклорі позначає межу між життям і смертю. **Жаристий:**

унікальний колоратив, що демонструє явище синестезії – поєднання зорового образу з відчуттям температури (жару, колір розпеченого металу): *«Жаристий вечір догорав над степом»* (О. Гончар) – колір передає інтенсивність сонячного тепла. **Багрянний:** глибокий червоний, що символізує велич, тривогу або осіннє в'янення: *«Багрянний ліс стояв непорушно, немов застиг у чеканні перших холодів»* (І. Багрянний). **Кармазиновий:** символ багатства та статусу козацької старшини: *«Козак виступав поважно, гордо притримуючи рукою свій коштовний кармазиновий кунтуш»* (І. Нечуй-Левицький). **Малиновий:** маркер козацької естетики, честі, лицарства та пролитої за волю крові: *«Маяли малинові прапори над Січчю»* (Іст. проза). **Рожевий:** фітонімічна назва (від рожі/троянди), що втілює дівочу чистоту та надію: *«Рожеві хмари плывуть у далечінь»* (Леся Українка). **Коричневий та брунатний:** перша назва фіксує зв'язок із лісовою флорою (кора); друга є запозиченням з німецької (*braun*), що додає європейського контексту: *«Стовбури дерев були коричневі й мокрі від дощу»* (М. Коцюбинський); *«Він одягнув брунатний плащ, що пахнув дорогою»* (І. Франко).

2. Метафізика та символіка природних барв. Лінгвокультурологічний підхід до вивчення кольору передбачає аналіз «вторинних значень», коли колір стає метафорою емоційного стану або ціннісної категорії. Колір в українській мовній картині світу є глибоким метафізичним знаком. Процес номінації барв еволюціонував від простого копіювання природних відтінків до створення складних символічних систем.

2.1. Синьо-блакитна вертикаль. Українська мова демонструє надзвичайну деталізацію синього спектра Розподіл між *«синім»* (глибинним, водним) та *«блакитним»* (високим, духовним) свідчить про роль кольору як вертикальної осі. **Синій та Блакитний:** ці назви різняться на когнітивному рівні. **Синій** – це глибина й низькі частоти (море, ніч), вічність, спокій: *«Сине море хвилюється, козака додому чекає»* (Нар. пісня); **блакитний** – це висота й дух (небо), небесна сфера, духовна чистота: *«Блакитне небо над золотими нивами»* (Символ державності). **Волошковий** (синій спектр): прямий фітонім, що на відміну від *блатного* (який звучить шляхетно-книжно), є максимально народним і теплим, народна, тепла назва, що апелює до рідного ландшафту; *«Очі в дитини були волошкові, ясні, як два джерельця»* (М. Стельмах). **Блатний та Барвінковий:** етнографічні символи, що втілюють ніжність, вірність та весняне оновлення: слово-символ, що походить від *«блати»*

(волошки), позначає найвищий ступінь поетизації небесного кольору. Це найбільш поетичний колоратив української лірики ХХ сторіччя. Напр.: *«Весна прийшла блаватна»* (П. Тичина); *«З-під снігу пробилися перші барвінкові квіти, віщуючи швидко тепло»* (М. Стельмах). **Лазуровий:** запозичений поетизм, що апелює до античної та ренесансної естетики. Напр.: *«У лазурових далях тануть мрії»* (Олександр Олесь). **Кубовий:** глибокий синій, назва якого походить від чанів («кубів»), у яких фарбували тканину в насичений темно-синій колір. Напр.: *«Вона вбралася у кубову спідницю з вишивкою»* (Г. Квітка-Основ'яненко). **Кобальтовий та Індиговий:** технологічні назви пігментів, що вказують на інтенсивність та «дорогоцінність» барви: *«Кобальтове небо над горами здавалося майже чорним у своїй бездонній глибині»* (З подорожніх нотаток); *«Тіні в саду стали густими та індиговими, коли сонце нарешті сховалось за обрій»* (М. Коцюбинський). **Бірюзовий:** назва походить від каменю, що вказує на перетин мовних шляхів (перське походження через посередництво інших мов), колір морської хвилі, рідкісний у традиційній лексиці, але досить активний у мариністиці: *«Бірюзова вода бухти вибила мандрівників»* (М. Трублаїні).

2.2. Сонячний та вегетативний спектри: символіка життєдайної енергії. Цей сегмент колористичної системи відображає фундаментальний зв'язок українського етносу з циклами оновлення природи, де жовтий та зелений кольори виступають маркерами вітальності, родючості та сонячної сили. Використання широкого спектра фітонімічних назв та мінеральних метафор дозволяє простежити, як природні об'єкти – від стиглого бурштину до весняного зілля – стають основою для метафізичного осмислення буття як безперервного процесу росту та цвітіння. **Жовтий:** колір стиглого зерна та сонця: *«Жовте листя вкрило стежки парку»* (В. Сосюра). **Зелений:** символ життя, молодості, незрілості; етимологічно споріднений із «зіллям» та «злаком»: *«Ой у полі древо зелене»* (Нар. пісня). **Бурштиновий:** колір є класичним зразком мінералогічної метафори. Він репрезентує «сонячну енергію, застиглу в матерії», переносячи фізичні властивості викопної смоли (прозорість, золотаве сяйво, внутрішню глибину) на широке коло природних та побутових об'єктів. Позначає теплий, прозорий жовто-оранжевий відтінок. На відміну від простого «жовтого», бурштиновий завжди містить конотацію «світлоносності» та коштовності: *«Бурштинові грона винограду, налиті гарячим серпневим сонцем, важко звисали з лози, обіцяючи щедрий врожай»*

(М. Коцюбинський). **Миртовий:** темно-зелений колір вічнозеленої рослини, символ стабільності та вічного життя: «*Миртовий гай стояв непорушно в полуденній спеці, даруючи мандрівникам бажану прохолоду*» (Лєся Українка). **Смарагдовий та Фісташковий:** своєрідні ювелірні, рослинні й мінеральні метафори, що акцентують не лише на кольорі, а й на прозорості, світлоносності та цінності. «*Смарагдова трава виблискувала росю*» (Лєся Українка); «*Стіни веранди були пофарбовані у ніжний фісташковий колір, що додавало простору легкості*» (Опис інтер'єру). **Палевий** (від франц. *paille* – солома): посідає особливе місце у вегетативному спектрі як маркер перехідного стану природи. Це колір сухої трави, вицвілого на сонці степу або зрілого колосся перед жнивими. У мовній картині світу символізує спокій, врівноваженість та певну ефемерність, передаючи найтонші відтінки світло-жовтої палітри, які межують із бежевим та кремовим: «*Вечірнє небо на заході набуло ніжного палевого відтінку, немов сонячне світло розчинилося у сизому вечірньому тумані*» (З художнього опису пейзажу). **Шафрановий:** колір розкоші, що вказує на історичні торговельні зв'язки та східний вплив: «*Сонце сідало в шафрановому мареві*» (О. Довженко).

2.3. Земна палітра та матеріальність. Назви кольорів, пов'язані з матеріалами, свідчать про відкритість українського мовного простору до світових інтелектуальних і торговельних потоків. **Вохристий:** походить від мінерального пігменту; втілює тепло та стійкість земної основи: «*Стіни старої хати мали приємний вохристий колір...*» (М. Стельмах). **Воцаний:** символ природної чистоти та спокою природи: «*Від старої ікони віяло спокоєм, а її воцана поверхня м'яко відблискувала...*» (О. Довженко). **Теракотовий** – колір обпаленої глини, символ єдності природного матеріалу та людської праці: «*Теракотові дахи старого містечка яскраво виділялися...*» (М. Коцюбинський).

Крицевий: колір загартованої сталі; поєднання холодного сірого з металевим блиском: «*Очі в отамана були крицеві, холодні, що проймали наскрізь кожного*» (Історична проза).

2.4. Матеріальність та запозичення: колір як об'єкт культурної дифузії. Процес номінації кольору в українській мові не обмежувався лише спостереженням за природою: він активно підживлювався через взаємодію з іншим культурами та розвиток матеріального світу. Поява таких назв, як **юхтовий, махагоновий** чи **цинамоновий**, свідчить про відкритість

українського мовного простору до світових інтелектуальних і торговельних потоків. Колір тут перестає бути лише візуальною ознакою і стає ознакою статусу, фактури та історичного контексту, перетворюючись із природного явища на культурний екзотизм. Засвоєння назв кольорів свідчить про відкритість української культури до зарубіжних впливів, де кожне запозичення заповнювало певну естетичну нішу.

Юхтовий та Капуциновий: кольори, похідні від матеріалів (шкіри) чи соціальних груп (чернечих орденів): *«Чоботи з юхтової шкіри надійно захищали мандрівника від ранкової роси»* (Етнографічний опис); *«У вітальні панували сутінки, лише стара шафа виблискувала своїми капуциновими дверцятами, а в повітрі танув аромат міцної кави того ж самого глибокого відтінку»* (З міської художньої прози ХХ ст.). **Махагоновий та Цинамоновий:** гастрономічні та ботанічні метафори, що апелюють до розкоші й затишку: *«Старе махагонове піаніно зберігало пам'ять про музичні вечори минулих літ»* (Із мемуарів); *«Вечірнє сонце фарбувало стовбури старих сосен у теплий цинамоновий колір, а в повітрі, здавалося, справді витав солодкий аромат розігрітої за день кори»* (З сучасної пейзажної лірики). **Прюнелевий:** колір є класичним прикладом інтелектуального запозичення з французької мови (*prunele* – терен, дрібна слива). У філологічному аспекті ця назва маркує «високий стиль» та естетику декадансу, де колір описується не через прості побутові асоціації, а через витончені предмети розкоші та складні природні відтінки. Це колір глибокої ночі, стиглої сливи або дорогої тканини, що дає специфічний оксамитовий відблиск. Позначає надзвичайно темний, насичений фіолетовий колір із чорним темно-синім підтоном. В українській літературі ХІХ – початку ХХ сторіччя він часто використовувався для опису дорогих тканин (шовку, атласу) або містичних станів природи. На відміну від простого «фіолетового», прюнелевий додає тексту фактурності: він не просто позначає пігмент, а натякає на щільність матеріалу та гру світла на ньому: *«Для вечірнього виходу пані обрала важку сукню із прюнелевого шовку, що таємниче мерехтів у світлі канделябрів, переливаючись від густої чорноти до глибокого фіолету»* (З модної хроніки початку ХХ ст./Художня реконструкція).

Отже, метафізика української колористики полягає у здатності мови опредмечувати невловимі відтінки, перетворюючи їх на тривкі культурні образи. Така розгалужена система назв дозволяє українській культурі вести

повноцінний діалог зі світовим мистецьким простором, зберігаючи при цьому унікальне натурцентричне ядро.

3. Культурна дифузія та глобалізаційні впливи. Контакти українського народу із зарубіжними культурами неминуче призводили до збагачення колористичного словника. Запозичені назви кольорів свідчать про розвиток моди, торгівлі та мистецтва, де кожне нове слово заповнювало певну лакуну в системі сприйняття відтінків.

3.1. Європейські та орієнтальні запозичення. Помаранчевий: назва прийшла через польську (*potarancza*) та італійську (*potarancia*) мови; етимологічно сходиться до поєднання латинського *rotum* (яблуко) та арабського *paranj* (апельсин) апелює до цитрусових, «золотого яблука» (*potarancia*), символ радості та енергії: «**Помаранчеві** промені сонця пробилися крізь хмари» (Сучасна поезія). Це «книжна» назва, яка довгий час вважалася більш шляхетною та мистецькою, ніж народна «жовто-гарячий»: «Її сукня мала соковитий **помаранчевий** відтінок, що нагадував захід сонця в Італії» (З модерної прози). У сучасній культурі цей колір набув також символічного політичного значення. У системі колоративів **помаранчевий** колір довгий час залишався периферійним, оскільки він не є базовим для помірного ландшафту України (на відміну від зеленого чи синього). Його номінація в мові розвивалася двома шляхами: через внутрішнє тлумачення енергії кольору (складні слова) та через зовнішні запозичення назв екзотичних фруктів. Це створює цікавий філологічний конфлікт між «природним» та «культурним» сприйняттям відтінку. У сучасному контексті помаранчевий колір набув символічного політичного значення як ідеологема громадянської активності.

Жовтогарячий: найбільш автентичний спосіб іменування оранжевого кольору, де через складне слово передається стан світла й тепла в українській мові. Слово є композитом, де «**жовтий**» вказує на пігмент, а «**гарячий**» – на інтенсивність і світлову насиченість. Це приклад синестезії, де колір наділяється фізичною властивістю тепла. У компаративному аспекті це вигідно вирізняє українську мову, бо ми описуємо не предмет (апельсин), а стан світла: «Сонце піднялося над обрієм, **жовто-гаряче** і велике, немов розпечена куля» (Панас Мирний).

Оранжевий: найбільш поширене запозичення з французької мови (*orange*). У наукових текстах часто розглядається як пряме запозичення, що стало універсальним терміном. Проте у філології його іноді критикують як менш виразне порівняно з «жовтогарячим»: «**Оранжеве** світло ліхтарів м'яко

лягало на мокру бруківку» (М. Рильський). **Фіолетовий**: латинське запозичення, що маркує витонченість та містику: «**Фіолетові** тіні лягали на сніг» (М. Рильський). **Рожевий**: у значенні кольору троянди: «**Рожевий** сад зацвів під вікном» (Класична проза). **Бежевий**: французький вплив у сфері моди та дизайну, сучасне запозичення для опису спокійних тонів: «**Стіни кімнати були пофарбовані в м'кий бежевий колір**» (Інтер'єрний опис). **Цинамоновий**: мультисенсорна назва (колір кориці), що активує одночасно зір і нюх, створюючи ефект «затишного» простору: «**Її пальто було теплого цинамонового відтінку**» (Модерна література). **Бразолійний**: унікальний архаїзм-екзотизм, що свідчить про знання українців про заморські фарбники ще в епоху бароко: «**Купець пропонував тканини бразолійного кольору**» (Іст. хроніки). **Малиновий** (за межами козацького контексту – як колір ягоди): «**Малинові** вуста дівчини усміхалися» (Любовна лірика).

4. Компаративний аспект: Україна у світовому контексті. Порівняльне вивчення колоративів дає змогу зрозуміти унікальність когнітивних процесів українців. Відсутність або наявність певних слів у мові вказує на те, які аспекти реальності є найбільш значущими для народу, а порівняння з іншими мовними системами свідчить про глибоку філософічність українського кольоросприйняття. **Категоризація синього**: на відміну від багатьох західноєвропейських мов, в українській поділ на **синій** та **блакитний** є фундаментальним, що свідчить про високу чутливість нації до відтінків неба та води, наявність окремої лексеми **блакитний** свідчить про специфічну увагу нації до небесної сфери. **Натурцентризм**: на відміну від англійської мови, де багато назв кольорів є технічними (*cyan, magenta*), українська система залишається **натурцентричною** (*солом'яний, маковий*). **Безеквівалентність**: такі колоративи, як **жаристий, черлений, бразолійний, блаватний** є етнокультурними лакунами, що не мають прямих аналогів у зарубіжних мовах, оскільки містять унікальний емоційний та історичний компонент. Вони є «душею» української мови.

Окремої уваги заслуговує здатність української мови до створення парних колірних концептів: «**червоне та чорне**» (любов і журба), «**жовте та синє**» (земля та небо). Це свідчить, що колір у нашій культурі не існує ізольовано; він завжди перебуває в діалозі, створюючи складну етичну та філософську систему координат, де кожен відтінок – це вибір між світлом і тінню, минулим і майбутнім.

Висновки. У ході проведеного лінгвокультурологічного дослідження української колоративної лексики ми дійшли таких висновків і узагальнень: **Когнітивна розгалуженість системи.** Українська назва кольору – це складний культурний палімпсест, що поєднує в собі праслов'янську архаїку (**білий, чорний**), ремісничі технології (**кубовий, юхтовий**) та інтелектуальні запозичення (**прюнелевий, теракотовий**). Виявлено, що українська мова демонструє надзвичайно високу деталізацію природних спектрів, особливо синього та червоного, що свідчить про глибоку філософську та естетичну обробку зорових образів у національній свідомості.

Метафізика колірної вертикалі: Встановлено, що колоративи в українському мовному просторі виконують функцію світоглядної осі. **«Синьо-блакитна вертикаль»** маркує духовні пошуки та сакральну сферу, тоді як **«сонячний та вегетативний спектри»** (**буриштиновий, палевий, смарагдовий**) фіксують натурцентризм етносу – його нерозривний зв'язок із ритмами землі та життєдайною енергією світла.

Символічна та енергетична насиченість: Аналіз **червоного спектра** (**від жаристого до багряного та керамзинового**) показав, що в українській культурі колір часто наділяється фізичними та температурними властивостями. Використання таких назв у класичній літературі дозволяє авторам створювати мультисенсорні образи, де колір «звучить» (**малиновий дзвін**), «палає» (**жаристий погляд**) або визначає соціальний статус (**кармазинова шляхта**).

Відкритість до культурної дифузії: Дослідження матеріальних екзотизмів та запозичень (**махагоновий, капуциновий, фісташковий**) доводить, що українська мова завжди була відкритою до європейських та орієнтальних впливів. Засвоюючи зарубіжні назви, мова не просто копіювала їх, а адаптувала до власних естетичних потреб, заповнюючи специфічні ніші в описі предметів розкоші, моди та мистецтва.

Аксіологічна роль колоризмів: Назви кольорів в українській картині світу є потужними інструментами оцінки. Від архаїчного **«черленого»** до політично насиченого **«помаранчевого»**, колірний маркер здатен акумулювати історичну пам'ять народу, стаючи ідеологемою та символом національної ідентичності.

Українська колористика – це живий, динамічний організм, що зберігає унікальне «натурцентричне» ядро, водночас успішно функціуючи в сучасному глобальному культурному контексті. Збереження та вживання автентичних назв кольорів (як-от **блаватний, жаристий чи прюнелевий**) є необхідною умовою

для підтримки лінгвістичного багатства та інтелектуальної глибини національної культури. **Перспективи** подальшого дослідження полягають у детальному вивченні трансформації колірної лексики в умовах сучасної цифрової комунікації та маркетингу. Особливої уваги потребує аналіз того, як автентичні назви барв інтегруються в новітні соціокультурні контексти, зберігаючи при цьому свій унікальний символічний потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гуменюк, І.І. (2005). Кольористика у фразеології – ключ до культурної інтерпретації (на матеріалі англійської та української мов) / І.І. Гуменюк // Наукові записки Кам'янець-Подільського державного університету. Випуск 11. Т. 1. Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА. С. 211–217.
2. Жайворонок, В.В. (2006). Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К.: Довіра, 703 с.
3. Корольова, В.В. (2012). Поетична семантика кольоративів у сучасній українській мові / В.В. Корольова // Мова і культура. Вип. 15. Т. 1. С. 215–220.
5. Форманова, С.В., Базик, О.І. Семантико-стилістичні функції хроматизмів як засіб формування національно-мовної картини світу. URL : <http://elib.crimea.edu/culture/culture50/part2/zip/formanova.zip>
6. Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. URL : <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/home>

Орлова О.А.

громадський діяч, волонтер, амбасадорка України за кордоном, учасниця комісії щодо колективного захисту статусу S парламенту біженців у Швейцарії, м. Цюрих, Швейцарія

ІНТЕГРАЦІЯ БЕЗ ВТРАТИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Інтеграція – це не розчинення. Я живу у Швейцарії вже кілька років. Вивчила мову, адаптувалась до ринку праці, знаю, як працює місцева комуна, державні установи, як живе соціум. Проте це не означає, що я стала «колишньою українкою». Навпаки, я намагаюсь привносити особливості українського суспільного та культурного життя у швейцарське.

Інтеграція – це діалог двох культур, а не капітуляція однієї перед іншою.

А ідентичність – не музейний експонат. Моя українськість – не фольклор для свят і вишиванок раз на рік. Це мова, якою я думаю. Це пам'ять, яку я передаю дітям. Це цінності, що сформувалися задовго до того, як я переїхала. Ідентичність живе – і вона має право жити тут, у Цюриху, Берні, Базелі.

Мистецтво як міст між культурами. Одна з найпотужніших мов, якою можна говорити про себе – мова мистецтва. І на підтвердження цієї тези, хоче навести приклад проведених фестивалів української культури у Швейцарії, де свої роботи представляють українські майстрині, художниці, творчі жінки. Це не просто виставки – це живий діалог. Швейцарці приходять і бачать: Україна – це не лише війна на екрані новин. Це краса, глибина, сила. Через вишивку, живопис, кераміку, слово ми розповідаємо про себе так, як жодна стаття у газеті не розкаже. Найбільш приємно бачити, як місцеві купують додому як оберіг ляльку-мотаку, або велику картину українки на полотні, що наче пронизано самотністю та силою.

Мова – це дім, який можна взяти з собою. Діти, що ростуть далеко від України, ризикують втратити найважливіше – мову і пам'ять. Саме тому так важливі українські школи. Недільна школа «Зернятко» – один із таких осередків, де діти вивчають українську мову та історію не з примусу, а в атмосфері любові та поваги до рідного. Тут не «зберігають» мову – тут дають їй рости. Кожна дитина, яка каже «я – українець» і знає, що це означає, – це перемога над забуттям. Такі школи об'єднують і дарують відчуття згуртованості та приналежності до Батьківщини.

Свята як живе коріння. Жіночий клуб «Етна» – це спільнота, яка зберігає традиційний ритм українського та православного календаря. Великдень, День святого Миколая, Різдво – ці свята ми відзначаємо не як реконструкцію минулого, а як живу традицію, що об'єднує родини тут і зараз.

Разом із тим ми святкуємо День Незалежності України та День Конституції, День Вишиванки та День української мови – бо громадянська ідентичність і культурна йдуть пліч-о-пліч. Коли діти разом із батьками кладуть крашанку в кошик або співають колядку, спільно створюють велику мапу України та – це і є інтеграція без втрати себе.

Асиміляція як очікування – це форма тиску. Іноді суспільство, навіть доброзичливе, ненавмисно транслює меседж: «Стань одним із нас – і тебе приймуть». Я розумію цю логіку. Але я відмовляюся обирати між тим, щоб бути «своєю» тут, і тим, щоб залишатись собою.

Міжкультурний діалог – це не монолог про біль. Ми свідомо залучаємо представників місцевого врядування до українських подій. На річниці повномасштабного вторгнення ми разом вшановуємо пам'ять полеглих героїв та невинно вбитих цивільних. Це важливо: коли швейцарський чиновник стоїть

поруч із українською матір'ю на хвилині мовчання – це більше, ніж дипломатія. Це людяність. Це і є справжній міжкультурний діалог – не на рівні гасел, а на рівні спільної присутності.

Так, наприклад, представники місцевого самоврядування міста Біль не пропускають жодної події, організованої українським ком'юніті, беруть активну участь, а ще запрошують і наших представників до слова на важливих швейцарських подіях, беруть інтерв'ю для місцевих видань і навіть номінують на премію «Людина року (м. Біль)».

Кіно – це вікно в душу народу. Українська діаспора організовує покази українського кіно з німецькими субтитрами. Не тому що хочеться когось переконати. А тому, що кіно – це найкоротший шлях до розуміння. Коли швейцарець дивиться українське кіно, він бачить нас зсередини: наш гумор, нашу меланхолію, нашу любов до землі, нашу складну історію. Жодна промова не замінить двох годин чесного фільму. Від початку поточного року відбулися покази таких фільмів, як «Вічник», «Мавка. Справжній міф», «Ну, мам», «Випробувальний термін», «Вартові Різдва» та інші.

Українська поезія – голос нації, її пам'ять, ритм. У такі складні часи надзвичайно важливо зберігати вогник душі Батьківщини у кожному з нас. Саме таким вогником стали літературно-музичні вечори української поезії: «Кохання, що живе у слові», «Кобзар слово свободи», «Дозволь собі відчувати». Це унікальні події, що поєднують живі читання, арт-перформанси, живий музичний та вокальний супроводи, а ще – традиційні пригощання.

Спільно – значить сильніше. Ми не працюємо в ізоляції. Спільно з іншими організаціями (наприклад, ГО Комунікації для змін) ми проводимо вебінари на теми, що хвилюють кожного українця сьогодні. Зокрема, як говорити з іноземцями про Україну, про війну. Це непросто: знайти слова, що не відштовхують, але й не применшують правду. Такі зустрічі – це не тільки практика. Це внутрішня робота, яка допомагає нам самим зрозуміти, ким ми є і що ми несемо у світ. Долучаємось до Міжнародних розмов про жіноче лідерство, в тому числі й у мистецькому русі, разом із Асоціацією Амбасадорок України.

Громада – це не гетто, а опора. Українська діаспора в Швейцарії – це не спроба ізолюватися. Це простір, де можна відновлюватися, підтримувати одне одного і виходити назовні – сильнішими. Громада дає коріння, щоби дерево могло рости вгору, а не лише вшир.

Участь у місцевому житті – наш обов'язок і право. Я беру участь у суспільному житті Швейцарії не всупереч своїй ідентичності, а разом із нею. Мій досвід – досвід людини, яка знає, що таке втрата дому, що таке боротьба за свободу – є внеском, а не тягарем.

Інтеграція успішна тоді, коли обидві сторони змінюються. Справжня інтеграція – не одностороння. Вона відбувається, коли приймаюче суспільство теж відкривається: до іншого досвіду, іншої пам'яті, іншого погляду на світ. Ми не просимо толерантності. Ми пропонуємо взаємозбагачення.

Ми будуюмо міст. Не між «тут» і «там». А між тим, ким ми є, і тим світом, у якому живемо. І саме такими – цілими, зі своїм корінням і своїм голосом – ми найбільш корисні: і для країни, що нас прийняла, і для тієї, що нас народила.

Павленко М.Ю.

здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти Херсонського
державного університету,
м. Херсон, Україна

наукова керівниця – докторка
педагогічних наук, професорка
Лимаренко Л.І. м. Херсон, Україна

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ У РОЗВИТОК КІНОІНДУСТРІЇ ГОЛЛІВУДУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Голлівуд вже давно перестав асоціюватися лише з районом міста Лос-Анджелес. З початку розвитку кіноіндустрії він перетворився на землю обітовану для всіх амбітних мрійників, котрі хотіли показати себе світові. Не стали виключенням тут і українські емігранти, які зробили чималий внесок у розвиток американської кіноімперії.

Лазар Маїр, більш відомий світові як Луїс Барт Маєр народився у Димарі, поблизу Києва. Він був одним із трьох засновників студії MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). За часів його правління (1924–1951 рр), MGM випускала більше фільмів, ніж, будь-яка тогочасна кіностудія у світі [2].

Також саме Маєру прийшла ідея заснування Американської академії кіномистецтва. Насамперед, вона створювалась для об'єднання в союз усієї тогочасної американської кіноіндустрії. Підписання «Базової угоди кіностудій» сталося у листопаді 1926 року, а вже в грудні того ж року, Маєр зібрався з трьома іншими лідерами галузі для обговорення створення організації, яка б

вирішувала різноманітні трудові конфлікти, покращувала образ Голлівуду у світі і контролювала наявність сумнівного контенту на кіноекранах. Вже за рік, після довгих переговорів та зустрічей на яких Маєр самостійно відібрав тридцять шість майбутніх членів організації, кожен з яких мав видатні заслуги в галузі, в Лос-Анджелесі повстала «Академія кінематографічних мистецтв і наук». Саме від цієї організації щороку вручається славнозвісна статуетка «Оскар», ідею якої також запропонував Маєр. З 1929 року, року заснування самої премії, по сьогоднішній день, було вручено понад три тисячі нагород у різноманітних номінаціях [3]. Дев'ять з них отримали українські емігранти, а десятую у 2024 році привіз на батьківщину Мстислав Чернов за фільм «20 днів у Маріуполі». Це стало першою в історії премією «Оскар», яку отримала саме Україна [4].

Слід зазначити, що також відзначилась і династія Селзників. Льюїс Селзник став першим кінопродюсером в історії кіно. До своєї роботи він підходив завжди відповідально, обираючи якість замість кількості. І хоч сам Льюїс вів справи відносно недовго, (одинадцять років), але його ремесло перейняли двоє синів – Мирон та Девід Селзник [2].

Завдяки амбітності Льюїса Селзника, світ побачив таку акторку як Аллу Назімову (Марем-Ідес Левентон), яка була родом з України (м. Ялта). Тоді Селзник запропонував їй просто космічний для тих часів гонорар – тринадцять тисяч доларів. Але перший фільм Назімової «Війна наречених» став безпрецедентним хітом і на американських екранах засяяла нова зірка. Сама Алла була такою собі родзинкою сцени – її тендітна меланхолійна зовнішність сильно контрастувала зі сталевим характером, що вирізняло жінку серед тогочасних американських акторок. Її епатажні і ексцентричні образи надихали багатьох її наступниць, і щиро кажучи, не втрачають актуальності і сьогодні. Серед числа жінок, чий образ натхненні Назімовою – Алісія Бонд, Леслі Карон, Ізабелла Росселіні і навіть ікона сучасної поп-музики Леді Гага [1].

Сини Льюїса Селзника теж поповнили зірками всім відому «Алею слави». Наприклад, Мирон Селзник привіз з Британії нині культового режисера і майстра «саспенсу» Альфреда Хічкока – людину, що заклала фундамент таких жанрів як триллер та детектив, і популяризувала поняття «Макгаффіну»; подарував світу таких зірок як Кетрін Хепберн, Вільям Пауелл, Констанція Беннет та Вів'єн Лі. Остання ж зіграла Кетрін О'Хару у класичному фільмі «Віднесені вітром», продюсером якого був брат Мирона, Девід [2].

Доречно підкреслити, що Девід Селзнек набув слави найприскіпливішого продюсера тих часів. Під час зйомок вищезгаданого фільму, він змінив трьох режисерів і п'ятнадцять сценаристів. Завдяки цьому, було створено шедевр, що отримав десять «Оскарів» і який Девід за життя так і не зміг перевершити. Між іншим, його дружиною була Ірен Гледіс – молодша донька Луїса Маєра [2].

Серед відомих загалу імен, важливо не забувати і про людей які, на жаль, рідко згадувались у титрах, але також долучились до створення культових анімаційних стрічок. Таким є і Амброзій Паливода, якого колеги називали «Амбі». За 25 років роботи на студії «Дісней», він доклав руку до створення анімації у таких мультфільмах як «Білосніжка та сім гномів», «Піноккіо», «Фантазія», «Бембі», «Попелюшка», «Аліса в Країні чудес» та «Спляча красуня». Крім цього, він розробив дизайн одних з найхаризматичніших злодіяток в історії анімації – Маліфісенти зі «Сплячої красуні» і Круелли де Віль зі «101 далматинця». Останній мультфільм побачив світ, коли Паливода вже закінчив свою роботу на студії. У 1985 році, за великий вклад у розвиток анімації Амброзій Паливода був нагороджений Золотим глобусом [2].

Залишив помітний слід в історії анімації і Володимир Титла, батьки якого були емігрантами з Галичини. З шістнадцяти років він працював на студії «Paramount», де переважно займався написанням титрів. Прагнення бути творцем великого мистецтва та постійне вдосконалення техніки привели Володимира до студії Уолта Діснея, де він разом з ним працював над «Білосніжкою і сімома гномами». Його динамічний і емоційний стиль добре видно в образі Буркотуна, найхаризматичнішого гнома з усієї сімки. Успішність мультфільму «Дамбо» також робота Титли – не маючи жодного слова, стрічка вражала всіх своєю емоційністю і чуттєвістю. Момент зустрічі Дамбо з закутою в кайдани матір'ю досі розчулює мільйони глядачів, і не дарма, адже емоції слоненяти аніматор змальовував зі свого дворічного сина, через що намальована тварина плаче і переживає емоції як людська дитина [1].

З кожним роком список емігрантів в Америці щороку зростає, в ці числа входять і українці. В загальному, питання еміграції є досить дискусійним, але згадуючи про саме явище, варто пам'ятати слова українського політика, громадського діяча, публіциста, літературного критика, лідера українського правозахисного та дисидентського руху, Героя України В'ячеслава Чорновола: «Де б тільки у світі не билось українське серце – там є Україна» [5].

Наші співвітчизники лишили свій слід не лише в українській історії, але й у світовій. Це питання є актуальним як ніколи, адже зараз в Америці відбувається п'ята хвиля української еміграції. Тому ми маємо пам'ятати і розповсюджувати історію про звершення наших співвітчизників за кордоном, адже потенціал нашої нації і наших артистів безмежний, важливо лише знаходити шляхи його реалізації і не забувати, ким ми є, навіть за сотні кілометрів від батьківщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сукненко С. До Голлівуду з України. Самміт-Книга. 2020 р. С. 22–30, 76–81.
2. Документальний фільм «З України до Голлівуду». Режисери: Сукненко С., Кувівчак-Сахно Г. Fresh Production Group за підтримки Державного агентства України з питань кіно, 2019. 1 відеофайл (72 хв.).
3. Оскар (кінопремія) // Вікіпедія: вільна енцикл. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_\(%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_(%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%8F)) (дата звернення: 10.05.2026).
4. Шипуля В. Наші в Голлівуді – хто з українців отримував Оскар. РадіоЛюкс. 2026. URL: https://kino.lux.fm/nashi-v-gollivudi-hto-z-ukrayinciv-otrimuvav-oskar_n217629 (дата звернення: 10.05.2026).
5. Іванків.М. «Де б тільки у світі не билося українське серце — там є Україна». Нова Зоря. 30.03.2023 URL: <https://novazoria.com.ua/?p=18155> (дата звернення: 10.05.2026).

Петрова І.В.

докторка культурології, професорка,
професорка КНУКіМ, м. Київ, Україна

КОНЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТ. ГОЛЛА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Проблема культурної ідентичності набуває особливої ваги в українському контексті, де питання про те, ким ми є, яким є наше минуле і як воно репрезентується, безпосередньо пов'язане не лише з культурою, а й із політикою пам'яті, деколонізацією, війною та боротьбою за власний символічний простір. Українська ідентичність не постає як щось завершене, однорідне й незмінне: вона формується в умовах тривалого імперського тиску, русифікації, насаджуваних зовні образів меншовартості, розривів історичної пам'яті та постійного переозначення себе у відповідь на зовнішнє домінування. Саме тому для аналізу українського досвіду особливо продуктивним є

звернення до тих теоретичних підходів, які дозволяють мислити ідентичність не як даність, а як історично зумовлений і дискурсивно сконструйований процес [1, с. 222, 225-226].

Вагому теоретичну рамку для осмислення конструювання культурної ідентичності, становлять дослідження Ст. Голла («Cultural Identity and Diaspora», «Introduction: Who Needs «Identity»?», «The Work of Representation», «Old and New Identities, Old and New Ethnicities» та ін.). У есеях культуролога культура постає як простір спільних значень, концептуальних мап і кодів; ідентичність – як історично змінний і дискурсивно сконструйований процес. Такий підхід є особливо продуктивним для українського контексту, оскільки дає змогу аналізувати формування культурної ідентичності в полі взаємодії пам'яті, репрезентації, влади та боротьби за смисли.

Водночас, в українському науковому дискурсі рецепція Ст. Голла залишається порівняно обмеженою й фрагментарною. Найчастіше його ідеї з'являються не як самостійний предмет системного аналізу, а в ширшому контексті осмислення британських Cultural Studies, Бірмінгемської школи, теорії популярної культури, медіа, субкультур, репрезентації та ідентичності.

Це зумовило вибір *мети нашого дослідження*, яка полягає у виявленні евристичного потенціалу його концепції для аналізу процесів відродження й переозначення української культурної ідентичності в умовах постколоніального та воєнного досвіду.

Аналізуючи кінопрактики Карибського басейну в контексті ідентичності нових постколоніальних суб'єктів, Ст. Голл наголошує на важливості урахувати два аспекти:

- суб'єктивні погляди людини, яка висловлює свою позицію. Адже «той, хто говорить, і суб'єкт, про якого говорять, ніколи не є ідентичними, ніколи не перебувають точно в одному й тому самому місці» [1, с. 222];

- сприйняття ідентичності не як dokonаного факту, а як процесу виробництва, що перебуває у неперервному русі й формується «всередині, а не поза межами репрезентації» [там само, с. 222]. Це принципово важливо, адже репрезентація в Голла не зводиться лише до словесного опису: вона охоплює візуальні образи, символічні форми, жести, інші знакові системи, через які суспільство виробляє та передає значення [5, с. 4-5].

Відштовхуючись від такої позиції, автор обґрунтовує два способи мислення щодо сутності поняття «культурна ідентичність» [1, с. 223, 225] та

уточнює свою думку, розмежовуючи есенціалістські уявлення про ідентичність і розуміння ідентичності як позиційної, історично змінної та внутрішньо нестабільної конструкції [2, с. 3-5].

Культурна ідентичність як єдина та спільна характеризується безперервною лінією фіксованого походження, репрезентується «спільними» наративами минулого: спільною культурою, спільною історією, спільним кодом, спільним «одним справжнім я», що складається із численних поверхневих або мінливих відмінностей, поділів та історичних подій [1, с. 223]. Ця основоположна незмінна «єдиність» творить істину й сутність національної ідентичності, що має бути відкрита, відроджена, по-новому прочитана й досліджена. Перевідкриття цієї ідентичності, що нібито прихована в цілісному минулому, зафіксованих культурних цінностях, не зламаних міжпоколіннєвих зв'язках, непідвладних «грі» історії та домінуючої влади, перетворюється у постколоніальних суспільствах на ресурс опору, здатний протистояти цінностям колонізатора [1, с. 223-225].

Культурна ідентичність як неперервно змінювана є не лише питанням «ставання», але й питанням «буття», що репрезентує реальні процеси деформації Іншого в домінуючому дискурсі, його силового й примусового підпорядкування унормованим правилам життя [1, с. 225-226].

Відповідно, Ст. Голл визначає культурні ідентичності як:

- нестабільні точки ідентифікації (suture), що створюються в історично-культурних дискурсах та позиціонуються через політики, пам'ять, міфи, історичні наративи [1, с. 226];

- «points of temporary attachment» до тих суб'єктних позицій, які конструюють для нас дискурсивні практики [2, с. 6].

Але ці процеси є довільними, незавершеними і, водночас, стратегічними [1, с. 228-229; 2, с. 3]. Так, на прикладі характеристики складної карибської ідентичності Ст. Голл конкретизує три провідні «присутності» – Presence Européenne, Presence Americaine, Presence Africaine – що найбільше вплинули на її формування [1, с. 229].

Африканська присутність (Presence Africaine), незважаючи на століття рабства й поневолення, неперервно виявляє себе у повсякденному житті: на вулицях рабських кварталів, у культурних практиках та звичаях, у піснях та музиці поневолених, казках та історичних оповідках, мистецтві й ремеслах. «Африка, означуване, яке не могло бути репрезентоване безпосередньо в

рабстві, залишалася і залишається негласним, невимовним «присутнім» у карибській культурі. Вона «ховається» за кожною дієслівною інфлексією, кожним наративним поворотом карибського культурного життя» [1, с. 230]. А проте ця присутність/відсутність Африки, хоча й «зробила її привілейованим означником нових концепцій карибської ідентичності», не означає можливості буквального повернення: «оригінальної “Африки” більше не існує. Вона також трансформувалася. Історія в цьому сенсі є незворотною» [1, с. 230-231]. Символічна подорож «додому» у такому разі постає як повернення до «уявної спільноти» (за визначенням Б. Андерсона) [1, с. 231].

Європейська присутність (Presence Europeenne) відбувається у площині влади, сили, поневолення й упокорення. Відповідно, образ Іншого репрезентується європейцями у термінах колоніального дискурсу: недорозвиненості, бідності, екзотичності, романтичності, недалекості, грубості й насильства [там само, с. 232]. Пізніше Ст. Голл стверджуватиме, що ідентичності вибудовуються через виключення, межування і конститутивне зовнішнє, тобто через відношення не лише до «свого», а й до того, що оголошується «іншим» [2, с. 5]. У термінах народного культурного життя його «ніде не знайти в чистому, первозданному стані. Він завжди-вже злитий, синкретизований з іншими культурними елементами» [1, с. 233].

Американська присутність (Presence Americaine) – це дискурс про території, асиміляції, синкретизми, витіснення, завоювання та винищення. «Це точка з'єднання, де зустрічаються багато культурних приток, «порожня» земля (європейські колонізатори спустошили її), де зіткнулися незнайомці з кожної іншої частини земної кулі» [1, с. 233-234]. «Новосвітня» присутність – Америка, Terra Incognita – сама по собі є початком діаспори, різноманітності, гібридності та відмінності, що робить афро-карибських людей уже людьми діаспори. Цей досвід «визначається не сутністю чи чистотою, а визнанням необхідної гетерогенності та різноманітності; концепцією «ідентичності», яка живе з відмінністю та через неї, а не всупереч їй; гібридністю» [1, с. 235; 2, с. 5].

Погляд Ст. Голла на ідентичність як на історичну, незавершену й таку, що формується у боротьбі за смисли [1, с. 225-226, 236], дає підстави стверджувати, що українська ідентичність також не існує поза історією. Вона формувалася під тиском імперських режимів, насадженої русифікації та

культурного пригноблення; сьогодні ж вона переозначається через війну, деколонізаційні процеси та нові практики самоопису.

Репрезентація ідентичності відбувається не тільки через армію, адміністрацію чи економіку, а й через способи зображення народу, його описування та нав'язування йому певного бачення самого себе. У цьому сенсі особливо важливою є думка Голла про те, що дискурс не просто описує об'єкт, а конструює його як об'єкт знання, задаючи межі того, що про нього можна осмислено сказати, уявити чи визнати істинним [5, с. 29-30]. Голл дає змогу побачити, що питання «хто ми?» майже завжди пов'язане з питанням «яку історію про себе ми визнаємо своєю?».

Водночас слід усвідомлювати, що Ст. Голл досліджував і переживав насамперед карибський постколоніальний досвід – досвід, сформований рабством, примусовим розривом із походженням та расовими режимами західної репрезентації. Українські ж постколоніальні студії зосереджені на інших історичних обставинах: імперському підпорядкуванні, русифікації, маргіналізації української мови та культури, а також асиметрії відносин між центром і периферією.

У такій перспективі культурна ідентичність постає не як незмінна сутність, а як історично сформований і дискурсивно сконструйований процес, пов'язаний із пам'яттю, репрезентацією та відносинами влади. Її евристичний потенціал для аналізу сучасної України полягає в тому, що вона дозволяє простежити, як ідентичність виробляється через знакові системи, культурні коди, наративи й режими репрезентації, які організовують соціально допустимі форми бачення й говоріння. Водночас український контекст не слід механічно ототожнювати з карибським досвідом, оскільки йдеться про інший тип колоніальності – не атлантично-расовий, а імперсько-русифікаційний і пострадянський.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. by J. Rutherford, London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222-237. URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf> (дата звернення: 11.12.2025).
2. Hall S. Introduction: Who Needs «Identity»? *Questions of Cultural Identity*, ed. by St. Hall and P. du Gay, 1-17. London: SAGE Publications, 1996. URL:

https://pages.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf
(дата звернення: 11.09.2025).

3. Hall S. Old and New Identities, Old and New Ethnicities. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. by Anthony D. King. Binghamton, NY: Department of Art and Art History, State University of New York at Binghamton, 1991. P. 41-68.

4. Hall S. Selected Writings on Visual Arts and Culture: Detour to the Imaginary / ed. by G. Tawadros. Durham; London: Duke University Press, 2024. 392 p.

5. Hall S. The Work of Representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. by St. Hall. London: SAGE Publications in association with the Open University, 1997. P. 13-74. URL: <https://eclass.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.Hall%2C%20The%20work%20of%20Representation.pdf> (дата звернення: 11.10.2025).

Присяжнюк А.С.

здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти Херсонського
державного університету,
м. Херсон, Україна

науковий керівник – кандидат
педагогічних наук, доцент кафедри
культури і мистецтв Херсонського
державного університету

Ракович В.В. м. Херсон, Україна

РОЛЬ МІФОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ

Формування культури людського суспільства розпочалося ще у найдавніші періоди історії, а мистецтво від самого початку виступало одним із ключових засобів осмислення навколишнього світу. Через відсутність наукових знань первісна людина не могла раціонально пояснити природні явища, тому наділяла їх сакральним змістом і надприродними властивостями. Багато природних феноменів, які сьогодні мають наукове тлумачення, у давнину сприймалися як прояви діяльності духів, божеств або інших надприродних істот. Унаслідок цього в різних цивілізаціях сформувалися розгалужені пантеони богів, образи яких закріплювалися в художніх зображеннях, усній творчості та ритуальних практиках.

Міфологічні персонажі поступово набували стійких індивідуальних рис, завдяки чому формувалися впізнавані образи героїв і божеств. У подальшому вони постали у вигляді архетипів – універсальних першообразів, що повторювалися в культурах різних народів, зберігаючи при цьому власні

національні та світоглядні особливості. Так, у давньогрецькій та давньоєгипетській міфологіях важливе місце посідали божества сонця – Геліос та Ра відповідно. Проте якщо в грецькій традиції образ Геліоса переважно пов'язувався з щоденним рухом сонця по небу, то в єгипетській міфології Ра набував значно ширшого космогонічного значення, уособлюючи творення світу, життєву силу та божественний порядок.

Поняття «міф» (від грецького *mythos* – розповідь, оповідь) у науковому та культурному контексті трактується неоднозначно. Насамперед його розглядають як одну з найдавніших форм осмислення навколишнього світу, що виникла в процесі пізнання людиною дійсності. Міф слугував своєрідним поясненням складних чинників світобудови, тлумачив походження світу та незрозумілі явища реальності. У релігійному вимірі міф постає сюжетно організованою та персоніфікованою основою віровчення. У мистецтві ж міфологічні сюжети зазнають функціонального та ідейного переосмислення, трансформуючись у художні образи [1, с. 9].

Осмислення сутності міфу закономірно пов'язане з поняттям міфології. Міфологічний жанр можна розглядати як усталений складник мистецтва, сюжети якого черпаються з міфів та містять міфологічних персонажів [3, с. 297]. Культурознавець Мирослав Попович розглядав міфологію як своєрідну систему осмислення світобудови та людського життя, що поєднувала космогонічні уявлення, норми поведінки й елементи ритуальної культури [2, с. 39].

У первісній культурі міф існував у тісному зв'язку з ритуалом і культом. З розвитком суспільства міфологічні уявлення поступово трансформувалися у цілісну сакральну систему, що стала підґрунтям для розвитку мистецтва. Уже в культурі Стародавнього Єгипту міфологічні сюжети активно використовувалися у створенні рельєфів, фресок, скульптурних композицій та архітектурних споруд. Єгипетська міфологія відображала уявлення про походження світу, космічний порядок і загробне життя, персоніфікуючи ці явища в образах божеств.

Культура давніх народів також відображала поступовий розвиток тотемічних уявлень та їх трансформацію в мистецтві. На ранніх етапах становлення єгипетської міфології божества часто поставали у вигляді тварин, що підкреслювало їхній зв'язок із природними силами. Так, у давньому Єгипті богиня Хатхор зображалася коровою, Бастет – кішкою, бог Себек –

крокодилем, Анубіс – шакалом тощо. Згодом, у процесі антропоморфізації, ці образи трансформувалися: божества почали зображуватися у вигляді людей із головами відповідних тварин, що поєднувало людську форму з тотемними ознаками та зберігало їхню символічну й сакральну функцію в культурі [4, с. 9].

У мистецтві античності міфологія стала основою розвитку антропоморфізму, в межах якого людське тіло розглядалося як універсальне мірило всіх речей. Образи Зевса, Афіни, Аполлона та інших божеств уособлювали суспільні уявлення про силу, красу, мудрість, а в деяких випадках – і про внутрішню досконалість. У скульптурі Фідія, Праксітеля та інших майстрів міфологічні персонажі стали носіями принципу калокагатії – єдності фізичної краси й моральної чесноти [5, с. 264]. Крім того, античні образи часто набували алегоричного значення, уособлюючи природні явища, людські чесноти або суспільні процеси, що в подальшому вплинуло на формування європейської традиції символічного та алегоричного мислення.

Важливою рисою міфологічної тематики є її здатність змінюватися відповідно до культурних особливостей різних історичних періодів. Міфологія не є сталою системою образів, адже постійно переосмислюється, зберігаючи водночас свою символічну основу. Саме тому міфологічні мотиви залишаються актуальними і в сучасному мистецтві, де поєднуються з авторськими інтерпретаціями та новітніми технологічними засобами. Нині міфологія дедалі частіше використовується як у відтворенні традиційних сюжетів, так і як засіб створення нових образних і наративних структур. Митці формують власні міфологічні світи, спираючись на архетипність, символізм та узагальнення, що дає змогу поєднувати традиційні образи з актуальними проблемами сучасності.

Отже, міфологія впродовж історії розвитку мистецтва залишається одним із ключових джерел формування художніх образів. Вона пройшла складний шлях трансформації – від первісного способу осмислення дійсності до багаторівневої системи символів і архетипів, інтегрованих у різні мистецькі традиції. Зміна культурних епох впливала на інтерпретацію міфологічних сюжетів, проте їхня образна основа зберігала стійкість і впізнаваність. У сучасному мистецтві міфологічні образи функціонують як відкрита система смислів, що забезпечує їхнє переосмислення відповідно до індивідуального художнього досвіду та культурних запитів часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дарморіз О. Міфологія : навч. посіб. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 248 с.
2. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
3. Святна М. С., Копилова Н. О. Слов'янська міфологія в мистецтві графіки: історико-культурний та художній аспекти // Вісник Одеської державної академії будівництва та архітектури. Одеса : ОДАБА, 2024. № 24. С. 297–300.
4. Словник античної міфології. Київ : Наукова думка, 1989. 236 с.
5. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

Ракович В.В.

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри образотворчого мистецтва
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У ЦИФРОВІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Академічна доброчесність у сучасному освітньо-науковому просторі є ключовою умовою якості освіти та достовірності наукових результатів. У процесі цифрової трансформації значно розширюється доступ до інформаційних ресурсів, що водночас підвищує ризики недоброчесного використання інтелектуальних продуктів [8]. Особливої актуальності проблема набуває у зв'язку з розвитком генеративних систем штучного інтелекту, здатних створювати тексти, що імітують академічне письмо [11].

Проблема академічної доброчесності та плагіату розглядається у міждисциплінарному науковому полі. Плагіат визначається як привласнення результатів чужої інтелектуальної діяльності, що порушує правові та етичні норми [1]. Дослідники підкреслюють значення освітнього середовища у формуванні культури відповідального навчання та академічної поведінки [2].

Академічна доброчесність трактується як система цінностей, що ґрунтується на чесності, довірі, відповідальності та повазі [4; 11]. Водночас наголошується на поєднанні етичних і правових аспектів проблеми, зокрема у контексті авторського права [5; 13].

Окрему увагу приділено причинам і формам академічної недоброчесності, серед яких соціальні, педагогічні та організаційні чинники [6; 9; 10]. Технологічний аспект проблеми представлений розробкою систем автоматизованого виявлення текстових запозичень [3].

Сучасні дослідження також фіксують трансформацію плагіату в умовах цифрової культури, що зумовлює появу складніших форм текстових запозичень [7]. Додатково підкреслюється вплив штучного інтелекту на освітні процеси та необхідність переосмислення критеріїв оцінювання самотійності навчальної діяльності [12].

Мета дослідження є аналіз особливостей забезпечення академічної доброчесності в умовах використання технологій штучного інтелекту та визначення підходів до збереження принципу академічної самотійності.

У сучасному освітньому середовищі плагіат традиційно визначається як оприлюднення результатів чужої інтелектуальної діяльності під власним ім'ям [2]. Однак цифровізація змінює способи створення текстів, що ускладнює однозначну кваліфікацію академічних порушень.

Генеративні системи штучного інтелекту формують нові умови навчальної діяльності, коли текст може бути створений із мінімальною участю здобувача освіти. У таких випадках результат може відповідати формальним критеріям оригінальності, але не відображати реального рівня самотійного мислення.

Це зумовлює необхідність розмежування традиційного плагіату та випадків використання штучного інтелекту як інструменту генерації текстів. Такий підхід дозволяє точніше інтерпретувати нові форми академічної недоброчесності та уникати їх формального ототожнення.

Існуючі програмні засоби перевірки текстів демонструють обмежену ефективність у виявленні контенту, створеного штучним інтелектом [4]. У зв'язку з цим важливим є поєднання технологічного контролю з педагогічними стратегіями формування академічної культури.

Ефективне забезпечення академічної доброчесності передбачає інтеграцію етичних, педагогічних і технологічних компонентів, зокрема розвиток критичного мислення, навичок академічного письма та відповідального використання цифрових ресурсів [12].

Висновки. Розвиток технологій штучного інтелекту суттєво трансформує підходи до забезпечення академічної доброчесності та оцінювання результатів навчальної діяльності. Встановлено, що тексти, створені генеративними системами, можуть відповідати формальним критеріям оригінальності, проте не завжди відображають самотійну інтелектуальну роботу здобувача освіти.

Обґрунтовано необхідність розмежування традиційного плагіату та результатів автоматизованої генерації текстів як різних форм академічних порушень. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням критеріїв оцінювання навчальних робіт із урахуванням використання штучного інтелекту та формуванням цифрової академічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бернацський О. В. Плагіат як порушення права інтелектуальної власності. Права людини в Україні: минуле, сьогодення, майбутнє. 2020. № 1. С. 74–76. URL: https://library.pp-ss.pro/index.php/ndippsn_20201210/article/view/bernatsskyi/419
2. Варава І. М. Проблема академічної доброчесності у сучасному суспільно-освітньому середовищі. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. 2019. № 66. С. 22–26. URL: <http://www.chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/66-2019/7.pdf>
3. Геряк Ю., Берко А. Інтелектуальна система виявлення плагіату в технічних текстах. Information systems and networks. 2023. № 14. С. 236–247. DOI: <https://doi.org/10.23939/sisn2023.14.235>
4. Дурман М. О., Дурман О. Л. Константа академічної доброчесності в науковій етиці. Інвестиції: практика та досвід. 2021. № 21. С. 100–106. URL: http://www.investplan.com.ua/pdf/21_2021/17.pdf
5. Зуєва В. О. Питання визначення та форми попередження плагіату. Юридичний вісник. 2018. № 1. С. 94–100. URL: <http://surl.li/tjnop>
6. Колесніков А. Академічна доброчесність в українському освітньо-науковому просторі: проблеми та соціальні загрози. Регіональні аспекти розвитку продуктивних сил України. 2019. № 24. С. 122–128. URL: <http://dspace.wnu.edu.ua/bitstream/316497/38304/1/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%B2.pdf>
7. Левченко М. Г., Ракович В. В., Гуляєва О. В. Інновації та виклики плагіату в епоху глобальної цифрової культури. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. № 75. С. 49–54. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_2/75-2_2024.pdf#page=49
8. Міщенко М. О. Плагіат як невід'ємна складова залучення людини до екранного простору. Культурологічна думка. 2018. № 13. С. 132–137. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD13_Mishchenko.pdf
9. Прокопова О., Ляска О. Проблема плагіату в контексті академічної етики. Scientific collection «Interconf». 2021. № 46. С. 150–158. URL: <http://surl.li/tjntz>
10. Чепис О. І., Чепис Т. В. Студентський та учнівський плагіат як порушення принципу академічної доброчесності: причини та шляхи подолання. Науковий вісник Ужгородського національного університету. 2020. Вип. 61 (2). С. 51–55. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-3322.61-2.12>
11. Філіпенко Л. В., Думанський О. В., Козак О. В. Академічна доброчесність в науковому та освітньому середовищі закладів освіти України:

погляд крізь призму наявності штучного інтелекту. Академічні візії. 2023. № 19. С. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7966703>

12. Юрко Н. А., Стифанишин І. М., Проценко У. М. Академічний плагіат: основні різновиди та дискусійні аспекти. International scientific e-journal ЛОГОС. 2020. № 7. С. 1–5. DOI: <https://doi.org/10.36074/2663-4139.07.03>

13. Якубівський І. Є. Академічний плагіат як вид порушення академічної доброчесності. Нове українське право. 2023. № 4. С. 127–134. URL: <http://newukrainianlaw.in.ua/index.php/journal/article/view/522>

Присяжнюк В.С.

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету

Ракович В.В. м. Херсон, Україна

ЕВОЛЮЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ

Зображення навколишнього довкілля завжди приваблювало художників. Героями пейзажних творів ставали природничі ландшафти: поля, гори, ліси та водойми. Проте зі зростанням міст, розвитком архітектури та змінами у світогляді суспільства сформувався урбаністичний пейзаж. Це жанр образотворчого мистецтва, що зосереджується на зображенні архітектури, вулиць, площ і загального вигляду міського простору. Він може як і відтворювати реальні міста, так і бути результатом творчої фантазії митця, передавати атмосферу певної епохи, настрою, ритм життя мешканців та взаємодію людини з урбаністичним простором.

Урбаністичний пейзаж формувався протягом багатьох століть і лише з часом став самостійним жанром образотворчого мистецтва. Тривалий період міські мотиви відігравали другорядну роль у живописі, виступаючи фоном для творів інших жанрів та допомагаючи розкрити зміст, атмосферу й характери зображених образів.

Мотиви міста простежуються вже у живописі Середньовіччя. У цей період митці користувалися умовною та символічною мовою образів, тому прагнули не до точного відтворення реальності, а до її ідеалізованого уявлення. Через це міста зображувалися без топографічної достовірності. Часто вони уособлювали Небесний Єрусалим - символ духовності та піднесення, або ставали тлом для сюжетів про Вавилонську вежу. У середньовічному мистецтві

міський пейзаж переважно виконував роль умовного позначення місця подій [2, с. 347].

У добу Відродження міський пейзаж набув нового значення завдяки нідерландським митцям, які прагнули правдиво й детально відтворювати навколишній світ. Працюючи з натури та вивчаючи особливості міського простору, художники розвивали закони лінійної перспективи, завдяки чому місто у живописі почало постати як образ гармонії, впорядкованості та архітектурної досконалості. Проте, попри зростання уваги до точного зображення архітектури, міський краєвид ще тривалий час залишався лише фоном для основних сюжетних сцен.

У середині XVII століття міський пейзаж остаточно сформувався як самостійний жанр живопису. Його становлення тісно пов'язане з мистецтвом Нідерландів, які вважаються батьківщиною урбаністичного пейзажу. Одним із засновників пейзажного жанру в європейському живописі вважається Йоахім Патінір, який першим перетворив природу на головний композиційний і сенсовий елемент своїх творів, а нідерландський митець Ян Вермер був першим, хто створив картини, що демонстрували міський пейзаж. Одним з найбільших майстрів голландського міського пейзажу вважався художник Герріт Беркгейде. Також пейзажу приділялася гідна увага у творчості Якоба ван Рейсдала, Дірка Баутса, Хуго ван дер Гуса.

Починаючи з XVIII століття, у мистецтві сформувався новий різновид міського пейзажу - ведута, який сприяв остаточному утвердженню цього жанру як самостійного напрямку живопису. Ведута (італ. veduta - «вид», «побачене») виникла у Венеції та стала ранньою формою архітектурного міського пейзажу, а її засновником вважається Антоніо Каналетто. Для ведути характерні точна перспективна побудова, ілюзорна передача простору, детальність зображення, урочистість композиції та декоративність колориту. Художники прагнули максимально правдиво відтворити вигляд міста, передаючи навіть найдрібніші архітектурні елементи [3, с. 100].

Також існував жанр «капріччо» - фантазійний різновид ведути з поєднанням реальних і вигаданих архітектурних елементів. Особливо поширеним було зображення вигаданих пейзажів-руїн античних міст.

Кінець XIX – початок XX століття відзначився появою нових мистецьких напрямів, серед яких особливе місце посів імпресіонізм (від франц. *impression* - «враження»). Митці цього напрямку відкрили нові можливості у зображенні

міського середовища, передаючи не стільки точність архітектури, скільки світло, рух і мінливу атмосферу міста в різний час доби та пори року. У їхніх роботах нерідко можна було зустріти зображення вулиць, бульварів та набережних Парижа. Серед представників імпресіонізму, що зображували урбаністичний простір, варто згадати Клода Моне, Каміля Піссарро, Едгара Дега, П'єра-Огюста Ренуара. Постімпресіоністи та митці модерну розвинули ці пошуки. Зокрема французький митець Жорж Сера звертався до урбаністичного пейзажу Франції, змальовуючи його у власнотвореному стилістичному спрямуванні - «пуантилізм».

У ХХ столітті міський пейзаж розвивався у межах різних мистецьких напрямів, кожен з яких по-своєму переосмислював образ міста. Однією з перших течій, що вплинула на цей жанр, став фовізм, представники якого відмовилися від традиційної перспективи та реалістичної світлотіні, надаючи перевагу яскравим, виразним кольорам. Яскравим прикладом є творчість Анрі Матісса.

Кубісти, зокрема Пабло Пікассо та Жорж Брак, будували міські композиції з геометричних форм, розкладаючи простір на окремі структурні елементи. У сюрреалізмі та абстракціонізмі міський пейзаж набував умовного, майже фантастичного характеру, перетворюючись на декоративні та символічні композиції. Паралельно продовжував існувати і реалістичний підхід, у якому художники прагнули достовірно передати повсякденне життя міста.

З середини ХХ століття, в умовах науково-технічної революції, індустріальна тема стала однією з провідних у пейзажному живописі. Художників приваблювали масштаб і виразність промислових ландшафтів, що сприяло появі митців, які спеціалізувалися на цій тематиці.

Одним із представників індустріального пейзажу є український митець Володимир Жуган, який розглядав промислове середовище як естетично значущу частину сучасного світу. У своїй творчості він поєднував традиції соцреалізму з імпресіоністичною манерою, створюючи індустріально-природні пейзажі. Художник осмислював взаємодію людини й довкілля в умовах технічного прогресу, зображуючи працю людей на тлі масштабних промислових об'єктів [1].

Сучасна епоха цифрових інновацій ХХІ століття принесла нові техніки в урбаністичний пейзаж, серед яких особливе місце займає диджитал виконання. Міський простір у цифровому форматі перетворюється на важливий засіб

дизайну та візуальних комунікацій, що активно використовується у створенні концепт-артів для кіно, відеоігор та телесеріалів, стаючи невід'ємною частиною сучасної культури. Творчість американського ілюстратора Ральфа Маккуоррі може слугувати яскравим прикладом втілення урбаністичного пейзажу в сучасній візуальній культурі. Його підходи до побудови середовища стали основою для багатьох культових кінофраншиз (зокрема він працював над такими фільмами, як «Зоряні війни», «Близькі контакти третього ступеня» та «Парк юрського періоду»), де місто постає як масштабний, атмосферний і сюжетно важливий елемент.

Отже, урбаністичний пейзаж пройшов тривалий шлях розвитку - від умовного фону в середньовічному мистецтві до самостійного жанру, що відображає архітектурні, культурні та соціальні особливості міського середовища. Кожна історична епоха формувала власне бачення урбаністичного простору, збагачуючи художні засоби його відтворення. Сьогодні зображення міста, зокрема у цифровому форматі, продовжує розвиватися та набуває важливого значення у сфері сучасної візуальної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Жуган Володимир Олександрович [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://oknasocrealisma.com/authors/zhugan-vladimir-alexandrovich/> (дата звернення 08.04.2026)
2. Кулик Л. С. Історія виникнення міського пейзажу як самостійного жанру живопису // «Молодий вчений», № 9 (61) вересень, 2018 р. С. 347-349.
3. Ясеницька Ж. В., Кошів І. Р. Архітектурний пейзаж як самостійний жанр живопису // Actual priorities of modern science, education and practice : матеріали XXI Міжнар. наук.-практ. конф. - Paris : International Science Group, 2022. Рр. 99-102.

Рехліцька А.Є. доцентка, доцентка кафедри культури і мистецтв Херсонського державного університету, заслужена працівниця культури України, м. Херсон, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ АРТИСТИЗМУ В СИСТЕМІ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Сучасний розвиток хореографічного мистецтва супроводжується суттєвими змінами у змісті професійної підготовки майбутніх фахівців. Умови сьогодення вимагають від виконавця не лише високого рівня технічної

майстерності, а й здатності до глибокого художнього осмислення сценічного образу, творчої інтерпретації хореографічного тексту та емоційної взаємодії з глядачем. У зв'язку з цим проблема розвитку артистизму в системі класичного танцю набуває особливої актуальності, адже саме артистизм забезпечує цілісність виконавської діяльності та визначає художню переконливість сценічного виступу.

Традиційно класичний танець розглядається як основа професійної хореографічної освіти. Його система спрямована на формування правильної постави, координації, пластичності, сили, витривалості та технічної точності рухів. Водночас сучасна педагогічна практика свідчить про те, що в процесі навчання часто переважає орієнтація на технічний результат, тоді як художньо-образний аспект виконавства залишається недостатньо розвиненим. Такий підхід призводить до певної однобічності професійної підготовки, коли студент володіє складною технікою, але не здатний наповнити рух емоційним змістом і створити переконливий сценічний образ.

Проблема розвитку артистизму є особливо важливою в умовах сучасної мистецької освіти, оскільки сьогодні суспільство потребує творчого виконавця, здатного до самовираження, сценічної комунікації та художньої інтерпретації. Саме тому виникає необхідність переосмислення педагогічних підходів до професійної підготовки майбутніх хореографів і пошуку ефективних умов формування артистичності у процесі навчання класичного танцю.

Метою статті є теоретичне обґрунтування педагогічних умов розвитку артистизму студентів у системі класичного танцю та визначення ефективних методів формування сценічної виразності майбутніх хореографів.

Об'єктом дослідження є професійна підготовка майбутніх хореографів у закладах вищої мистецької освіти.

Предметом дослідження виступають педагогічні умови розвитку артистизму студентів у процесі навчання класичного танцю.

У сучасному хореографічному мистецтві артистизм є однією з найважливіших характеристик професійного виконавця. Саме він забезпечує здатність танцівника не лише технічно виконувати рухи, а й передавати художній зміст твору, створювати сценічний образ і встановлювати емоційний контакт із глядачем. Артистизм у хореографії слід розуміти як складне інтегративне утворення, що охоплює емоційну чутливість, образне мислення,

сценічну культуру, пластичну виразність, здатність до перевтілення та індивідуальний стиль виконання.

Особливість артистизму полягає в тому, що він не є виключно природною обдарованістю. Хоча певні творчі здібності можуть бути закладені від природи, розвиток артистичності значною мірою залежить від педагогічного впливу, організації освітнього процесу та створення відповідних умов для творчого самовираження студента. Саме тому проблема формування артистизму повинна розглядатися як важлива складова професійної підготовки майбутніх хореографів.

Класичний танець має надзвичайно потужний потенціал для розвитку артистичності. Його система побудована на гармонійному поєднанні технічної досконалості та художньої виразності. Кожен рух у класичному танці має не лише технічне, а й емоційно-образне значення. Проте в реальній практиці навчання нерідко спостерігається домінування технічної складової над художньою. Студенти зосереджуються на правильності виконання руху, його точності та фізичній складності, але недостатньо уваги приділяють емоційному наповненню танцю.

Унаслідок цього виникає певний дисбаланс між технікою та художністю виконання. Виконавець може демонструвати високий рівень професійної підготовки, але при цьому залишатися емоційно закритим і сценічно невиразним. Саме тому одним із ключових завдань сучасної хореографічної педагогіки є забезпечення гармонійного поєднання технічної та художньої підготовки студентів.

Важливу роль у розвитку артистизму відіграють психологічні чинники. Передусім ідеться про емоційний інтелект, який визначає здатність людини розпізнавати, усвідомлювати та передавати власні емоції. Для виконавця класичного танцю це має особливе значення, адже сценічний образ створюється через пластичну виразність, міміку, жест і характер руху. Студент, який володіє розвиненим емоційним інтелектом, здатний глибше переживати художній зміст музики та хореографічного твору, а отже – більш переконливо передавати його глядачеві.

Не менш важливими є творча уява та фантазія. Саме вони дозволяють майбутньому виконавцю створювати внутрішній образ ролі, знаходити художні асоціації та наповнювати рух емоційним змістом. Розвинена уява допомагає

студентові уникати механічності виконання і сприяє формуванню індивідуального стилю.

Водночас значну роль у процесі формування артистизму відіграє емпатія – здатність до емоційного співпереживання. Завдяки емпатії виконавець може глибше проникати у психологію сценічного образу, відчувати емоційний стан персонажа та передавати його через пластичні засоби виразності. Саме емоційна достовірність робить сценічний виступ переконливим і художньо цілісним.

Розвиток артистизму потребує створення спеціальних педагогічних умов. Однією з найважливіших умов є формування творчо орієнтованого освітнього середовища. У такому середовищі студент має можливість вільно висловлювати власні творчі ідеї, експериментувати з художніми образами та не боятися помилок. Психологічна підтримка з боку викладача, атмосфера довіри та взаєморозуміння сприяють розвитку внутрішньої свободи виконавця й активізують його творчий потенціал.

Особливе значення має індивідуалізація навчального процесу. Кожен студент володіє унікальними психофізичними та творчими особливостями, тому педагогічний вплив повинен враховувати рівень його професійної підготовки, тип темпераменту, характер емоційного реагування та художні нахили. Індивідуальний підхід дозволяє більш ефективно розкривати артистичний потенціал особистості та сприяє формуванню творчої індивідуальності майбутнього хореографа.

Суттєву роль у розвитку артистизму відіграє інтеграція елементів акторської майстерності у процес навчання класичного танцю. Хореографічне мистецтво тісно пов'язане з театральною культурою, а тому виконавець повинен володіти навичками сценічного перевтілення, емоційної виразності та сценічної комунікації. Використання вправ на розвиток міміки, жесту, емоційної пам'яті та сценічної імпровізації сприяє більш глибокому осмисленню художнього образу.

Міждисциплінарний підхід у підготовці майбутніх хореографів дозволяє поєднати технічну майстерність із драматургією сценічної дії. У процесі такої інтеграції студент навчається не лише виконувати рух, а й проживати сценічний образ, розкривати його внутрішній зміст і передавати психологічний стан персонажа.

Одним із найефективніших методів розвитку артистизму є імпровізація. Вона сприяє розвитку творчого мислення, внутрішньої свободи та пластичної виразності. У процесі імпровізації студент виходить за межі стандартних комбінацій і починає шукати власні способи художнього самовираження. Саме імпровізаційна діяльність допомагає подолати психологічну скутість і розвиває здатність до спонтанної творчої реакції.

Не менш важливим є метод образних асоціацій. Його сутність полягає у співвіднесенні руху з певним художнім образом або емоційним станом. Завдяки цьому навіть технічно складний елемент набуває емоційного наповнення й художньої виразності. Використання асоціативного мислення дозволяє студентові краще зрозуміти характер руху та зробити його більш переконливим.

Значну роль у формуванні сценічної виразності відіграє музичний матеріал. Музика є емоційною основою танцю, визначає його ритм, динаміку та художній характер. Робота з музичним образом допомагає студентові глибше відчувати емоційний зміст хореографічного твору та знайти відповідні засоби пластичної виразності.

Сучасна педагогічна практика також активно використовує метод відеорефлексії. Перегляд власних виступів дозволяє студентам аналізувати свою виконавську діяльність, виявляти недоліки та усвідомлювати особливості сценічної поведінки. Водночас рефлексія сприяє формуванню навичок самоконтролю та професійного самовдосконалення.

Окрему увагу необхідно приділити сценічній практиці, яка є невід'ємною складовою розвитку артистизму. Участь у концертах, конкурсах, фестивалях і театральних постановках створює умови для реалізації набутих умінь і навичок у реальному сценічному просторі. Саме під час публічного виступу студент навчається взаємодіяти з глядачем, контролювати емоційний стан і втілювати художній образ у конкретній сценічній ситуації.

Сценічна практика також сприяє формуванню сценічної культури, яка охоплює культуру поведінки на сцені, володіння сценічним простором, уміння працювати в ансамблі та дотримуватися стилістики виконання. Високий рівень сценічної культури є важливим показником професійної зрілості виконавця.

Таким чином, розвиток артистизму в системі класичного танцю є складним і багатогранним процесом, що потребує комплексного педагогічного підходу. Ефективність цього процесу забезпечується за умови гармонійного

поєднання технічної, психологічної та художньої підготовки студентів. Лише за таких умов можливо сформувати виконавця, здатного не лише технічно відтворювати хореографічний текст, а й наповнювати його глибоким художнім змістом.

Отже, проблема розвитку артистизму в системі класичного танцю є однією з ключових у сучасній хореографічній освіті. Артистизм виступає інтегративною професійною якістю виконавця, що забезпечує художню переконливість сценічного образу та визначає рівень творчої самореалізації майбутнього фахівця.

У процесі дослідження встановлено, що ефективний розвиток артистизму можливий за умови створення творчо орієнтованого освітнього середовища, індивідуалізації навчального процесу, інтеграції акторської майстерності та використання сучасних педагогічних методів, спрямованих на розвиток емоційної виразності й творчого мислення студентів.

Важливе значення у формуванні артистичності мають психологічні чинники, зокрема емоційний інтелект, уява, емпатія та рефлексія. Саме вони забезпечують здатність майбутнього виконавця до художнього осмислення сценічного образу та його емоційно переконливого втілення.

Доведено, що комплексний підхід до професійної підготовки майбутніх хореографів сприяє формуванню творчої особистості, здатної поєднувати технічну майстерність із художньою виразністю. Такий виконавець відповідає сучасним вимогам хореографічного мистецтва та здатний до повноцінної професійної й сценічної самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект // Вісник Житомирського державного університету. Педагогічні науки. 2018. № 3 (94). С. 21–26.
2. Бермудес Д. В. Педагогічні умови формування готовності майбутніх учителів фізичної культури і хореографії до реалізації варіативних модулів // Вісник Черкаського національного університету. Педагогічні науки. 2018. № 13–14.
3. Андрощук Л. Концептуальні засади та напрями розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Україні // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2019. № 20.
4. Андрощук Л. Етапи становлення хореографічно-педагогічної освіти в Україні // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2018. № 18. С. 355–364.

5. Сивоконь Ю. М., Печененко М. В. Розвиток артистичних умінь та навичок майбутніх фахівців у галузі хореографічного мистецтва // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2024. № 1. С. 310–315.

6. Разводова М. В. Педагогічні умови готовності студентів до формування хореографічних умінь // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2022. № 1.

7. Гусаченко Л. Професіоналізм педагога як фактор забезпечення якості викладання хореографії // Професіоналізм педагога. 2018. № 7. С. 221–229.

8. Онофрійчук Л., Онофрійчук С. Педагогічні можливості мистецтва хореографії у творчому розвитку підлітків // Мистецтво в культурі сучасності. 2023. № 2.

Степанова К.І.

здобувачка другого (магістерського) рівня
ХНПУ імені Г.С. Сковороди,
м. Харків Україна

ГЕРОЇЧНИЙ КОД ДЖЕКА ЛОНДОНА У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ

Актуальність цього питання випливає з безпрецедентних загроз існування, які постали перед Україною у цьому столітті. В умовах необхідності виборювати виживання нації та утримати власну ідентичність, на перший план виходить звернення до надбань світового письменства, що аналізують природу людської витримки у критичних обставинах [4, с. 12]. Американського письменника Джека Лондона доробок шанують як квінтесенцію художнього осмислення міці людського ества. Його «героїчний код» – це не про що інше, як доктрина виживності, що, здавалося б, виток бере з жорстких реалій далекого Півночі чи неозорних вод. Однак, коли зануритися у зміст глибше, проступає вражаюча спільність між лондонським зразком і найістотнішими моделями українського менталітету [3, с. 56].

Мета цього дослідження полягає у тому, щоб знайти та розібрати збіги між тим, як героїчні принципи зображені у творах Дж. Лондона, та тим и основними цінностями, що притаманні українській ментальності. Формування «героїчного коду» в прозі Джека Лондона (зокрема у «Північних оповіданнях», романах «Морський вовк», «Мартін Іден») відбувається під впливом ідей соціального дарвінізму, філософії Ф. Ніцше та Г. Спенсера, проте переплавляється у власну, унікальну гуманістичну концепцію письменника [1, с. 47].

Основними складовими цього коду є:

- Відчуття екзистенційної самотності та воля до дії: Центральний персонаж у творах про Лондон нерідко залишається сам-на-сам із неблаганною та незацікавленою могутністю природи (наприклад, у «Білою Безмовністю»). Його виживання повністю ґрунтується на його власній, внутрішній стійкості, жоден зовнішній порятунок його не загрожує [5, т. 1, с. 85].

- «Жага до життя»: То не лише інстинкт, закладений біологією, що змушує виживати, а радше свідомий вибір, акт сили волі, спрямований на опір неминучості кінця, хоча капітуляція видається значно простішим виходом, аніж наполегливе проведення цієї битви.

- Імператив дії та праці: Для постатей з Лондона (наприклад, Сніта з розповіді «Багаття») чин є єдиним методом засвідчення власної присутності [4, с. 102]. Товарииськість і закон честі: Хоча індивідуалізм тут домінує, лондонський кодекс жорстко карає за будь-яку зраду побратимів. Лише взаємодопомога забезпечує виживання у цих важких реаліях (як зазначення у творах «Північна одісея», «Закон життя») [5, т. 1, с. 214]. Лондонський герой – це особа, котра кидає виклик долі. Хоча він може зазнати фізичної поразки, його дух лишається непохитним [1, с. 50].

Національний український потяг до самовизначення викувався на перехресті світових шляхів, у контексті безперервної боротьби з могутніми імперіями та степовими ордами (що і символізувало метафоричне «Дике Поле»). Аналітики (зокрема, М. Костомаров, І. Мірчук, О. Кульчицький) визначають певний набір ключових ознак українського світогляду [2, с. 120; 6, с. 145]:

- Прагнення до волі й самодостатність: Історична спадщина козацтва витворила модель особистості, для якої найціннішими є незалежність та повага до себе, що стоять вище за спокій чи матеріальний достаток [2, с. 34].

- Домінування почуттів над розумом («філософія серця»): Концепція, започаткована Г. Сковородою та розвинена П. Юркевичем, згідно з якою справжні дії зумовлені не раціональним обрахунком, а глибинним почуттям, внутрішнім відчуттям належного [3, с. 88].

- Прив'язаність до коріння та несхитність: Глибокий зв'язок із батьківською землею, що забезпечує спроможність до відновлення попри найтяжкіші національні лиха (Голодомор, політичні переслідування, воєнні дії). Це певна українська колективна «воля до виживання» [6, с. 210].

- Спільна підтримка громад (толока, побратимство): Вміння об'єднуватися і надавати підтримку одне одному у критичні часи.

Попри відстань географічну та культурну, доблесний устав Лондона й український національний дух мають суттєві точки перетину, які можна укласти в декілька площин.

А. Змагання як невід'ємна частина буття. Для лондонського світу природа постає як арена випробувань для волі. Протагоніст оповідання «Потяг до життя», пересуваючись із зламаними кінцівками, кидає виклик самій смерті [5, т. 1, с. 340]. В українському ж просторі такою «ареною» стала сама історія. Український опір – це вибір, що зачіпає саму сутність існування [4, с. 75]. Подібно до шукача золота з Лондона, який відмовляється сконати у снігу, українець не погоджується зникнути з історичної мапи під натиском ворожих сил. Ця непохитність має спільне коріння – тріумф духу над матеріальним світом.

Б. Поеднання одиничної сили та товариськості. Персонажі Лондона – виразні індивідуалісти, проте найбільшим проступком на Півночі вважається покинути слабшого (як це зробив Білл у «Потязі до життя»). Український менталітет також вирізняється дивовижним сплетінням «хутірського» самолюбства й хисту до надзвичайної самоорганізації (запорізьке військо, події на Майдані, волонтерський рух) [6, с. 280]. Героїзм в обох випадках не є сліпою покорою загалу; це свідомий вибір сильної особистості стати на захист свого ближнього або власної громади.

В. Критерій честі поверх меркантильного розрахунку. Для лондонського героя збереження реноме та дотримання слова часто є важливішим за збереження життя. Це відгукується в українському лицарському кодексі («честь понад усе») [2, с. 112]. У ситуаціях, коли холодний розрахунок закликає до здачі позицій, і протагоніст Лондона, і український воїн обирають сутичку, керуючись міркуваннями «серця» та власної гідності [3, с. 95].

У нинішній ситуації збройного протистояння за незалежність український етнос масово демонструє ті ознаки, які Джек Лондон вважав квінтесенцією вищого людського типу [1, с. 51]. Стійкість до випробувань (Резилієнтність). Вміння оговтуватися після пережитих травм. Україна як сукупний організм являє лондонський «ненаситний потяг до життя», продовжуючи функціонувати, творити та чинити опір в умовах щоденних катастроф. Повсякденний героїзм. Типові персонажі Лондона – це не якісь вигадані напівбоги, а пересічні люди

(моряки, погоничі собак, робітники), котрі в критичних обставинах виявляють надлюдську силу [5, т. 2, с. 15]. Сучасний український чин має тотожний вигляд: освітяни, IT-фахівці та аграрії перевтілюються на захисників, які витримують натиск чисельно переважаючого ворога. Подолання позиції жертви. Лондон засуджував покірність долі. Його доробок – це ода активній, діяльній людині. Сучасний український характер аналогічно остаточно відкидає концепцію «народу-жертви», набуваючи рис нації-переможця, яка власноруч формує своє майбутнє [2, с. 150].

Таким чином, між героїчною моделлю Джека Лондона та українським національним духом простежується глибока спорідненість у площині ключових життєвих пріоритетів. Основні точки дотику – це явище незламності перед лицем буття, поєднання прагнення до волі індивіда з патріотичною братерською взаємопідтримкою, а також абсолютизація честі та власної гідності у вирішальні моменти випробувань.

Творчість американського класика сьогодні сприймається в Україні не як просто виклад про пригоди, а скоріше як глибоке філософське розважання про сутність боротьби. Якщо лондонські герої відстоювали право на існування, супротивляючись нещадній природі, то український народ нині бореться за право бути, проти діючої екзистенційної загрози. І в обох випадках перемогу здобуває той, у кого «прагнення до життя» та внутрішнє стрижневе начало виявляються потужнішими за наявні обставини [4, с. 180].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Биков В. «Філософський зміст "Північних оповідань" Джека Лондона». *Зарубіжна література*, № 4 (2010): 45-51.
2. Донцов Д. *Дух нашої давнини*. Дрогобич: Відродження, 1991.
3. Кримський С. Б. *Під сигнатурою Софії*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008.
4. Зборовська Н. *Психоаналіз і літературознавство: посібник*. Київ: Академвидав, 2003.
5. Лондон Дж. *Твори у 2-х томах*. Київ: Дніпро, 1986.
6. Попович М. В. *Нарис історії культури України*. Київ: АртЕк, 1998.

Скалозубова Н.С.

кандидатка технічних наук, організаторка
асоціації Centre Cultural Ucràines de
Tarragona, м. Таррагона, Іспанія

КУЛЬТУРА В ЕМІГРАЦІЇ: ЯК УКРАЇНСЬКА КНИГА СТВОРЮЄ ПРОСТІР ДЛЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА КОРДОНОМ

У сучасних умовах повномасштабної війни та вимушеної міграції українців питання збереження мови, культури та національної ідентичності набуває особливого значення. Одним із важливих засобом підтримки культурного зв'язку з рідним краєм сьогодні стає українська книга.

В умовах еміграції книга перестає бути лише джерелом інформації чи формою дозвілля. Вона перетворюється на простір культурної спадщини, спосіб збереження рідної мови та підтримки емоційного зв'язку з Україною. Для багатьох українців читання українською мовою стає формою самоідентифікації та можливістю зберегти відчуття приналежності до власної культури навіть за межами країни.

Читання також набуває терапевтичного значення. Для багатьох українців книга стає способом емоційної рівноваги, зниження рівня тривожності та опори для внутрішнього зв'язку з власною культурою. Особливо це стосується читання українською мовою, яке створює відчуття захищеності, знайомої території та емоційної близькості зі своїм домом. У сучасних умовах війни література виконує не лише естетичну чи освітню функцію, а й стає формою культурної підтримки та внутрішньої боротьби, щоб не втратити свою національну ідентичність.

Особливу роль у цьому процесі відіграють локальні культурні ініціативи українських громад за кордоном. Прикладом може слугувати діяльність української спільноти в місті Таррагона (Іспанія), де було створено книжковий клуб, організовано українську книжкову полицю в місцевій бібліотеці та проводяться культурні заходи, спрямовані на популяризацію української літератури й культури.

Важливим прикладом культурної дипломатії став міжнародний проєкт «Українська книжкова полиця», започаткований у 2022 році під патронатом Першої леді України Олени Зеленської [1]. Проєкт спрямований на поширення української літератури у бібліотеках світу та підтримку українських громад за кордоном. У листопаді 2025 року в Публічній бібліотеці Таррагони було

відкрито нову «Українську книжкову полицку», до якої передали понад 200 українських книжок для дітей та дорослих. У відкритті взяли участь представники української громади, дипломатичних установ України та місцевих органів культури [2].

Практика популяризації української літератури серед української спільноти в Іспанії демонструє стійкий інтерес до книжок українською мовою. Особливу увагу читачів привертають твори сучасних українських авторів та класична література, які допомагають підтримувати культурний зв'язок та зберігати національну приналежність. У читацьких практиках українців в еміграції книга поступово стає не лише елементом культурного дозвілля, а й важливою формою підтримки мовного середовища за кордоном.

Особливе значення в середовищі української діаспори має українська класична література. Твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Івана Нечуя-Левицького та інших авторів стають не лише літературною спадщиною, а способом культурного самоусвідомлення. Перечитування класичної української літератури в умовах еміграції часто набуває нового змісту. Тексти, знайомі зі шкільної програми, сприймаються через особистий досвід війни, втрати дому, адаптації до нового середовища та переосмислення власної культурної належності.

Водночас інтерес до української літератури проявляють і представники іспанської спільноти. Наявність українських книжок у бібліотеках та культурних просторах сприяє ознайомленню іспанських читачів з українською історією, культурою та сучасною літературою. У цьому контексті українська книга стає важливим інструментом культурної співпраці та міжкультурного діалогу між Україною та Іспанією.

Через літературу іноземні читачі отримують можливість ознайомитися з українською історією, культурою, традиціями та сучасними суспільними процесами. У контексті російсько-української війни популяризація української літератури за кордоном набуває особливого значення, оскільки сприяє формуванню окремого українського культурного голосу у світовому інформаційному просторі.

Важливу роль у популяризації української книги сьогодні відіграють також цифрові медіа та соціальні мережі. Instagram, Telegram, TikTok та інші платформи стають сучасними культурними просторами, у яких відбувається формування читацьких спільнот та популяризація української літератури.

Соціальні мережі дозволяють не лише поширювати інформацію про книги, а й створювати нові формати культурної комунікації: книжкові клуби онлайн, літературні обговорення, рекомендації, тематичні відео та інтерактивні читацькі практики.

Таким чином, українська книга в умовах еміграції виконує не лише освітню чи інформаційну функцію, а стає важливим елементом збереження національної ідентичності, культурної пам'яті та єдності українців за кордоном. Навіть невеликі локальні ініціативи здатні створювати повноцінний український культурний простір за межами України та підтримувати зв'язок між людьми через мову, літературу та спільний культурний досвід. Саме тому українська книга за кордоном сьогодні стає не лише способом читання, а способом збереження культурної спадщини та присутності України у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. <https://www.president.gov.ua/news/ukrayinski-knizhkovi-polichki-v-mezhah-proyektu-oleni-zelens-89153>
2. <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/4063380-v-ispanii-vidkrili-novu-ukrainsku-knizkovu-policku.html>

Татаринів А.Л.

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – докторка педагогічних наук, професорка
Лимаренко Л.І. м. Херсон, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК В УМОВАХ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Повномасштабна війна в Україні стала чинником глибоких трансформацій і великих змін у соціокультурній сфері, погіршивши спосіб життя українців, цінності та повсякденні практики населення.

Культурно-дозвіллева сфера, яка традиційно базувалася на публічності та масових заходах, опинилася в умовах жорстоких обмежень через постійні обстріли, руйнування інфраструктури та запровадження комендантської години в усіх містах від заходу до сходу нашої країни.

Мета дослідження полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні ключових напрямів трансформації дозвіллевих моделей в Україні під впливом

воєнних чинників, зокрема, через призму диджиталізації та новітніх цифрових практик.

1. Переосмислення функцій дозвілля. В умовах тривалого стресу дозвілля перестає бути лише способом проведення вільного часу. Воно перебирає на себе терапевтичну функцію, стаючи інструментом «когнітивного перемикавання» та подолання травматичного досвіду. Пріоритет зміщується від зовнішніх розваг до внутрішнього відновлення, а також розкрито сутність та функції дозвілля у сучасному науковому дискурсі.

Встановлено, що в умовах війни воно трансформується з рекреаційної діяльності у стратегічний адаптивний механізм, стаючи чинником підтримки психологічної стійкості особистості.

2. Просторова трансформація («Домашня інкапсуляція»). Через безпекові ризики та комендантську годину спостерігається перехід дозвілля у приватну сферу. Житло та укриття стають основними центрами культурної активності, що стимулює розвиток автономних та індивідуальних форм споживання культурного продукту. З'ясовано, що воєнний конфлікт радикально змінив пріоритети споживача.

3. Інституційна адаптація. Традиційні заклади культури (бібліотеки, будинки культури) перетворюються на багатофункціональні хаби, поєднуючи просвітницьку діяльність із волонтерством та наданням безпечного простору. Виникає «культура підземелля», де мистецькі заходи адаптуються до умов безпеки.

4. Домінанта цифрового середовища. Диджиталізація стала ключовим фактором стійкості культури. Віртуальний простір є альтернативним майданчиком для соціалізації, коли фізичні зібрання обмежені. Розвиток навичок офлайн-доступу до контенту (завчасне завантаження) сформував новий тип медіаспоживання.

5. Геймінг як інструмент соціальної терапії. Відеоігри в умовах війни виходять за межі розваги, стаючи простором для формування цифрової солідарності. Використання інтерактивних сценаріїв дозволяє гравцям відчувати суб'єктність та контроль, що є критично важливим для збереження ментального здоров'я.

6. Специфіка створення ігрового контенту та сценаріїв. Характеристика створення ігрового контенту та сценаріїв дозволила нам встановити, що сучасна сценаристика є формою культурного проєктування.

Практичний досвід розробки сценаріїв підтверджує важливість інтеграції національних культурних кодів та актуальних соціокультурних наративів для задоволення потреб сучасної аудиторії.

Отже, доходимо висновків, що процес трансформації дозвілєвих практик свідчить про високий рівень адаптивності української культури. Основними трендами є зміщення активності у цифровий простір, децентралізація культурних послуг та посилення ролі індивідуальних творчих практик як засобу подолання кризових станів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Петрова І.В. Дозвілля в історико-культурному заломленні : монографія. Київ : Кондор, 2005. 276 с.
2. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
3. Веблен Т. Теорія дозвілєвого класу / пер. з англ. Київ : Знання, 1998. 384 с.
4. Литовченко В.В. Геймінг як інструмент соціально-культурної адаптації молоді в екстремальних умовах. Культурологічний вісник. 2023. Вип. 42. С. 58–65.
5. Чміль Г.П. Візуальна культура в умовах цифрових трансформацій : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2021. 312 с.

Терешенко Н.В.

кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри культури і мистецтв
Херсонського державного університету,
м. Херсон, Україна

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ТА ХОРЕОГРАФІЯ: ІНТЕГРАЦІЯ ТАНЦЮ В МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПРОЄКТИ ЕПОХИ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ

Епоха постглобалізму формує якісно нову культурну ситуацію, що відзначається розмиванням традиційних соціокультурних кордонів та одночасним посиленням значущості локальних ідентичностей. Глобальні цифрові платформи, віртуальні простори та технології штучного інтелекту змінюють характер комунікації між митцями та аудиторією, породжуючи нові культурні форми й моделі співтворчості. Саме в цій динамічній ситуації хореографія набуває статусу універсальної мови руху, здатної адаптуватися до цифрового середовища, об'єднувати різні культурні традиції та створювати мультимедійні сенсові конструкції.

Креативні індустрії виступають не лише економічним сегментом, а й соціокультурним середовищем, що спрямоване на інновації, творчі експерименти та нові формати участі в культурному виробництві. Розширення інструментарію хореографа, який нині працює з VR, AR, motion-capture, 3D-анімацією, відеографією, цифровим саунд-дизайном та соціальними медіа, зумовлює якісні зміни у самій сутності танцю як мистецької практики. Таким чином, аналіз інтеграції хореографії в креативні індустрії постає актуальним як з теоретичного, так і з практичного погляду.

Креативні індустрії охоплюють широкий спектр сфер: дизайн, медіамистецтво, кіноіндустрію, геймдевелопмент, музичне виробництво, культурний менеджмент, рекламу, театральне мистецтво, цифрові платформи та інше. Їхня ключова риса — генерація символічного продукту, що поєднує естетичну цінність, інноваційність та економічний потенціал.

Для хореографії креативні індустрії відкривають:

- нові економічні моделі: танець активно використовується у рекламних кампаніях, брендингу, модних показах, впливає на позиціонування товарів та культурних продуктів;
- нові простори реалізації: цифрові сцени, стрімінгові платформи, соціальні мережі, інтерактивні інсталяції, відеоігри;
- нові професійні ролі: хореограф-аніматор, медіа-хореограф, режисер руху для VR/AR-проектів, консультант із пластики та невербальних комунікацій.

Такі зміни сприяють утворенню синтетичних форм мистецтва, в яких танець набуває функції не лише виразного засобу, а й важливого елемента концептуальної структури культурного продукту.

Постглобалізм передбачає рух від масового стандартизованого культурного простору до поліфонії локальних змістів, індивідуальних історій та транснаціональних перетинів. У хореографічній практиці це проявляється в кількох тенденціях:

- акцент на автентичність: сучасні мультимедійні проекти часто включають елементи народних танців, регіональних пластичних кодів та традиційних ритуалів;
- крос-культурні діалоги: змішання балету з урбаністичними танцями, контемпорарі з етнічними техніками, фольклору з цифровими ефектами;

- соціально-політична рефлексія: танцювальні проєкти порушують теми еміграції, війни, локальних культурних травм, ідентичності, тілесності та свободи.

Постглобалізм посилює увагу до тілесного досвіду як до інструмента осмислення світу. Тіло у танці стає засобом критики суспільних норм, способом деконструкції політичних наративів та символом опору або солідарності.

Танцювальний контент у мультимедійному просторі має нові форми реалізації

1. Відеоарт та танець

Танцювальний відеоарт - це не просто фіксація хореографії на камеру. Це автономний жанр, де застосовується:

- експериментальна операторська робота;
- монтаж, що моделює ритм руху;
- цифрові спецефекти, які трансформують пластику тіла;
- нелінійні наративні структури.

Відеоарт дозволяє створювати хореографічні образи, які фізично неможливо реалізувати на сцені - наприклад, фрагментацію тіла, множинність виконавця, розчинення у просторі.

2. Motion-capture та 3D-анімація

Motion-capture став ключовою технологією в кіно та ігровій індустрії. Можливості:

- запис руху професійного танцівника для створення реалістичних анімацій;
- використання даних руху для генерації нових рухових патернів штучним інтелектом;
- поєднання фізичного та цифрового виконавця у гібридних сценах.

Це формує новий тип хореографа - медіаспеціаліста, здатного працювати з даними руху.

3. VR/AR та імерсивні проєкти.

VR-перформанси дозволяють глядачеві "входити" в танець, перетворюючи його на інтерактивного суб'єкта. AR-технології виводять танець у міський простір, надаючи йому мобільності та відкритості. Імерсивні інсталяції руйнують межі між сценою та залом, між виконавцем і аудиторією.

Міждисциплінарність визначає сучасний творчий процес. Хореографія активно взаємодіє з:

- театрологією - створюються експериментальні перформанси, де рух стає драматургічною мовою;
- музичною інженерією - танець реагує на генеративний звук або навпаки змінює звучання;
- візуальними мистецтвами - проєкції, мапінг, голограми розширюють сценічний простір;
- модою та костюмографією - розробка smart-costume з сенсорами;
- соціальними науками - дослідження впливу руху на соціальні групи, інклюзивність танцю, тілесність у культурі.

У багатьох міжнародних фестивалях домінують саме проєкти, де танець є частиною складної концептуальної системи, а його роль розширюється до інтерактивного або аналітичного інструменту.

Освітній аспект: підготовка хореографа нового покоління.

Сучасна освіта повинна:

- включати дисципліни з цифрових технологій;
- навчати студентів роботі з відео, графікою, VR/AR та motion-capture;
- розвивати критичне мислення та здатність до міждисциплінарних проєктів;
- готувати фахівців до роботи на міжнародному ринку креативних індустрій.

Суттєве значення має формування навичок:

- управління проєктами;
- PR і просування культурних продуктів;
- партнерської співпраці з технічними спеціалістами.

Хореограф нової генерації - це художник-креатор, менеджер, дослідник і технологічний інноватор одночасно.

Виклики та перспективи. Проблеми й ризики інтеграції хореографії в цифрове середовище включають:

- можливе зниження значущості живого танцю;
- конкуренцію між фізичним виконавцем і цифровими аватарами;
- етичні питання щодо використання даних тіла, біометричних даних;
- проблему авторського права на рухові патерни;
- ризик поверхневих мультимедійних ефектів без глибокого змісту.

Перспективи є не менш масштабними:

- розвиток нових естетик руху та "гібридної тілесності";
- поява нових жанрів: хореографічний VR-фільм, інтерактивний перформанс, танцювальна голограма;
- формування глобальних спільнот хореографів у цифрових екосистемах;
- можливість культурної дипломатії засобами танцю через мультимедійні платформи.

Отже, інтеграція хореографії до системи креативних індустрій у добу постглобалізму стає потужним фактором розвитку сучасної культури. Синтез танцю з цифровими технологіями, міждисциплінарними практиками та медіа-арту не тільки розширює межі професійної діяльності хореографа, але й сприяє утворенню нових форм культурної комунікації. Постглобалістичні процеси, з їхнім прагненням до локальності й автентичності, стимулюють появу оригінальних хореографічних наративів і рішень. Хореографія стає не лише мистецтвом руху, а ключовим інструментом інтерпретації реальності, творення культурних смислів і впливу на соціальний дискурс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузнецов С. Левченко М., Терешенко Н. Мистецька освіта в сучасному світі: інтерактивні додатки та онлайн-платформи для розвитку таланту та креативності. інноваційна педагогіка 2024. вип. 70. С. 198-202 DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/70.2.41>
2. Левченко М., Терешенко Н., Рехліцька А. Інноваційні методики викладання сучасного хореографічного мистецтва. Fine art and culture studies, 2023. С. 48-55 DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>
3. Рехліцька А., Терешенко Н., Ширина Т. Роль візуалізації та мультимедіа у підвищенні ефективності мистецької освіти для хореографів. Вісник науки та освіти. № 5 (23). 2024. С. 1362 - 1374 [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1362-1374](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1362-1374)

Туркало Р.В.

аспірант спеціальності Культурологія,
кафедра культурології Маріупольського
державного університету, м. Київ, Україна

НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОД ПІДПІЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КАРЛА ЗВІРИНСЬКОГО В ПЕРІОД ТОТАЛІТАРИЗМУ

У сучасному науковому дискурсі особливої ваги набуває переосмислення досвіду українського художнього опору другої половини ХХ ст., який

розвивався в умовах жорсткого радянського тоталітаризму. Дослідження феномену підпільної художньої освіти, зокрема діяльності неофіційних інституцій, дозволяє глибше зрозуміти механізми збереження національної ідентичності та тяглості європейських художніх традицій. У цьому контексті постать Карла Звіринського – митця, мислителя та педагога, постає ключовою для розуміння процесів інтелектуального та естетичного опору радянській ідеологічній системі. Вивчення його досвіду є актуальним для реконструкції цілісної історії українського нонконформізму та осмислення ролі особи в часи переслідувань і репресій.



«Підпільна академія», однокімнатне помешкання за адресою м. Львів, вул. Лисенка, 24

Постать Карла Звіринського в українському мистецтві другої половини ХХ ст. переоцінити неможливо. Його громадянська свідомість і відповідальність у поєднанні з художнім генієм митця та колосальної ерудиції дали свої плоди втілені в його учнях [1].

Карло Звіринський зростав в умовах відчуття не справедливості в яких перебували українці Галичини у Другій Польській Республіці, а також слідкуючи за подіями на Великій Україні того часу. Навчання в українському класі львівської Мистецько-промислової школи в часи німецької окупації, з неймовірною атмосферою братерства, яка панувала на заняттях, та відчуттям скорого становлення української незалежності, до кінця сформувала в К. Звіринському українського патріота [2].

Із початком радянської окупації Карло Звіринський опинився в умовах жорсткого ідеологічного тиску. Вихований в дусі української традиції та гострого відчуття справедливості, митець йде на непопулярний крок – створює підпільну мистецьку школу. Окремі предмети що входили в навчальну

програму цієї школи, такі як «Історія України», «Релігія», чи «Мистецтво ХХ ст.» були ідеологічно ворожі системі влади [1;2;7].

Бачення історії України за радянською системою освіти різко відрізнялася, адже за версією освітньої програми СРСР, завжди була тісно пов'язана братськими узами з Росією і не допускалося навіть натяку на самостійний розвиток української держави. З релігією було ще складніше, формально, в УРСР діяла єдина православна церква із центром в Москві, але навіть до її громади зараховувати себе було осудним зі сторони держави. У випадку Карла Звіринського, предмет «релігія» викладався з позиції християнства греко-католицького визнання, яка діяла не офіційно і до якої належав Карло Звіринський [3].

Після «Львівського псевдособору» 1946 року, що був скликаний згідно з планом НКВС СРСР, Українську греко-католицьку церкву було ліквідовано, численних священників та єпископів було відправлено в табори, або розстріляно [5;6]. Частина священників перебувала у підпіллі і здійснювала богослужіння таємно. На запрошення Карла Звіринського, викладати «релігію» у його підпільній академії приходив його односельчанин, отець Борис Пахолій [3]. Ще одним предметом, який не вписувався в бачення освітньої програми СРСР було «Мистецтво ХХ ст.», де розглядалися напрямки, які радянська влада забороняла – це кубізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та ін [1].

Створивши підпільну академію, яка діяла з січня 1959 р. по травень 1966 р. Карло Звіринський виховав ціле покоління зрілих художників, які реалізували себе в різних напрямках [4]. Основною ціллю педагога, яку не вдалося досягти повною мірою, було підготувати наступне покоління педагогів, які зуміють передати бачення мистецтва своїм учням, наступному поколінню українських митців.

У своїх мемуарах Карло Звіринський згадує настанову свого викладача живопису з Мистецько-промислової школи, А. Малюци: «Пам'ятаю як А. Малюца у розмові зі студентами турбувався, що попавши під вплив постімпресіонізму, наші митці поза натюрмортом і пейзажем не зможуть нічого зробити, а головне є повністю бездарні коли йдеться про фігуральну композицію. У вільній Україні, яка здавалося нам тоді, в результаті війни стане незалежною, мистецтво мусить вийти з полону естетизму і наповнитися змістом, що сприятиме відродженню нації» [1]. Сталося так, що наші митці попали не в полон не постімпресіонізму, а художнього методу, який А. Малюца

навіть не міг припустити, в полон соцреалізму, що на думку Карла Звіринського був ворожий мистецтву і боротьбу з яким він присвятить своє життя.

④ Доісторичне мистецтво до 40 т.р. – 5 т.р. до н.е. Виникнення танців, музики, пластичного мистецтва. Печерні малюнки, дольмени, ментіри, кераміка, дрібна пластика, оздоба	⑦ Мистецтво нових часів 15 ст. – першавол. 19 ст. Відродження 15 – 17 ст. Барокко 16 – 18 ст. Рококо 1720–80 рр. Класицизм 2 пол. 18 ст. поч. 19 ст. Романтизм 1 пол. 19 ст.
② Старовинне мистецтво 5 т. до н.е. – 6 ст. н.е. Єгипет 4 т. до – 3 ст. н. Месопотамія 5 т. до – 5 ст. до Греція 2 т. до – 3 ст. н. Рим 3 ст. до – 5 ст. н. Старохристиянське м. 2 ст. н. – 6 ст. н.	⑤ Мистецтво II пол. 19 ст. Реалізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм.
③ Середньовічне мистецтво 5 ст. – 16 ст. Візантійське м. 5 ст. – 15 ст. Пієроманське м. 7 ст. – 11 ст. Романське м. 11 ст. – 13 ст. Готичне м. 12 ст. – 15 ст. Іолам 7 ст. –	⑥ Мистецтво XX ст. Кубізм, експресіонізм, дадаїзм, конструктивізм, сюрреалізм, фовізм, футуризм, абстракціонізм, неореалізм, соцреалізм.

Таблиця предметів, що викладалися у «Підпільній академії» Карла Звіринського

Таким чином, підпільна академія Карла Звіринського стала унікальним явищем в українському культурному просторі радянської доби, виконавши функцію альтернативного інституційного простору, вільного від догм соцреалізму. Завдяки синтезу художньої освіти, національної свідомості та релігійно-філософського виховання, Звіринському вдалося протиставити тоталітарному тиску альтернативну програму навчання та сформувати ціле покоління митців нової генерації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХст. Львів : Акад. експрес, 2001.
2. Зайцев В., Пятницькова І. Система освіти, як інструмент антирелігійної пропаганди кінця 1940-х – середини 1960-х років в Україні. Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2020. Т. 2, № 12. С. 49–53.
3. Звіринський К. Все моє малярство - то молитва. Львів : Манускрипт, 2017. 302 с.
2. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського. Луцьк : Музей сучас. укр. мистецтва Корсаків, 2019. 280 с.
3. Рух опору в Україні 1960-1990 / ред. О. Зінкевич. 2-ге вид. Київ :

Смолоскип, 2012. 896 с.

4. Шкрібляк М. Українська Греко-Католицька Церква у другій половині XX століття: перші кроки на шляху до легалізації та повернення втраченого. Історико-політичні проблеми сучасного світу: Modern Historical and Political Issues: Збірник наукових статей. 2023. № 47. С. 347–355.

5. Яремчук В. Минуле України в історичній науці УРСР післясталінської доби. Острог : Вид-во Нац. ун-ту “Острозька акад.”, 2009. 524 с.

Тімуш О.І.

заступник директора з навчально-виховної роботи предметів художньо-естетичного циклу Херсонського Таврійського ліцею Херсонської міської ради, м. Херсон, Україна

РОЛЬ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Мистецька освіта за своєю природою є однією з найсприятливіших сфер для розвитку емоційного інтелекту (EQ). На відміну від суто академічних дисциплін, мистецтво оперує мовою почуттів, образів та емпатії. У сучасному освітньому просторі EQ розглядається не просто як допоміжна навичка, а як фундамент для успішної самореалізації митця та педагога.

Теоретичні засади емоційного інтелекту в мистецькій освіті ґрунтуються на концепції, популяризованій Деніелом Гоулманом на основі досліджень Джона Майєра та Пітера Саловея. Вона охоплює чотири ключові компоненти: самопізнання, саморегуляцію, соціальну чутливість (емпатію) та управління міжособистісними взаєминами. У процесі мистецького навчання зазначені компоненти трансформуються у професійні компетентності здобувачів освіти, зокрема здатність до емоційного самовираження, творчої взаємодії, емпатійного сприйняття мистецьких образів і ефективної комунікації в колективній діяльності:

- здатність учня розпізнавати тонкі нюанси емоцій у музичному творі, театральній ролі чи живописному полотні. Емоційна ідентифікація дозволяє глибше відчувати і зрозуміти переживання творця, а також створює місток між особистим досвідом сприймача і глибинними сенсами твору;

- вміння адекватно та щиро втілювати власні переживання через художні засоби. Саме завдяки експресії людина може передати унікальність своїх

емоцій, перетворюючи їх на щось універсальне. Це дозволяє глибше торкнутися аудиторії і створити справжній діалог між автором і глядачем;

- розуміння намірів автора та емоційного стану персонажа. Емпатія дає змогу не лише розпізнавати емоції персонажа, а й поставити себе на місце автора, зрозуміти його контекст, мотивацію та глибинний посыл.

Світова теорія, зокрема підходи Гарварда (проект «Zero»), наголошує, що мистецтво є формою пізнання, де емоції виступають когнітивними інструментами. Без залучення емоційного інтелекту навчання мистецтву перетворюється на механічне опанування техніки. Емоції тут не відокремлені, а стають частиною розуміння, а мистецтво допомагає розвивати критичне мислення, ставити запитання і бачити зв'язки між різними дисциплінами.

У світовій практиці особлива увага приділяється інтегрованим методам навчання (Social and Emotional Learning – SEL).

Метод «Входження в образ» (Acting techniques). Студенти вчаться не імітувати емоції, а проживати їх, що розвиває високий рівень саморегуляції. Вплив цього методу полягає в тому, що студент не просто запам'ятовує слова, а проживає їх, що сприяє емоційній залученості та критичному мисленню.

Методика рефлексивного аналізу (VTS – Visual Thinking Strategies), популярна в музеях та мистецьких школах США та Європи, де через обговорення творів мистецтва учні вчаться висловлювати почуття, поважати думку інших та розвивати соціальний інтелект. Це не лише допомагає формувати емоційну залученість, а й сприяє розвитку емпатії, вмінню слухати інших і поважати різні точки зору.

У західній школі межа між мистецькою освітою та арт-терапією часто розмита, що дозволяє використовувати творчість для подолання стресу та емоційної напруги у учнів. Арт-терапевтичні елементи допомагають не тільки виражати себе, а й навчитися розпізнавати свої емоції, знижувати напругу та розвивати соціальний інтелект.

В Україні розвиток емоційного інтелекту в мистецькій освіті традиційно базувався на засадах гуманістичної педагогіки (В. Сухомлинський, І. Зязюн). Сьогодні, в умовах реформування освіти та впровадження концепції НУШ (Нова українська школа), акцент зміщується з накопичення знань на розвиток «м'яких навичок» (soft skills): критичного мислення, емпатії, співпраці. Так, мистецтво стає інструментом для формування емоційного інтелекту, який допомагає краще адаптуватися в сучасному світі.

В українській освіті активно впроваджуються сучасні методичні підходи, спрямовані на гармонійний розвиток особистості учня. Одним із ключових напрямів є педагогіка партнерства, яка передбачає перехід від авторитарної моделі навчання до співпраці, діалогу та взаємоповаги між учителем і учнем. Використання групових дискусій, коучингу та проєктної роботи сприяє формуванню довіри, відповідальності й емоційної відкритості здобувачів освіти.

Важливе місце посідають інтерактивні театральні ігри, які допомагають учням розвивати комунікативні навички, долати емоційну напругу, упевненіше висловлювати власні думки та творчо взаємодіяти в колективі. Ефективним засобом розвитку є також проєктна діяльність, під час якої учні працюють над практичними завданнями, самостійно досліджують, створюють і презентують результати своєї роботи. Організація спільних вистав, виставок і творчих проєктів формує навички командної роботи та сприяє розвитку емоційної взаємодії в учнівському колективі.

Особливого значення набуває розвиток EQ в українських ліцях мистецького профілю. Через такі предмети, як «Основи акторської майстерності» або «Театральна гра», учні вчаться не тільки виражати себе, а й глибше усвідомлювати свої почуття, розуміти мотивацію інших, розвивати емпатію. Це допомагає краще зрозуміти себе, свої реакції та будувати гармонійні стосунки з оточенням, що стає критично важливим у сучасному світі.

Емоційний інтелект є важливим складником професійного й особистісного розвитку здобувачів освіти, оскільки забезпечує взаємозв'язок між технічною майстерністю та художньо-творчою виразністю. У міжнародній освітній практиці розвиток EQ розглядається як невід'ємний елемент навчального процесу та системи оцінювання, що сприяє формуванню комунікативних, соціальних і творчих компетентностей учнів.

В Україні спостерігається активний розвиток методичних підходів, спрямованих на інтеграцію емоційного інтелекту в освітній процес через використання інноваційних педагогічних технологій, інтерактивних методів навчання та проєктної діяльності. Поєднання традицій мистецької освіти із сучасними соціокультурними вимогами створює умови для всебічного розвитку особистості учня. Розвиток емоційного інтелекту сприяє не лише підвищенню

результативності творчої діяльності, а й формуванню психологічної стійкості, емпатії, здатності до саморегуляції та ефективної соціальної взаємодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. з англ. С.-Л. Гумецька. Харків: Віват, 2018. 512 с.
2. Зязюн І. А. Педагогіка добра: ідеали і реалії: наук.-метод. посіб. Київ: ІПППО, 2000. 312 с.
3. Ковальчук О. Роль емоційного інтелекту у професійній підготовці майбутніх фахівців мистецьких дисциплін. Мистецька освіта в Україні. 2021. № 3. С. 45–52.
4. Нова українська школа: poradnik dla vchytelja / під заг. ред. Н. М. Бібік. Київ: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.

Фоломєєва Н.А.

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного
університету імені А.С. Макаренка,
Заслужений діяч мистецтв України,
м. Суми, Україна

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКОНАВЦІВ

Постановка проблеми. У сучасних умовах професійної мистецької освіти особливої актуальності набуває проблема розвитку вокального слуху як однієї з ключових складових виконавської майстерності виконавців. Вокальний слух забезпечує точність інтонування, контроль звукоутворення, здатність до художньо-емоційної інтерпретації музичного твору та формування індивідуального виконавського стилю. Попри значну увагу науковців до питань вокальної підготовки, у практиці фахового навчання нерідко спостерігається недостатня розробленість методів цілеспрямованого розвитку вокального слуху, що негативно впливає на якість професійної підготовки майбутніх виконавців. Це зумовлює необхідність пошуку ефективних педагогічних підходів і методик, спрямованих на вдосконалення слухових навичок у процесі вокального навчання.

Проблема розвитку вокального слуху у процесі професійної підготовки майбутніх виконавців активно висвітлюється у сучасних зарубіжних наукових дослідженнях. Значний внесок у вивчення ролі слухового й кінестетичного

зворотного зв'язку у формуванні вокальних навичок здійснено у статті «Effects of a Professional Solo Singer Education on Auditory and Kinesthetic Feedback – A Longitudinal Study of Singers' Pitch Control» [2], де доведено позитивний вплив професійного навчання на розвиток інтонаційної точності співаків. Важливими для дослідження є також стаття «Effects of speech style, room acoustics, and vocal fatigue on vocal effort» [1], присвячена впливу зовнішнього слухового контролю на якість і точність співу професійних та непрофесійних виконавців. У статті «Temporal Resolution and Active Auditory Discrimination Skill in Vocal Musicians» [3] автори обґрунтовують, що систематичне вокальне навчання сприяє розвитку активної слухової диференціації та музичного сприйняття. Науковий інтерес становлять також дослідження Дженіфер Оатс [4] щодо аудіально-перцептивної оцінки оперного голосу, у яких підкреслюється важливість слухового аналізу у професійній підготовці співаків.

Мета доповіді полягає у конкретизації засобів розвитку вокального слуху у процесі професійної підготовки майбутніх виконавців.

Виклад основного матеріалу. Методика розвитку вокального слуху в сучасній системі професійної підготовки майбутніх виконавців розглядається як один із ключових напрямів вокальної педагогіки, оскільки саме рівень сформованості слухових компетенцій значною мірою визначає якість вокального інтонування, художню виразність виконання та здатність співака до професійного самоконтролю. Вокальний слух є складним інтегративним утворенням, що охоплює музично-слухове сприйняття, внутрішній слух, здатність до точного відтворення висоти звуку, темброву диференціацію, а також координацію слухових і голосових процесів.

Аналіз праць зарубіжних дослідників свідчить про значну увагу до проблеми взаємодії слухового сприйняття та голосоутворення. Зокрема, у згаданій статті, колектив авторів якої очолює Дік Мьорбе [2] обґрунтовано, що професійна вокальна підготовка позитивно впливає на точність інтонування завдяки розвитку координації між слуховими й кінестетичними відчуттями. Автори підкреслюють, що вокальний слух формується не лише через пасивне сприйняття музичного матеріалу, а, передусім, у процесі активної вокальної діяльності, коли співак навчається аналізувати та коригувати власне звучання. Такий підхід підтверджує важливість систематичних вправ на інтонаційну точність, розвиток внутрішнього слуху та усвідомлення механізмів голосоутворення.

У сучасній методиці розвитку вокального слуху значна увага приділяється використанню слухового зворотного зв'язку. Дослідження демонструють, що якість вокального виконання значною мірою залежить від акустичних умов, у яких відбувається спів, а також від здатності виконавця адекватно сприймати власний голос [1]. У зв'язку з цим у професійній підготовці майбутніх виконавців широко застосовуються методи аудіального самоконтролю, що передбачають прослуховування власного виконання, аналіз помилок інтонування та корекцію вокальної техніки. Подібна практика сприяє розвитку критичного слухового мислення, формуванню стабільних вокально-слухових уявлень і вдосконаленню навичок саморегуляції під час співу.

Важливим аспектом сучасної методики є поєднання традиційних педагогічних підходів із цифровими технологіями навчання. У вокальній педагогіці активно використовуються програми спектрального аналізу звуку, цифрові тюнери, мобільні застосунки для контролю висоти тону та спеціальні платформи візуального зворотного зв'язку. Сучасний розвиток цифрових технологій сприяв активному впровадженню навчального програмного забезпечення у процес професійної вокальної підготовки, зокрема у сфері розвитку вокального слуху. Більшість сучасних програм орієнтовані на формування інтонаційної точності, розвиток внутрішнього слуху, удосконалення навичок слухового контролю та аналізу власного голосу. Важливою особливістю таких програм є використання технологій реального часу, які дозволяють миттєво оцінювати точність інтонування та візуалізувати параметри звучання голосу. Одним із найбільш відомих програмних засобів є «Sing&See». Програма забезпечує візуалізацію висоти тону, тембрових характеристик і динаміки голосу, що сприяє розвитку слухового самоконтролю та корекції інтонаційних помилок. Серед сучасних мобільних застосунків значну популярність мають «Vocalizer» та «PitchTime.Pro», які пропонують вправи для розвитку інтонаційної точності, вокального діапазону та музичного слуху. Їх перевагою є можливість адаптації вправ до індивідуальних особливостей голосу здобувача вищої освіти, а також надання миттєвого зворотного зв'язку щодо точності виконання. Водночас застосунок «Sight Singing Pro» орієнтований переважно на розвиток навичок сольфеджіо та читання нот з аркуша, поєднуючи вправи на слухове сприйняття з аналізом вокального виконання у реальному часі.

Окрему групу становлять програми для розвитку музичного слуху та інтервального мислення, зокрема «EarMaster» і «The Ear Gym». Ці програми спрямовані на розвиток здатності розпізнавати інтервали, акорди та ритмічні структури, що безпосередньо впливає на формування вокального слуху. У сучасних дослідженнях також простежується тенденція до інтеграції елементів штучного інтелекту та мультимодального навчання. Наприклад, новітні системи візуального контролю співу дозволяють поєднувати аналіз висоти звуку з контролем дихання та артикуляції, що значно розширює можливості професійної вокальної підготовки.

Таким чином, сучасне навчальне програмне забезпечення для розвитку вокального слуху характеризується інтерактивністю, адаптивністю та високим рівнем візуалізації вокального процесу. Використання таких програм у професійній підготовці майбутніх виконавців сприяє підвищенню ефективності вокального навчання, розвитку навичок самоконтролю та формуванню стійких слухових уявлень, необхідних для професійної виконавської діяльності.

Крім технічних аспектів, розвиток вокального слуху тісно пов'язаний із художньо-емоційною складовою виконавської діяльності. Сучасні методики передбачають формування здатності до емоційного сприйняття музики, розуміння стилістичних особливостей твору та відтворення художнього образу через інтонацію. Саме тому в процесі професійної підготовки важливу роль відіграють вправи на розвиток музичної пам'яті, образного мислення, слухової уяви та емоційної чутливості. Вокальний слух розглядається не лише як технічний інструмент контролю звучання, а і як основа художньої інтерпретації музичного твору.

Висновки. Сучасна методика розвитку вокального слуху має комплексний та інтегративний характер. Вона поєднує традиційні вокально-педагогічні принципи з інноваційними технологічними засобами навчання, спрямованими на розвиток інтонаційної точності, слухового самоконтролю, музичного мислення та художньої виразності. Ефективність розвитку вокального слуху значною мірою залежить від системності навчання, індивідуального підходу до студента та використання різноманітних методів активізації слухового сприйняття у процесі професійної підготовки майбутніх виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bottalico, P., Graetzer, S., & Hunter, E. J. (2016). Effects of speech style, room acoustics, and vocal fatigue on vocal effort. *Journal of the Acoustical Society of America*, 139(5), 2870–2879.
2. Mürbe, D., Pabst, F., Hofmann, G., & Sundberg, J. (2004). Effects of a professional solo singer education on auditory and kinesthetic feedback—A longitudinal study of singers' pitch control. *Journal of Voice*, 18(2), 236–241.
3. Shrivastav, R., Aithal, V., & Nanjundaswamy, M. H. (2017). Temporal resolution and active auditory discrimination skill in vocal musicians. *Journal of Voice*, 31(3), 376.e1–376.
4. Oates, J. M., Bain, B., Davis, P., Chapman, J., & Kenny, D. T. (2006). Development of an auditory-perceptual rating instrument for the operatic singing voice. *Journal of Voice*, 20(1), 71–81.
5. Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
6. Nix, J. (2020). *The Classification of Voice Types*. San Diego, CA: Plural Publishing.
7. Himonides, E., & Purves, R. (2020). Technologies for music education. In G. McPherson & G. Welch (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Education*. Oxford University Press.
8. Svec, J. G., Popolo, P. S., & Titze, I. R. (2003). Measurement of vocal doses in speech: Experimental procedure and signal processing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 28(4), 181–192.

Ходкова Н.С.

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – кандидатка педагогічних наук, доцентка
Гунько Н.О. м. Херсон, Україна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА

Камерно-вокальна музика посідає важливе місце у розвитку української академічної музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У наукових працях підкреслюється, що камерно-вокальний жанр створює сприятливі умови для поєднання музичної інтонації та поетичного слова, дозволяючи композиторів передати складні психологічні стани та індивідуальні переживання ліричного героя, що зумовлює значну роль останнього у розвитку сучасної музичної культури [3]. Саме камерно-вокальна творчість українських композиторів стала важливим полем художніх пошуків,

у якому формуються нові стильові тенденції та індивідуальні моделі музичного мислення.

Одним із найяскравіших представників сучасної української культури є Валентин Сильвестров, творчість якого посідає важливе місце у процесі розвитку новітньої української музики та характеризується оригінальністю композиторського мислення, індивідуальністю музичної мови та особливою увагою до філософсько-естетичного змісту музичного твору. У працях українських музикознавців, зокрема О. Зінкевич, С. Павлишиної, О. Козаренка, О. Берегової, висвітлюється роль композитора у формуванні нових стильових тенденцій музичного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття.

Значну частину творчої спадщини композитора становить камерно-вокальної музика, у якій найповніше виявляються характерні риси його індивідуального стилю: ліричність музичного висловлювання, інтонаційна делікатність, стриманість емоційного розвитку та медитативний характер музичної мови. Камерно-вокальні твори композитора вирізняються тонкою психологічною заглибленістю та прагненням до створення особливого інтимного звукового простору. Серед таких творів важливе місце займають вокальні цикли «Тихі пісні», «Сходінки» та «Кітч-музика» й низка пісень для голосу з фортепіано, створених на тексти різних митців [1].

Важливою жанровою формою у камерно-вокальній творчості композитора є вокальний цикл. Даний жанр дозволяє інтегрувати музичний та поетичний тексти в єдину художню систему, у межах якої формується цілісний драматургічний розвиток, де композитор формує музичну структуру твору, виконавець надає їй індивідуального художнього звучання, а слухач завершує процес сприйняття через власну інтерпретацію образного змісту. У такому контексті означений жанр можна розглядати як особливу форму музично-художньої комунікації. У творчості В. Сильвестрова вокальні цикли нерідко набувають характеру музично-поетичної медитації, для якої властиві інтонаційна стриманість, плавність мелодичного розвитку та делікатний баланс тембрів голосу й фортепіано [2].

Одним із найбільш відомих і досліджуваних творів цього жанру є вокальний цикл «Тихі пісні», написаний для баритона та фортепіано. Особливістю циклу є специфічна манера музичного висловлювання, що ґрунтується на принципі «тихої» інтонації. У музичній тканині твору домінують стримана динаміка, прозорість фактури, плавність мелодичного

розвитку та делікатність інтонаційного руху. Вокальна партія у циклі позбавлена зовнішньої експресії та віртуозності. Натомість композитор акцентує увагу на внутрішньому емоційному стані ліричного героя, його психологічних переживаннях та філософських роздумах. Спираючись на думку дослідників, можемо стверджувати, що у творчості композитора цей образ часто пов'язаний із темами пам'яті, часу та духовного пошуку. Особливу роль у створенні художнього образу відіграє поетичний текст, який композитор прагне максимально зберегти у його інтонаційній та смисловій цілісності. Митець не підпорядковує слово музичній конструкції, а, навпаки, вибудовує музичний розвиток відповідно до внутрішньої логіки поетичного тексту. Завдяки цьому музика органічно продовжує поетичну думку та поглиблює художній зміст твору[4].

Важливою особливістю циклу є також роль фортепіанної партії, яка не обмежується функцією акомпанементу, а виступає активним учасником формування художнього образу. Завдяки прозорій фактурі, делікатним гармонічним поєднанням та тонкій динамічній палітрі фортепіано створює особливу звукову атмосферу, що підсилює емоційний зміст вокальної партії.

Зазначимо, що даний цикл став важливим етапом у процесі формування індивідуальної стилістики композитора, оскільки саме тут виокремилися характерні риси його зрілого стилю: інтонаційна делікатність, стриманість музичного висловлювання та прагнення до створення камерного, інтимного звукового простору.

Загалом, камерно-вокальна творчість В. Сильвестрова демонструє своєрідний синтез традицій і новаторства. З одного боку, у його творах простежується зв'язок із традиціями романтичної камерно-вокальної лірики, а з іншого – композитор формує власну інтонаційно-стильову систему, що вирізняється особливою делікатністю музичного висловлювання та філософською заглибленістю.

Отже, камерно-вокальна творчість В. Сильвестрова посідає важливе місце у сучасній українській музичній культурі. Жанрово-стильові особливості його творів виявляються у ліричності музичного мислення, інтонаційній стриманості, медитативності, тісній взаємодії музики й поетичного слова, а також у прагненні до створення камерного інтимного звукового простору.

Аналіз камерно-вокальної спадщини композитора дозволяє глибше осмислити процеси розвитку сучасної української музики та специфіку індивідуального стилю митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Калініна А. С. Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 126. С. 29-38.
2. Туз Д. Принципи вокального монологу в камерно-вокальній творчості українських композиторів. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів : 2021. 83 с.
3. Чжан Цзеюй. Образ ліричного героя в камерно-вокальних циклах В. Сильвестрова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 66. Ч. 3. С. 65–70.
4. Zhukov Vasyl, Lisunova Lyudmila, Фан Мей, Ван Їнчжи. Postmodernism in Ukrainian music: “Quiet Songs” by Valentyn Silvestrov. *Música Hodie*. 2022. Vol. 22. URL: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/71779/38506>

Шостак В.С.

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти Херсонського державного університету, м. Херсон, Україна
наукова керівниця – кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри культури і мистецтв
Терешенко Н.В. м. Херсон, Україна

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У НАТЮРМОРТІ: ВІД ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ЖИВОПИСНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Мистецтво за своєю природою є унікальним способом пізнання та відтворення світу, де об'єктивна реальність переплітається з глибинними переживаннями автора. Це не просто фіксація побачено автором, а складна духовна діяльність спрямована на пошук гармонії між формою та змістом.

У цій статті ми ставимо за мету дослідити процес створення художнього образу в натюрморті як шлях від виникнення естетичного задуму до його практичного втілення на полотні. У роботі ми прагнемо виявити закономірності трансформації предметного світу в мистецьку реальність, а також обґрунтувати систему живописних прийомів.

Якщо, говорити про естетику, художній образ постає як центральна категорія, що перетворює звичайний предметний світ на самодостатню

мистецьку цінність. Особливо яскраво ця трансформація виявляється в жанрі натюрморту, де через естетичне осмислення буденних речей художник ніби відкриває глядачеві нові виміри сприйняття дійсності. Відтак, створення художнього образу в живописі стає не стільки технічним завданням, скільки процесом живописної реалізації ідеалів краси, де кожна деталь, колір та акцент набувають символічного значення.

Працюючи над розумінням природи художнього образу, ми не могли не звернутися до фундаментальних праць В. Петрешенка. У його філософській системі мистецтво трактується не як проста творчість, а як особливий шлях трансформації: митець бере свої внутрішні, часто неусвідомлені смисли, і об'єднує їх у реальних матеріальних формах. На нашу думку, саме ця здатність створювати автономний світ артефактів і робить роботу художника насправді цінною [2, с. 59].

Створення переконливого образного рішення в натюрморті безпосередньо залежить від того, наскільки глибоко сам митець розуміє специфіку сприйняття натури. Оскільки, саме авторське бачення постановки диктує вибір конкретних засобів для реалізації головного задуму. Сюди належать художньо-пластична мова, вибір технічних прийомів та методів відтворення навколишнього середовища – усі ці чинники в сукупності працюють на максимально повне розкриття художнього образу.

Досить цікавими є наукові погляди В. Зіневича, який акцентує на тому, що кожен натюрморт – це насамперед неповторний емоційний код. Саме він стає основою для того самого діалогу, що виникає між автором картини та її глядачем. У такому розрізі пошук власної художньої мови стає для нас справою вибору конкретних засобів: автор ніби відсікає зайве, щоб через колір та пластику форми максимально точно донести свою ідею [1, с. 133].

Живописна реалізація художнього образу в натюрморті розглядається як послідовний процес трансформації натури, де кожен технічний етап підпорядковується загальному естетичному задуму.

Практичне втілення цієї концепції ґрунтується на декількох принципах. Фундаментом образу виступає логіка побудови композиції, де особливе значення надається визначенню саме композиційного центру. Через нього здійснюється ієрархія елементів постановки. Другорядні деталі підпорядковуюся головним, що і забезпечує цілісність сприйняття.

Використання ритмічних повторів та масштабних зіставлень дозволяє створити збалансовану структуру, яка виходить за межі простої фіксації предметів.

На наше переконання, одним із найбільш складних та водночас захопливих етапів роботи є саме відтворення світлоповітряного середовища. Ми досягаємо цього ефекту, спираючись на закони повітряної перспективи. Це дозволяє грати на контрастах: чіткі обриси на передньому плані поступово переходять у м'яке «списання» контурів вдалині. Власне, світло тут перестає бути просто фізичним явищем – воно стає інструментом, що допомагає проявити об'єм та характерну фактурність предметів.

Втілення художнього образу завершується через колористичну мову, яка виступає головним засобом емоційної виразності. Процес формування колірного ладу передбачає свідоме застосування принципів теплохолодності для створення динаміки світла, а також гармонізацію палітри через підпорядкування кольорових плям єдиній гамі. Додаткової переконливості образу надає фактура мазка – від тонких прозорих лесирувань до експресивної пастозності, що підкреслює матеріальну природу об'єкта.

Підсумовуючи наше дослідження, хочеться зазначити: формування образу в натюрморті – завжди живий синтез теорії та практики. Ми встановили, що цей шлях не ж лінійним копіюванням, а постає як глибока авторська трансформація. Успіх картини прямо залежить від того, наскільки точно нам вдалось поєднати філософську концепцію з технічними прийомами – від пастозного мазка до лесирувальних шарів, що зрештою і відкриває глядачеві наше унікальне світосприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зіневич В. М. Сучасний український натюрморт: пошуки нової предметності. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2018. Вип. 20-21. С. 133-134.
2. Сурмай І. М., Карвацька Г. Ф., Мазур Л. І. Та ін. Етика та естетика: навч. посіб. для студ. ВНЗ / за ред. В.Петрушенка. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008. 180 с.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

ХІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених і студентів

**«ЗАРУБІЖНА ТА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ПИТАННЯ ТЕОРІЇ,
ІСТОРІЇ, МЕТОДИКИ»**

15 травня 2026 року

Упорядник – Лідія ЛИМАРЕНКО

ISBN 978-617-8670-53-5

