ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ»

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Факультет дошкільної, початкової освіти і мистецтв
Кафедра мистецьких дисциплін

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

Університет Григорія Сковороди в Переяславі

Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Львівський національний університет імені Івана Франка

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Університет імені Альдо Моро у Барі (м. Барі, Італія)

Поморський університет (м. Слупськ, Польща)

Кишинівський державний педагогічний університет

імені Іона Крянге (м. Кишинів, Молдова)

Українська асоціація «Єдність» у м. Будапешт (м. Будапешт, Угорщина)

Державне самоврядування українців Угорщини (м. Будапешт, Угорщина)

КЗ «Чернігівський фаховий музичний коледж імені Л.М. Ревуцького»
Чернігівської обласної ради

Департамент культури і туризму, національностей та релігій
Чернігівської обласної державної адміністрації

Управління культури та туризму Чернігівської міської ради

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ»

Чернігів
2026

УДК 7+37](477:100)(082)
М 65

Рецензенти:
Скорик Т.В., завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, доктор педагогічних наук, професор;

Мартинюк А.К., професор кафедри мистецької освіти і візуально-музичних практик Університету Григорія Сковороди в Переяславі, доктор педагогічних наук, професор.

М 65 **МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ** : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (23 квітня 2026 року, м. Чернігів) / за заг. ред. Солдатенко О. І. Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2026. 178 с.

У збірнику представлено матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво та освіта: новації і перспективи», що відбулася на базі Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Видання містить тези доповідей науковців, викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів і вчителів-практиків.

Публікації висвітлюють сучасний науковий дискурс у галузі мистецької освіти, педагогіки, культурології та менеджменту соціокультурної діяльності. Особливу увагу приділено цифровізації навчального процесу, інноваційним методикам викладання музичного й образотворчого мистецтва, інтегративним стратегіям у мистецькій регіоніці, збереженню культурної спадщини, а також використанню арттехнологій для психоемоційного благополуччя дітей. Роботи відображають європейські орієнтири модернізації освітнього простору та міждисциплінарні підходи до вирішення актуальних проблем галузі.

Видання адресовано науковим працівникам, викладачам ЗВО та мистецьких шкіл, вчителям ЗЗСО, аспірантам, студентам, менеджерам культури і широкому колу зацікавлених осіб.

Рекомендовано вченою радою
факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
(Протокол № 9 від 27.05.2026)

© Автори, 2026
© НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2026

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1
КЛАСИЧНІ ТА НОВІТНІ ПІДХОДИ
В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИСТЕЦТВА Й ОСВІТИ

Diana Antoci, Valentina Mîsliţchi
REFRAMING TEACHER WELLBEING: AN INTEGRATIVE MODEL FOR SUSTAINABLE PRIMARY EDUCATION 8

Гавриленко Тетяна
МОДЕЛЬ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НІМЕЦЬКОГО ПЕДАГОГА ЛЕО КЕСТЕНБЕРГА (1882-1962) 10

Гаркуша Людмила
ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ В УНІВЕРСИТЕТІ 12

Герасимків Уляна
ОРГАНІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДОСВІД, ТРАДИЦІЇ 15

Драган Максим
ЗБІРКА «ФОРМУЛА УСПІХУ» В. ПОЛІЩУКА ТА М. РОМАНИШИНА В АСПЕКТІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЮНИХ АКОРДЕОНІСТІВ-БАЯНІСТІВ 18

Кацалап Олена
РОЗВИТОК ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ЗДОБУВАЧА-ВОКАЛІСТА В УМОВАХ ВІЙНИ 20

Коробецька Світлана
РЕАЛІЗАЦІЯ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ А. АВДІЄВСЬКОГО НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН 22

Коробко Поліна, Каранда Марина
ПРОБЛЕМА ОСВІТНЬО-ВИХОВНИХ ПОТРЕБ ДІТЕЙ В КЛАСИЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАНЬ «ВІТРОГОН» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО ТА «МАЛИЙ МИРОН» І. ФРАНКА) 24

Косінова Олена
МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ ДЕРЖАВИ: СУБОРДИНАЦІЯ, ДИСЦИПЛІНА ТА СТРАТЕГІЧНИЙ КОНТРОЛЬ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ 26

Мартиненко Ася
САНОГЕННЕ МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПІД ЧАС МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: СУТНІСТЬ ТА УМОВИ ЙОГО РОЗВИТКУ 28

Полякова Тетяна
ПРОВЕДЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЕКСПЛІКАЦІЇ ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ РЕЖИСЕРСЬКОГО ФАХУ (ВИДОВИЩНО-ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ЗАХОДИ): ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО ТА ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ 30

Сирота Лілія
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ ЯК МЕТА АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ 32

Сілівестрова-Куховарова Олена
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ «ВІТРОГОНИ» ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО 34

Теряєва Лариса
КЛАСИЧНІ ТА НОВІТНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ 36

Ткач Марія, Каранда Марина
ФОРМУВАННЯ ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО ЖІНОЧОГО ІДЕАЛУ ЗАСОБАМИ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ МАЛОЇ ПРОЗИ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ТА МАРКА ВОВЧКА) 38

Торба Ярина
ПОСТАТЬ П. КОЗИЦЬКОГО: СТОРІНКИ МАЛОВІДОМИХ ЕПІСТОЛЯРІЇВ 40

Тушева Вікторія
СУТНІСТЬ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ У МИСТЕЦЬКІЙ ПРОЄКЦІЇ 43

Чирчик Сергій
СВІТЛОДИЗАЙН ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ЛАНДШАФТНОГО СЕРЕДОВИЩА У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 46

Яременко Борис
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВОКАЛІСТА 48

РОЗДІЛ 2
АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ ПЕДАГОГІКИ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ Й ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР

Гончаров Михайло
ФОРМУВАННЯ ТЕМБРОВО-ДИНАМІЧНОГО МИСЛЕННЯ ГІТАРИСТА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ 51

Грицун Юлія
КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ (СТОРІНКА ЩОДЕННИКА) 54

Єременко Геннадій
ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРУ ТРУБАЧА ВІЙСЬКОВОГО ОРКЕСТРУ 56

Замашнюк Віктор
СУТНІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 58

Зязюля Яна
ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СИСТЕМИ МАРІЇ МОНТЕССОРІ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДІТЕЙ 61

Качур Олена
ЕМОЦІЙНО-ЦІННІСНЕ ТА ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ ЗАСОБАМИ ТВОРЧО-ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
(на матеріалі авторського проєкту «Свято в клітці») 64

Кондратенко Ірина
БАРИШ МАНЧО ТА ЙОГО ВНЕСОК У МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ТУРЕЧЧИНИ 66

Короваєва Богдана
АРТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІННОВАЦІЙНА СКЛАДОВА ЗМІСТУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ-БАКАЛАВРА МИСТЕЦТВА 68

Мурашко Дмитро, Каранда Марина
КУЛЬТУРА ЕПОХИ БАРОКО ЯК ДОМІНАТНА У ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДІ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ БАРОКОВОЇ КУЛЬТУРИ) 71

Остапенко Анастасія
ТВОРЧІСТЬ ТЕЙЛОР СВІФТ У СВІТЛІ СЬОГОДЕННЯ 73

Переверзєва Олена
НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА: ГЕНЕЗИС ТА ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЦІННОСТІ 75

Печенюк Майя
ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ 79

Савчук Олена
«ЛЯН ЧЖУ»: СКРИПКОВА ПОДОРОЖ У СВІТ ВІЧНОГО КОХАННЯ 81

Садовський Володимир
ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ 83

Стратан-Артишкова Тетяна
АВТОРСЬКА СПРОМОЖНІСТЬ ЯК СПОСІБ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 85

Таран Олексій
СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ У КЛАСИЧНІЙ ГІТАРІ: МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ 87

Татаренко Анна, Скорик Тамара
РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ 90

РОЗДІЛ 3
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО:
АКАДЕМІЧНА ШКОЛА І СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ

Акуленко Микола, Каранда Марина
ЗНАЧЕННЯ ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ВИМІРИ ПРОБЛЕМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 92

Герасименко Олексій, Скорик Тамара
ПЛАСТИЛІНОВА АНІМАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТА ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ 94

Гірко Дарія
ВИРАЗНІ ЗАСОБИ ГРАФІКИ 96

Гойса Тетяна
ЧЕРНІГІВ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ: ПЕЙЗАЖ: «ОБРАЗ МІСТА» 99

Земко Наталія, Скорик Тамара
«ГЕЙМИФІКАЦІЯ» ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ 101

Зюлева Марія
ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИСІ:
ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНОГО ПІДХОДУ....103

Капусенко Вікторія
ОБРАЗ ВЕСНИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ....105

Мірошник Ірина
СУЧАСНІ НЕТРАДИЦІЙНІ ХУДОЖНІ ТЕХНІКИ РОЗВИТКУ
ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ....107

Носко Руслана
ОБРАЗИ ПРИРОДИ ПОЛІССЯ
У ТВОРЧОСТІ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА В.В. ЄМЦЯ....110

Огієнко Дана
ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АРТТЕРАПІЇ
НА УРОКАХ «ДИЗАЙН І ТЕХНОЛОГІЇ» В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ....112

Свиридовська Катерина
ОСОБЛИВОСТІ ОЛІЙНОГО ПЛЕНЕРНОГО ЖИВОПИСУ:
ПЕЙЗАЖ «СТАРОДАВНІЙ ДИТИНЕЦЬ»....115

Сердюк Ксенія
АВТОПОРТРЕТ ЯК ФОРМА РЕФЛЕКСІЇ ХУДОЖНИКА:
ТВОРЧИЙ АВТОПОРТРЕТ....117

Суряднова Ілона
ІЛЮСТРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ:
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТАПНОЇ РОБОТИ....119

Чикіна Катерина
ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ....121

Ятченко Мар'яна
ОСОБЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КЛОДА МОНЕ....124

РОЗДІЛ 4
ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ МЕНЕДЖМЕНТУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Боріштейн Євген
ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ГРОШЕЙ
В МЕНЕДЖМЕНТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ....127

Гришко Аліна
ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЗАХОДІВ В УКРАЇНІ....130

Колосовська Ірина
ТУРИЗМ І КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ
ЯК СКЛАДОВІ ЕКОНОМІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЛЬВІВЩИНИ....133

Костюк Наталія, Каранда Марина
РОЛЬ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ В МЕНЕДЖМЕНТІ АУДИТОРІЇ
ЧЕРНІГІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ О. ДОВЖЕНКА....136

Ладонько Людмила, Воронко Олег, Хлистун Ярослав
ДЕРЖАВНА ПІДТРИМКА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕІНТЕГРАЦІЇ
ВЕТЕРАНІВ ТА ВЕТЕРАНОК ВІЙНИ....138

Макіша Ілона, Ладонько Людмила
КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У ГРОМАДІ:
ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ ТА РОЛЬ УЧАСТІ МЕШКАНЦІВ 141

Негрук Вікторія
САМОВИРАЖЕННЯ МОЛОДІ ЧЕРЕЗ УЧАСТЬ У СУБКУЛЬТУРАХ 144

Нехай Валентин
ТРАНСФОРМАЦІЯ УПРАВЛІНСЬКИХ ПІДХОДІВ
У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ 147

Павлій Юлія
ВПЛИВ МЕДІАКУЛЬТУРИ НА ФОРМУВАННЯ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДІ 149

Родінова Наталія
ОХОРОНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ
В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ 152

Солдатенко Олександр
ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА:
ІНКЛЮЗИВНІ СТРАТЕГІЇ ЯК ТРЕНД СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ 154

Страшок Алла, Ладонько Людмила
УПРАВЛІННЯ ФОРМУВАННЯМ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ
МУЗИЧНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ 157

Федоров Давид
ФОРМУВАННЯ КОМАНДИ АРТИСТА ТА КООРДИНАЦІЯ ЇЇ ДІЯЛЬНОСТІ 160

Цілина Діана, Ладонько Людмила
ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ 162

РОЗДІЛ 5
ІНТЕГРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ РЕГІОНІЦІ

Іванова Євгенія, Каранда Марина
ЗВІЗДАРСТВО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ:
РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ 165

Колодій Ірина
СУЧАСНІ ДИРИГЕНТИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ
ТА ЇХНІЙ ВНЕСОК У РОЗВИТОК ДУХОВНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА 168

Мацак Євген, Грицун Юлія
ТВОРЧІСТЬ ДЖАЗОВОГО ГУРТУ «БЕНТЕҐА»
У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗІ 171

Скрипко Дмитро
ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ
ЯК ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА 173

Чередниченко Євгеній
ОЛЕКСАНДР ШЛЬОНЧИК:
МИСТЕЦЬКИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОГО ЧЕРНІГІВЦЯ 175

РОЗДІЛ 1

КЛАСИЧНІ ТА НОВІТНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИСТЕЦТВА Й ОСВІТИ

Diana Antoci,

Doctor Habilitatus, University Professor,
«Ion Creanga» State Pedagogical University of Chisinau,
Republic of Moldova

Valentina Mîsliţchi,

PhD, Associate Professor,
«Ion Creanga» State Pedagogical University of Chisinau,
Republic of Moldova

REFRAMING TEACHER WELLBEING: AN INTEGRATIVE MODEL FOR SUSTAINABLE PRIMARY EDUCATION

The contemporary educational landscape is undergoing a profound transformation, redefining the role of the primary school teacher from a knowledge transmitter to a complex manager of emotional, social, and technological demands. In this context, teacher wellbeing emerges not as an auxiliary concern, but as a fundamental condition for ensuring the sustainability and quality of education systems. The present paper aims to reconceptualize teacher wellbeing through an integrative perspective and to propose a pedagogical model designed to enhance resilience and professional functionality in primary education.

The relevance of the study is grounded in three critical phenomena shaping modern education. First, the performance paradox highlights a growing discrepancy between increasing educational demands and declining levels of teacher wellbeing, as reflected in recent global data (2025-2026). Second, the phenomenon of «silent erosion», particularly visible in crisis-affected contexts, reveals that burnout extends beyond professional fatigue, manifesting as a form of secondary trauma in which teachers absorb and internalize the emotional distress of students and communities. Third, the issue of system sustainability underscores the strategic importance of wellbeing as an infrastructural variable, essential for preventing professional attrition in primary education.

The theoretical foundation of the study integrates key models from positive psychology. The PERMA model conceptualizes wellbeing as a multidimensional construct comprising positive emotions, engagement, relationships, meaning, and accomplishment [4]. Complementarily, the Broaden-and-Build Theory emphasizes the cognitive and adaptive functions of positive emotions, which expand individuals' capacity to cope with adversity and generate solutions [2]. The Eudaimonic model contributes a deeper understanding of psychological wellbeing through dimensions such as self-acceptance, autonomy, personal growth, and purpose in life [3].

Building upon these frameworks, the study proposes a *Conceptual Synthesis Model*, which integrates cognitive, affective, and behavioral dimensions of wellbeing within a dynamic system influenced by both intrapersonal and interpersonal factors [1]. This Model positions wellbeing as a holistic construct, continuously shaped by past experiences, present contexts, and future-oriented projections, with direct implications for the quality of life and educational ecosystems.

The empirical component of the research was conducted on a sample of 113 primary school teachers and aimed to investigate the relationship between psychological wellbeing and professional burnout. The findings reveal a complex and nuanced psychological profile. On the one hand, teachers demonstrate significant resilience resources, reflected in high levels of self-acceptance and purpose in life, indicating a strong professional identity and intrinsic motivation. On the other hand, notable vulnerability zones were identified, particularly in terms of subjective happiness and autonomy, suggesting a perceived lack of control and reduced daily life satisfaction.

The analysis of burnout indicators reveals alarming trends: approximately 81% of participants fall within medium to high risk levels of burnout, with emotional exhaustion being the most prominent dimension. Interestingly, despite high levels of exhaustion, teachers maintain relatively stable professional performance, indicating a compensatory mechanism based on the consumption of internal psychological resources. This phenomenon suggests a latent risk of long-term emotional instability and professional disengagement.

Correlational analysis confirms a strong inverse relationship between wellbeing and burnout, supporting the hypothesis that wellbeing functions as a protective factor. Particularly significant correlations were identified between positive relationships and depersonalization, as well as between overall wellbeing and professional accomplishment. These findings emphasize the strategic role of interpersonal dynamics and psychological resources in mitigating burnout and sustaining professional engagement.

Based on these results, the paper introduces the *Pedagogical Model for Ensuring Well-being* (PMEW) elaborated by D. Antoci and V. Mîsliţchi (2026), an integrative framework designed to operationalize wellbeing within educational practice. The Model is structured around four core components:

(1) foundational principles, including self-regulation, emotional acceptance, and homeostasis;

(2) the triadic system of cognition, affectivity, and behavior;

(3) the contextual dimension, emphasizing value-based communication across formal, non-formal, and informal environments;

(4) the finality of personality development, aimed at strengthening internal resilience and fostering a coherent professional identity.

The proposed Pedagogical Model shifts the paradigm from reactive approaches focused on stress reduction to proactive strategies centered on the cultivation of wellbeing as a dynamic and systemic process. In this sense, wellbeing is not merely the absence of dysfunction, but the presence of adaptive resources that enable teachers to thrive in complex educational environments.

In conclusion, the study advances the argument that teacher wellbeing should be recognized as a strategic investment rather than a peripheral concern. The empirical validation of the relationship between psychological wellbeing and professional performance reinforces the necessity of integrating wellbeing-oriented models into educational policies and practices. The implementation of the PMEW framework has the potential to transform schools from environments of survival into spaces of professional fulfillment and sustainable development.

References

1. Antoci D., Mislitchi V. Wellbeing in the education system of the Republic of Moldova: conceptualization, promotion and assurance // Wellbeing in schools of Southeastern Europe: integrating research and practice / edited by A. A. Colomeischi. Cham : Springer, 2026. P. 181–226. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-032-10525-7_9

2. Fredrickson B. L. The broaden-and-build theory of positive emotions // Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences. 2004. Vol. 359, № 1449. P. 1367–1378**.** DOI: https://doi.org/10.1098/rstb.2004.1512

3. Ryff C. D. Happiness is everything, or is it? Explorations on the meaning of psychological well-being // Journal of Personality and Social Psychology. 1989. Vol. 57. P. 1069–1081.

4. Seligman M. E. P. Flourish: a visionary new understanding of happiness and well-being. New York : Atria Books, 2011.

Гавриленко Тетяна,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри дошкільної та початкової освіти,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

МОДЕЛЬ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НІМЕЦЬКОГО ПЕДАГОГА ЛЕО КЕСТЕНБЕРГА (1882-1962)

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення історичного досвіду розвитку музичної освіти в європейському освітньому просторі та виявлення концептуальних засад її реформування. У цьому контексті особливий інтерес становить постать Лео Кестенберга – німецького музичного педагога, культурного діяча й освітнього політика, який відіграв важливу роль у модернізації музичної освіти у першій половині ХХ століття. Розроблена ним модель охоплювала основні освітні ланки – від дошкільного виховання до освіти дорослих – і ґрунтувалася на принципах системності, наступності, доступності та тісного зв'язку музичної освіти з загальним культурним розвитком особистості [1, 77]. Важливість звернення до цієї проблеми посилюється тим, що педагогічна спадщина Лео Кестенберга залишається недостатньо висвітленою в історико-педагогічних і музично-педагогічних дослідженнях українських науковців, тоді як її осмислення відкриває можливості для глибшого розуміння європейських тенденцій розвитку музичної освіти та їх творчого використання в сучасних умовах [3, 16-17].

Педагогічні погляди Лео Кестенберга найповніше репрезентовано у праці «*Musikerziehung und Musikpflege*» («Музична педагогіка та культивування музики»), опублікованій у Ляйпцигу 1921 року [4]. Саме в ній обґрунтовано важливість створення нової моделі музичної освіти в Німеччині та розкрито її теоретичні засади. Книга складається з трьох частин: «Музичне життя сьогодення», «Музична освіта», «Культивування музики». Особливе значення для розуміння авторської моделі має друга частина – «Музична освіта», у якій охоплено питання здобуття загальної музичної освіти в дитячих садках, школах, професійних училищах, університетах і центрах освіти для дорослих, а також професійної музичної освіти в музичних школах та спеціалізованих закладах [2, 60].

В основі моделі музичної освіти Лео Кестенберга лежить ідея її безперервності. Музика, на його думку, має супроводжувати людину впродовж усього життя, а отже, система музичної освіти повинна бути цілісною, наступною й соціально доступною. Саме ця ідея визначає внутрішню логіку всієї його моделі та зумовлює послідовне охоплення всіх освітніх ланок.

Першою ланкою цієї системи є дитячий садок. Педагог виходив із того, що кожна дитина з раннього віку перебуває під впливом музики, а тому саме в цьому віці можна закласти фундамент для подальшої продуктивної та сприйнятливої участі в музичному житті. Особливу увагу педагог звертав на необхідність розвитку слуху, ритму, імпровізації у дітей, застосовуючи для цього дитячі пісні, хороводи та музичні ігри. Музична освіта на ранньому етапі розвитку дитини розглядалася ним не як вузькоспеціалізоване навчання, а як органічний складник її загального розвитку. Вона має бути планомірною, емоційно насиченою й методично вивіреною [4, 31-34].

Закладені в дошкільному віці основи музичного розвитку, за Лео Кестенбергом, повинні дістати продовження в початковій школі, яку він розглядав як вихідний пункт цілеспрямованого й єдиного музичного розвитку. Педагог заперечував зведення уроків музики лише до вивчення пісень. На його думку, у перші роки шкільного навчання йдеться насамперед не про спів як технічну навичку, а про музику як засіб формування елементарного музичного чуття, сприйнятливості та творчості. Він підкреслював важливість інтегрування музики в інші навчальні предмети: малювання, гімнастику, мову. Такий підхід свідчить про прагнення зробити музику важливим компонентом повсякденного шкільного життя, засобом гармонізації освітнього процесу й внутрішнього світу дитини.

Для початкової школи педагог окреслив і змістові орієнтири навчання музики. Серед них: розуміння елементарних музичних понять, застосування музичних елементів у грі й танці, розвиток звукової уяви та звукового досвіду, ознайомлення з нотним записом, формування відчуття форми й змісту пісні, імпровізація, подальше вивчення пісенного матеріалу тощо. Водночас він підкреслював, що успіх музичного розвитку дитини залежить не від єдиного «правильного» методу, а від майстерності вчителя, його свободи, музикальності, здатності пробуджувати інтерес до мистецтва. Це дає підстави стверджувати, що в центрі його моделі постає не формальна методична схема, а творча постать учителя-музиканта [4, 35-39].

Подальший розвиток цієї ідеї простежується на рівні середньої школи та професійних училищ, де музична освіта має розвиватися на вищому рівні. Лео Кестенберг вважав, що всі

стимули, закладені в початковій школі, повинні бути тут поглиблені й закріплені. У середній школі музика розглядається вже не лише як засіб емоційного пробудження, а і як частина культурного надбання, складник загального розуміння епох, стилів, історії людства. Саме тому педагог наполягав на поширенні музичного компонента на інші предмети – історію, фізику, мову, культуру, гімнастику. Йдеться фактично про міжпредметну інтеграцію, за якої музика стає ключем до ширшого пізнання культури та людини.

У цій ланці особливо виразно виявляється ідея зміни статусу вчителя музики. Він перестає бути лише викладачем навчального матеріалу й постає як посередник художніх вражень і знань, який органічно вводить учня у світ музичної культури. У перехідні періоди, зокрема під час мутації голосу в хлопців, педагог пропонує не вилучати учнів з музичного процесу, а, навпаки, шукати нові форми включення – слухання музики, музикознавчі заняття, інструментальне музикування, участь у оркестрі. Це свідчить про його прагнення забезпечити безперервність музичного розвитку та зберегти зв'язок дитини з музикою на всіх етапах шкільного життя [4, 40-46].

Наступною ланкою у моделі музичної освіти Лео Кестенберга є університет, що постає не лише як осередок наукового вивчення музики, а як простір органічного поєднання науки, мистецтва і живої виконавської практики. Педагог підкреслює, що саме університет має забезпечувати дослідження теоретичних засад музики, її історії, форм, стилів і соціокультурних зв'язків, адже музикознавство пов'язане з багатьма дисциплінами й виходить за межі суто історичного опису. Водночас повноцінна репрезентація музики в університеті, на його думку, можлива лише за умови єдності наукової та практичної підготовки, що реалізується під час семінарів, участі у студентських хорах, оркестрах та у діяльності студентських об'єднань *Collegia musica*, відкритих для студентів усіх факультетів, а не лише музикознавців. Важливу роль у цій системі він відводить університетському музичному керівникові, чиє основне призначення полягає в організації живого музикування, навчанні музично обдарованих студентів, створенні хорів та оркестрових товариств, а також згуртуванні молоді навколо музичного мистецтва. Отже, університет у його моделі завершує систему музичної освіти як простір інтеграції наукового знання, виконавства та культурного життя студентства [4, 50-53].

У моделі музичної освіти Лео Кестенберга важливою ланкою безперервної музичної освіти постають і центри освіти для дорослих, покликані компенсувати обмежений доступ значної частини населення до вищої школи. На відміну від академічної моделі, музична освіта дорослих, на його думку, має будуватися не на формальному лекційному викладі, а на засадах творчої співпраці викладача і слухачів. Особливу роль музики в освіті дорослих педагог убачає в її доступності, здатності об'єднувати людей, стимулювати інтелектуальний і художній обмін, а також інтегруватися з економічними, соціальними, історичними, літературними та навіть природничими знаннями. Центри освіти для дорослих у його моделі є не лише місцем набуття музичних знань, а й осередком мистецького життя [4, 53-56]. У цьому виявляється демократичний характер моделі Лео Кестенберга та її зв'язок із ідеєю соціальної рівності у здобутті музичної освіти, що була лейтмотивом його громадської, політичної та педагогічної діяльності [2, 58].

Отже, модель музичної освіти Лео Кестенберга ґрунтується на ідеях гуманізації, безперервності, соціальної доступності та культуротворчої ролі музики. Її структура охоплює основні освітні ланки: дитячий садок, початкову школу, середню школу й професійні училища, університет та освіту дорослих. У кожній із цих ланок музика виконує не лише навчальну, а й виховну, розвивальну, культурну та інтегративну функції. Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що окреслена модель є однією з цілісних європейських концепцій безперервної музичної освіти, у якій поєднано педагогічний і соціокультурний виміри. Саме тому спадщина Лео Кестенберга має вагоме значення для сучасної музичної педагогіки, а її осмислення може сприяти подальшому розвитку української мистецької освіти в європейському контексті.

Список використаних джерел

1. Гавриленко Т. Лео Кестенберг (1882–1962): штрихи до біографічного портрета німецького музичного педагога. *Мистецтво, мистецька та позашкільна освіта: історія, теорія, практика, перспективи взаємодії*: зб. матеріалів І Всеукр. наук.-практ. конф. (29–30 листоп. 2023 р., м. Полтава). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2024. С. 77–80.

2. Гавриленко Т. Лео Кестенберг «Музична педагогіка та культивування музики» («Musikerziehung und Musikpflege»): прочитання українською. *New Inception*. 2023. № 1–2 (11–12). С. 56–70.

3. Гавриленко Т. Педагогічна спадщина Лео Кестенберга (1882–1962) у студіях зарубіжних науковців: джерела дослідження. *Педагогічна біографіка та біографістика в сучасному науково-інформаційному просторі*, матеріали VII Всеукраїнського наук.-методологічного семінару з історії освіти. Київ. Вінниця: ТВОРИ, 2022. С. 16-17.

4. Kestenberg L. Musikerziehung und Musikpflege. Baden-Baden, 2021. 146 c.

Гаркуша Людмила,

старший викладач кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Україна

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ В УНІВЕРСИТЕТІ

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва в Україні характеризується поєднанням класичних традицій і творчих інновацій, різножанровістю інструментальної та вокальної музики, полістилістикою та сучасною естетикою музичного виконавства. Усе це є вимогою часу та відповідає запитам глядацької аудиторії, а отже має здійснюватися митцями, які мають належний виконавський рівень та володіють інноваційними музичними технологіями.

Проблема модернізації мистецької освіти, цифровізації процесу творчості та фахового навчання піаністів знайшла відображення у науково-педагогічних працях вітчизняних і закордонних учених та педагогів-практиків, у яких досліджено сучасні підходи щодо розвитку творчого потенціалу студентів в системі мистецької освіти (В. Коломієць, Н. Савастру, Г. Шевченко), розкрито методологію педагогічної інноватики та специфіку інноваційної діяльності вчителя музики (К. Завалко), науково обґрунтовано значення цифрових музичних інструментів у професійній підготовці студентів-піаністів в університеті (К. Цимбал, С. Цимбал), проаналізовано інноваційні технології у фортепіанному навчанні дітей (М. Балабан), визначено інтердисциплінарність як шлях до модернізації та інновацій у мистецькій освіті (В. Тименко, А. Коркушко), досліджено інтеграцію цифрових технологій у творчий процес (E. Bereczki, A. Kárpáti).

Фахова підготовка піаністів у вітчизняних мистецьких вишах здебільшого здійснюється за традиційними (класичними) методами – надійними та перевіреними роками, які ґрунтуються на досвіді відомих українських виконавців та музичних педагогів. Це і є класична фортепіанна школа, беззаперечна і непохитна, яка приносить перемоги на всеукраїнських і міжнародних конкурсах та відображає рівень національного музичного мистецтва.

Свою специфіку має професійне навчання піаністів в університетах. Воно орієнтоване як на музично-виконавську, так і на педагогічну діяльність випускників у закладах початкової мистецької освіти, шкільної та позашкільної освіти. Такий широкий спектр професійних обов'язків передбачає підготовку студентів до різних видів музичної діяльності – концертно-виконавської, організаційно-педагогічної, культурно-масової тощо. Тому студенти мають отримати належну інструментально-виконавську підготовку, а також опанувати інноваційні форми і методи музично-творчої роботи, що забезпечить пошук нестандартних підходів до формування концертного й педагогічного репертуару та власної методики його опрацювання з урахуванням новітніх досягнень у сфері музичного мистецтва та інформаційно-комунікаційних технологій.

Формування піаністичних умінь студентів університету спеціальності «Музичне мистецтво» за освітньою програмою «Інструментальне виконавство (фортепіано)» здійснюється на індивідуальних заняттях зі спеціального інструменту та полягає у: розвитку виконавської техніки і природних музичних здібностей студентів у процесі роботи над гамами, вправами, етюдами; формуванні інтерпретаційних умінь у процесі засвоєння фортепіанних творів різних форм і композиторських шкіл; вихованні індивідуальної виконавської манери та сценічної культури у процесі академічних концертних виступів; опануванні навичок професійного саморозвитку та виконавського самовдосконалення у процесі самостійної роботи студентів.

Освітньою програмою підготовки бакалаврів з цієї спеціальності передбачене ознайомлення студентів із традиційними класичними та сучасними інноваційними підходами до інструментального виконавства, акустичними та цифровими музичними інструментами, різноманітними ансамблевими формами, інформаційно-комунікаційними технологіями в галузі фортепіанного та оркестрового виконавства.

Відповідно до визначених освітніх завдань, інноваційні підходи у фаховій підготовці піаністів в умовах університетської освіти здійснюються на науково-теоретичному і практичному рівнях та впроваджуються на заняттях зі спеціального інструмента, музично-теоретичних і методичних дисциплін, ІКТ в галузі музичного мистецтва, цифрових музичних інструментів, концертно-виконавської і педагогічної практик. Інноваційні підходи передбачають цифровізацію освітнього процесу та опанування студентами цифрових музичних технологій, що забезпечить їм доступ до інтернет-ресурсу та великого обсягу музичного

контенту, володіння мультимедійними засобами та інтерактивними методами навчання, сучасними технологіями створення, запису й обробки музичного матеріалу, необхідного для подальшої професійної діяльності.

Інноваційну концепцію музичного навчання К. Завалко трактує як новітню систему поглядів, об'єднану єдиним фундаментальним задумом, що визначає розуміння явищ і процесів музичного навчання та передбачає більш ефективну реалізацію процесу музичного виховання, є основою для розробки освітньої системи та конкретних педагогічних технологій і методик [3, 5]. А інноваційну діяльність педагога-музиканта розглядає як «складне інтеграційне утворення, сукупність різних за цілями та характером видів дій та засобів, що відповідають основним етапам розвитку інноваційних процесів і спрямовані на створення та внесення педагогом змін до власної системи роботи в контексті модернізації мистецької освіти» [3, 6].

Модернізація сучасної мистецької освіти здійснюється засобами оновлення навчальних програм, упровадження інтерактивних методів навчання студентів та застосування цифрових технологій. В. Коломієць, Н. Савастру та Г. Шевченко стверджують, що: сучасні підходи до організації навчального процесу з використанням інтерактивних платформ, мультимедійних додатків, VR-технологій та гейміфікації сприяють формуванню критичного мислення та навичок художнього самовираження; інтеграція цифрових технологій у мистецьку освіту дозволяє створити інноваційне освітнє середовище, яке стимулює багатовимірне мислення, розширює можливості для художньої творчості та забезпечує індивідуалізацію навчання; міждисциплінарні підходи сприяють розширенню культурних горизонтів та здатності генерувати інноваційні мистецькі ідеї; поєднання сучасних цифрових технологій із традиційними мистецькими практиками формує конкурентоспроможних фахівців, здатних працювати в умовах глобального культурного середовища. Значну увагу дослідники приділяють формуванню у студентів рефлексивних навичок та здатності до самоаналізу своєї творчості. «Використання електронних портфоліо, персональних блогів і творчих щоденників дозволяє здобувачам освіти вести системний запис своїх творчих пошуків, аналізувати власні художні рішення та документувати мистецький прогрес. Це сприяє розвитку самокритичності, відповідального ставлення до творчої роботи та формуванню індивідуального стилю» [4].

Необхідним для подальшої музично-педагогічної діяльності є ознайомлення студентів-піаністів із спеціалізованими мобільними застосунками (Simply Piano, Flowkey, Yousician, Piano Maestro тощо), які поєднують мультимедіа та гейміфікацію, перетворюючи процес фортепіанного навчання дітей на цікаву захоплюючу гру. Застосування цих додатків сприяє формуванню в учнів кореляції зорового та слухового сприймання, візуалізації технічно-виконавських прийомів, формуванню самостійності в опануванні фортепіано.

З урахуванням реалій воєнного часу виникла необхідність у дистанційному навчанні студентів. Актуальним у класі спеціального фортепіано та інших фахових дисциплін є застосування онлайн-сервісів, які забезпечують освітню комунікацію викладача і студента засобами відеозв'язку (Zoom, Google Meet, Microsoft Teams тощо), та платформ для розміщення навчальних завдань і контролю за їх виконанням (Google Classroom, Moodle тощо).

До інноваційних форм фахової підготовки студентів-піаністів в університеті ми відносимо вивчення цифрових музичних інструментів. З урахуванням різних умов діяльності та сучасних форм музикування опанування студентами цифрових клавішних інструментів (цифрового фортепіано, синтезаторів, MIDI-клавіатури тощо) є актуальним та пояснюється затребуваністю фахово мобільних інструменталістів у різних сферах сучасного музичного виконавства.

Теоретично розробляючи та практично впроваджуючи цей аспект в освітній процес, К. Цимбал та С. Цимбал визначають педагогічні умови, які забезпечують ефективність засвоєння навчального курсу «Цифрові музичні інструменти»: «1) спрямованість освітнього процесу на формування ІТ-компетентності студентів у галузі інструментального виконавства та готовності до використання цифрових музичних інструментів у концертно-виконавській і педагогічній діяльності; 2) актуалізація теоретичного і практичного досвіду студентів, набутого у класах музично-теоретичних та інструментально-виконавських дисциплін; 3) сприяння творчій самореалізації та розкриттю творчого потенціалу кожного студента». А педагогічну доцільність вивчення цієї дисципліни автори обґрунтовують тим, що вона забезпечує «формування інтересу до сучасних видів інструментального виконавства, опанування фахово необхідних компетентностей та набуття професійного досвіду в сучасних видах музичної творчості» [6, 271].

Реалізація набутих піаністичних умінь та навичок роботи із цифровими клавішними інструментами здійснюється на заняттях з курсу «Основи композиції, імпровізації та інструментування», у процесі яких студенти: а) виявляють свої музично-аналітичні здібності, творчу уяву і

фантазію; б) застосовують знання з музичних форм, гармонії, поліфонії та інструментознавства; в) опановують навички елементарної композиції та імпровізації на фортепіано.

Сприятливі умови для закріплення набутих фахових умінь створено у Навчальній лабораторії виконавської майстерності Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, де студенти паралельно із навчанням проходять виконавську практику та мають можливість поєднувати традиційні класичні й сучасні форми музичної творчості. Вони реалізуються у процесі: концертного виконання фортепіанних творів композиторів-класиків та сучасних авторів; репетиційної роботи студентів-піаністів зі студентами-вокалістами (гра на слух акомпанементу до естрадних та джазових творів; виконання фортепіанного супроводу до класичних вокальних творів з дотриманням авторського нотного тексту); ознайомлення із специфікою роботи концертмейстера студентського хореографічного колективу (аналіз музичного матеріалу до вправ (екзерсису), хореографічних композицій тощо); музикування у навчальних інструментальних ансамблях та оркестрах різного виконавського складу.

Хоча основу колективної музичної творчості складають уміння, набуті студентами у класі спеціального фортепіано (розвинена фортепіанна техніка; навички читання нотного тексту з аркуша; інтерпретаційні уміння; знання різножанрового репертуару – оригінального фортепіанного, транскрипцій тощо), унікальність роботи навчальної лабораторії виконавської майстерності полягає в тому, що студенти різних курсів мають змогу опанувати різноманітні форми і методи виконавства, які неможливо здобути на індивідуальних заняттях у фортепіанному класі, а також інтегрувати й реалізувати у практичній діяльності знання з різних фахових дисциплін. Пріоритетного значення в роботі цієї лабораторії набуває досвід викладачів, які є керівниками навчальних ансамблів та оркестрів, аранжувальниками, композиторами, а головне – взірцями для студентів в опануванні виконавської майстерності, у роботі із цифровими музичними інструментами та студійною апаратурою. ІТ-компетентність викладачів є обов'язковою умовою фахового навчання сучасних музикантів.

Отже, інноваційні підходи у фаховій підготовці студентів-піаністів в університеті реалізуються засобами: 1) модернізації освітнього процесу та цифровізації фахового навчання інструменталістів; 2) організації творчої роботи студентів, побудованої на міждисциплінарній взаємодії та поєднанні інноваційних і класичних форм музичного виконавства; 3) забезпечення умов для формування у студентів професійного досвіду та швидкої адаптації до сучасних форм музично-творчої діяльності.

Список використаних джерел

1. Балабан М. Сучасні аспекти фортепіанної педагогіки на початковому етапі навчання дітей: магістерська робота. Спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Профілізація – Фортепіано. Львів: *Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка*. 2025. 50 с.
2. Гаркуша Л., Економова О., Бутенко Т. Форми та методи фахової підготовки студентів університету у класі спеціального інструменту (фортепіано). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53. Т. 1. С. 277–283. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-40 (дата звернення: 19.03.2026).
3. Завалко К. В. Формування готовності майбутнього вчителя музики до інноваційної діяльності: автореф. дис. ... доктора пед. наук: 13.00.02. Київ, 2013. 41 с.
4. Коломієць В. А., Савастру Н.І., Шевченко Г. В. Мистецька освіта як інструмент розвитку творчого потенціалу: сучасні підходи. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 14. DOI: https://doi. org/ 10.5281/zenodo.14789424. URL: https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/ view/606 (дата звернення: 20.03.2026).
5. Тименко В. П., Коркушко А. Л. Інтердисциплінарність: шлях до модернізації та інновацій у мистецькій освіті і дизайн-освіті. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*. 2024. Т. 182, № 26. С. 213–218. URL: https://doi.org/10.58407/visnik.242638 (дата звернення: 19.03.2026).
6. Цимбал К., Цимбал С. Цифрові музичні інструменти у професійній підготовці студентів-піаністів в університеті. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61. Т. 3. С. 266–2273. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-43 (дата звернення: 20.03.2026).
7. Bereczki E. O., Kárpáti A. Technology-enhanced creativity: A multiple case study of digital technology-integration expert teachers' beliefs and practices. *Thinking Skills and Creativity*. 2021. Vol. 39. Article 100791. URL: https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100791 (дата звернення: 21.03.2026).

Герасимків Уляна,

студентка 3 курсу,
спеціальність «Менеджмент соціокультурної діяльності»
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

*Науковий керівник – **Данилиха Н.Р.,***
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДОСВІД, ТРАДИЦІЇ

На даному етапі в Україні достеменно не розвинена сфера дозвілля у навчальних закладах, хоч ця система є одним з найважливіших аспектів не тільки загального відпочинку, а й формування розвитку особистості учнів та студентів, а також розвитку креативного потенціалу молоді. В сучасному світі освіта змінюється, і тому важливо порівняти, як організовують дозвілля у навчальних закладах різних країн. Саме Велика Британія має великий досвід у позакласній діяльності та досить цікавий підхід до культурно-дозвіллєвої сфери.

Так як ця тема є не до кінця вивченою, я вважаю, що є актуальність у проведенні ще більше досліджень, які допоможуть визначити, які є сильні сторони в організації дозвілля двох країн, впровадити якісь нові ідеї для України, використовуючи досвід Британії, та покажуть, наскільки важливим є дозвілля для психологічного та фізичного здоров'я, а також як це впливає на покращення академічних навичок дітей.

Мета полягає у теоретичному обґрунтуванні сутності дозвіллєвої діяльності та проведенні компаративного аналізу моделей її організації в закладах освіти України та Великої Британії, що передбачає виявлення специфіки впливу соціокультурних чинників на структуру дозвілля та визначення стратегічних напрямів адаптації британського досвіду для вдосконалення вітчизняної освітньої практики.

У сучасному освітньому дискурсі дозвіллєва діяльність розглядається не просто як вільний від навчання час, а як ключовий інструмент соціокультурного розвитку особистості. Як зазначають дослідники у сфері соціокультурної діяльності (зокрема Т. Кисельова та А. Вишняк [1]), дозвілля виконує потужну компенсаторну та культуротворчу функції, дозволяючи здобувачам освіти трансформувати теоретичні знання у практичні «м`які навички» (soft skills). Ефективно організоване дозвілля в освітньому середовищі реалізує низку завдань: від психоемоційного розвантаження (рекреаційна функція) до формування професійного нетворкінгу та соціальної відповідальності (комунікативна та виховна функції) [1]. Аналіз вітчизняного досвіду демонструє, що модель організації дозвілля в Україні перебуває на етапі активної трансформації. У закладах вищої освіти головним драйвером дозвіллєвих ініціатив виступають органи студентського самоврядування, діяльність яких підкріплюється державними цільовими програмами (наприклад, Національною молодіжною стратегією до 2030 року) [4]. Емпіричні дослідження (онлайн-опитування студентської молоді) свідчать, що здобувачі освіти розглядають дозвілля як важливий майданчик для формування соціальних зв'язків та професійних компетенцій. Водночас у державних школах та університетах досі домінують традиційні формати (концерти до національних свят, конкурси, виставки). Натомість інноваційний підхід демонструють приватні заклади освіти, які інтегрують дозвілля безпосередньо в навчальний процес через впровадження інтерактивних тематичних тижнів, проєктних мандрівок та спеціалізованих занять (шахи, театр) для розвитку креативного мислення. Окремим сучасним трендом української моделі є диджиталізація дозвілля – перехід до онлайн-виставок, вебінарів та використання соціальних мереж як основного інструменту залучення аудиторії.

На противагу вітчизняній практиці, модель організації дозвілля у Великій Британії характеризується високим рівнем децентралізації та глибокою інтеграцією з інфраструктурою місцевих громад. Британська школа чи коледж функціонують як повноцінні культурно-дозвіллєві центри району. Специфікою британського досвіду є тісна співпраця закладів освіти з потужними муніципальними Центрами дозвілля (наприклад, «Abraham Moss Centre»), що надають учням та студентам безкоштовний доступ до масштабної інфраструктури: від бібліотек та ігрових залів до басейнів і художніх майстерень) [5].

Ключовою управлінською особливістю Великої Британії є абсолютна автономія молодіжних об'єднань та студентських союзів (Student Unions). Британські фахівці (О. Мюллендер, Д. Уорд) наголошують на необхідності мінімізації втручання адміністрації в організацію студентського дозвілля, щоб уникнути «зверхнього ставлення професіоналів», що дозволяє молоді самостійно формувати клуби за інтересами. [7] Крім того, британське освітнє дозвілля спирається на дві фундаментальні традиції: потужну культуру волонтерства (організація благодійних соціальних проєктів для громади) та підтримку національних спортивних ініціатив, які активно стимулюються навчальними закладами через систему стипендій.

Незважаючи на різні соціокультурні контексти, Україна та Велика Британія мають низку спільних рис в організації учнівського та студентського дозвілля. Обидві системи визнають дозвілля ключовим інструментом соціалізації, який доповнює формальну освіту та формує «soft skills». Спільним є прагнення залучати молодь до спортивних, мистецьких та волонтерських ініціатив, а також наявність традиційних заходів (святкування знаменних дат, тематичні тижні).

Проте глибинний аналіз виявляє суттєві розбіжності, які насамперед стосуються фінансування, автономії та інклюзивності. У Великій Британії держава та приватні інвестори цілеспрямовано забезпечують заклади освіти сучасною рекреаційною інфраструктурою (театри, музичні студії). Студентські союзи мають значні повноваження та власні бюджети, що дозволяє їм виступати повноцінними організаторами масштабних подій. Крім того, волонтерство є системним елементом британської освіти, а самі заходи проєктуються з урахуванням суворих вимог інклюзивності та з активним використанням сучасних технологій [2].

В Україні ж спостерігається дисбаланс: хоча студентське самоврядування існує юридично, на практиці воно часто стикається з обмеженим фінансуванням та браком інфраструктури. Організація заходів значною мірою тримається на ентузіазмі окремих викладачів та активістів. Для виявлення реального стану дозвіллєвої сфери в Україні автором було проведено соціологічне опитування серед студентської молоді (Рис. 1). Результати показали, що сучасне дозвілля має переважно пасивний характер (роль «глядача»). Важливо зазначити, що лише 18,2% респондентів висловили щире бажання самостійно організувати дозвіллєвий захід у своєму закладі. Загальний рівень задоволеності організацією дозвілля опитані оцінили в середньому на 3 бали з 5. Це свідчить про низький рівень мотивації, слабку матеріально-технічну базу та недостатнє концептуальне пропрацювання заходів.

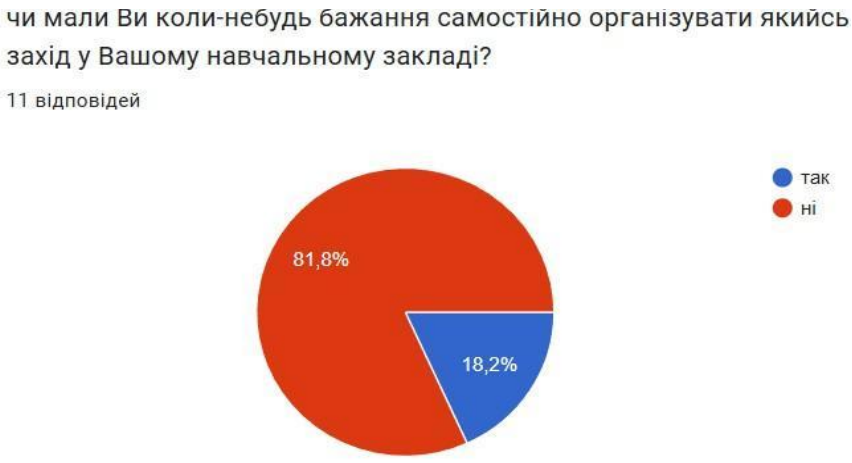

Рис. 1. Соціологічне опитування учнів щодо бажання організувати дозвілля у навчальному закладі

Для оптимізації дозвіллєвої діяльності в українських навчальних закладах доцільно імплементувати такі елементи британського досвіду:

1. Інституціоналізація фахівців з дозвілля: уведення посад професійних координаторів дозвілля (культурних менеджерів) у навчальних закладах, які будуть менторами для студентських ініціатив, а не просто контролерами.

2. Розширення автономії самоврядування: делегування учням (навіть у школах) та студентам реальних повноважень і мікрогрантів на створення власних клубів за інтересами та проведення заходів.

3. Мотиваційна система оцінювання: впровадження системи офіційного визнання дозвіллєвої та волонтерської активності у додатках до дипломів для всіх студентів, незалежно від форми фінансування навчання.

4. Трансформація простору: створення сучасних мультифункціональних студентських центрів та коворкінгів замість традиційних актових залів, що стимулюватиме інтелектуальне та творче дозвілля.

5. Ціннісно орієнтоване дозвілля: перехід від суто розважальних форматів до заходів, що сприяють розвитку особистості (тренінги з лідерства, арттерапія, дискусійні клуби).

Проведене дослідження підтверджує, що попри спільне розуміння важливості дозвіллєвої діяльності для соціалізації молоді, українська та британська моделі мають фундаментальні розбіжності. В Україні дозвілля в закладах освіти часто обмежується традиційними культурно-масовими заходами, де молодь відіграє пасивну роль глядача. Ця сфера гальмується «залишковим принципом» фінансування, браком сучасної інфраструктури та слабкою співпрацею з місцевими громадами. Натомість досвід Великої Британії демонструє високу ефективність інституціоналізованого підходу, базою якого є автономні та фінансово незалежні студентські союзи, розгалужена муніципальна інфраструктура, потужна культура волонтерства, диджиталізація та безумовна інклюзивність.

Для системного оновлення дозвіллєвої сфери в українському освітньому просторі стратегічно необхідною є адаптація передових британських практик. Це передбачає перехід від формального адміністрування до реального партнерства: надання студентам та учням ресурсів для самостійного створення клубів за інтересами, забезпечення закладів сучасними мультифункціональними просторами (коворкінгами) та впровадження посад професійних координаторів дозвілля. Перетворення позанавчальних ініціатив із простих розваг на повноцінний інструмент особистісного розвитку дозволить сформувати в Україні якісно нове, мотивуюче соціокультурне середовище, що відповідає сучасним європейським стандартам.

Список використаних джерел

1. Вишняк А. І., Тарасенко В. І. Культура молодіжного дозвілля. Київ : Наук. думка, 1988. 53 с.
2. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах : підручник. Київ : Кондор, 2005. 408 с.
3. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19 (дата звернення: 13.05.2026).
4. Про схвалення Національної молодіжної стратегії до 2030 року : Указ Президента України від 12.03.2021 № 94/2021. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/94/2021 (дата звернення: 13.05.2026).
5. Clarke J., Critcher C. The Devil Makes Work: Leisure in Capitalist Britain. London : Macmillan Education, 1985. 260 p.
6. Gershuny J. I., Fisher K. Leisure in the UK across the 20th Century. Colchester : ESRC Research Centre on Micro-Social Change, University of Essex, 1999. 45 p.
7. Mullender A., Ward D. Self-Directed Groupwork: Users Take Action for Empowerment. London : Whiting & Birch, 1991. 192 p.

Драган Максим,

студент 4 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника, Україна

Науковий керівник – ***Палійчук І. С.,***
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника, Україна

ЗБІРКА «ФОРМУЛА УСПІХУ» В. ПОЛІЩУКА ТА М. РОМАНИШИНА В АСПЕКТІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЮНИХ АКОРДЕОНІСТІВ-БАЯНІСТІВ

Останні десятиліття XX – перша чверть XXI століття характеризуються помітною активізацією процесу оновлення навчального репертуару для учнів початкового рівня музичної освіти. Саме в цей період спостерігається значне зростання кількості навчально-методичних видань, підготовлених українськими композиторами, виконавцями та педагогами-практиками, серед яких А. Білошицький, Е. Мантулєв, П. Серотюк, С. Паньків, М. Романишин та інші. Поява таких розробок зумовлена необхідністю адаптації навчального матеріалу до сучасних освітніх вимог, а також прагненням забезпечити послідовне й системне формування виконавських умінь і навичок у дітей молодшого віку.

Збірка «Формула успіху» (випуск 1) є першим спільним проєктом її упорядників – викладача-методиста Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Дениса Січинського, заслуженого працівника культури України Віктора Поліщука та викладача-методиста Перегінської дитячої школи мистецтв Мирослава Романишина. Основною метою цього видання є надання практичної допомоги викладачам мистецьких шкіл у доборі репертуару як для концертної діяльності учнів, так і для їхньої участі у конкурсах різного рівня. Водночас збірка спрямована на популяризацію найкращих зразків музики для баяна-акордеона, створеної сучасними українськими композиторами, які працюють у сфері дитячого репертуару.

Перший випуск серії включає як обробки народних пісень, так і оригінальні твори. Спираючись на власний досвід роботи у складі журі конкурсів виконавської майстерності різних рівнів, упорядники звернули увагу на проблему невдалого добору репертуару, який нерідко обмежує можливості навіть обдарованих учнів повною мірою розкрити свій виконавський потенціал на сцені. Водночас слід відзначити, що не всі педагоги достатньо активно залучають до навчального процесу твори сучасних українських авторів, надаючи перевагу виключно класичному репертуару як основі формування музиканта.

Водночас репертуар для дітей повинен передусім вирізнятися доступністю та емоційною привабливістю, відповідати їхньому життєвому досвіду та віковим особливостям. Для дитячого сприйняття характерне домінування емоційного компонента у пізнанні навколишнього світу, що безпосередньо позначається і на процесі навчання. Саме тому концертні програми мають формуватися з творів із яскравим образним змістом, тематика яких є зрозумілою дітям і адекватною їхньому віку.

Серед основних функцій репертуару доцільно виокремити інформативну, пізнавальну, виховну (зокрема естетичну), а також популяризаторську, спрямовану на утвердження інструмента в культурному просторі. Відповідно, для концертного виконання мають обиратися твори, що найбільш повно розкривають як індивідуальність виконавця, так і художньо-виражальні можливості інструмента. Цілком слушною є думка авторів, що репертуар виконавця формується не випадково, а на основі певних принципів і установок, орієн-

тованих на досягнення конкретних мистецьких завдань. У цьому контексті доцільно говорити про репертуарну політику, яка визначає напрями творчої діяльності музиканта [4, 3].

Під час підготовки збірника упорядники поставили перед собою завдання відібрати найкращі зразки творів для баяна-акордеона, створених українськими композиторами та апробованих у концертній і конкурсній практиці. До видання увійшли обробки народних пісень («За нашим стодолом», «Ішов козак потайком», «Ой джигуне, джигуне», «Ой, Марічко, чичери» в обробці Анатолія Марценюка, «Ой, на горі два дубки» обр. Івана Збіглі, «Мав я раз дівчиноньку», «Ой, на горі білий камінь», «Чорна хмара» в обробці Мирослава Романишина, «Коли'м була мала», «Ти ж мене підманула» обр. Адальберта Січа, «Ой там на горі» обр. Івана Миськіва та «Подоляночка» в обр. Богдана Гивеля), а також оригінальні твори для дітей («Давай посвінгуємо» Віктора Власова, «Будемо товаришувати», «Весела гра», «Дві музичні картинки» («Вечір», «Сонячний зайчик»), «Маленька історія», «Руда втіха» Олексія Жужі, «Гра в м'яч», «Естрадний вальс» Івана Збіглі, «Вулицями Парижа», полька-рондо «Зозулька» Олександра Бондарчука, «Джельтмен» Адальберта Січа, «Маленький віртуоз» Василя Манька, «Вальс» Івана Шушваля) [4, 3].

Запропонований у збірці музичний матеріал відображає реалії сучасного життя, передає актуальні для молодого покоління емоції, настрої та переживання засобами сучасної музичної мови. На відміну від усталених виконавських традицій, що нерідко формують певні інтерпретаційні стереотипи, сучасний репертуар відкриває простір для творчого пошуку й індивідуалізації виконання. Водночас навіть нескладні за формою п'єси, зокрема ті, що ґрунтуються на народнопісенному чи танцювальному матеріалі, можуть набувати сучасного звучання завдяки використанню новітніх композиторських прийомів.

З метою розкриття художньо-образного змісту творів композитори застосовують широкий спектр засобів музичної виразності: тонку диференціацію динамічних відтінків, різноманітні штрихи та виконавські прийоми, складні ритмічні структури, оригінальні гармонічні поєднання, а також елементи варіаційного, джазового й поліфонічного розвитку. Використання таких прийомів, як виклад мелодії в терцію чи сексту, акордовими вертикалями, специфічні міхові та артикуляційні техніки, активні басові лінії, зумовлює виникнення певних технічних труднощів і вимагає від виконавця належного рівня підготовки, витривалості та впевненого володіння інструментом.

Отже, добір репертуару має здійснюватися з урахуванням принципів поступовості, послідовності та відповідності технічного й художнього рівня творів виконавським можливостям учнів, що забезпечує ефективне формування їхньої професійної майстерності. У цьому річищі збірка «Формула успіху» В. Поліщука та М. Романишина виступає важливим навчально-методичним ресурсом, який сприяє розширенню сучасного педагогічного репертуару, активізації інтересу до української музики та вдосконаленню виконавської підготовки юних акордеоністів-баяністів.

Список використаних джерел

1. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця XX початку XXI століття: баянно-акордеонний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 8, 2014. С. 122–128.

2. Методика викладання гри на баяні (акордеоні). Початковий етап навчання / Укл. О. М. Костогриз. Київ: ДАКККіМ, 2004. 24 с.

3. Палійчук І. Стилістичні тенденції розвитку української дитячої музики для акордеона та баяна останнього двадцятиліття XX – початку XXI століть. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи*. Мелітополь: Друкарня «Люкс», 2012. Вип. 2. С. 36–41.

4. Формула успіху: збірка обробок народних пісень та музичних творів сучасних українських авторів для баяна або акордеона / Упор. В. Поліщук, М. Романишин. Івано-Франківськ, 2025. Вип. 1. 86 с.

Кацалап Олена,

старший викладач кафедри
академічного та естрадного вокалу,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, Україна

РОЗВИТОК ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ЗДОБУВАЧА-ВОКАЛІСТА В УМОВАХ ВІЙНИ

Спів – це психофізіологічний процес, в основі якого лежить узгоджена діяльність деяких основних систем організму. Для ефективного розвитку голосових можливостей здобувач-вокаліст повинен підтримувати гарну фізичну форму й емоційний стан, чому сприяє грамотно організований режим дня, та бути спроможним до максимального налаштування на творчу діяльність у класі вокалу. Однак у зв'язку з повномасштабним вторгненням РФ наше сьогодення наповнилося стресами, пов'язаними з частою небезпекою та відсутністю спокійного й розміреного буття. Втім, життєдіяльність не можна й не потрібно ставити на паузу, тому українські педагоги і психологи вже не перший рік займаються пошуками оптимальних рішень, спрямованих на підтримку мотивації до навчання та його результативності. Розвиток психологічної резильєнтності – здатності адаптуватися до складних життєвих обставин, долати виклики та при цьому професійно зростати – є одним з основних завдань на сучасному етапі.

Якщо здійснити невеличкий історичний екскурс у 1920-ті рр. ХХ ст., то стає очевидним, що тодішні викладачі та студентство також були свідками непростих випробувань, які стали наслідком становлення й утвердження радянської влади в Україні. Так, у хаосі тих років Київська консерваторія мала проблеми з опаленням приміщень [5, 6], а здобувачі потерпали від нестачі коштів, не могли сплатити за навчання, яке на той час було платним [4, 90–91, 151] тощо. Викладачі та здобувачі Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка – ще одного вищого навчального закладу Києва, не одержуючи вчасно заробітної плати і стипендії, змушені були голодувати [2, 15]. Та все ж випускниками згаданих навчальних закладів у складних 1920-х рр. стали відомі українські митці, серед яких були співаки й педагоги Зоя Гайдай, Ірина Воликівська, Дометій Євтушенко, хоровий диригент Григорій Верьовка та ін. Звісно, вони пережили й надскладні роки Другої світової війни. Наразі дуже важливо допомогти здобувачам-вокалістам також певним чином призвичаїтися до життєдіяльності в непростих умовах воєнного часу, долаючи всілякі труднощі та відновлюючись після пережитих стресів, що і є психологічною резильєнтністю.

Частина відповідальності за професійне майбутнє здобувача-вокаліста, звісно, лежить на викладачеві. Саме тому, враховуючи реалії нашого буремного сьогодення, кожного зі здобувачів слід спонукати до організації режиму дня таким чином, аби знаходити можливість для відпочинку (здорового сну), а також правильного харчування. Ці заходи сприятимуть підтримці фізичної форми та емоційного стану, необхідних для успішного опанування фахових навичок. Виховання відповідального ставлення до власного життя, здоров'я і майбутньої професії, мобільність та гнучкість навіть у непрості часи можуть зіграти важливу роль у формуванні особистості митця.

Важливим кроком у розвитку психологічної резильєнтності здобувача-вокаліста є створення сприятливого освітнього середовища. Насамперед це стосується оптимізації матеріально-технічної бази закладу освіти, зокрема, облаштування надійних укриттів, що сприятиме зростанню відчуття безпеки та спроможності максимального занурення у творчий процес. Для розвитку психологічної резильєнтності також важливо врахувати декілька інших ключових аспектів, а саме: попри виклики сьогодення та невизначеність необхідно планувати майбутнє, зокрема і творче, систематично й послідовно вирішувати поставлені завдання та проблеми, налагодити ефективну комунікацію [3, 46]. До того ж викладачеві слід зважати на життєві обставини кожного зі здобувачів-вокалістів і за необхідності висувати більш лояльні вимоги, особливо, якщо йдеться про тих із них, хто навчається онлайн. При цьому важливо не забувати підвищувати мотивацію до навчання, акцентуючи увагу на майбутній професії,

творчих планах [1, 408–409], цікавитися теперішніми здобутками та заохочувати до подальших творчих звершень. Тим паче, що мистецтво, творча діяльність теж допомагають знизити рівень стресу та поліпшити емоційний стан, тобто розвинути психологічну резильєнтність [3, 49], що напряму пов'язано з роботою в класі вокалу і навчально-пізнавальною активністю здобувача-вокаліста загалом. Доторкнутися до мистецтва можна й завдяки відвідуванню за можливості театральних постановок, музейних виставок тощо. Залучення до культурного життя навіть у пасивній формі, розширення знань, кругозору може посприяти досягненню або відновленню внутрішньої гармонії, такої необхідної для розсудливого реагування на стресові ситуації.

Для розвитку психологічної резильєнтності здобувача-вокаліста може стати неоціненною і підтримка професійного психолога. Розв'язання даного питання нині не є складним чи нерозв'язним, адже у всіх закладах освіти України працюють психологічні служби. За потреби фахівець даного профілю може допомогти краще зрозуміти себе, свої емоції, подолати тривогу і страх, пристосуватися до життєдіяльності в умовах війни. Для підтримки ментального здоров'я не варто нехтувати такою можливістю.

Отже, сприяння розвитку психологічної резильєнтності здобувача-вокаліста є вагомим аспектом діяльності викладача на сучасному етапі, адже йдеться про особистісне та професійне становлення майбутніх поколінь українських митців в умовах війни, які, відповідно, є майбутнім нашої держави. Саме тому кожен сучасний викладач повинен володіти не лише фаховим інструментарієм, а й емоційним інтелектом, аналітичним мисленням, мати високий рівень емпатії, аби добре розумітися на емоціях ввірених йому здобувачів освіти і бути спроможним допомогти їм пройти непростий шлях навчання в період лихоліття.

Список використаних джерел

1. Березяк К. М., Накорчевська О. П., Васильєва О. А. Психологічні особливості адаптації студентів до навчання в умовах війни. Перспективи та інновації науки. Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина». 2022. № 10 (15). С. 401–411.

2. Виписи з протоколів засідань правління Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка від 10 серпня 1927 р. про святкування 10-річного ювілею інституту. Кошториси видатків та прибутків інституту на 1928/29 р. та листування з ним про асигнування коштів на господарські потреби. 6 лютого 1926 р. – 18 вересня 1929 р. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). Ф. 166. Оп. 6. Спр. 5747. 130 арк.

3. Костюченко О. В., Бриль М. М. Розвиток психологічної резильєнтності особистості як складника здоров'я арттерапевтичними засобами. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Психологія. 2022. Т. 33 (72), № 2. С. 43–50. DOI: https://doi.org/10.32838/2709-3093/2022.2/08

4. Протоколы заседаний социальной комиссии [Протоколи засідань соціальної комісії]. 1923 г. Державний архів м. Києва (ДАК). Ф. Р-810. Оп. 1. Спр. 13. 171 арк.

5. Протоколы заседаний Художественного совета и списки профессорско-преподавательского состава [Протоколи засідань Художньої ради та списки професорсько-викладацького складу]. 1919 г. Державний архів м. Києва (ДАК). Ф. Р-810. Оп. 1. Спр. 1. 19 арк.

Коробецька Світлана,

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії музики та естрадного мистецтва,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова, Україна

РЕАЛІЗАЦІЯ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ А. АВДІЄВСЬКОГО НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Хорова спадщина Анатолія Авдієвського є безцінним художнім скарбом музичної культури України. Хорові твори А. Авдієвського відзначаються глибинним пізнанням самої природи української пісні, її внутрішнього музичного змісту, відчуттям найтонших її інтонацій. У хорових обробках А. Авдієвський виявив себе як знавець поліфонічної природи української народної пісні, збагачуючи свої партитури багатоголосним поліфонічним звучанням, народною підголосковістю та національним колоритом: «Ой не плавай, лебедоньку», веснянка «Вербовая дощечка», «Колискова», «Думи мої, думи» та інші.

Композиторська спадщина А. Авдієвського містить також чималу низку обробок пісень народів світу: корейських, іспанських, словацьких, мексиканських, французьких. Окремою групою творів є авторські композиції А. Авдієвського. Вони представляють яскравий і самобутній стиль композитора, його витончену увагу до деталей, яка проявляється на всіх рівнях: як гармонічному, поліфонічному, так і мелодичному та колористичному. Ця група представлена чотирма творами на слова відомих українських поетів та однією щедрівкою: «Над широким Дніпром» на слова В. Лагоди, «Колискова» на слова Л. Українки, «Сієм, сієм» та «Сніг біліє» на слова М. Сома, «Привітальна» на слова А. Шкурата. Органічне поєднання принципів народного ладового голосоведіння з нормами, притаманними класичній тонально-функціональній системі, – ось на чому базується творчий метод видатного митця українського хорового співу.

Використання його творів у якості художнього матеріалу на заняттях з фахових музичних дисциплін стає підґрунтям якісної та ефективної мистецької освіти в сучасних умовах. Адже вивчення музично-теоретичних дисциплін становить професійну базу мистецької освіти музиканта. Впровадження у навчальний процес такого благодатного музичного матеріалу, яким є твори А. Авдієвського, дозволяє гнучко поєднати теоретичну підготовку студентів з її практичним освоєнням на прикладах творів композитора.

Особливо яскраво це виявляється під час вивчення окремих тем з музично-теоретичних дисциплін: сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, аранжування тощо. Композитор володів сучасною мелодико-гармонічною мовою, його твори нерідко насичені характерними колористичними гармонічними сполученнями, що надають свіжості і несподіваності гармонічному звучанню. Тому перш за все потрібно запропонувати ці твори студентам для гармонічного та поліфонічного аналізу з метою виявлення самобутності гармонічного стилю композитора. Адже характерною рисою творів Авдієвського є оригінальна гармонічна палітра, в якій неповторно поєднуються елементарні акордові сполучення типу T – S – D з яскравими альтерованими септакордами, відхиленнями у тональності I ступеня спорідненості. Використання різних поліфонічних елементів, таких як імітаційний вступ голосів, підголоскова поліфонічна техніка у поєднанні з використанням різних видів багатоголосся виокремлює деякі пісні і робить їх яскравішими саме за рахунок поліфонізації фактури. Знайомство студентів з творчою лабораторією композитора може спонукати їх до виконання власних творчих завдань з хорового та ансамблевого аранжування.

Особливу групу творів А. Авдієвського складають п'ять творів із циклу «Пісень народів світу». Найбільшої уваги заслуговують «Хота» та «Жайвір», їх можна використати під час вивчення тем про іспанську та французьку музичні культури.

Інші пісні як приклади корейської, словацької та мексиканської культури можна запропонувати студентам для самостійного опрацювання. Ці твори доцільно використовувати як дидактичний матеріал на заняттях з сольфеджіо, зокрема:

1) під час читання з листа;
2) з метою напрацювання точних відчуттів та навичок ладо-функціональних зв'язків;
3) для удосконалення ладо-тонального інтонування та розуміння скритих інтонаційних залежностей у сольному та ансамблевому виконанні;
4) як матеріал для слухового аналізу та написання одно- , дво-, та триголосних музичних диктантів.

Центральною ланкою для застосування зразків української народної пісенності в обробці А. Авдієвського є дисципліна «Народознавство та музичний фольклор України». Сам курс має об'єктивні можливості щодо формування системи духовних цінностей майбутніх фахівців у сфері музичного мистецтва, оскільки музичний фольклор є складовою духовної культури українців.

Отже, композиторська спадщина А. Авдієвського має не лише мистецьку цінність, а й є високохудожньою методичною літературою. На прикладі творів Маестро необхідно виховувати у майбутніх українських митців та педагогів любов до національної культури та усвідомлене розуміння засобів виразності, що її розкривають.

Комплексний аналіз обраних хорових творів створює різнобічний контекст для більш глибокого розуміння студентами змісту та засобів музичної виразності у їх єдності між собою. З іншого боку, детальний гармонічний та поліфонічний аналіз стає підґрунтям для систематизації музично-теоретичного матеріалу у відповідності до тематики навчальних програм з музично-теоретичних дисциплін. Відтак кожний твір можна розглядати як художній приклад для вивчення практичних тем з усіх музично-теоретичних дисциплін. Причому специфіка викладання зазначених творів полягає у їхньому інтегруючому потенціалі для означених вище навчальних дисциплін.

Список використаних джерел

1. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського: навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.

2. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Проблеми інтегрованого викладання музично-теоретичних дисциплін у педвузах. *Вісник ЖДУ ім. І. Франка*. 2005. № 21. С. 16–18.

3. Коробецька С. Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті. *Сучасна музика в сучасному світі*: Зб. наукових праць. Вип. 4. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. С. 117–120.

Коробко Поліна,

студентка 2 курсу
спеціальність Середня освіта
(Українська мова і українська література),
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Каранда Марина

доцент, кандидат філософських наук,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ПРОБЛЕМА ОСВІТНЬО-ВИХОВНИХ ПОТРЕБ ДІТЕЙ В КЛАСИЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАНЬ «ВІТРОГОН» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО ТА «МАЛИЙ МИРОН» І. ФРАНКА)

Проблема художнього осмислення дитинства залишається актуальною й у сучасному світі, оскільки саме через образ дитини в літературі можна побачити формування як окремої особистості, так і типологічних ментальних рис, притаманних усім українцям. Також важливо фокусуватися майбутнім педагогам на проблемі освітніх проблем дітей, зображених в класичній літературі, щоб порівнювати проблемні ситуації 19 століття і сучасні педагогічні виклики.

Такі оповідання як «Вітрогон» І. Нечуя-Левицького та «Малий Мирон» І. Франка презентують нам різні художні моделі змальовування дитинства – побутово-поведінкову (І. Нечуй-Левицький) та психологічну (І. Франко), що робить їх показовими для порівняльного аналізу в межах української реалістичної прози XIX ст.

Мета дослідження: зіставлення цих творів, що дає можливості уточнити особливості авторських підходів до збереження дитячого первинного досвіду соціалізації та визначення тогочасних освітніх потреб дітей. Це може поглибити наше розуміння розвитку психологічного напрямку в літературі, який від XIX століття і до сьогодні не переривався та розвитку вітчизняної педагогічної думки і практики шкільництва.

Проблеми дитинства у творах названих письменників привертали увагу літературознавців. Окремі аспекти психологізму, поетики та реалізму у прозі досліджували такі вчені як М. Гнатюк, Н. Салига, О. Трумко. Щодо творчості Івана Нечуя-Левицького, відзначимо, що ми не зустріли розвідок саме про дитячі образи, натомість послугувалися загальними дослідженнями А. Амбіцької, Р. Міщук.

У оповіданні «Вітрогон» Нечуя-Левицького, головний герой Василько, хлопчик шести-семи років, чий батько був економом у пана, а мати займалась домашнім господарством. Автор розкриває образ через побутову поведінку дитини. Маленького хлопчика показано як рухливого, активного, непосидючого, допитливого, схильного до гри бешкетника. Підкреслюється природність дитячої енергії, яка не рідко сприймається дорослими як неслухняність. Дитина постає частиною народного середовища, а характеристика персонажа формується через різні побутові ситуації та дії. В оповіданні простежується більш узагальнена модель дитинства, у якому домінують стихійність, безпосередність: «Оце було втечу з хати на вигін до хлопців, бігаємо навперейми, наввипередки, граємо в довгої лози, загнуздаємось та граємо в коней…» [1]. Хлопець не позбавлений дитячої жорстокості: «Мама було каже: «Не дери ж ти пташиних гнізд та не бери яєчок, бо пташка буде плакати». А мені було байдуже, чи плаче там пташка, чи ні…» [1].

А от у творі «Малий Мирон» І. Франко зображує хлопчика – п'ятилітнього Мирона, чий батько був чоловіком в літах, ледь дочекався дитини. Значну роль в формуванні образу Мирона відіграє процес дитячого пізнання світу, який відрізняється глибиною і нестандарт-

ністю побудови думок. Малий Мирон показаний на етапі пробудження людської свідомості та індивідуальності. Це образ маленького мислителя, який з дитинства шукає істину, але стикається з байдужістю дорослого світу: «Дивна дитина: серед інших дітей він несмілий і непроворний, але коли часом і відізветься з чим-небудь, то говорить таке, що старші тільки плечима стискають…» [2].

Схоже в цих образів наступне: 1) гендер (автори-чоловіки спираються на свій досвід дорослішання, тому це хлопчики, а не дівчата); 2) є природність поведінки, обидва хлопчики ведуть себе щиро, не приховуючи своїх емоції та думок, відкрито реагують на події навколо себе; 3) пізнавальний інтерес (обидва герої цікавляться світом, хоча формується і проявляється інтерес по-різному). Але насправді хлопчики дуже різні: Мирон – спокійний, розсудливий, багато міркує над навколишнім світом, намагається пояснити явища, тим самим показуючи наскільки сильно в нього розвинена фантазія та мислення. У творі про Мирона більше психологізму та роздумів, в той час як «Вітрогон» – уособлення дитини-бешкетника. Василько з твору «Вітрогон» рухливий, непосидючий, місцями навіть неслухняний. Його поведінка імпульсивна та скоріше сангвінічна, він багато грається та рухається.

Обидва письменника показують дитинство як важливий період формування особистості. Іван Франко підкреслює внутрішній світ дитини, зосереджується на розумових процесах і протофілософських пошуках маленької особистості, тоді як Нечуй-Левицький підкреслює жвавість, емоційність і природну наївність, життєрадісність, подекуди дитячу жорстокість.

Вивчення оповідань «Малий Мирон» Івана Франка та «Вітрогон» Івана Нечуя-Левицького має важливе значення для педагогів і психологів, оскільки в них показано різні типи дитячої психології особистості дошкільного періоду, а тому і різні педагогічні розв'язання такої проблеми як освітні потреби дитини. Художні образи допомагають краще зрозуміти особливості поведінки дітей, їхні емоції, потребу в пізнанні світу та те, як це може проявлятися. Для студентів-філологів та студентів мистецьких і суспільствознавчих спеціальностей аналіз цих творів також є не менш важливим, адже це дозволяє простежити, якими художнім засобами користувалися письменники, щоб створити психологічно переконливі образи дітей дошкільного віку.

Варто зазначити, що обидва персонажі потребували різних педагогічних підходів, зумовлених особливостями їхнього характеру та життєвого досвіду. Якщо герой твору «Вітрогон» насамперед потребував базового виховання, спрямованого на формування дисципліни, відповідальності та моральних орієнтирів, то Малий Мирон – значно глибшого, індивідуалізованого підходу. Його допитливість і схильність до роздумів вимагали не лише підтримки, а й розвитку через поглиблене мовно-історичне та соціально-філософське адаптоване знання. Таким чином, ці образи демонструють, що ефективні освіта та виховання мають враховувати індивідуальні потреби дитини та не можуть бути універсальним для всіх.

Вивчення у перспективі широкої галереї дитячих образів в українській літературі сприяє кращому розумінню історичних уявлень про дитинство, виховання та розвиток особистості. Це допомагає простежити, як змінювалися підходи до зображення дитини, які моральні, соціальні цінності вкладали письменники в цих героїв. Для сучасної гуманітарної науки це важливо, оскільки це дає можливість глибше осмислити етапи вікової психології та віхи історії педагогіки, витлумачити культурні традиції виховання та розвитку в народній педагогіці та в історії інституційної педагогічної практики.

Список використаних джерел

1. Нечуй-Левицький І. Вітрогон. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2634 (дата звернення: 09.03.2026).

2. Франко І. Малий Мирон. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=632 (дата звернення: 09.03.2026).

Косінова Олена,

доктор філософії з педагогіки, доцент,
заслужена артистка України, доцент режисури
мистецької платформи НДУ імені Миколи Гоголя,
головна режисерка Академічного ансамблю
пісні і танцю ДПС України, Україна

МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ ДЕРЖАВИ: СУБОРДИНАЦІЯ, ДИСЦИПЛІНА ТА СТРАТЕГІЧНИЙ КОНТРОЛЬ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Ми живемо в епоху, коли гуманітарний простір перестав бути місцем для «вільного пошуку смислів» і перетворився на територію стратегічного розгортання державних інтересів. Сьогодні мистецька освіта – це не про «самовираження», це про підготовку операторів культурного впливу.

Педагогічна наука приділяє значну увагу проблемам формування естетичної культури особистості, досліджує природу естетичних ідеалів людини, її смаків, естетичних уподобань [3, 78]. Стара парадигма «естетичного виховання» як лагідного процесу формування смаків вичерпала себе. Вона капітулювала перед агресивним інформаційним середовищем. На заміну їй має прийти концепція інституційної мобілізації.

Проблему формування естетичної складової професійної підготовки майбутніх митців вважають також актуальною і представники інших структур держави. Так, моніторинг громадської думки в Україні свідчить, що рівень незадоволення населення діяльністю мистецького фронту країни залишається ще досить високим. Унаслідок цього втрачається довіра до працівників культурного фронту, а без підтримки громадськості важіль протистояння злочинному світу в інформаційному середовищі знижується. Вирішення цих важливих питань неможливе без добору кадрів в мистецькому середовищі, їх професійно-громадянської підготовки у ЗВО мистецького спрямування України. Виходячи з цього, перед відомчою освітою постає завдання не лише підготовки якісно нової генерації митців культурного та мистецького профілю, а й, насамперед, їх особистісно-духовного розвитку, ядром якого є морально-естетична культура.

Вона формується в єдиному цілісному процесі морально-естетичного виховання, яке, на думку провідних учених, розглядається як загально-методологічна технологія духовного розвитку та формування особистості [2, 145].

Досліджуючи формування естетичної культури у студентів ЗВО, звертаємо увагу на те, що основним суб'єктом процесу навчання і виховання є людина як найвища життєва цінність, яка за час навчання у ЗВО повинна набути не лише професію, а й культурний, естетичний, у цілому духовно-освітній досвід.

Мистецький заклад вищої освіти у сучасній Україні має функціонувати не як дискусійний клуб, а як інституційна одиниця в системі національної безпеки. А Корпоративна культура студента – це не його «стиль життя». Це його здатність до субординації. Студент-митець повинен чітко усвідомлювати: його творчий ресурс належить державі, яка забезпечує умови для його зростання. Лояльність до державних інституцій є первинною; талант – вторинним. Адже, сучасне інформаційне середовище – це простір деструкції, де індивід стає жертвою маніпуляцій. Ми бачимо, як гаджети перетворюються на «цифрові соски», що заколисують критичне мислення та волю. Отже, дисципліна в мистецькій освіті має бути спрямована на подолання цієї залежності. Дисципліна розуму проти «цифрового хаосу» Отже, стратегічний контроль з боку держави та освітніх інституцій полягає у формуванні жорстких етичних фільтрів. Кожен мистецький продукт, створений студентом, митцем культурного фронту, має проходити крізь призму державної доцільності. Чи підсилює це інституції? Чи працює це на консолідацію? Якщо ні – це інформаційний шум, який підлягає утилізації.

Суспільство майбутнього прогнозується як суспільство вдумливого, обережного, критичного, правового регулювання соціальних процесів, включаючи процеси професійної акультурації (входити в професійну культуру, «робити» себе професійно-культурним зсередини) в освіті. Шляхи і способи входження студента мистецької платформи в майбутню професійну діяльність повинні, з одного боку, співвідноситися з особливістю його суб'єктивного досвіду, його внутрішнім світом, а з іншого – відповідати професійним вимогам щодо реального правового поля соціуму. Як предметна складова особливий інтерес для нас

становить естетична складова його професійної підготовки, яка є в сучасних умовах одним із чинників, що впливає на готовність випускника зайняти гідне місце не лише у професійному інформаційному середовищі, але й у міжнародному співтоваристві. При проведенні позанавчальної роботи зі студентами, важливе місце посідають різноманітні форми сприйняття творів мистецтва. Проводяться лекторії з видів і жанрів мистецтва, літературні вечори і бесіди, зустрічі з видатними діячами літератури і мистецтва, відвідування художніх виставок, музеїв, історичних пам'яток, театральних вистав, кінотеатрів, концертів тощо.

В цьому контексті саме культурно-естетична освіта та виховання сприяє: подальшому розвитку у фахівця естетичних емоцій, здатності чуттєво сприймати навколишній світ, природу, стан людей; освоєнню і закріпленню культурних операцій або дій (сприйняття, оцінки, аналізу, судження) стосовно естетичних об'єктів (соціальних та природних); збагаченню знань, ціннісних орієнтації як класичного, традиційного, так і сучасного характеру; активізації у митця здібностей не лише до аналізу, але й до творчого творення.

В умовах ЗВО активно використовуються форми художньої самодіяльності, у гуртках гри на музичних інструментах, у хоровому співі, на курсах сучасного бального танцю, у театральних студіях, лабораторіях зі сценарної майстерності, відео-, аудіо-студіях тощо. Означена робота сприяє опануванню кожним студентом навичками і вміннями творити прекрасне у житті і мистецтві. Логіка виховного процесу вимагає його повної доцільності і запобігання будь-яких шаблонів. Державні інституції сьогодні потребують не просто «художників», а ідеологічних аташе. Мистецтво – це зброя в гібридній війні. А самі методи реабілітації культури повинні включати жорстку протидію деструктивним впливам (як зовнішнім, так і внутрішнім («ехо-камерам», псевдолібералізму). Ми маємо відмовитися від ілюзії «мистецтва поза політикою». В умовах боротьби за існування держави будь-яке мистецтво є політичним актом. Або воно працює на державну вертикаль, або воно стає інструментом руйнування цієї вертикалі в руках ворога.

Отже, людина поза державою – це біологічна одиниця, позбавлена захисту. Справжній гуманізм сьогодні – це зміцнення державних інституцій через сувору корпоративну культуру, дисципліну та контроль.

Мистецький фронт тримається на тих, хто вміє підпорядковувати власне «я» інтересам цілого. Тільки так ми зможемо протистояти деструкції інформаційного суспільства. На нашу думку, необхідними умовами формування сучасної гармонійно розвиненої особистості є: багатство її внутрішньої духовної культури; інтелектуальна свобода; високий моральний потенціал; добрий естетичний смак; толерантність у міжособистісному, міжнаціональному та соціальному спілкуванні.

Тому основними завданнями ЗВО на сучасному етапі стають: формування духовної сфери майбутніх фахівців; виховання їх моральних та естетичних якостей. Розвиток цих якостей є неможливим без створення ефективної системи навчання і виховання. У зв'язку з цим актуалізується пошук нових підходів до організації навчання та виховання у вищій мистецькій школі, зокрема, реалізації виховуючої функції навчання.

Збагачення емоційної і пізнавальної сфери майбутніх митців вимагає звернення до можливостей естетичного розвитку та його ролі в особовому і професійному становленні особистості.

Найважливішими з сформованих стрижньових естетичних якостей творчої особистості є наступні: пошана до історії, культури, гідності, етичних ідеалів кожного народу, інтересу до національної мови, звичаїв, традицій, наявність відчуттів взаємної толерантності і делікатності як у відношенні до національно «іншого» менталітету, духовним цінностям, так і до носіїв іншої культури, до думок і думок не співпадаючим зі власними.

Для науково-педагогічного складу ЗВО у сучасних умовах важливо опанувати нові форми, засоби, прийоми виховання. Звідси надзвичайна актуальність творчості науково-педагогічного складу в створенні сучасних педагогічних технологій, які будуть продуктивними в справі підготовки розвиненої в естетичному плані творчої особистості, що необхідно розглядати напрямком подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Вихрущ В. О. Методика педагогіки : навч. посіб. Тернопіль : Крок, 2011. 442 с.

2. Зеленов Є. А. Планетарне виховання студентської молоді в умовах глобалізаційних процесів. Луганськ : НЦППРК «НОУЛІЖ», 2009. 208 с.

3. Косінова О. М. Створення у вищому навчальному закладі естетичного освітнього середовища. *Науковий вісник Чернівецького університету :* зб. наук. пр. Серія: Педагогіка та психологія / за наук. ред. І. С. Руснака. Чернівці : Рута, 2011. Вип. 577. С. 75–81.

Мартиненко Ася,

студентка 3 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво естради,
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського», Україна

*Науковий керівник – **Дідук І. А.,***
кандидат психологічних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва естради,
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського», Україна

САНОГЕННЕ МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПІД ЧАС МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: СУТНІСТЬ ТА УМОВИ ЙОГО РОЗВИТКУ

У процесі музичного навчання важливо, щоб учні почувалися впевнено, спокійно та внутрішньо стабільно. Адже вони часто стикаються з хвилюванням, страхом помилок або розчаруванням у собі, що безпосередньо впливає на їхній творчий поступ. Саме тому необхідно звертати увагу не лише на технічні навички, а й на особливості мислення дитини та її рефлексію щодо власного досвіду. У цьому контексті особливого значення набуває саногенне мислення – такий тип мислення, що допомагає зберігати психологічну рівновагу, долати стрес і підтримувати здорове ставлення до себе та своєї діяльності. Музика як емоційно насичений вид мистецтва створює унікальні умови для розвитку такого мислення, оскільки вона тісно пов'язана з переживаннями, самовираженням і внутрішнім станом особистості.

Метою роботи є розкриття сутності саногенного мислення особистості як інструменту психологічної саморегуляції та збереження емоційної стійкості учнів у процесі музично-освітньої діяльності.

Термін «саногенне мислення» означає такий тип мислення, який спрямовується на подолання негативних думок. Це свідомий процес оздоровлення психіки через управління емоціями, аналіз переживань та формування позитивного образу «Я», спрямований на зниження стресу. Його сутність полягає у здатності усвідомлювати свої емоції, умінні керувати негативними переживаннями, формуванні позитивного ставлення до себе і діяльності, розвитку адекватної самооцінки, здатності до саморефлексії та саморегуляції. Це інструмент саморегуляції, що перетворює руйнівні емоції на конструктивні, запобігаючи патогенним автоматизмам. Ю. Орлов вважає, що головна роль такого типу мислення – це створення умов для досягнення гармонії рис, згоди із самим собою і оточенням, керування своїми емоціями [1]. При цьому В. Калошин та Л. Терлецька наголошують на важливості розвитку саногенної рефлексії як ключового інструменту керування емоціями [2, 3]. На думку К. Пасинчук та А. Демченко, «саногенне мислення прогнозує самоусвідомлення, розпізнавання та усвідомлення автоматизмів, чи розумових звичок (поведінка, здійснювана мимоволі та підсвідомо)» [4, 307].

Узагальнюючи вищевикладене, можна констатувати, що саногенне мислення постає як складне інтегративне утворення, що забезпечує свідому саморегуляцію психічної діяльності особистості. Його фундаментальна роль полягає не лише в управлінні емоційними станами, а й у трансформації підсвідомих патогенних автоматизмів через механізми саногенної рефлексії. Синтез поглядів дослідників дозволяє визначити цей тип мислення як когнітивний інструмент досягнення внутрішньої гармонії, що ґрунтується на глибокому самоусвідомленні та адекватному самосприйнятті.

На відміну від патогенного мислення, яке підсилює тривожність, страх і невпевненість, саногенне мислення допомагає зменшити рівень стресу, подолати страх помилки, зберігати мотивацію та досягати стабільних результатів у діяльності.

Музична діяльність учня (виконання, навчання, імпровізація) часто супроводжується сильними емоційними переживаннями. Він стикається з хвилюванням перед виступом, страхом помилок та критики, труднощами у засвоєнні матеріалу. Механізми протікання саногенного мислення дозволяють сприймати помилки як частину навчання, а не як невдачу, зберігати внутрішню рівновагу під час виступу, трансформувати хвилювання у творчу енергію та формувати впевненість у власних можливостях. К. Пасинчук та А. Демченко

наголошують, що розвиток саногенного мислення ґрунтується на аутопсихоаналізі емоцій, в ході якого зменшується руйнівний вплив негативних емоцій [4]. Важливим також є те, що музика сама по собі має терапевтичний ефект, сприяючи емоційному розвантаженню та гармонізації психічного стану. Отже, визначено доцільність розвитку саногенічного мислення під час музичної діяльності.

Саногенне мислення у музиканта-учня проявляється у позитивному ставленні до власної діяльності, адекватній самооцінці, здатності аналізувати помилки без самознищення, емоційній стійкості під час виступів, внутрішній мотивації до навчання, здатність отримувати задоволення від процесу, а не лише від результату, відкритості до нового.

Для розвитку саногенного мислення важливе створення психологічно безпечного освітнього середовища. Мова йде про відсутність страху покарання за помилки, підтримку з боку викладача, атмосферу довіри та прийняття. Важливим є також гуманістичний стиль педагогічної взаємодії, який проявляється через повагу до особистості учня, індивідуальний підхід, підтримку ініціативи та заохоченням до самовираження. Акцент не лише на помилках, а й на досягненнях, реалістичне оцінювання результатів дозволять сформувати в учня адекватну самооцінку. Щоб навчити міркувати саногенно, потрібно розвивати емоційну сферу (усвідомлення власних почуттів, емоційна регуляції, використання музики як засобу вираження емоцій), рефлексії (аналіз власного виконання, усвідомлення причин успіхів і труднощів, формування здатності до самоконтролю). Створення ситуації успіху через доступні, але поступово складніші завдання, підтримку навіть невеликих досягнень, формування віри у власні сили, дозволять досягненню внутрішньої гармонії. А імпровізація та свобода інтерпретації розвинуть творчу активність.

Значим постає формування позитивного досвіду сцени. Рівень розвитку саногенного мислення безпосередньо зумовлений вольовою саморегуляцією особистості, яка забезпечує довільний контроль над перебігом емоційних станів та реакцій.

Таким чином, формування саногенного мислення в музично-освітньому процесі потребує створення цілісного психолого-педагогічного комплексу. Ключовою умовою цього процесу є розбудова безпечного середовища, що базується на гуманістичній взаємодії та емоційній підтримці. Розвиток саногенних навичок дитини відбувається через інтеграцію емоційного інтелекту, рефлексивної культури та вольової саморегуляції. Завдяки впровадженню ситуації успіху, наданню творчої свободи та формуванню позитивного досвіду публічних виступів, музичне навчання трансформується у простір внутрішньої гармонізації та особистісного зростання учня.

Ключову роль у розвитку саногенного мислення учнів відіграє викладач.

Ефективний педагог підтримує і надихає, допомагає учню усвідомити власні емоції, формує здорове ставлення до результату, навчає конструктивному самоконтролю. Він свідомо інтегрує в освітній процес техніки саногенної рефлексії, стимулюючи дитину до аналізу не лише помилок, а й причин успіху. Спрямовуючи увагу учня на внутрішні відчуття під час гри, педагог допомагає йому відійти від автоматичного страху перед оцінкою до свідомого керування власним станом. Таким чином, майстерність викладача проявляється у вмінні збалансувати вимогливість із безумовним прийняттям особистості учня.

Таким чином, саногенне мислення відіграє дуже важливу роль у музичній освіті, оскільки воно допомагає учневі не лише краще справлятися із завданнями, а й зберігати внутрішній баланс і впевненість у собі. Без цього навіть високий рівень технічних навичок не гарантує успіху, адже страх, напруження або невпевненість можуть заважати повноцінному самовираженню.

Список використаних джерел

1. Гільман А., Шугай М. Саногенне і патогенне мислення: теорія і важливі напрями психологічної практики. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 2. С. 28-38.

2. Калошин В. Ф. Позитивне мислення: щастя, здоров'я, успіх. Харків : Основа, 2008. 256 с.

3. Терлецька Л. Г. Психологія здоров'я: арт-терапевтичні технології: навч. посібник. К. : ВД Слово, 2016. 128 с.

4. Пасинчук К., Демченко А. Саногенне мислення як показник ментального здоров'я особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 70, том 2, 2023. С. 305-310. URL : https://aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/46.pdf (дата звернення: 02.04.2026)

Полякова Тетяна,

викладач Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Україна

ПРОВЕДЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЕКСПЛІКАЦІЇ ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ РЕЖИСЕРСЬКОГО ФАХУ (ВИДОВИЩНО-ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ЗАХОДИ): ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО ТА ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ

Україна спрямовує свій розвиток у напрямку стандартів Європейського Союзу, тим самим не обмежуючи вітчизняні наукові репрезентації, а поєднуючи міжкультурне різноманіття і збагачуючи і мистецьку освіту здобувачів культурного середовища.

Не можна не зазначити, що під час повномасштабного вторгнення російського агресора проти українського народу, стрімкий розвиток культурно-освітніх обмінів, примусово перейшов в умови дистанційного та змішаного форматів, проте розпочатий спільний освітній рушій та культурні прагнення ЄС та України не зупинили цю інтеграцію. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю інноваційного забезпечення у наданні електронних платформ у процесі освітнього пізнання та набуття навичок майбутнім режисерам видовищно театралізованих заходів. Окреслену проблему слід неодноразово піднімати в дослідницьких пошуках, аби здобувачі фахових спеціальностей в культуротворчому середовищі мали змогу реалізувати власні творчі проєкти, залежно від умов воєнного стану в Україні. Аби ширше окреслити основні аспекти та проблемні питання навчання молодих здобувачів мистецької освіти, дане дослідження проаналізує в теоретико-практичному розрізі розповсюдження знань на прикладі майбутніх режисерів предметно-циклової комісії «Видовищно театралізовані заходи».

Сучасна мистецька освіта перебуває в умовах активної трансформації, спричиненої глобальними соціокультурними викликами, розвитком цифрових технологій та необхідністю впровадження дистанційних і змішаних форм навчання. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема психологічної підготовки здобувачів режисерського фаху, зокрема у сфері видовищно театралізованих заходів, де ключову роль відіграє психоаналітична складова режисерської експлікації. Тут, не можна не зазначити запропоновані обставини сучасності України, буремні часи та складні умови соціального життя, що стосуються і здобувачів освіти, про які згадують науковці Н. Соболєва, А. Соболєв [6].

В процесі вивчення навичок майбутнього служителя сцени етап засвоєння інструментарію проведення режисерської експлікації твору посідає основне місце, перш ніж постановник приступить до практичного втілення творчого проєкту. Так зазначають попередники, дослідники А. Горбов [2], Ю. Клековкін [4], що робота режисера за столом має створювати фундаментальну основу, аналізуючи режисерську експлікацію.

Проблема інноваційного забезпечення освітнього процесу є вагомим викликом як для здобувачів освіти, так і для викладачів, особливо старшого покоління, які часто опиняються в нерівних умовах щодо рівня володіння цифровими компетентностями. Зокрема, йдеться про використання електронних платформ і сервісів (Google Meet, Zoom, Google Classroom тощо), що стають невід'ємною складовою організації дистанційного та змішаного навчання, де виникає дискомунікація, явище описане раніше сучасником А. Іщук [3]. Обговорюючи, недостатній рівень цифрової грамотності викладачів ускладнює ефективну передачу знань, зокрема у такому складному й творчо орієнтованому процесі, як проведення режисерської експлікації.

Для розв'язання цієї проблеми доцільним є систематичне підвищення кваліфікації педагогічних працівників, спрямоване на опанування сучасних цифрових інструментів, розвиток навичок роботи з мультимедійними засобами, створення презентацій та організації відеокомунікації. Це неодноразове дослідження проводила науковця Я. Хіміч [7], що своєю чергою, на практиці сприяє більш ефективному засвоєнню здобувачами освіти принципів побудови режисерської експлікації та формуванню їхніх професійних компетентностей.

Одним із базових елементів професійного становлення майбутнього режисера є створення режисерської експлікації як творчої концептуальної моделі майбутнього сценічного твору. Віднайдення режисерської концепції паралельно можна трактувати як важливий аспект, так і проблемне питання, адже в епоху цифровізації культурного середовища існує брак артбачення у здобувачів мистецької освіти режисерського фаху. Повертаючись до досліджень К. Роджерса

[8], він описує такі умови, за яких людина може самостійно знайти шлях до самозцілення крізь Арттерапію, що працює з підсвідомістю – з тим, що ми не завжди усвідомлюємо, але що глибоко впливає на наше життя. Саме на ці внутрішні процеси звертав увагу психолог та засновник гуманістичної психології. Отже, арттерапія дає змогу здобувачу мистецької освіти через непрямі, творчі методи здійснювати глибоку й важливу роботу над режисерською експлікацією, відкриваючи доступ до внутрішніх ресурсів і переживань.

Здобувач освіти, опосередковано занурюючись у перші етапи роботи режисера-аналітика, має можливість проявити власне творче мислення навіть у дистанційному форматі. Наявність більшого часу в дистанційному форматі навчання для осмислення матеріалу та фіксації власних ідей у записах сприяє глибшому аналізу й поступовому формуванню індивідуального режисерського бачення, що можна назвати корисним аспектом. Режисерська експлікація є комплексним творчо-аналітичним документом, що відображає авторське бачення постановки, її ідейно-тематичне спрямування, художньо-образну систему, принципи роботи з виконавцями, сценографічне та музичне рішення. Як зазначає М. Барнич, акторська та режисерська майстерність ґрунтується на здатності до умовності й художнього «обману», що вимагає глибокого аналітичного та образного мислення [1].

В умовах традиційного навчання процес розробки експлікації супроводжується активною взаємодією викладача і студента, репетиційною практикою, апробацією творчих рішень у сценічному просторі. Натомість дистанційний формат значно обмежує взаємообмін досвідом, що створює низку педагогічних і творчих проблем. Серед ключових труднощів варто виокремити саме зниження рівня безпосередньої комунікації та емоційного обміну між учасниками освітнього процесу, що на практиці веде до ускладнення формування навичок просторового мислення та сценічного бачення та до труднощів колективної творчої взаємодії.

Повертаючись до позитивних аспектів міжкультурного розвитку України з ЄС у межах культурних програм, які можна простежити у XXI ст., що висвітлювала С. Пахлова [5], можна виокремити появу інноваційних культурних програм (проєктів), створених в дистанційному форматі та під час повномасштабного вторгнення російського агресора проти українського народу. У цьому аспекті дистанційне навчання може розглядатися не лише як виклик, але й як ресурс для оновлення методик викладання. Таким чином, ефективне проведення режисерської експлікації в умовах змішаного навчання потребує інтеграції традиційних театральних практик із сучасними цифровими інструментами, розвитку навичок самопрезентації, візуалізації задуму та проєктної роботи.

Отже, процес створення режисерської експлікації в умовах дистанційного та змішаного навчання зазнає суттєвих змін, що зумовлює необхідність переосмислення педагогічних підходів до підготовки майбутніх режисерів. Основними проблемами залишаються обмеженість практичного досвіду, труднощі творчої взаємодії та недостатній рівень розвитку образного мислення в онлайн-середовищі.

Водночас інтеграція медіатехнологій, впровадження інтерактивних форм навчання та використання цифрових інструментів відкривають нові можливості для розвитку професійних компетентностей здобувачів. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці ефективних методик викладання режисерської майстерності в умовах цифрової трансформації мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. Барнич М. Майстерність актора: техніка «обману». Київ: 2016. С. 30.
2. Горбов А.С. «Режисура видовищно-театралізованих заходів». Ф.: 2004. С. 128.
3. Іщук А., Вплив соціальних медіа на формування неологізмів та трансформацію сучасної комунікації. *Матеріали ІІ міждисциплінарного круглого столу, приуроченого пам'яті української журналістики, публіцистки, громадської діячки, головного редактора газети «Освіта», члена національної спілки журналістів України Коваленко Ольги Степанівни*. Львів: Торунь. Liha-Pres. 2024.
4. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. С. 410.
5. Пахлова С. Європейські тенденції в культурній політиці України. URL: http://www.dy.nayka.com.ua (дата звернення: 19.03.2026).
6. Соболєва Н., Соболєв А. Психологічне благополуччя українців: стратегії адаптації. Українське суспільство в умовах війни 2022. Київ: 2022. С. 384.
7. Хіміч Я. Цифрова культура та медіаграмотність у сприянні міжкультурній комунікації та взаєморозумінню. Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: НАКККіМ 2023 С. 262.
8. Rogers C. On Becoming a Person: A Therapists View of Psychotherapy. Boston, 1961. К. Роджерс, Становлення особистості. 1977. P. 14–15.

Сирота Лілія,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ ЯК МЕТА АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ

Аудіовізуальна соціальна реклама у сучасному медіапросторі виступає не лише інструментом інформування, а й важливим засобом формування суспільної свідомості, системи цінностей та моделей поведінки. У діяльності некомерційних організацій рекламна комунікація спрямована на реалізацію соціокультурних змін через вплив на світогляд, переконання та емоційний досвід реципієнтів. Рекламна комунікація в рамках кампанії некомерційної організації виконує чотири основні функції: інформаційна, переконлива, освітня, іміджева [2; 5].

Соціокультурні зміни – це трансформації у цінностях, нормах, поведінці та ідентичності суспільства. Соціальна реклама виступає каталізатором цих змін (вона прискорює зміни, які і так могли б відбутися, але повільніше), оскільки формує нові соціальні стандарти (наприклад, екологічна свідомість, інклюзивність). Сьогодні сортувати сміття стає «нормально», повага до людей з інвалідністю стає стандартом, змінюється ставлення до чутливих тем (реклама допомагає менше боятися, соромитися або засуджувати щось чи когось. Серед чутливих тем: ментальне здоров'я (люди починають сприймати звернення до психолога як норму), гендерна рівність (змінюється ставлення до ролі жінок і чоловіків), дискримінація (суспільство стає менш толерантним до несправедливості – люди менше готові миритися з неправдою, дискримінацією чи порушенням прав і частіше на це реагують). Соціальна реклама сприяє розвитку громадянської відповідальності та солідарності: люди починають відчувати відповідальність за суспільство, а не лише за себе: допомагають постраждалим, дотримуються правил (ПДР, закони), беруть участь у волонтерстві, активно допомагають іншим. Живуть за принципом: мене це стосується, я маю щось робити.

Таким чином, мета соціальної реклами виходить за межі інформування і спрямована на довготривалі культурні трансформації. Її ефективність залежить від правильно визначених цільових аудиторій, ключового меседжу, засобів просування та логістики кампанії. На відміну від комерційного маркетингу, соціальна реклама орієнтована не на стимулювання споживання, а на усвідомлення суспільно важливих проблем та формування відповідальності за добробут інших.

Основною метою соціальної реклами є ініціювання подвійних змін:

– антропологічних – пов'язаних зі зміною способу життя, поведінкових моделей, громадянської активності людини;

– аксіологічних – спрямованих на трансляцію та утвердження гуманістичних цінностей, моральних норм і соціальної відповідальності [3].

Соціальна реклама як форма медіадискурсу формує два типи антропологічного досвіду:

1) агатологічний – акцентує увагу на негативних явищах сучасності, демонструє небезпеки, соціальні загрози та деструктивні прояви реальності;

2) аксіологічний – утверджує позитивні моделі поведінки, гуманістичні ідеали, цінності емпатії, толерантності, підтримки та солідарності.

Аудіовізуальні ролики соціальних кампаній активно використовують емоційний вплив, емпатію та рефлексію для формування соціально значущих установок. Приклади реклами, присвяченої безпеці дорожнього руху, боротьбі з дискримінацією, підтримці психічного

здоров'я, захисту довкілля чи подоланню соціальних стереотипів, демонструють здатність соціальної реклами змінювати ставлення аудиторії та мотивувати до конкретних дій.

У соціальних кампаніях застосовуються дві основні стратегії переконання:

– пряме переконання, що базується на раціональних аргументах, фактах, статистичних даних і демонстрації реальних наслідків [1; 4];

– непряме переконання, яке апелює до емоцій, символічних образів та особистого досвіду глядача [6].

Поєднання раціонального та емоційного впливу забезпечує глибший і тривалішій комунікаційний ефект. Соціальна реклама стимулює глядача не лише до осмислення проблеми, а й до переоцінки власних цінностей, поведінки та місця у соціальному середовищі.

Отже, аудіовізуальна соціальна реклама є важливим механізмом соціокультурної трансформації сучасного суспільства. Вона сприяє розвитку громадянської свідомості, формуванню гуманістичних цінностей, підвищенню соціальної чутливості та активізації суспільної участі у вирішенні актуальних проблем.

Список використаних джерел

1. Восс К., Рез Т. Ніколи не йдіть на компроміс. Техніка ефективних переговорів / пер. з англ. Ю. Кузьменко. Київ: Наш формат, 2019. 264 с. URL: https://learn.ztu.edu.ua//pluginfile.php/328894/mod_resource/content/0/Ніколи%20не%20йдіть%20на%20компроміс.pdf (дата звернення: 17.04.2026).
2. Карпюк Д. Соціальна реклама у контексті сучасної медіа культури: сутність, еволюція, функції. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія: Філософські науки. 2018. Вип. 10 (383). С. 28–33. С. 32 – 32.
3. Коваль В.О. Антропологічний вимір трансформації реклами в суспільстві паноптикуму. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія: Філософія, філософські перипетії. 2020. № 63. С. 71–79.
4. Монастиртова Л.В. Комунікативні стратегії переконання як одна з характеристик мовної особистості лідера. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського.* Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70). № 4, ч. 1. С. 176–180.
5. Реклама – її основні функції, цілі та переваги для компаній. URL: https://inpost.pl/ua/novyny-reklama-yiyi-osnovni-funktsiyi-tsili-ta-perevahy-dlya-kompaniy (дата звернення: 11.03.2026).
6. Lee, Kotler (2011). Social Marketing: Influencing Behaviors for Good. [Chapter 1]. URL: https://pedagogy.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/11/Kotler_Lee-Social-Marketing-2011_Defining-Social Marketing_Ch1.pdf (дата звернення: 05.04.2026).

Сілівестрова-Куховарова Олена,

студентка 4 курсу,
спеціальність Теорія музики,
КЗ «Чернігівський фаховий музичний коледж
імені Л. М. Ревуцького», Україна

*Науковий керівник – **Іволга С.Ф.,***
викладач-методист відділу теорії музики,
КЗ «Чернігівський фаховий музичний коледж
імені Л. М. Ревуцького», Україна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ «ВІТРОГОНИ» ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Остап Нижанківський (1863–1919) – одна з яскравих постатей української музичної культури кінця XIX – початку XX століть. Композитор, хоровий диригент, громадський діяч, він поєднував мистецтво з активним просвітницьким служінням. Його творчість формувалася в середовищі галицького національного відродження, у якому діяли товариства «Просвіта», «Боян», «Сокіл».

Фортепіанна сюїта «Вітрогони» (1890) є рідкісним, але надзвичайно яскравим прикладом інструментальної творчості митця. Вона органічно поєднує народно-жанрові витоки з професійною композиторською технікою. Попри свою художню цінність, цей твір досі не має ґрунтовного жанрово-стильового аналізу в науковій літературі, що визначає актуальність даного дослідження. Мета публікації – виявити жанрово-стильові особливості сюїти «Вітрогони» та визначити її місце у творчій спадщині композитора. Матеріалом дослідження слугують ноти твору та наукові праці Л. Кияновської [2; 3], С. Кудринецького [4], С. Мудрої й А. Славича [5].

Творчий шлях митця розгортався в умовах активного національного відродження Галичини. Як зазначає Любов Кияновська, серед українських композиторів того часу він свідомо став на шлях наслідування і розвитку естетики Миколи Лисенка [3, с. 84]. Паралельно з творчою діяльністю він заснував у Стрию «Бібліотеку музикальну» – перше українське нотне видавництво в Галичині (1885–1887), очолював хор «Боян», організовував концерти.

У 1903 році, під час Лисенківських свят, саме Нижанківський диригував зведеним хором «Боянів». Цей факт є яскравим свідченням його авторитету як митця і музичного організатора. Трагічна загибель у 1919 році (він був розстріляний польською владою без суду), – надала його постаті символічного значення борця і митця.

Стильові риси творчості митця формуються на перетині трьох основних джерел: народної пісенності, романтичної емоційності та сакрально-хорової традиції. Народна пісня виступає головним інтонаційним ґрунтом, хорова музика – основною сферою діяльності. Фортепіанна спадщина, хоч і нечисленна, відображає ліричний світогляд композитора та його тяжіння до камерного вислову.

Коломийка – один із найхарактерніших жанрів українського фольклору, який поширений переважно на теренах Західної України. Як зазначав дослідник В. Гошовський, вона «виникла в синкретичному зв'язку з танцем і має чітку та тільки їй притаманну структуру та ритмічну форму» [1, 15]. Визначальними ознаками жанру є 14-складова поетична форма з поділом 4+4+6, чотиритактові речення, ізоритмія та дводольний метр [5, 131].

У фортепіанній музиці коломийка часто трансформується у віртуозну п'єсу або частину циклічного твору, зберігаючи при цьому асоціативний зв'язок із народним першоджерелом. Саме такий підхід спостерігається у сюїті «Вітрогони» Остапа Нижанківського, де коломийка виступає не лише як жанрова основа, а й як принцип музичного мислення. Композитор не обмежується простим цитуванням фольклорних зразків, а створює узагальнений образ народної танцювальної стихії, поєднуючи її з елементами інших жанрів і з професійними

композиційними прийомами. У результаті виникає цілісна художня структура, в якій народна традиція набуває нової, індивідуально-авторської інтерпретації.

Фортепіанна сюїта «Вітрогони» (1890) являє собою своєрідне коломийкове попурі. Твір складається з чотирьох частин, кожна з яких є творчим переосмисленням народно-танцювального матеріалу:

І частина (Allegro, 1–32 такти) – побудована у простій двочастинній репризній формі. Її перше речення за інтонаційними ознаками нагадує козачок, тоді як друге зберігає ритмічні особливості коломийки.

У ІІ частині (33–48 такти) – привертає увагу характерний пунктирний ритм, властивий як коломийці, так і козачку. Використання лідійського ладу надає музиці своєрідного лемківського забарвлення. За характером мелодики ця частина наближена до пісенної коломийки і витримана у простій двочастинній формі.

ІІІ частина (49–56 такти) – вирізняється нетиповою для коломийки тридольністю, яка нагадує мазурку і за звучанням асоціюється з «етнічними» мазурками Фридерика Шопена. Вона є невеликою за обсягом, написана у формі двочастинного періоду і виконує роль своєрідного інтермецо, готуючи слухача до розгорнутої фінальної частини.

ІV частину (57–88 такти) – позначено як коду. Вона починається з домінантового вступу, що наслідує традиційну народну формулу початку танцю з поступовим ритмічним ущільненням. У результаті створюється яскрава танцювальна атмосфера коломийкового характеру. Головна тема, змінюючись фактурно, але зберігаючи гармонічну основу, звучить тричі. Наприкінці повертається тема першого епізоду, що підсумовує розвиток твору і надає всій композиції рис завершеності та репризності.

Фортепіанна сюїта «Вітрогони» є вагомим внеском Остапа Нижанківського у розвиток української інструментальної музики. Твір являє собою художньо цілісну композицію, у якій коломийковий тип мислення органічно поєднується з рисами козачка, мазурки, шумки та принципами рапсодійної форми. Кожна частина сюїти має самостійний образний зміст і виконує чітку драматургічну функцію в межах циклу.

Особливою цінністю твору є майстерне використання засобів народного інструментального музикування – імітація цимбал, бандури, народних духових – в умовах академічного фортепіанного письма. Сюїта поєднує доступність і художню повноцінність, що робить її важливою складовою як концертного, так і педагогічного репертуару. «Вітрогони» й сьогодні залишаються актуальним зразком того, як фольклорний жанр може бути перетворений на самостійний художній твір зі збереженням автентичної енергетики.

Список використаних джерел

1. Гошовський В. Українські народні танцювальні мелодії. Київ : Наукова думка, 1973. 412 с.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. 224 с.
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. 355 с.
4. Кияновська Л. Стильові процеси в українській музиці XIX – початку XX ст. Львів, 2000. 276 с.
5. Кудринецький С. М. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських. *Наукові записки*. Тернопіль : Мистецтвознавство, 2010. С. 19–25.
6. Мудра С., Славич А. Фортепіанні коломийки українських композиторів як складова педагогічного репертуару. *Молодь і ринок*. 2017. С. 130–134.
7. Павлишин С. Остап Нижанківський : життя і творчість. *Українська музика*. 1993. № 2. С. 15–28.

Теряєва Лариса,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедримузикознавства
та музичної освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, Україна

КЛАСИЧНІ ТА НОВІТНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Сучасний розвиток музичного мистецтва та музичної освіти характеризується активною трансформацією методологічних підходів до їх дослідження. Поряд із класичними науковими традиціями дедалі більшого значення набувають міждисциплінарні, цифрові та інноваційні підходи, що відображають зміну парадигми гуманітарного знання. У цьому контексті особливо актуальним є осмислення співвідношення традиційних і новітніх підходів у дослідженні музичного мистецтва й освіти.

Класичні підходи в дослідженні музичного мистецтва. Класичні підходи до вивчення музичного мистецтва формувалися в межах музикознавства як академічної галузі та ґрунтувалися на системному аналізі музичного твору.

Основні напрями:

Історико-стильовий підхід, який передбачає вивчення музичних явищ у контексті історичної епохи, стилю, композиторської школи.

Теоретико-аналітичний підхід, орієнтований на дослідження структури музичного твору (гармонія, форма, фактура, ритм).

Естетичний підхід, зосереджений на осмисленні художньої цінності музики, її образності та емоційного впливу.

Виконавсько-інтерпретаційний підхід, що розглядає музичний твір у процесі виконання, аналізує інтерпретацію.

Класичні підходи забезпечують глибину, системність і наукову обґрунтованість дослідження, однак потребують доповнення сучасними методами.

Класичні підходи в музичній освіті. У педагогіці музики традиційно застосовуються:

– *дидактичний підхід* (формування знань, умінь, навичок);
– *культурологічний підхід* (музика як частина культури);
– *діяльнісний підх*ід (навчання через музичну практику);
– *компетентнісний підхід* (формування професійних компетентностей).

Ці підходи залишаються фундаментом підготовки музикантів, але вимагають модернізації відповідно до викликів часу.

Новітні підходи в дослідженні музичного мистецтва. Сучасна наука характеризується інтеграцією різних галузей знань. Ключовими напрямами є:

Міждисциплінарний підхід, у якому здійснюється поєднання музикознавства з психологією, культурологією, соціологією;

Когнітивний підхід, що досліджує процеси сприйняття музики, музичне мислення;

Цифровий (Digitalhumanities) підхід, у якому використовуються
технології для аналізу музики (BigData, аудіоаналіз);

Соціокультурний підхід, що розглядає музику як соціальне явище.

Перформативний підхід, який аналізує виконання як форму дослідження.

Новітні підходи в музичній освіті. Сучасна музична педагогіка активно впроваджує:
– студентоцентроване навчання;
– цифрові технології (онлайн-платформи, AI, VR);
– гейміфікацію навчання;
– проєктно-дослідницький підхід;
– інклюзивну освіту;
– компетентнісно-орієнтовані моделі;

Особливого значення набуває розвиток:
а) цифрової компетентності;
б) творчого мислення;
в) здатності до самоосвіти.

Інтеграція класичних і новітніх підходів. Сучасна ефективна модель дослідження та освіти передбачає:

– поєднання традиційного аналізу з цифровими інструментами; синтез теоретичного і практичного знання;

– інтеграцію мистецької, педагогічної та технологічної складових.

Такий підхід забезпечує глибину наукового аналізу, актуальність дослідження і відповідність сучасним освітнім стандартам.

Класичні підходи залишаються фундаментом досліджень музичного мистецтва та освіти, забезпечуючи наукову системність і глибину аналізу. Водночас новітні підходи розширюють дослідницький інструментарій, сприяють інтеграції музичного мистецтва у сучасний цифровий та соціокультурний контекст.

Ефективність сучасних досліджень визначається здатністю до інтеграції традиційних і інноваційних підходів, що дозволяє формувати нову якість музичної науки та освіти.

Список використаних джерел

1. Бех І. Д. Особистісно орієнтоване виховання: сучасні підходи. Київ : Либідь, 2021. 280 с.

2. Бойчук Ю. Д., Казачінер О. С. ІКТ як засіб формування інклюзивної компетентності майбутніх педагогів. Revista Românească pentru Educaţie Multidimensională. 2021. Vol. 13, No. 1. DOI: https://doi.org/10.18662/rrem/13.1/377

3. Гуревич Р. С., Кадемія М. Ю. Цифровізація освіти: виклики і перспективи. Вінниця : ТОВ «Планер», 2022. 312 с.

4. Кремень В. Г. Освіта і наука України: сучасні виклики. Київ : Грамота, 2023. 256 с.

5. Коваль Л. В. Цифрові технології у мистецькій освіті. *Інформаційні технології і засоби навчання.* 2022. № 4. С. 95–104.

6. Кремень В. Г. Освіта і наука України: сучасні виклики. Київ : Грамота, 2023. 256 с.

7. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва: теорія і практика. Київ : Освіта України, 2021. 320 с.

8. Ткаченко Т. В. Інноваційні методи навчання музики у ЗВО. *Мистецька освіта.* 2023. № 2. С. 48–55.

9. Wang F. Innovative Preschool Music Education Models Utilizing Digital Technology // Journal of Education and Educational Research. 2023. Vol. 5, No. 2. DOI: https://doi.org/10.54097/jeer.v5i2.12757

Ткач Марія,

студентка 2 курсу
спеціальність Середня освіта
(Українська мова і українська література),
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г Шевченка, Україна

Каранда Марина,

доцент, кандидат філософських наук,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ФОРМУВАННЯ ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО ЖІНОЧОГО ІДЕАЛУ ЗАСОБАМИ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ МАЛОЇ ПРОЗИ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ТА МАРКА ВОВЧКА)

Українська література 19-го століття відіграє важливу роль у формуванні національної свідомости українців засобами художнього слова. Письменники цього періоду прагнули не лише зобразити життя простого народу, а й показати його духовні цінності, моральні, естетичні ідеали крізь призму соціальних проблем. Окремої уваги заслуговують твори «Маруся» (1832р) Григорія Квітка-Основ'яненка та «Маруся» (1871 р) Марії Вілінської, яка відома світові під псевдонімом Марко Вовчок, адже там ми знаходимо два схожі жіночі образи, які варто зіставити.

Зазначена проблема частково розглядалася літературознавцями в просвітницькому аспекті, окремі зауваги знаходимо в працях В. Агеєвої, що спробувала визначити специфіку жіночого письма та жіночої образности у прозі Марка Вовчка, розкрити вплив інтелектуальної й духовної атмосфери «жоржзандівської» доби на біографію і творчість української письменниці.

До вивчення творів Квітка-Основ'яненка звертався М. Турчин, який досліджує в творах Квітки елементи християнської етики, концепцію «сердечного» пізнання світу, категорію долі та морально-етичні цінності українського народу, які формують філософську концепцію повісті.

Методологічною базою для нашого дослідження ще стали праці О. Бандури, Я. Вільної, Г. Клочек, Н. Крутикової, О. Маленко, І. Ніколайчук та інших.

Мета дослідження – виявити на прикладі творів малої прози Г. Квітка-Основ'яненка та Марка Вовчка риси, які формували етико-естетичний ідеал жінки в освітянській парадигмі 19 століття.

Передусім відзначимо, що обидва українські автори звертаються до прототипів – простих українських дівчат, які виростають у традиційному селянському середовищі. Тому в образному відношенні ці героїні відзначаються такими рисами як працьовитість, скромність, повага до батьків і глибока віра у Бога. Такі риси були важливими для українського світогляду того часу, адже письменники прагнули показати морально-естетичний ідеал людини з народу максимально впізнаваним.

У творі Квітки-Основ'яненка Маруся постає лагідною, ніжною та значно ідеалізованою героїнею. Автор приділяє увагу описам побуту, звичаїв, родинних взаємин. Його оповідь сповнена щирості та емоційності, а стиль твору тяжіє до сентименталізму. Письменник намагається зворушити читача, показуючи глибину почуттів героїв і трагічність людської долі. Також про сентиментальність, ідеалізованого персонажа зазначає літературознавиця Олена Маленко: «Сентиментальний канон дотримано, емоції й пристрасті досягають апогею, драматичність фабули очевидна» [2, 19].

У прозі Марка Вовчка відчувається інший художній підхід. Її Маруся – це не просто образ доброї та щирої дівчини, а також й людина, чия доля нерозривно пов'язана із соціальними умовами життя. Авторка значно гостріше порушує питання несправедливості, страждання та залежності селян. Її стиль ближчий до реалізму, більше життєвої правди й внутрішніх переживань персонажів. Завдяки цьому образ Марусі стає більш життєвим і психологічно глибоким. Як зазначає Віра Агеєва: «Найбільший успіх випав повісті «Маруся». Доба Руїни, постать гетьмана Петра Дорошенка віддавна цікавили письменницю. Вона взялася описати героїчну місію дівчини-підлітка, яка супроводжує посланця із Запоріжжя до гетьмана в оточений ворогами Чигирин. Майстерно вибудуваний сюжет утримував читацьку увагу аж до самого трагічного фіналу. Пригоди, напади, перевдягання, засідки, втечі не могли не захоплювати» [1]. Таким чином етико-естетичний ідеал виявився не вузько-хуторянським, адже французька література того часу і педагогічна думка всотали цю повість як важливу для власного розуміння жіночого героїзму. Свідчення – чисельні видання і включення твору до шкільної програми 19 ст. часто згадуються дослідниками, наприклад, Іриною Ніколайчук: «За сприяння П'єра-Жуля Етцеля у Парижі виходить друком переклад повісті Марко Вовчок «Маруся» про відважну дівчинку, яка допомагає запорізьким козакам. Книжка швидко набуває неабиякої популярності, перекладається ще кількома мовами та опиняється у французькій шкільній програмі» [3].

Попри спільні обставини та середовище, у якому взаємодіють персонажі (дві Марусі), письменники демонструють різні підходи. Якщо Квітка-Основ'яненко намагається створити морально-естетичний ідеал і розчулити читачів, використовуючи сентименталізм, то Марко Вовчок, або ж Марія Вілінська, намагається більше показати реальні умови життя. Також зазначимо важливість порівняння цих творів крізь призму чоловічого та жіночого авторського погляду, адже саме така різниця у світосприйнятті значною мірою впливає на спосіб зображення героїні, її почуттів і життєвих обставин. Тож у Марка Вовчка не віднайдемо традиційного етнографічного побутописання чи того, що може сприйматися як прямий заклик до збереження й закріплення духовних надбань українського народу, але не помітимо й моралізаторських тирад у стилі Г. Квітки-Основ'яненка.

Таким чином образи двох Марусь не лише зображували життя українських селян XIX століття в стилістиці сентименталізму чи раннього реалізму, а й стали орієнтирами, етико-естетичними маяками у формуванні жіночого ідеалу того часу. Також їх можна уважати частково попередниками, історико-літературною основою, типологічними персонажами для поетичних і прозових образів XX століття, наприклад дівчини з народу в поемі «Маруся Чурай» Ліни Костенко, чи Марії з однойменного роману Уласа Самчука. Ці етико-естетичні зв'язки потребують окремого міждисциплінарного дослідження.

Список використаних джерел

1. Агєєва Віра. Жінка в чорній оксамитовій сукні. Із життєпису Марка Вовчка. Локальна історія. 10.08.2021 URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/zhinka-v-chornii-oksamitovii-sukni/ (дата звернення: 10.04.2026)

2. Маленко О. О. Українська «сентиментальна» любов як естетичний концепт і лінгвоментальний досвід (за повістю «Маруся» Григорія Квітки-Основ'яненка. *Український світ у наукових парадигмах* : зб. наук. пр. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; Харків. іст.-філол. т-во ; [редкол.: О. О. Маленко (голов. ред.) та ін.]. Харків : ХІФТ, 2018. Вип. 5. С. 14–21. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/items/71a1f149-963c-4773-a706-495eb3297336 (дата звернення: 10.04.2026)

3. Ніколайчук Ірина. Марія, Марко і знову Марія: як любила і писала Марко Вовчок. Читомо. 19.12.2022 URL: https://chytomo.com/mariia-marko-j-znovu-mariia-iak-liubyla-j-pysala-marko-vovchok/ (дата звернення: 10.04.2026)

Торба Ярина,

студентка 3 курсу,
спеціалізація «Музикознавство»,
Національна музична академія України, Україна

Науковий керівник – ***Копиця М. Д.,***
докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики,
Національна музична академія України, Україна

ПОСТАТЬ П. КОЗИЦЬКОГО: СТОРІНКИ МАЛОВІДОМИХ ЕПІСТОЛЯРІЇВ

У ХХ столітті українська музична історія засяяла «білими плямами» – стало відчутним, що ми жили у дуже жорстких рамках «краткого курсу». Тому загальна картина досліджень про музично-культурні процеси виявлялась відрубаною, збідненою, потворною. І тут кардинальним чинником історичних процесів стає джерелознавчий фактор. Першим кроком на цьому шляху стає джерело – епістола, що тримає історичну пам'ять і є невичерпним джерелом кожного покоління дослідників.

Епістола (*з гр. «лист», «кореспонденція», «послання»*) – один з надзвичайних документів нашої історії. Листування має свої особливі переваги, як унікальний інтелектуальний продукт від простих побутових інформацій, уточнення біографічних даних до аналізу творчо-життєвих колізій долі особистості, нових даних про феномен епохи, її культури тощо. «*Пронизливо-одверта сповідь* – пише про листи М. Коцюбинська – *скурпульозний щоденник;* <…> *спонтанні мистецькі одкровення;* <…> *начерк майбутнього художнього твору, неприхована «гаряча» хроніка доби, сповнена теплих цюхвилинних деталей, що незафіксовані сьогодні, вже завтра підуть у непам'ять;* <…> *«гра» розуму і сплески чуття, не призначені для широкої публіки, так би мовити, в одному примірнику – і цим цінніші* <…> *і все це – листи*.» [4]

Для української культури епістолярій, його дослідження мають величезне значення – не тільки культурологічне, а й соціально-політичне. Умови, несприятливі для історичного розвитку України, її тривалий за часом бездержавний статус, безправне становлення діячів культури, змушували митців власні ідеї, творчі задуми, достовірну інформацію про історію створення та подальше життя своїх мистецьких творінь «кодувати» в епістолярному жанрі, здебільшого навіть не сподіваючись на їх подальшу актуалізацію в історії. У ХХ ст. загроза розповсюджується не тільки на листи, а й на їхніх авторів. Репресивні кампанії, які почалися з доби «Розстріляного Відродження» тривали аж до кінця століття. Добре сплановані методи цькування інтелігенції, цензурні розправи (які не припинялись за будь-яких режимів) серйозно гальмували розвиток епістолярії. Навіть ті нечисленні листування, які все ж були опубліковані, далекі від їх оригінальних текстів: листи безжально скорочувалися, невпізнанно змінювалися, з них вилучалися усі найважливіші деталі творчого життя дописувачів та їх стосунків з державними інстанціями, факти інтимного життя, побутові деталі. Тому перед нами стоїть завдання не тільки пошуків та опрацювання досі невідомих або маловідомих архівних фондів, а й перегляду перевидання тих, які були опубліковані у 20-80-ті роки ХХ ст. Адже наукове осмислення шляху історичного розвитку нашої культури, зокрема, музичної, неможливе без такого «погляду з середини» – найбільш об'єктивного, неспотвореного цензурним втручанням.

В останні десятиліття листи виходять з «історичної тіні», причому ініціаторами їх актуалізації стають приватні державні архіви, спецсховища, публікуються раніше заборонені музейно-літературні колекції. Приватна кореспонденція повертає нам імена забутих або табуйованих осіб, а знайомі постаті позбавляються хрестоматійної канонічності й «урочистої закам'янілості». Такі кореспонденції тоталітарної доби не викликають підозри у неправдивості викладеної в них інформації, в історичній недостовірності відображених фактів та описаних явищ, оскільки саме з метою донести істину писали свої листи дописувачі. Як

акцентує Р. Доценко: «*Приватні невідкоректовані цензурою свідчення і спостереження митців, які володіли гострим соціальним і художнім чуттям, створювали самобутній історичний та літературний літопис своєї доби*» [1]. Директивні установки тогочасного режиму створювали необхідність давати «правильну оцінку» документів. А крім політичної тенденційності у цих настановах відчувався дух централізованого контролю за публікаціями джерельної спрямованості, оскільки історична і правдива інформація владі не була потрібна.

Велике значення для розвитку епістології сьогодення мають 3 видання епістолярії в Україні: листування О. Кошиця «Листи до друга» (1998 р.), Б. Лятошинського – «Епістолярна спадщина» у 2 томах (т. 1 2002 р.) та М. Лисенка – «Листи» (2004 р.). Ці 3 дослідження є значним досягненням і стали вагомим внеском у сучасну українську епістологію. На тлі сучасного рівня таких видань видається недооціненною постать видатного діяча української музичної культури П. О. Козицького, чия архівна спадщина з багатьох об'єктивних та суб'єктивних причин розпорошена по різних архівах, приватних зібраннях, одиничних місцях зберігання. Його особистість заслуговує на більш ретельне, глибоке наукове опрацювання, в чому суттєво б допомогла опора на його епістолярну спадщину.

Пилип Омелянович Козицький – видатний український композитор, творча діяльність якого міцно пов'язана з періодом активного становлення українського музичного мистецтва і також своєю творчістю він показує вищі досягнення музичної спадщини у хоровому жанрі першої половини ХХ століття. Козицький – композитор, публіцист, журналіст, вчений, педагог, громадський діяч, мистецький реформатор, що вніс свій творчий доробок, відзначений широкою амплітудою, в українську культуру. Починаючи першою розвідкою про діяльність Києво-Могилянської академії «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування», яка на той час була найкращим вищим навчальним закладом Європи, і завершуючи творами у жанрах масової пісні, солоспівів, фортепіанних творів та опери.

Мало досліджена сторінка діяльності Козицького-композитора – це співпраця з геніальним українським режисером Л. Курбасом. Перетин життєвих доріг Л. Курбаса і П. Козицького відбувався неодноразово. Вперше вони зустрілися, коли композитор працював у Харкові. Курбас тоді став на чолі провідного театру української республіки, а Козицький обійняв посаду інспектора музичного відділу та голови Вищої музичної ради Наркомосу УРСР і очолюючи Товариство ім. М. Леонтовича, став одним з речників музичного життя країни. Період з 1926 по 1936 рр. був найбільш плідним у жанрі театральної музики – композитор пише музику до 12 вистав «Березоля».

Робота в галузі театральної музики настільки захопила П. Козицького, що він задумав написати оперу. За порадою митець звернувся до відомого драматурга Івана Кочерги: «*Високошановний Іване Антоновичу! … У Вас є велика культурність, чуття до романтичних фарб, а також розуміння сучасності. У мене прохання до Вас. Ви – письменник, я – музика. Чи не порадили б Ви мені сюжету для опери і чи порадивши, надіслали б зразок сценарію?*». Не здійснилося.

З часом в історії музичного джерелознавства виникла думка, що епоха епістоляріїв закінчується. Замість них настає час новітніх технологій, тобто нових форм спілкування. Але все ж таки до кінця ХХ ст. листування займало достатню частину життєвого простору митців. До них відносяться П. Тичина, Ю. Мейтус, М. Лисенко, В. Косенко, О. Довженко, М. Рильський, Іван Паторжинський, Б. Лятошинський, Р. Глієр. Нашу ж увагу привернула мало досліджена епістолярна спадщина П. Козицького.

Робота над листуваннями П. Козицького проходить дуже сутужно через несприятливі умови зберігання листів. Його власний архів, що зберігається у Центральному держаному архіві літератури і мистецтв у Софії Київській, налічує лише декілька листів до членів родини. Але ми пішли іншим шляхом і, розширивши пошук епістоляріїв, звернулись до архівів діячів, з якими листувався митець. Серед адресатів знаходимо дуже різних, але знакових фігур тогочасної доби: видатна оперна співачка З. Гайдай; оперний режисер і співак М. Стефанович; композитор і хоровий диригент К. Стеценко; видатний композитор К. Данькевич; сьогодні невідомий, але гідний уваги композитор П. Глушков; музикознавець Л. Носов; літературознавець та історик Ф. Редько і багато-багато інших.

У листах можна виділити такі напрямки:

1) Панорама і стан музичного життя України;

2) Задуми і втілення творчих проєктів;

3) Рецензії самого П. Козицького та авторів, що досліджували його життєтворчість.

Заслуговує на увагу лист П. Козицького до видатної української співачки З. Гайдай, в якому висловлюється подяка за виконання партії Іди в опері «Невідомі солдати», поставленій у Київському оперному театрі у 1936 р.

Глибоку подяку висловлює Козицький М. Стефановичу – оперному режисеру, співаку і музикознавцю в професійній допомозі у виконанні кантати «За Батьківщину».

До іншого жанру листування П. Козицького відноситься рецензія на поему композитора П. Глушкова для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру «Пісня про буревісника». Хоча рецензія надрукувана на машинці з російським шрифтом без літери «і», але вона викладена щирою українською професійною мовою.

Частина листів являє собою звернення до видатного композитора К. Стеценка. Викликають увагу і пошану декілька епістоляріїв з професійним аналізом і коментарями до Літургії, яку Козицький називає «*у своєму роді шедевром*» і дає деякі поради щодо композицій частин твору «*на стиках мелодій*».

До епістолярної спадщини митця можна відносити радіонарис Л. Носова «Композитор П. О. Козицький», у якому ми бачимо опис рис стилю Козицького, українську ментальність в його творах та вплив М. Леонтовича на творчість митця.

Також присутні офіційні звернення до керівних органів Раднаркому освіти в особі історика і літературознавця Ф. Редька з питань організації Спілки композиторів України у кінці 30-х-початку 40-х років ХХ ст. Група листів належить до висвітлення життя українських митців в евакуації, їх просвітницької діяльності в галузі поширення української культури в столиці Башкирії – Уфі у 1941-1942-х рр. Це урочистий концерт і засідання з нагоди сторіччя від дня народження М. Лисенка, слов'янський концерт тощо.

У листах про особисті творчі плани Козицький пише, що він працює над кантатою «На землі своїй святій будем вічно жити» на текст П. Тичини та оперою «Невідомі солдати» (пізніше «Жан Жірарден»).

Робота над епістоляріями П. Козицького тільки розпочинається. Ця робота намічає шляхи, хай тернисті, не швидкоочікувані. Без такого «погляду з середини» неможливо дати правдиву, фахову оцінку не лише вибраного композитора, але й широку загальну картину тогочасної епохи, історичного часу, повніше описати життєвий шлях митця, уточнити факти його біографії, відшукати досі невідому інформацію, простежити виконавську долю твору – такі можливості дає лише епістолярний жанр. Та, зрештою, віддати шану своїм незаслужено забутим митцям, які і будували наше культурне сьогодення.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. Творчі портрети українських композиторів. П. Козицький. Київ : Музична Україна, 1985. 64 с.

2. Доценко Р. Вільна думка з епістолярних шухляд. *Сучасність*. 1994. № 6. С. 162–167.

3. Копиця М. Стратифікаційні засади музичної епістології. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 5–11.

4. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ : Автограф, 2008. 528 с.

5. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: роздуми про епістолярну творчість. Київ : Дух і Літера, 2001. 300 с.

6. Леоненко Я. Сторінки співпраці Леся Курбаса та Пилипа Козицького. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 157–166.

Тушева Вікторія,

доктор педагогічних наук, професор,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди, Україна

СУТНІСТЬ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ ОСВІТИ У МИСТЕЦЬКІЙ ПРОЄКЦІЇ

В умовах глобалізації вищої освіти ідеї гуманізації і гуманітаризації в багатокультурному і взаємозалежному світі набувають концептуальних ознак, а культурна різноманітність вимагає нового мислення в загальнодержавному і планетарному масштабах, що зумовило виникнення полікультурної (мультикультурної) парадигми освіти, зокрема у мистецькій проєкції.

Важливою соціальною детермінантою розвитку полікультурної освіти стають інтеграційні та холістичні процеси культурного буття як важливої світової тенденції, прагнення України інтегруватися у світовий та європейський соціокультурний та освітній простір, зберігши національну своєрідність. Відтак, на часі осмислення полікультурної освіти у мистецькій проєкції крізь призму сучасних культуро центристських тенденцій у вищій педагогіці.

Сучасний культурно-цивілізаційний розвиток в умовах глобалізації призводить до *універсалізації культурних цінностей*, необхідності акцентувати увагу на вміннях суб'єктів міжкультурних відносин взаємодіяти не тільки у межах діалогу, а й у режимі полікультурного діалогу. Саме виклики нового часу вимагають уміння вести діалог на європейських і глобальних теренах, спираючись на ті універсальні цінності, що визначають сучасне світове демократичне співтовариство, а також повагу до спільної спадщини і культурного розмаїття. Це дає можливість конструктивно взаємодіяти через різні ідентичності на основі спільних універсальних цінностей (діалогу культур).

Універсалії культури створюють той «фокус», навколо якого і в якому кристалізуються зразки кожної культури; одночасно вони є фундаментом, який забезпечує взаєморозуміння в діалогічному спілкуванні, – те, що сприяє формуванню єдиного і в той же час різноманітного світу.

Якщо розглядати полікультурність як якість особистості, то вона має виявлятися як здатність педагога інтегрувати у своїй свідомості різні культурні пласти, сенси, значення. Через постійне «спілкування-діяння» особистість стає суб'єктом культурно-історичного і освітнього мистецького простору. При такому розумінні суб'єкта культури освітній процес вибудовується як взаємодія різних позицій, точок зору, способів мислення, інтерпретацій, різних виконавських стилів. У зв'язку з цим принцип полікультурності має забезпечувати гетерогенну, поліфонічну структуру освітнього простору, робити його відкритим, незавершеним, смислопороджуючим, забезпечувати між різними культурними світами.

Безумовною цінністю, базисом полікультурного, поліетнічного буття слугує *толерантність*, яка розуміється як: еквівалентність і міра різності, як моральний стрижень, терпимість, емоційна стійкість і т. ін. [3]. Толерантність виступає як соціально-освітній імператив у суспільстві, де його світоглядні установки відіграють значну роль у сфері освіти. У толерантному суспільстві (середовищі) вища школа як соціокультурний інститут, що володіє культурно-освітніми засобами, зобов'язана сприяти проєктуванню полікультурного простору, формуванню полікультурного мислення і розвитку культури міжнаціонального спілкування. Тому активізується поліетнічна (національна) культура майбутнього педагога у мистецькій галузі, яка значною мірою залежить від того, наскільки для нього це поняття стане його внутрішньою позицією, знайде свою соціально-освітню значущість, сприйматиметься ним як цінність разом з іншими загальнолюдськими цінностями (життя, свобода, гуманізм та ін.).

Якщо полікультурність, в широкому сенсі – це стрижень культури суспільства, то полікультурність у мистецькій освіті – спосіб включеності її в соціокультурний контекст, потреба і здатність відтворювати у своєму змісті усю палітру цінностей культури, що пов'язано із *культурною ідентичністю особистості педагога*.

Важливе розуміння того, що *культурна ідентичність* передбачає осмислення культурно-ціннісних домінант суспільства, що виявляються функціонально необхідними в процесі його розвитку; це той «каркас», який створюється в кожній культурі у процесі діалогу з іншими культурами і «метакультурою» в цілому. Саме розуміння освіти, зокрема мистецької, як процесу і засобу поглиблення культурної ідентичності особистості майбутнього педагога є теоретичною тезою у нашому науковому дискурсі.

Полікультурність виявляється не тільки як певна стратегія освітнього простору, його метапринцип, а й *своєрідна властивість свідомості педагога*, що спрямовує на застосування поліпарадигмального підходу у створених освітніх моделях, осмислення педагогічних теорій як взаємопов'язаної численності різних «логік», які існують і взаємозбагачуються у вільній взаємодії [4].

Акцентуємо увагу на тому, що всі епохи в розвитку культури існують у нашій свідомості і «працюють» в режимі діалогу. Культурні форми моделі освіти постійно змінюються й еволюціонують як у соціальному просторі, так і в часі, а також вони перебувають у постійній взаємодії. Згідно з методологічним принципом полікультурності людина є перетином багатьох культур, і тому необхідно говорити про наявність у індивіда декількох ідентичностей, тобто людина багато- або поліідентична. Кожна людина є представником певної культури, культурної епохи, але усвідомити це можна тільки в процесі спілкування-діалогу з людьми (або творами) різних культур, результатом якого є вільний вибір індивідом духовних цінностей, способу життя і мислення, його самодетермінації в горизонті особистості [2].

У цьому контексті полікультурну освіту необхідно розглядати як чинник формування багатогранного цілісного холістичного бачення світу, здатності оцінити явище з позиції іншої людини, бажання до співпраці, взаєморозуміння і взаємодії. Перед вищою мистецькою освітою ставиться завдання допомогти індивідові освоїти і осягнути три основні рівні цінностей: *етнокультурний, загальнонаціональний і загальнолюдський (планетарний)*.

Зростаюча взаємозалежність культурного буття і світовідчуття на рівні різних країн і націй спричинилася до появи поняття *«глобальна освіта»,* спрямованої на розвиток «глобальної свідомості» (К. Дорсетт) особистості, яка навчається, усвідомлення відповідальності за долі всієї планети. Глобальну освіту (і в цьому одна з її відмінностей від полікультурної) розширює контекст діалогу до планетарного рівня. Полікультурна грамотність заснована на усвідомленні різноманітності як об'єктивної характеристики світової культури і рушійної сили її розвитку, тоді як в рамках глобальної освіти має місце пріоритет культурних універсалій над культурною різноманітністю, тому що саме культурні універсалії можуть забезпечити глобальний діалог культур в їх історичному розвитку. Іншими словами, глобальна освіта не відміняє полікультурну, а включає її в ширший контекст [2].

Постає завдання забезпечення діалогу нового типу культури з попередніми культурами і діалог національних культур у загальносвітовому контексті. Мова йде про полікультурну модель вищої мистецької освіти, що реалізує *принципи полікультуралізму й національної ідентичності*. В умовах війни зростають тенденції до збереження особливостей національної культури, традицій. Значення національних культур виявляється в тому, що кожна з них специфічно сприймає світові форми розвитку і здатна внести свій внесок у розвиток світової культури. Освоєння народної культури, традицій народу забезпечить відновлення менталітету нації, прогресивних рис національної психології. Це забезпечить життєдіяльність представників своєї нації, тобто виступить в ролі «захисного пояса» особистості.

Наповнення новим змістом вищу мистецьку освіту на засадах полікультурності охоплює такі рівні особистісного розвитку:

1) *рівень людських взаємин*: міжособистісне спілкування, обмін мистецьким досвідом, спільне прийняття рішень;

2) *рівень культурної самосвідомості*: осмислення поняття «культура», розуміння того, що кожна людина – носій тієї чи іншої культури, а різноманітність культур впливає на збагачення суспільства;

3) *рівень полікультурної свідомості, самоідентичності*: ознайомлення з історією і культурою різних етнічних культур, повага до різних національностей, традицій, мистецьких інтерпретацій, здатність оцінювати історичні й сучасні події з позицій різних культурних світоглядних точок зору;

4) *рівень міжкультурного досвіду*: особистісний контакт з представниками різних націй, різними стильовими та жанровими особливостями музичних творів зарубіжних композиторів, досвід адаптації до іншого культурного середовища; втілення ідей полікультурності у мистецьку практику.

Отже, таке змістове наповнення сучасної вищої мистецької освіти передбачає затвердження у свідомості майбутніх педагогів-митців значення історичних коренів свого народу, їх духовних начал, національно-патріотичних ідей, усвідомлення гуманістичного зв'язку з іншими народами, людством, а також розуміння того, що єдиною формою співіснування й взаємодії культур є їх діалог. Творення ціннісного мистецького простору сучасності має відбуватися в умовах діалогу культурних традицій, передбачає взаємопроникнення світоглядних парадигм та інтеграцію мистецьких рефлексій різних історичних періодів (стилів, жанрів, інтерпретацій). Головними принципами вищої мистецької освіти мають стати культурний плюралізм, культурна взаємодія, взаєморозуміння різних культур, їх взаємодоповнення і цілісність – з одного боку, і акцентуація на національній ідентичності – з іншого, реалізація яких веде до розуміння міжкультурного діалогу на рівні творців, їх інтерпретаційних пошуків, виконавських та інтерпретаційних зразків, формування вмінь бачити крізь призму власного національного сприйняття зміст інших культур.

Список використаних джерел

1. Соколова І. В. Соціокультурна ідентичність і полікультурна освіта: педагогічний дискурс. *Edukacja w społeczeństwach wielokulturowych* / за ред. W. Kremień, T. Lewowicki, J. Nikitorowicz, S. Sysojewa. Warszawa : Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP ; Uniwersytet w Białymstoku, 2012. С. 324–331.

2. Тушева В. В. Основні маркери полікультурної освіти у мистецькій проекції // Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. 2025. Вип. 11. С. 51–58. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/17664 (дата звернення: 13.05.2026).

3. Філософія : словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова, В. В. Федоренко, В. О. Федоренко. Київ : КВІЦ, 2020. 274 с.

4. Tusheva V. et al. Culturological approach as a conceptual basis for renewing modern higher pedagogical education. *Journal for Educators, Teachers and Trainers.* 2021. Vol. 12, No. 1. P. 150–158. URL: https://jett.labosfor.com/index.php/jett/article/view/505/385 (дата звернення: 13.05.2026).

Чирчик Сергій,

доктор педагогічних наук, професор,
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука, Україна

СВІТЛОДИЗАЙН ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ЛАНДШАФТНОГО СЕРЕДОВИЩА У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасний розвиток дизайнерської практики засвідчує суттєве зростання ролі освітлення як самостійного художнього засобу. У ландшафтному проєктуванні освітлення перестає бути лише функціональним елементом, що забезпечує видимість у темний час доби, і трансформується у важливий інструмент формування емоційного, композиційного та символічного образу середовища. Світло здатне змінювати сприйняття простору, підкреслювати його структуру, формувати акценти та створювати візуальні сценарії взаємодії людини з предметно-просторовим середовищем [1, 35-42].

Актуальність дослідження визначається необхідністю осмислення світлодизайну як складової мистецької освіти. У сучасних умовах дизайнер має володіти не лише художнім мисленням, але й розумінням фізичних характеристик світла, принципів роботи освітлювального обладнання та психологічних аспектів сприйняття освітленого середовища [2, 112-118]. Це зумовлює потребу в оновленні змісту освітніх програм та впровадженні міждисциплінарного підходу.

Важливим принципом організації ландшафтного освітлення є поєднання загального та акцентного світла. Загальне (заливаюче) освітлення забезпечує рівномірне висвітлення території, формуючи базовий рівень безпеки та орієнтації у просторі. Водночас акцентне освітлення дозволяє виділяти ключові елементи композиції – архітектурні об'єкти, рослинність, малі архітектурні форми – створюючи ієрархію простору та підсилюючи його художню виразність [3, 67-74].

У практиці ландшафтного проєктування доцільно виділяти такі основні види освітлення:

– функціональне освітлення території;
– архітектурне підсвічування;
– освітлення рослинних елементів;
– освітлення водних об'єктів.

Функціональне освітлення спрямоване на забезпечення комфортного пересування користувачів простору. Воно охоплює освітлення доріжок, площ, входів та зон відпочинку. Водночас навіть цей тип освітлення може виконувати естетичну функцію за умови професійного підбору світильників і їх композиційного розташування.

Архітектурне освітлення є одним із найбільш виразних засобів формування нічного образу середовища. Воно реалізується через використання різних прийомів: заливаючого, локального та прихованого підсвічування. Заливаюче освітлення дозволяє цілісно сприймати об'єкт, локальне – акцентує окремі деталі, а приховане створює декоративні світлові ефекти, що можуть трансформувати сприйняття форми [4, 145-152].

Освітлення рослинності вимагає врахування біологічних та візуальних характеристик об'єктів. Форма крони, густота листя, текстура стовбура та сезонні зміни кольору впливають на вибір типу освітлення та його параметрів. Підсвічування знизу створює виразні контрасти та драматичний ефект, тоді як верхнє освітлення забезпечує більш природне сприйняття, наближене до денного освітлення [5, 201-207].

Окрему групу становить освітлення водних об'єктів. Завдяки відбиттю та заломленню світла у воді створюються складні візуальні ефекти, що підсилюють художню виразність простору. Водночас цей тип освітлення потребує дотримання підвищених технічних вимог, зокрема щодо безпеки та герметичності обладнання.

Сучасний етап розвитку світлодизайну пов'язаний із широким впровадженням світлодіодних технологій та систем автоматизованого управління освітленням. Вони дозволяють змінювати інтенсивність, колір і динаміку світла, створюючи адаптивні світлові сценарії відповідно до функціональних або естетичних завдань [6, 58-63].

У контексті мистецької освіти важливим є формування у студентів здатності працювати зі світлом як із «композиційним матеріалом». Ефективним підходом є використання проєктного методу навчання, що передбачає розробку концепцій освітлення реальних або умовних об'єктів. Це сприяє інтеграції теоретичних знань і практичних навичок, а також розвитку креативного мислення.

У сучасних навчальних підходах до підготовки дизайнерів значна увага приділяється світлодизайну як складовій професійної компетентності, що відображено нами у профільних навчальних посібниках [напр. 7].

Крім того, світлодизайн формує у студентів розуміння взаємозв'язку між технічними можливостями та художнім результатом. Усвідомлення цього зв'язку є ключовим для створення якісного дизайнерського продукту, що відповідає сучасним вимогам естетики та функціональності.

Отже, світлодизайн у ландшафтному проєктуванні виступає універсальним засобом організації простору, який поєднує функціональні, естетичні та емоційні характеристики. Його вивчення та практичне застосування мають стати невід'ємною складовою професійної підготовки дизайнерів.

Список використаних джерел

1. IES Lighting Handbook / Illuminating Engineering Society. 11th ed. New York : Illuminating Engineering Society, 2020. 1280 p.

2. Van Bommel W. Interior Lighting: Fundamentals, Technology and Application. Cham : Springer, 2019. 331 p.

3. Malnar J., Vodvarka F. Sensory Design. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2021. 376 p.

4. Pritchard D. Lighting for Landscape Architecture. London ; New York : Routledge, 2021. 248 p.

5. Boyce P. R. Human Factors in Lighting. 4th ed. Boca Raton : CRC Press, 2022. 656 p.

6. DiLaura D. L., Houser K. W., Mistrick R. G., Steffy G. R. The Lighting Handbook: Reference and Application. 10th ed. New York : Illuminating Engineering Society, 2011. 1328 p.

7. Чирчик С. В. Світлодизайн : навч. посіб. 2-ге вид. Київ : СТ-Друк, 2020. 160 с.

Яременко Борис,

магістрант 1 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя, Україна

Науковий керівник – ***Хоменко А. Б.,***
доцент кафедри вокально-хорової майстерності,
Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя, Україна

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВОКАЛІСТА

У сучасному вокальному виконавстві особливої ваги набуває проблема сценічної майстерності як чинника художньої переконливості виконання. Попри високий рівень розвитку вокально-технічної підготовки, у практиці нерідко спостерігається розрив між якістю звукоутворення та здатністю виконавця повноцінно реалізувати художній образ у сценічних умовах. Як зазначають науковці «сценічна культура охоплює різноманітні чинники, спрямовані на процес творчої діяльності – виконавство. Це й технічні уміння, і розуміння образності виконуваного твору, і особливості авторської інтерпретації, і сценічна поведінка й багато ін.» [4, 8]. Це зумовлює необхідність осмислення сценічної майстерності не лише як сукупності окремих умінь, а як цілісного, системно організованого явища.

Актуальність дослідження була зумовлена необхідністю поглибленого наукового осмислення сценічної майстерності вокаліста як цілісного системного явища. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених окремим аспектам вокальної підготовки, у сучасній науковій думці простежується недостатня увага до комплексного аналізу структурно-функціональної організації сценічної майстерності. Особливу увагу привертає проблема узгодження технічних, інтерпретаційних та психофізіологічних складових у реальних умовах сценічного виконання, де саме їх взаємодія визначає рівень художньої переконливості виступу. Це зумовлює потребу у системному підході до вивчення сценічної майстерності вокаліста як інтегративної професійної якості. Проблематика формування та розвитку сценічної майстерності вокаліста є предметом розвідок сучасних науковців у галузі музичної педагогіки та виконавства. Зокрема, її досліджували: М. Сохань, А. Закора, М. Сухолова, Е. Куцин, О. Габель, Д. Лєвіт, В. Антонюк, С. Гмиріна, О. Горожанкіна, О. Маньковська, А. Соковець та інші, які обґрунтовують необхідність розглядати процес підготовки виконавця до сценічної діяльності комплексно.

Метою дослідження є визначення структурно-функціональних компонентів сценічної майстерності вокаліста та обґрунтування їх функціональної ролі у процесі вокально-сценічного виконання. для забезпечення художньої виразності та професійної ефективності виступу.

Сценічна майстерність вокаліста є комплексним професійним явищем, що охоплює не лише володіння вокально-технічними навичками, а й здатність інтерпретувати музичний матеріал, ефективно контактувати із слухачем та реалізовувати емоційно-виразний сценічний образ. В цьому контексті вона постає як інтеграційна структура, що формується в процесі виконавської діяльності та виявляється у взаємодії комплексу індивідуально-професійних якостей виконавця.

Структура сценічної майстерності містить техніко-виражальні, психологічні та комунікативні складові, які функціонують не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку, забезпечуючи цілісність художньо-виконавського процесу. Такий підхід дозволяє інтерпретувати сценічну майстерність як системне явище, результат якого визначається рівнем узгодженості та синтезу її компонентів. Дослідники підкреслюють, що процес формування сценічної майстерності пов'язаний із розвитком вокально-сценічної компетентності, яка складається з мотиваційно-спрямованих, виконавсько-креативних та комунікативних навичок, та визначається як «комплексне багаторівневе та структурне утворення, яке охоплює фізіологічно-психологічні аспекти особистості і формується в процесі професійної підготовки» [2, 161]. Зокрема, вокально-сценічна майстерність у контексті музичної освіти синтезує вокальну та сценічну діяльність студента та впливає на творчий розвиток та результати концертної діяльності виконавця.

У межах даного підходу структурна організація сценічної майстерності вокаліста постає як взаємопов'язана система кількох основних компонентів, кожен з яких виконує специфічну функцію у процесі сценічної діяльності. Передусім доцільно виокремити вокально-технічний компонент, що охоплює сформованість вокального дихання, позиційно правильного голосового апарату, інтонаційну точність, дикційну виразність та здатність до стабільного звуковедення в умовах сценічного напруження. Саме цей компонент забезпечує матеріальну основу виконавського процесу та є базою для реалізації художнього змісту твору. Нерідко, виходячи на сцену, виконавець зосереджується не стільки на художньому змісті виконання, скільки на зовнішніх та технічних аспектах: як і де стати, чи стабільно звучатиме голос, чи не буде втрачено текст, а також на загальному враженні власної присутності на сценічному майданчику. Така надмірна концентрація на контролі власних дій і переживаннях зумовлює внутрішню напругу, що негативно позначається на якості виконання без автоматичних вокально-технічних навичок, «через це виконавець почасту не демонструє й половини того, що було вже добре засвоєним. Зайве хвилювання, причиною якого є сам факт перебування на сцені, порушує нормальний, звичний спів» [3, 128].

Невід'ємною складовою сценічної майстерності вокаліста є інтерпретаційно-образний компонент, який передбачає глибокий аналіз твору та осмислення музичного тексту, стилістичну відповідність виконання та здатність до створення цілісного художнього образу. Інтерпретаційний компонент ставить перед вокалістом завдання не лише володіння стилістичними знаннями, а й відтворення автентичних особливостей кожного з них. Дана складова базується на розумінні виконавцем закономірностей творів різних музичних епох, стилістичних жанрів та власного набутого досвіду, тобто реалізується через індивідуальне трактування музичного матеріалу, що ґрунтується на поєднанні авторського задуму, комплексних знань та особистісного досвіду виконавця.

Важливе місце у структурі сценічної майстерності вокаліста посідає психофізіологічний компонент виконавця, який охоплює механізми саморегуляції, контроль емоційного стану, концентрацію уваги та подолання сценічного хвилювання. Його ефективне функціонування забезпечує стабільність виконавської діяльності, дозволяє вокалісту адекватно реагувати на змінні умови виступу та підтримувати високий рівень технічної та художньої реалізації твору. Поряд із цим, невід'ємним аспектом є комунікативний компонент, що визначає характер взаємодії виконавця з аудиторією та сприяє передачі художнього змісту через емоційно-енергетичний контакт. Реалізація цього компонента передбачає комплексне використання вокально-інтонаційних, мімічних та жестикуляційних засобів виразності, які формують цілісне сприйняття сценічного образу, підсилюють емоційний вплив виконання та створюють ефект залученості слухача у музичний процес. Взаємозв'язок психофізіологічної стабільності та комунікативної ефективності стає ключовим для досягнення високого рівня сценічної культури виконавця та формування переконливого сценічного образу, здатного не тільки технічно інтерпретувати твір, а й безпосередньо впливати на слухача.

Відповідно до окресленої структури сценічної майстерності, кожен із її компонентів виконує важливі функції у процесі вокально-сценічного виконання, забезпечуючи цілісність та художню переконливість інтерпретації. Так, вокально-технічний компонент реалізує базову, забезпечувальну функцію, оскільки формує матеріально-звукову основу виконавського процесу. Його функціонування пов'язане з організацією дихально-фонаційних процесів, координацією роботи голосового апарату, стабілізацією інтонаційної точності та артикуляційної чіткості. У контексті сценічної діяльності він набуває додаткового значення як чинник надійності виконання, адже саме здатність зберігати технічну керованість звуком в умовах психоемоційного напруження забезпечує безперервність художнього процесу. Водночас вокально-технічний компонент виконує не лише репродуктивну, а й виражальну функцію, оскільки параметри звуку (тембр, динаміка, агогіка) стають носіями художньої інформації.

Інтерпретаційно-образний компонент виконує смислотворчу та художньо-концептуальну функції, визначаючи змістове наповнення виконавського акту. Саме в межах цього компонента здійснюється аналітичне опрацювання музичного тексту, виявлення його стильових, жанрових та образно-емоційних характеристик, а також їх індивідуалізоване переосмислення виконавцем. Він забезпечує побудову цілісної драматургії виконання, логіку інтонаційного розвитку та внутрішню єдність художнього образу. У цьому контексті інтерпретаційно-образний компонент виступає як інтегруючий чинник, що поєднує технічні можливості голосу з художнім задумом, трансформуючи їх у завершений естетичний результат.

Психофізіологічний компонент виконує регулятивну та стабілізуючу функцію емоційного стану, забезпечуючи оптимізацію внутрішнього стану виконавця у процесі сценічної

діяльності. Його дія проявляється у здатності до самоконтролю, саморегуляції та мобілізації психічних і фізіологічних ресурсів організму. Зокрема, він охоплює механізми подолання сценічного хвилювання, підтримання концентрації уваги, керування емоційною напругою та адаптації до змінних умов виступу. Важливим є те, що психофізіологічний компонент опосередковує функціонування інших складових: порушення емоційної рівноваги або надмірне напруження безпосередньо впливають на якість звукоутворення, точність інтонації та здатність до художньої інтерпретації. «Недостатній розвиток когнітивної гнучкості або високий рівень внутрішньої скованості може призводити до невпевненості під час виконання, втрати ансамблевої координації та зниження загальної художньої переконливості виступу» [1, 22] Таким чином, він виступає як внутрішній координуючий механізм, що забезпечує узгодженість усіх елементів сценічної діяльності.

Комунікативний компонент реалізує функцію художньо-інформаційної та емоційно-енергетичної взаємодії, спрямованої на встановлення контакту між виконавцем і аудиторією. Його специфіка полягає у трансляції художнього змісту твору через систему вербальних і невербальних засобів, до яких належать інтонація, темброві нюанси, міміка, жести, сценічна пластика. У процесі виконання цей компонент забезпечує перехід від індивідуального переживання до колективного естетичного досвіду, активізуючи емоційне сприйняття слухачів і формуючи ефект сценічної присутності. Водночас комунікативний компонент виконує функцію зворотного зв'язку, оскільки реакція аудиторії впливає на подальший перебіг виконавського процесу, коригуючи емоційну інтенсивність і виразність виконання.

Отже, у результаті проведеного дослідження встановлено, що функціональна характеристика сценічної майстерності вокаліста засвідчує, що кожен із її компонентів виконує не відокремлену, а взаємозалежну роль у структурі виконавського процесу. Їхня узгоджена взаємодія забезпечує цілісність художнього висловлювання, стабільність технічної реалізації та ефективність сценічної комунікації, що у сукупності визначає рівень професійної майстерності вокаліста.

Структура сценічної майстерності вокаліста охоплює вокально-технічний, інтерпретаційно-образний, психофізіологічний та комунікативний компоненти, кожен із яких виконує специфічні функції у процесі сценічного виконання. Вокально-технічний компонент забезпечує матеріальну основу звукової реалізації, інтерпретаційно-образний – формує художній зміст виконання, психофізіологічний – стабілізує внутрішній стан виконавця, а комунікативний – забезпечує ефективну взаємодію з аудиторією.

Ефективність сценічної діяльності вокаліста визначається не рівнем розвитку окремих компонентів, а ступенем їх узгодженої взаємодії, що забезпечує цілісність художнього образу та переконливість виконавського висловлювання. Отже, сценічна майстерність постає як системне явище, формування якого потребує комплексного підходу у професійній підготовці вокалістів.

Список використаних джерел

1. Гливацький В. Вокальний універсалізм як феномен у хоровому виконавстві // Global Trends in the Development of Information Technology and Science : collection of scientific papers with proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference, Stockholm, Sweden, 27–29 August 2025. Stockholm : International Scientific Unity, 2025. С. 19–23. ISBN 979-8-89704-992-9. DOI: https://doi.org/10.70286/ISU27.08.2025

2. Маньковська О. Ю. Формування сценічної майстерності майбутніх акторів як наукова проблема: аналітичний огляд. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.* Серія: Педагогічні науки. 2019. Вип. 3. С. 161–167.

3. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ : Гельветика, 2022. Вип. 88. 262 с.

4. Соковець А. І. Формування сценічної культури учнів закладів мистецької освіти засобами української естрадної музики : кваліфікаційна робота / наук. керівник І. С. Лященко. Кривий Ріг, 2025. 59 с. URL: http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/12227 (дата звернення: 15.05.2026).

РОЗДІЛ 2

АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ ПЕДАГОГІКИ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ Й ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР

Гончаров Михайло,

доктор мистецтва,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Україна

ФОРМУВАННЯ ТЕМБРОВО-ДИНАМІЧНОГО МИСЛЕННЯ ГІТАРИСТА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Сучасна музична освіта спрямована не лише на формування технічних навичок виконавця, але й на розвиток його художнього мислення, здатності до інтерпретації та створення цілісного музичного образу. У цьому контексті особливого значення набуває темброво-динамічне мислення гітариста, яке є однією з ключових складових виконавської майстерності.

Класична гітара, як інструмент із багатими тембровими можливостями, вимагає від виконавця тонкого відчуття звуку, уміння варіювати динаміку, артикуляцію та спосіб звуковидобування. Проте у практиці навчання часто спостерігається недостатня увага до розвитку саме цих аспектів, що призводить до одноманітності звучання та зниження художньої виразності виконання.

Актуальність теми зумовлена необхідністю вдосконалення методичних підходів до формування темброво-динамічного мислення студентів-гітаристів у процесі їх професійної підготовки.

Метою дослідження є визначення особливостей темброво-динамічного мислення гітариста та обґрунтування ефективних методів його формування.

Завдання дослідження:

1. Розкрити сутність темброво-динамічного мислення у виконавській діяльності гітариста.
2. Визначити основні проблеми його формування у студентів.
3. Окреслити методичні підходи та практичні засоби розвитку звукової культури гітариста.

Темброво-динамічне мислення можна визначити як здатність музиканта усвідомлено оперувати звуковими характеристиками інструмента з метою створення художнього образу. Воно включає в себе слухове уявлення, контроль за якістю звуку, варіативність динаміки та темброве диференціювання.

Для гітариста цей аспект є особливо важливим, оскільки інструмент має обмежену динамічну амплітуду, але водночас надзвичайно широку палітру тембрів. Зміна позиції правої руки, кута атаки, використання нігтів або подушечок пальців дозволяє отримати різні звукові відтінки, що формують індивідуальну манеру виконавця.

Темброво-динамічне мислення тісно пов'язане з розвитком музичного слуху, уяви та асоціативного мислення. Саме завдяки цим компонентам виконавець здатний не лише відтворювати нотний текст, але й інтерпретувати його, створюючи виразну та емоційно насичену музичну форму.

Проблеми формування темброво-динамічного мислення

У процесі професійної підготовки гітаристів можна виділити ряд проблем, що перешкоджають розвитку темброво-динамічного мислення:

1. Домінування технічного підходу. Навчання часто зосереджується на розвитку техніки, залишаючи поза увагою питання звукової виразності.
2. Недостатній слуховий контроль. Студенти не завжди усвідомлюють якість власного звучання, що ускладнює формування звукової культури.
3. Обмеженість тембрового досвіду. Використання одноманітних прийомів звуковидобування призводить до бідності тембрової палітри.
4. Відсутність асоціативного мислення. Невміння пов'язувати музичний звук із художніми образами знижує рівень інтерпретації.
5. Недостатня ансамблева практика. Взаємодія з іншими інструментами сприяє розвитку динамічного відчуття, але не завжди достатньо представлена в навчальному процесі.

Ефективне формування темброво-динамічного мислення потребує комплексного підходу, що включає як технічні, так і художні аспекти підготовки.

1. Робота над звуковидобуванням. Систематичне опрацювання різних способів атаки звуку, зміни позиції правої руки та контролю якості звучання сприяє розширенню тембрової палітри.
2. Динамічне моделювання. Виконання вправ із варіюванням динаміки, контрастами та градаціями дозволяє розвивати чутливість до звукових змін.
3. Слуховий аналіз. Прослуховування записів видатних виконавців, аналіз їхньої звукової палітри та інтерпретаційних рішень формує естетичний смак студента.
4. Використання асоціативних методів. Залучення образного мислення (порівняння звуку з кольорами, текстурами, емоційними станами) сприяє глибшому розумінню музичного матеріалу.
5. Ансамблева практика. Гра в ансамблі або з акомпанементом розвиває відчуття балансу, динаміки та взаємодії з іншими виконавцями.
6. Робота над репертуаром. Особливу увагу слід приділяти поліфонічним творам, творам різних стилів та епох, що вимагають різноманітного тембрового та динамічного підходу.

У сучасних умовах музичної освіти формування темброво-динамічного мислення набуває нових можливостей завдяки використанню цифрових технологій, аудіозапису та мультимедійних ресурсів. Запис власного виконання та його аналіз дозволяє студенту більш об'єктивно оцінити якість звучання та скоригувати виконавські недоліки.

Перспективним є також міждисциплінарний підхід, що поєднує знання з психології, педагогіки та музикознавства. Це дозволяє глибше зрозуміти процес формування виконавського мислення та розробити ефективні методики навчання.

Темброво-динамічне мислення є невід'ємною складовою професійної підготовки гітариста, що безпосередньо визначає рівень його виконавської майстерності, художньої виразності та інтерпретаційної глибини. Саме здатність усвідомлено оперувати тембром і динамікою дозволяє виконавцю виходити за межі механічного відтворення нотного тексту та формувати індивідуальну звукову концепцію музичного твору.

У ході дослідження встановлено, що формування темброво-динамічного мислення є складним багаторівневим процесом, який охоплює розвиток слухового контролю, техніки звуковидобування, художньо-образного та асоціативного мислення, а також здатності до рефлексії власного виконавського досвіду. Важливим чинником є також інтеграція індивідуальної та ансамблевої практики, що сприяє формуванню відчуття звукового балансу та динамічної взаємодії.

Доведено, що існуючі підходи до професійної підготовки гітаристів не завжди забезпечують належний рівень розвитку темброво-динамічної культури, що зумовлює необхідність їх перегляду та вдосконалення. Особливу увагу слід приділяти впровадженню цілеспрямованих методик, спрямованих на розвиток варіативності звуковидобування, активізацію слухового аналізу та формування індивідуального звукового ідеалу виконавця.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою інноваційних педагогічних технологій, зокрема із залученням цифрових засобів аудіофіксації та аналізу виконання, а також міждисциплінарних підходів, що поєднують музикознавчі, психологічні та педагогічні аспекти.

Отже, системне впровадження сучасних методичних підходів до формування темброво-динамічного мислення сприятиме підвищенню якості професійної підготовки майбутніх гітаристів, розширенню їхніх виконавських можливостей та формуванню високого рівня музично-виконавської культури.

Список використаних джерел

1. Gates S**.** Developing musical imagery: Contributions from pedagogy and cognitive science. *Music Theory Online*. 2021. Vol. 27, № 2. Режим доступу: URL: https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.2/mto.21.27.2.gates.html
2. Woody R. H., Hilbers M. B., Schreiner J., & Schuck A. D. *The efficacy of imagery-based instruction for expressive performance: A study of university musicians' practice Music Education Research.* 2024. doi: 10.1080/14613808.2024.2384370
3. Ма Цзє, Демидова М. Г. Теоретичні засади дослідження тембродинамічного слуху у майбутніх учителів музичного мистецтва в сучасному науковому дискурсі. *Педагогічні науки: теорія та практика*. Вип. 2, Запорізький національний університет, Запоріжжя, 2021 С. 236–242.
4. Zharkov O. The dual nature of the functioning of the timbre in orchestral works: an interpretive aspect, *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2020. pp. 140–152. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726

Грицун Юлія,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ (СТОРІНКА ЩОДЕННИКА)

Структурно моя концертна діяльність може бути осмислена крізь метафору триголосної фуги, де кожна лінія є автономною, проте всі вони об'єднані спільною концептуальною домінантою – популяризацією української музики та формуванням позитивного образу української культури за кордоном.

З 2022 року, внаслідок вимушеної міграції, мною було розгорнуто активну концертну діяльність у Німеччині. Її стратегічною метою стало впровадження українського музичного репертуару в іноземний культурний контекст, зокрема через ознайомлення аудиторії з національним мелосом та творчістю українських композиторів різних історичних періодів.

Усі мої фортепіанні концерти мають ретельно продуману програму: кожен музичний номер супроводжується коротким коментарем про композитора та твір.

Репертуарна політика охоплює твори класиків української музики (М. Лисенко, Л. Ревуцький), композиторів ХХ століття (М. Скорик, І. Шамо, В. Івасюк) та сучасних авторів. Значне місце посідають також власні композиції, які інтегруються в програму як елемент авторської інтерпретації національного музичного матеріалу.

Окремий напрям становлять тематичні концертні проєкти, у яких реалізується принцип інтеркультурного діалогу через поєднання українського та німецького музичного матеріалу. Різдвяні програми побудовані на творах українських композиторів зимового циклу та включають українські й німецькі різдвяні пісні, на теми яких мною створено варіації та фантазії. Такий своєрідний «віночок» із німецьких і українських мелодій викликає жвавий відгук аудиторії: німецькі слухачі охоче підспівують знайомі мотиви, а український мелос сприймають із зацікавленням. За присутності українців у залі різдвяні пісні нерідко звучать у спільному хоровому виконанні.

У проєктах весняної тематики звучать твори українських і зарубіжних композиторів, об'єднані образами пробудження природи.

Кожну концертну програму я доповнюю власними авторськими творами, які органічно інтегруються в її концепцію.

Поступово концертна діяльність набула ознак культурного представництва, що виявилося у запрошеннях до участі в суспільно-політичних заходах у Німеччині.

Так, у лютому 2024 року в місті Марбург у межах зустрічі громадян із представниками Соціал-демократичної партії Німеччини відбувся мій сольний концерт. У програмі прозвучали власні композиції, а також твори українських і зарубіжних композиторів.

Через два тижні я взяла участь у політично-культурному заході – зустрічі громадян із бургомістром громади Ланталь Карстеном Лаукелем та іншими політичними діячами (м. Штерцхаузен). Після офіційної частини відбувся мій двовідділовий концерт, спрямований на популяризацію української музики. У першому відділенні прозвучали мої твори, у другому – українські народні пісні (у власних транскрипціях) і твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, А. Горчинського, В. Івасюка, В. Верменича, І. Шамо.

Таким чином, *сольні фортепіанні концерти становлять першу лінію моєї концертної діяльності.*

Друга лінія діяльності – участь у благодійних концертах, спрямованих на підтримку України.

Перші такі концерти відбулися в Берліні за участю українських митців, які тимчасово перебували за кордоном. Саме для цих заходів мною була створена фантазія «Чорнобривці» на тему пісні В. Верменича. Також я виступала як концертмейстер, акомпануючи солістам і дитячому хору.

Серед благодійних виступів варто відзначити концерт 27 травня 2024 року в Оберхаузені, організований композитором, органістом і диригентом Ортвіном Беннінгоффом на підтримку музикантів із міста Чернігова. На заході були присутні представники української та німецької сторін. Концерт відкривався моїми творами «Елегія» та «Чакона» у виконанні камерного ансамблю.

Ортвін Беннінгофф також є керівником колективу «Kiever Orgeltrio», до репертуару якого входять мої твори. Зокрема, композиція «Спогади» була виконана під час підписання спільної декларації про співпрацю між Чернігівською областю та федеральною землею Мекленбург-Передня Померанія.

Третя лінія пов'язана з розширенням виконавського амплуа (зокрема опануванням органа та участю в ансамблевому музикуванні).

Перебуваючи в Німеччині, я мала змогу опановувати органне виконавство в межах майстер-класів під керівництвом Ортвіна Беннінгоффа, що стало важливим чинником розширення мого виконавського амплуа та зумовило участь в оркестрових проєктах як органістки.

З 2025 року я виступаю також у складі тріо (скрипка – Оксана Попсуй, флейта – Марейке Ленц, орган – я) під керівництвом О. Беннінгоффа. Під час гастрольного туру (грудень 2025 – січень 2026 рр.) було реалізовано низку концертів під гаслом «Будуємо мости», спрямованих на культурний діалог між Україною та Німеччиною.

Таким чином, *виступи як органістки становлять третю лінію моєї концертної діяльност*і.

Усі три лінії об'єднані спільною метою – популяризацією української культури в Німеччині.

Список використаних джерел

1. Чернігівщина та федеральна земля Мекленбург–Передня Померанія задекларували наміри про співробітництво, 2024. URL: https://cg.gov.ua/index.php?id=488139&tp=page (дата звернення - 1.04.2026)

2. Benefizkonzert für Musiker in der Ukraine: Brücken in der Zeit des Krieges, 2026. URL: https://share.google/evcG8SUlxTs10dOce (дата звернення 03.04.2026)

Єременко Геннадій,

магістрант 1 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка,
артист оркестру 25-ї бригади охорони громадського порядку
імені князя Аскольда Національної гвардії України

*Науковий керівник – **Кондратенко І. А.,***
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРУ ТРУБАЧА ВІЙСЬКОВОГО ОРКЕСТРУ

Музика для труби є важливим атрибутом військового побуту. Завдяки яскравому та гучному звуку у верхньому регістрі цей інструмент використовується для передавання сигналів на значній відстані. З давніх-давен трубні фанфари допомагають нашим оборонцям тримати стрій навіть у найскладніших ситуаціях та підкреслюють значення певних подій, як-от підняття Державного Прапора, вручення нагород, покладання квітів тощо.

Попри розвиток сучасних засобів оповіщення та ведення бою, за сучасним військовим трубачем також зберігаються конкретні завдання. Фанфара труби, що лунає здалеку, пришвидшує реакцію на команду під час шикування та парадів. Тому музикант у війську нашого часу є свого роду співорганізатором, який допомагає узгодити дії значної кількості людей під час проведення урочистих заходів. Саме у такий спосіб зберігаються військові традиції, вшановуються героїзм солдатів і велич нашого народу. Тож, трубач в армійському оркестрі – це не просто музикант-виконавець, а носій української культури.

Виконавець-трубач може грати не тільки у складі мідної групи, а й сольно, що пред'являє посилені вимоги до його рівня підготовки. Сольні партії, особливо на довгих тривалостях або високих звуках, потребують управління значним обсягом повітря. Також на якість звуковедення істотно впливають розвиненість м'язів та координація: амбушур, пальці і дихання мають працювати синхронно. З цією метою трубачі виконують вправи для губ, м'язів щелепи і тривалого рівномірного видиху. Окрім техніки і виконавських навичок, військовий трубач має володіти ще однією важливою якістю – витривалістю. Духові оркестри часто грають багато годин поспіль під відкритим небом (так звані плац-концерти), під час маршу на параді, за несприятливої погоди і навіть у зонах бойових дій [2, 327].

До репертуару військового духового оркестру нашого часу входять зустрічні та стройові марші, обробки пісень про боротьбу, а також тематичні твори періоду повномасштабного вторгнення. Партія труби, якій українські композитори та аранжувальники приділяють особливу увагу, часто звучить в кульмінаційних моментах і посилює динамічний розвиток твору. Наприклад, Державний Гімн України виконується під час ритуалу почесної варти; стрілецька пісня «Ой у лузі червона калина» – під час ритуалу стройового огляду; марші «Січова слава» та «За Україну, за рідну землю» – під час урочистої ходи, а «Марш Нової армії» («Зродились ми великої години») – став неофіційним гімном ЗСУ. Військовий жалобний церемоніал традиційно складається з таких творів, як «Пливе кача» та «Ой, мамо, рідна», а також творів класичної музики на кшталт Marcia funebre Фридеріка Шопена або Adagio – відомої реконструкції фрагменту композиції Томазо Альбіноні. У кожному із названих творів партія труби сприяє ущільненню оркестрової фактури у драматичних або урочистих епізодах.

Сучасні композитори створюють репертуар для військових оркестрів і солістів-трубачів. Анатолій Ткачук, військовий диригент за фахом і художній керівник духового оркестру Чернігівського обласного філармонійного центру, є автором близько ста композицій, які збагатили репертуар сучасного військового церемоніалу [1, 198]. Серед найвідоміших його творів років війни – марші «Валерій Залужний», «Великий козацький марш», «ЗСУ на марші». Зріс інтерес і до каверів естрадних патріотичних пісень, які отримали «нове життя» в аранжуванні для військових оркестрів: «Буде весна» (Max Barskih), «Люди-Титани» (Kozak System), «Враже» (Angy Kreyda), «Біля тополі» (SHUMEI) та багатьох інших.

Також українські армійські оркестри виконують репертуар інших жанрів і напрямків, у яких партія труби є самостійною. Це твори академічної (наприклад, увертюра до опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба»), фольклорної, естрадно-джазової та легкої (так званої розважально-паркової) музики. Військові музиканти з успіхом акомпанують вокалістам та солістам-інструменталістам на відкритому повітрі. Особливу популярність серед слухачів отримав дефіле – музично-театральний жанр з елементами акторської майстерності, причому завдяки портативності інструменту саме трубачам доручають сценічно-рухливі і навіть гумористичні ролі.

Підсумовуючи вищесказане, питання репертуару військових трубачів варті особливої уваги, оскільки армійські музиканти суміщають гру в оркестрі та інші службові обов'язки. Наявність різножанрових творів розвиває музичний смак і техніку виконавців, завдяки чому нівелюються межі між прикладною і концертною функцією колективу. Все це дозволяє ефективно організувати дозвілля військовослужбовців та членів їх родин, а також сприяє розширенню слухацької аудиторії військового оркестру [3, 251].

Список використаних джерел

1. Бадалов О. П. Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 20, 2021. С. 189–200.

2. Мартинова І. Концертна діяльність військових оркестрів як явище культури. *Культурологічний альманах*. Вип. 3 (11), 2024. С. 322–328.

3. Панасевич Е. В. Досвід організації культурологічної роботи з питань відпочинку та дозвілля військовослужбовців та членів їх сімей у ЗС України. *Механізм функціонування громадянського суспільства:* збірник тез всеукраїнської наукової конференції здобувачів вищої освіти (20 листопада 2020 року). Львів: ДУВС, 2020. С. 251–253.

Замашнюк Віктор,

аспірант 1 року навчання
кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін,
Бердянський державний педагогічний університет, Україна

Науковий керівник – ***Стратан-Артишкова Т.Б.,***
професор, доктор педагогічних наук, професор
кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін,
Бердянський державний педагогічний університет, Україна

СУТНІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Інструментально-виконавська майстерність, як важливий структурний компонент професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, набуває особливого значення в сучасних умовах модернізації мистецької освіти. Проблемі інструментально-виконавської підготовки значну увагу приділяють педагоги-музиканти, зокрема, І. Гринчук, Л. Гусейнова, М. Давидов, Т. Дорошенко, О. Єременко, Ж. Карташова, А. Козир, В. Крицький, В. Лабунець, О. Ляшенко, Н. Мозгальова, В. Москаленко, І. Мостова, О. Олексюк, Т. Стратан-Артишкова, Г. Падалка, Л. Паньків, О. Рудницька, О. Щербініна та ін., у наукових працях яких розкривається сутність, зміст, структурні компоненти, особливості досліджуваного нами феномена.

Поняття «інструментально-виконавська майстерність» складне й багатогранне. Його системну основу складає майстерність, яка визначається дослідниками як вправність й ототожнюється з мистецтвом, характеризується такими ознаками та якостями, як обізнаність, умілість, творчість, неповторність, індивідуальність, унікальність, оригінальність розв'язання творчих завдань; яка набувається виконавцем у процесі діяльності, передбачає суб'єктивне усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Виконавську майстерність Л. Гусейнова визначає як характеристику високого рівня виконавської діяльності музиканта, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні [1].

Дослідники визначають інструментально-виконавську майстерність як «динамічну, інтегративну характеристику, систему інструментально-виконавських знань, умінь і навичок, психічних процесів і якостей особистості, що забезпечує успішне виконання професійно-педагогічних завдань, зокрема, пов'язаних з інтерпретаторською творчістю, дає змогу фахівцям успішно формулювати професійні завдання на уроках музичного мистецтва, виходячи з ситуації, та успішно їх розв'язувати відповідно до цілей, які поставлено [3].

Інструментально-виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва вдосконалюється в процесі професійної підготовки, у різних видах музично-виконавської діяльності, зокрема, на заняттях основного інструменту, у концертмейстерському класі, в ансамблевому виконанні, концертній діяльності, під час педагогічної практики й полягає у виявленні й розвитку духовно-творчих якостей, музичних здібностей, формуванні художньо-ціннісних орієнтацій учнівської молоді.

Специфічною ознакою інструментально-виконавської діяльності є художня інтерпретація. Поняття «інтерпретація» як свого роду «супутник» або «тінь» – супроводжує кожен феномен культури, будь-який мистецький твір. Мистецтво існує доти, поки існує його інтерпретація – виконавська, вербальна, тобто тлумачення словом і ділом. «Інтерпретація» (від лат. interpretatio – посередництво – тлумачення, роз'яснення смислу) у мистецтві визначається як фундаментальна операція мислення, творче розкриття змісту художнього твору, що визначається ідейно-художнім задумом та індивідуальними особливостями артиста, співака, інструменталіста, диригента музичного твору у процесі його виконання.

Теорія музикознавства визначає поняття «інтерпретація» як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, як активний творчий процес, котрий поєднує художнє і технічне, передбачає розвиненість інтуїції, художньо-образного мислення, емоційної чуттєвості, здатності до художнього перевтілення, емпатії та рефлексії.

Категорія інтерпретації посідає важливе місце в естетиці Р. Інгардена, Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, М. Хайдеггера, Г. Гадамера, в естетичних концепціях яких ставиться питання про незавершеність художнього твору як особливої, унікальної якості мистецьких творів, що стимулюють творчу активність суб'єкта пізнання, оскільки в процесі художнього діалогу реципієнт доповнює образ власною уявою, фантазією.

Досліджуючи проблему виконавської інтерпретації, науковці підкреслюють її творчий характер й визначають такі її творчі складові:

1) об'єкт інтуїції;
2) результат (виконавський);
3) процедуру творчого пошуку, яка і «є інтерпретацією» [5].

Важливою для нашого дослідження є думка науковців про те, що «мистецькі твори спричиняють неоднозначність художнього сприйняття, створюють ефект співпереживання, що здатний змінити систему цінностей особистості, її життєві установки, погляди, переконання [6]. Ця позиція особливо важлива в інструментально-виконавській діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва, коли пріоритетними мають виступити не тільки прагнення набути знань, а й «здатність пізнавати, розуміти, співчувати, співпереживати, сприймати й інтерпретувати музичні твори і художні образи як здобуток власного творчого досвіду, усвідомлювати особистісну здатність творити, потребу розкривати власні почуття і ставлення до навколишнього світу через «інтонаційну мову» мистецтва в інструментально-виконавській діяльності, розуміти ціннісний контекст мистецтва, спрямовувати й втілювати набутий досвід художньо-творчої комунікації у мистецько-педагогічне освітнє середовище [6].

Поняття «інтерпретація», на думку науковців, передбачає, насамперед, індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення й розуміння. Про це йдеться у наукових дослідженнях О. Горбенко, Л. Гусейнової, В. Крицького та ін. Так, В. Крицький зазначає, що формування інтерпретації відбувається в свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмету інтерпретації, а вже потім реалізується, чи може бути реалізованим у виконанні або якісно іншій формі. Здійснення інтерпретації, стверджує автор, – це розуміння змістовної сутності музичного твору та втілення розуміння у виконанні; індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмету трактування. Важливою для нашого дослідження є теза науковця про те, що художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до нього [4].

Структуру музично-виконавської діяльності науковці розподіляють на два основних блоки: формування художнього задуму та звукове втілення, що відповідно передбачають осягнення художньо-змістовної сутності музичного твору, відбір та осмислення художньої інформації, закладеної у музичному творі та матеріально-звукове втілення, що спрямовано на добір адекватних засобів виразності, об'єктивацію ідеального уявлення образу твору в матеріально-звуковій формі. Отже, виконання є діяльністю, в якій реалізується розуміння музичного твору в матеріалізованій формі, структура якої становить дві основні підструктури – пошук художньо-доцільних засобів виконавської виразності та вирішення способів технічно-досконалого втілення. Художньо-інтерпретаційні уміння, що відображають рівень образного сприймання виконавця, культури його почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих якостей, виступають сутнісною характеристикою музичного виконання [4].

Музично-виконавську майстерність М. Давидов характеризує такими положеннями: єдність композиторського та інтерпретаційного аспектів музичного мислення як основа виконавського мистецтва інтонованого смислу; взаємопроникнення напруженості і співнапруженості засобів музичної виразності та інструментальних інтонаційно-виражальних засобів; тріада виконавських виражальних засобів (темпоритм – динаміка – артикуляція) як основа специфіки виконавської техніки; єдність логіки мікроструктури

музичного твору з логікою музично-ігрових рухів у виконавському відтворенні нотного тексту; слухо-моторне випередження музично-ігрових рухів у виконавській діяльності; єдність понять «техніка від смислу» і «техніка від клавіатури»; процесуальність динаміки; співвідношення понять «емоційний тонус виконавця» і «емоційний тонус реального звучання»; співтворчий характер виконавського інтерпретаторського мистецтва; художня техніка як явище містке, комплексне, цілісне, багатофункціональне; культура почуттів виконавця та органічна єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі [2].

Отже, аналіз наукових праць з проблеми дослідження дав змогу визначити інструментально-виконавську майстерність як складне, багатокомпонентне утворення, що передбачає здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва володіти художньо-інтерпретаційними вміннями, сценічно-виконавською культурою, технікою художнього виконання, вольовими якостями, глибоко проникати, розкривати, інтерпретувати художньо-образний зміст музичного твору в єдності змісту і форми, встановлювати діалог з автором твору, аудиторією, самим собою, спрямовувати інструментально-виконавську діяльність на духовно-творчий розвиток особистості.

Список використаних джерел

1. Гусейнова Л. В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2005. 20 с.

2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Навчальний посібник для вузів. К.: Муз. Україна, 1997. 240 с.

3. Ковальова-Гончарюк Л. О. Проблема формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічних дослідженнях. Наукові записки ВДПУ. 2021. № 65. С. 71–76.

4. Крицький В. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки. Ніжин. 2009.

5. Лабунець В. М., Карташова Ж. Ю. Формування естетичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі інструментально-виконавського навчання. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2024. № 37. С. 116–129.

6. Стратан-Артишкова Т.Б. Поліфункціональність творчо-виконавської діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. «Суспільство та національні інтереси»: журнал. 2026. № 3(23) 2026. С. 752-759.

Зязюля Яна,

студентка 3 курсу
спеціальність Музичне мистецтво естради,
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського», Україна

*Науковий керівник – **Дідук І. А.,***
кандидат психологічних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва естради,
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського», Україна

ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СИСТЕМИ МАРІЇ МОНТЕССОРІ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДІТЕЙ

У сучасних умовах музичної освіти актуальною є проблема розвитку творчого потенціалу дитини та її музично-сенсорних здібностей. Саме музичне виховання відіграє важливу роль у становленні особистості, формуючи творчу активністю та емоційну чутливість. Однією з педагогічних систем, що забезпечує музичний розвиток дитини з урахуванням її природних потреб та індивідуальних можливостей, є педагогіка Марії Монтессорі. Ця методика ґрунтується на принципах вільного розвитку, самостійної діяльності та сенсорного осягнення світу. Вона активізує творчий потенціал дітей, сприяє вдосконаленню слухового сприймання та формуванню музичного мислення.

Мета дослідження: проаналізувати психолого-педагогічний потенціал методів Марії Монтессорі як засобу інтенсифікації музично-творчого розвитку дітей у сучасних освітніх умовах.

Марія Монтессорі – італійська лікарка та освітянка, одна з перших жінок в Італії, яка здобула ступінь доктора медицини. Вона здобула світове визнання завдяки унікальній педагогічній системі, що ґрунтується на ідеї вільного розвитку дитини. Вона вважала, що головним завданням освіти є підтримувати спонтанність і творчість дітей, забезпечувати їх всебічний розвиток: фізичний, духовний, культурний і соціальний. Знаковим внеском педагогині є розробка концепції «поляризації уваги» – стану максимальної зосередженості дитини на обраній нею діяльності [1].

Методика М. Монтессорі передбачає створення особливо організоване середовища в освітньому середовищі, яке стимулює самостійну діяльність дитини, сприяє її пізнавальній активності та розвитку творчих здібностей.

У педагогічній системі М. Монтессорі ключова роль відводиться сенсорному розвитку. Педагогиня підтримувала погляди засновника теорії вільного виховання Жана-Жака Руссо, який запевняв, що перший розум дитина є чуттєвим. Як і Ж. Руссо, М. Монтессорі писала, що сенсорні процеси – відчуття, сприйняття, уявлення – це чуттєвий ступінь пізнання [1]. Саме сенсорне виховання забезпечує перехід від чуттєвого до раціонального пізнання, від сприйняття до мислення.

У процесі сенсорної діяльності розвиваються такі психічні якості, як увага, пам’ять, зосередженість, воля та здатність до порівняння. Розвинені відчуття сприяють удосконаленню практичної діяльності та створюють базу для її естетичного і морального виховання. Зважаючи на те, що у малої дитини сенсорна сфера ще недосконала, то розвиток у неї відчуттів, сприйняття і уяви вимагає спеціально організованого сприйняття. Саме тому М. Монтессорі створила систему дидактичних матеріалів, спрямованих на розвиток різних органів чуття.

Насамперед, наголошувалося на вихованні загальної чутливості: тактильного (дотик), термічного (тепло), баричного (вага) та стереогностичного (розрізнення предметів на дотик) чуттів. По-друге – на розвитку смаку та нюху. По-третє – на зоровому сприйнятті розміру, форми, кольору, а також на зорово-тактильно-м'язових відчуттях. По-четверте – на розпізнаванні звуків. Пріоритетним у сенсорному вихованні є розвиток слуху – ключової передумови формування музичних здібностей дитини [1].

Хоча М. Монтессорі не була музикантом, вона надавала великого значення розвитку музичного слуху дитини. На її думку, добре розвинений слух є важливою передумовою розвитку мовлення та загальної сенсорної культури. Педагог вважала, що музичне виховання має бути ретельним і методичним, не обмежуватися пасивним слуханням, співом або навчанням гри на інструменті. Діти мають створювати музику, бо прагнення до творчості є природною потребою дитячої особистості.

Отже, реалізація принципів педагогіки М. Монтессорі здійснюється через спеціально організоване освітнє середовище та застосування дидактичних матеріалів. Її метод музичного виховання відрізняється від традиційних підходів і базується на принципі самонавчання, за якого дитина відкриває світ музики через власний емпіричний досвід**.**

Освітній простір, на думку М. Монтессорі, має обов'язково містити музичну локацію для самостійного дитиною звукового дослідження, експериментів із інструментами та вільної імпровізації. Це місце для різноманітніх матеріалів: шумових циліндрів; дзвіночків Маккероні; кольорових дзвіночків; дзвіночків із різних матеріалів – дерева, кераміки, парцеляни, металу, скла; кольорових нот; набору олівців для запису нот; скриньки музичних скарбів – предметів, що звучать; карток «Музичні інструменти»; карток «Ритми»; перкусійних інструментів – барабани, джембе. При цьому особливу роль у розвитку слухового сприймання відіграють шумові циліндри, які наповнені різними сипучими матеріалами та створюють звуки різної інтенсивності. За допомогою цих матеріалів діти навчаються розрізняти близькі відтінки шуму. Шумові циліндри – це дві дерев'яні коробки, одна з яких має червону кришку, інша – синю. Кожна коробка містить шість циліндрів із кришками відповідного кольору (синього або червоного), що по-різному шумлять під час струшування. Діапазон шуму – від дуже тихого до доволі гучного. У кожного циліндра є пара в іншій коробці – циліндр із кришкою іншого кольору, що має аналогічний шумовий тон. На денцях циліндрів нанесені мітки, і парні циліндри з аналогічним шумовим тоном помічені однаково [2].

Ще одним важливим матеріалом є дзвіночки Маккероні, які використовуються для дослідження висоти звуків та формування музичного слуху. Дзвіночки Маккероні – це класичний розвивальний матеріал, ідеальний для дослідження і порівняння звуків за висотою. Дзвіночки мають ідентичну форму та однаковий розмір, але за удару молоточком вони видають звуки різних тонів. І це єдина відмінність, яку здатні сприйняти органи відчуттів. Звучання дзвіночків залежить від товщини їхніх стінок. Діти знаходять пари звуків однакової висоти, вибудовують послідовні звукові ряди, ознайомлюються з поняттями тонів-півтонів, інтервалів, акордів. Дзвіночки звучать кришталево, і це зачаровує дітей. Даний метод розвитку слуху з шумовими циліндрами та дзвіночками Маккероні М. Монтессорі розробила в тандемі з музичним педагогом Анною Марією Маккероні [2].

Скринька музичних скарбів – це коробочка з побутовими предметами, які видають цікаві звуки [2]. Наприклад, зв'язка ключів, годинник, що цокає, мішечок з камінчиками, пляшечки з різними наповнювачами, мушлі. Мета – привертати увагу дітей до всього, що звучить. Предмети зі скриньки використовуємо в озвучуванні казок та вигаданих історій.

У музичній локації діють ті ж правила, що й у інших місцях монтессорі-простору. Вибравши собі заняття, дитина може вирішити, де вона хоче працювати: на килимку чи за столом, сама чи разом з кимось. Бажано, щоб музична локація була трохи віддалена від інших. Оптимально, щоб діти мали змогу зачиняти двері, коли музикують, аби не заважати друзям.

Також у системі М. Монтессорі використовуються різноманітні форми музичної діяльності, які сприяють розвитку музично-сенсорних здібностей дітей. І одна із форм – це «уроки тиші», під час яких діти навчаються слухати навколишні звуки, концентрувати увагу та розрізняти найтонші звукові відтінки. М. Монтессорі стверджувала: дитина сприймає світ звуків, коли порівнює шуми, що створюються будь-яким рухом, із тишею [1].

Важливу роль відіграють також ритуальні пісні, які допомагають дитині відчути ритм дня, послідовність дій та незмінність процесів у дитячому садку. Деякі пісні сезонні, а деякі – «живуть» увесь рік. Наприклад, пісеньки-вітання й пісеньки-прощання, колискові, пісня до обіду. Знайома мелодія, добре відомий текст у звичних обставинах допомагають дитині відчувати себе комфортно й затишно. Пісні об'єднують групу та формують позитивний психологічний клімат у групі.

З початку ХХ століття ідеї М. Монтессорі активно впроваджуються у вітчизняній педагогіці. Велику роль у популяризації методу Монтессорі відіграла педагоги О. Дорошенкова та Н. Лубенець. О. Дорошенкова знайомили українських педагогів з новими педагогічними ідеями через спеціалізовані видання. Метод М. Монтессорі обговорювався у педагогічних журналах. Зокрема, у періодичному виданні «Дошкільне виховання», засноване Київським товариством. У 1915 р. видається книга Н. Лубенець «Фребель і Монтессорі». В ній автор порівнює педагогічну діяльність вчених і зазначала, що праці Ф. Фребеля та М. Монтессорі відіграють велику роль в історії дошкільного виховання [1]. Педагогічні ідеї італійської вченої вплинули на становлення дидактичних поглядів С. Русової. Вивчаючи праці М. Монтессорі, С. Русова приходить до висновку, що в школі має панувати самодіяльний метод, який передбачає активність і самостійність учнів в освітньому процесі. У кожному розділі своєї книги «Дошкільне виховання» С. Русова, обґрунтовуючи ті чи ті положення, звертається до авторитету М. Монтессорі.

У 1930-х роках ідеї М. Монтессорі були піддані критиці, однак наприкінці ХХ століття інтерес до цієї педагогічної системи знову відродився. Сьогодні в Україні функціонують численні Монтессорі-центри та заклади дошкільної освіти, які працюють за принципами цієї педагогічної системи.

Підсумовуючи, можемо констатувати, що педагогічна система М. Монтессорі сприяє розвитку музично-сенсорних здібностей дітей дошкільного віку та їхньої активності. Вона базується на принципах сенсорного виховання, повазі до особистості дитини, її свободи та індивідуального темпу розвитку. Педагогіка М. Монтессорі сьогодні вдало використовуються у діяльності освітніх дошкільних закладів та центрів раннього розвитку дітей, відповідає запитам сучасного суспільства на формування самостійної та творчої особистості.

Список використаних джерел

1. Педагогіка Марії Монтессорі: минуле і сучасність: навчальний посібник. Радул О. С., Прибора Т. О., Андросова Н. М., Завітренко Д. Ж. / за заг. ред. О. С. Радул. Кропивницький: ФОП Піскова М. А., 2023. 226 с. URL: http://dspaces.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/12291/1/Maria%20_Montessori%27s%20_Pedagogy.pdf (дата звернення: 04.04.2026)

2. Лосицька М. Музика в Монтессорі-просторі. URL: https://nvkdnz10.varashosvita.rv.ua/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96/ (дата звернення: 05.04.2026)

Качур Олена,

студентка 1 курсу,
спеціальність Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво),
Бердянський державний
педагогічний університет, Україна

Науковий керівник – ***Стратан-Артишкова Т. Б.,***
доктор педагогічних наук, професор,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Бердянський державний
педагогічний університет, Україна

ЕМОЦІЙНО-ЦІННІСНЕ ТА ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ ЗАСОБАМИ ТВОРЧО-ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
(на матеріалі авторського проєкту «Свято в клітці»)

Сучасні трансформації освітнього простору актуалізують проблему пошуку ефективних форм виховання учнів, здатних забезпечити цілісний розвиток особистості. Особливої актуальності ця проблема набуває в сучасних умовах війни, вимушеної міграції українських дітей та їхньої адаптації до нового соціокультурного середовища. За таких умов мистецтво постає не лише як засіб художньо-естетичного розвитку, а й як важливий педагогічний ресурс формування емоційної чутливості, емпатії, ціннісних орієнтацій, відповідального ставлення до навколишнього світу, самого себе.

Проблема емоційно-ціннісного виховання учнів є предметом дослідження сучасної педагогічної науки. І. Бех підкреслює, що виховання має бути спрямоване на розвиток внутрішнього світу особистості, її моральних смислів і ціннісних орієнтацій [2, 7]. Водночас, мистецтво, завдяки своїй образній природі, здатне забезпечити глибокий емоційний вплив на дитину, сприяти формуванню її особистісно значущого досвіду. Особливого значення у процесі емоційно-ціннісного виховання учнів набуває інтеграція різних видів мистецтва. Про це йдеться у наукових працях українських педагогів-музикантів: Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, Л. Паньків, О. Рудницька, Т. Стратан-Артишкової, О. Щолокова. Так, Л. Масол підкреслює, що інтеграція мистецтв у навчально-виховному процесі створює умови для цілісного художнього сприйняття світу, розвитку емоційного інтелекту та образного мислення [1, 20]. О. Олексюк акцентує на важливості інтеграційних процесів у мистецькій освіті, які забезпечують синтез різних видів мистецтва та активізацію творчої взаємодії учасників освітнього процесу [3, 53].

Зазначимо, що особливо важливим у сучасній освітній практиці є проблема екологічного виховання, котра акцентує увагу не тільки на засвоєнні знань про довкілля, а й на формуванні відповідального, ціннісного ставлення до природи й навколишньої дійсності. Ефективність такого впливу значною мірою залежить від залучення учнів до діяльності, що передбачає особистісне переживання екологічних проблем [5, 851]. У цьому контексті творчо-проєктна діяльність набуває особливої значущості, оскільки поєднує пізнавальний, емоційний, практично-творчий компоненти й, у такий спосіб, цілісно й гармонійно впливає на особистість.

Слід підкреслити, що у сучасній мистецько-педагогічній практиці творчо-проєктувальна діяльність розглядається як ефективна форма інтеграції навчання, виховання, самовираження, самореалізації учнів. Поєднуючи різні види художньо-мистецької творчості, вона сприяє розвитку комунікативності, ініціативності, здатності до художньо-образного діалогу, емоційної чуттєвості, співдії, співтворчості.

Практичною основою дослідження стала реалізація авторського творчого проєкту «Свято в клітці», здійсненого у Словаччині за участю українських учнів у міжкультурному середовищі. Змістовою основою проєкту стало осмислення екологічної проблеми руйнування й знищення навколишнього природного середовища та розуміння її наслідків для світу живої

природи і людства. Через акторську гру, відтворення, ідентифікацію з художніми образами, учні набувають досвіду художнього сприйняття, глибокого проникнення в художньо-образний зміст сценічного дійства, розуміння його морально-ціннісного сенсу.

Важливою особливістю реалізації творчо-проєктної діяльності є інтеграція різних видів мистецтва: театрального (сюжет, ролі, сценічна дія), музичного (пісні, звукове оформлення), хореографічного (пластичне вираження образів та емоцій), візуального (сценографія, костюми, художнє оформлення, використання відеоматеріалів природного середовища Карпат). Такий синтез забезпечує комплексний педагогічний вплив на особистість учня та відповідає сучасним тенденціям розвитку мистецької освіти.

У ході сценічного дійства учні не тільки виконують сценічні ролі, а й осмислюють зміст художніх образів, інтерпретують, відтворюють та переживають емоційні стани персонажів, виявляють власну оцінку, формують критичне судження, здатність до рефлексії, аналізу. Це сприяє розвитку особистісних якостей учнів, відповідальності за довкілля, усвідомленню цінностей природи, формуванню морально-етичних, художньо-естетичних орієнтацій.

Окремої уваги заслуговує міжкультурний аспект реалізації проєкту. У сучасних наукових підходах міжкультурне освітнє середовище розглядається як важливий простір соціалізації, взаємодії та взаємного культурного збагачення учасників освітнього процесу [4, 18].

Реалізація авторського проєкту «Свято в клітці» стала засобом представлення актуальних соціально-екологічних проблем у міжкультурному просторі. Участь українських учнів у творчо-проєктній діяльності в умовах словацького освітнього середовища сприяла їхній емоційній адаптації, соціальній активізації та збереженню культурної ідентичності.

Слід зазначити, що важливим аспектом реалізації таких творчо-проєктних ініціатив є професійна готовність сучасного педагога до проєктної, організаційної та грантової діяльності. У сучасних умовах учитель мистецтва має бути не тільки вчителем, наставником, вихователем, а й ініціатором, організатором культурно-освітніх практик, здатним об'єднувати учнів, батьків, громаду, партнерські інституції навколо актуальних навчально-виховних і соціокультурних проблем.

Участь у грантових програмах і міжнародних творчо-освітніх ініціативах відкриває додаткові можливості для реалізації авторських мистецьких проєктів, розширення виховного простору та підтримки дитячої творчості в умовах обмежених ресурсів. Реалізація авторського проєкту «Свято в клітці» у міжкультурному середовищі підтверджує ефективність творчо-проєктної діяльності як засобу емоційно-ціннісного та екологічного виховання учнів.

Список використаних джерел

1. Масол Л. М. Інтеграція? Інтеграція. Інтеграція… Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта*. 2020. № 1. С. 20–27.

2. Бех І. Д. Виховання особистості: у 2 кн. Кн. 1. *Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади*. Київ: Либідь, 2003. 280 с.

3. Олексюк О. М. Методологічний контур інтеграційних процесів у мистецькій освіті. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (16–17 жовт. 2014). Київ, 2014. С. 53–60.

4. Євтух В. Б. Міжкультурна освіта: сучасні підходи. *Вища освіта України*. 2021. № 4. С. 17–31.

5. Фатьянова Т. О. Екологічне виховання здобувачів початкової освіти. *Перспективи та інновації науки*. 2024. № 12. С. 851–859.

Кондратенко Ірина,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

БАРИШ МАНЧО ТА ЙОГО ВНЕСОК У МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ТУРЕЧЧИНИ

Бариш Манчо (повне ім'я – Tosun Yusuf Mehmet Barış Manço, 1943–1999) є одним із найоригінальніших митців в історії сучасної турецької музики. Став відомим не лише як музикант-виконавець, а й композитор, актор, телепродюсер і телевізійний ведучий. Митець залишив глибокий слід у культурі за допомогою музики, виховних ідей та неповторного артистизму. Його довге волосся, численні перстні та унікальний ліричний баритон стали невід'ємною частиною сценічного образу.

Бариш Манчо вважається основоположником анатолійського року і сучасного турецького року. Його композиторський стиль поєднує риси турецької народної музики та рок-напрямку. У своїх піснях (а їх у доробку митця двісті п'ятдесят одна), Манчо звертався до таких універсальних цінностей, як взаємодопомога, дружба, мир, хороші манери, чесна праця [2, 154].

Інтерес Бариша Манчо до музики з'явився ще в дитинстві. Його мати була відомою співачкою та викладала в консерваторії. Під час навчання в Галатасарайському ліцеї Стамбула він професійно займався музикою, здобув сценічний досвід у різних гуртах і навіть створив власний. У молоді роки подорожував Європою, що дало йому можливість ознайомитися з різними естрадними стилями. Закінчив Королівську академію мистецтв у м. Льєж (Бельгія); у цей час записав свої перші пісні французькою та англійською мовами. Після повернення на Батьківщину Бариш Манчо зосередився на виконавській кар'єрі та здобув широку популярність у 1970-х роках. Його пісня «Dağlar, Dağlar» («Гори, гори») стала вершиною творчості цього періоду та отримала премію Золотої Платівки Туреччини. Згодом він заснував гурт «Kurtalan Ekspres» («Звільнений Експрес»), з яким створив багато успішних проєктів.

Творчість Бариша Манчо транслює важливі меседжі через звук і слово. Митець вважав мистецтво естради не лише розвагою, а й потужним засобом виховання: у його пісенних текстах часто використовуються повчальні мотиви, прислів'я та фразеологізми. З-поміж двадцяти двох альбомів, аудіозбірки «2023», «Sözüm Meclisten Dışarı» («Моє слово поза парламентом») та «Müsadenizle Çocuklar» («Вибачте, діти») є важливими роботами, які демонструють різноплановість смислових векторів автора [2, 160]. Композиція «Gülpembe» («Гюльпембе») вирізняється своєю емоційністю, тоді як «Sarı Çizmeli Mehmet Ağa» («Мехмет Ага у жовтих чоботях») занурює у проблему соціальної несправедливості. «Arkadaşım Eşek» («Мій друг віслюк») і «Fil ile kurbağa» («Слон і жабка») особливо популярні серед дітей, а «Dönence» («Сонцестояння») та «Halhal» («Ножний браслет») спонукають старше покоління до філософських роздумів.

Багато пісень Бариша Манчо перекладено різними мовами світу, включаючи європейські. Через гастрольні подорожі і телевізійні програми митець представляв турецьку музику на міжнародному рівні та виконував роль свого роду культурного посередника між Сходом та Заходом. У себе на Батьківщині Манчо закликав молодь не відчужуватися від західної музики та слухати її у повсякденному житті [3, 278]. За допомогою поєднання фольклору з елементами року він продемонстрував зв'язок турецької музики з минулим і водночас адаптував її для прийдешніх поколінь.

Попри популярність, міжнародне визнання і високі посади (останнє десятиліття свого життя він очолював національне телебачення Туреччини), у пам'яті сучасників Бариш Манчо залишився скромною, доброзичливою і щирою людиною. Він приділяв особливу увагу дітям, створював для них сімейні телепрограми з елементами ток-шоу, у яких порушував проблеми освіти та культури. Саме тому його випуск «7'den 77'ye» («Від 7 до 77») тривалий час не втрачав актуальності серед слухачів різного віку [1, 90].

У своїх творах Бариш Манчо використовував рідну мову та мелодичні звороти – прості і виразні. Він оформлював східні оповіді в сучасну естрадну пісню, експериментував з електронними музичними інструментами і навіть, не маючи педагогічної освіти, порушував освітньо-виховні питання з екрана телебачення. Все це засвідчує багатогранність творчого портрету митця і необхідність подальших досліджень у різних наукових напрямах.

Список використаних джерел

1. Adıgüzel, M. S. Vefatının 10. Yılı dolayısıyla karınca dostu bir ağustos böceği: Barış Manço (1943-1999). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Dergisi*, 9 (2), 2009. С. 83–92.

2. Coşkun Keskin S., Akyildiz M. Barış Manço Şarkılarında Yer Alan Değerler. *Değerler Eğitimi Dergisi Cilt,* 19 (42), 2021. С. 153–186.

3. Öztürk, O. M. «Musikide nkılabı Popüler Müzikle Yapmak»: Barı Manço ve Armonize Edilmi Türküler. *Ethnomusicology Journal*. 3 (2), 2020. С. 275–294.

Короваєва Богдана,

аспірантка 3 курсу
спеціальність Освітні і педагогічні науки,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Міненок А.О.,***
доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри
дошкільної та початкової освіти,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

АРТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІННОВАЦІЙНА СКЛАДОВА ЗМІСТУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ-БАКАЛАВРА МИСТЕЦТВА

Актуальність проблеми полягає в тому, що сучасна мистецька освіта потребує впровадження інноваційних підходів, які забезпечують розвиток творчого потенціалу здобувачів освіти, їх емоційного інтелекту та міждисциплінарного мислення [6]. Одним із таких напрямів є арт-технології, що інтегрують різні види мистецтва та практичну діяльність [2].

Метою дослідження є обґрунтування значення арт-технологій у професійній діяльності вчителя мистецтва та демонстрація їх ефективності на прикладі майстер-класу зі створення свічок з вощини. Арт-технології є засобом інтеграції музичного, візуального та декоративно-ужиткового мистецтва [5].

Використання практичних творчих завдань сприяє розвитку: креативності; сенсорного досвіду; емоційної виразності; навичок саморегуляції, що відповідає теорії множинного інтелекту, а також положенням педагогіки мистецтва. У музикантів креативність проявляється не тільки в композиції, а й у інтерпретації музичного твору; варіативності фразування; пошуку власного звучання. Практичні творчі завдання (як-от створення свічки) активізують «вихід за межі шаблону», що переноситься на музичне мислення: виконавець починає сміливіше працювати з образом і звучанням [3].

Музика базується на тонкій сенсорній роботі: слух (інтонація, тембр); дотик (інструмент, техніка); тілесне відчуття ритму. Робота з вощиною додає новий сенсорний канал (тактильний, ароматичний), що підсилює тілесну усвідомленість; покращує координацію; розвиває чутливість до деталей, важливу для виконавця.

Музикант передає емоції через звук, але спочатку він має їх відчути й усвідомити. Творчі арт-практики знижують внутрішнє напруження; допомагають прожити емоцію в безпечній формі; розвивають здатність до емоційної інтерпретації музики. Це напряму впливає на якість сценічного виконання. Для музиканта критично важливі навички саморегуляції, особливо під час концертних виступів; іспитів; конкурсів. Робота руками (як у створенні свічок) має медитативний ефект, стабілізує дихання і увагу; знижує тривожність; формує стан «зосередженого спокою» [2]. Це стан, у якому найкраще відбувається музичне виконання.

Практичні творчі завдання виступають для музикантів не лише як художня діяльність, а як інструмент розвитку виконавської культури: вони формують креативне мислення, сенсорну чутливість, емоційну глибину та здатність до саморегуляції, що безпосередньо впливає на якість музичного виконання. Вони впливають на всі ключові компоненти професійного музичного мислення та виконання [5].

По-перше, вони розвивають креативне мислення виконавця. Музикант перестає сприймати твір як фіксований текст і починає мислити інтерпретаційно: шукає власні смисли, варіанти фразування, динамічні й темброві рішення. Це формує здатність до художнього вибору, яка є основою зрілого виконавства.

По-друге, такі завдання підсилюють сенсорну чутливість. У музичній діяльності це проявляється як тонке відчуття звуку, штриха, артикуляції, а також тілесної координації під час гри. Додатковий тактильний і візуальний досвід у творчих практиках (наприклад, робота з вощиною) активізує інші канали сприйняття, що опосередковано покращує слухо-рухову координацію музиканта.

По-третє, відбувається розвиток емоційної глибини. Музика є емоційно насиченим видом мистецтва, і виконавець має не лише відтворювати ноти, а й переживати художній образ. Практичні творчі дії сприяють емоційному розкриттю, знижують внутрішні блоки та допомагають краще «проживати» музичний матеріал, що робить виконання більш переконливим і виразним.

По-четверте, формується здатність до саморегуляції, яка є критично важливою для музиканта. Виконавська діяльність часто пов'язана з емоційною напругою, сценічним стресом і відповідальністю. Творчі ручні практики мають заспокійливий, стабілізуючий ефект. Вони допомагають концентрувати увагу, нормалізувати дихання, знижувати тривожність і входити в стан внутрішньої зосередженості, необхідний для якісного виступу.

Практичні арт-завдання формують у музиканта не лише додаткові художні навички, а цілісну виконавську культуру, у якій поєднуються технічна майстерність, емоційна виразність, слухова чутливість і психологічна стійкість. Це безпосередньо підвищує рівень інтерпретації музичних творів і якість сценічного виконання. Майстер-класи як форма навчання дозволяють реалізувати принципи: діяльнісного підходу; особистісно орієнтованого навчання; міжпредметної інтеграції [1; 2].

Створення свічок з вощини виступає як арт-технологія, що поєднує тактильний досвід; ароматерапевтичний ефект; естетичне оформлення; можливість музичного супроводу. Діяльнісний підхід у цьому контексті означає, що знання не передаються у готовому вигляді, а формуються через безпосередню творчу діяльність. Для музиканта це є надзвичайно важливим, адже професійне становлення також базується на практиці: щоденній роботі з інструментом, звуком, тілом і слухом. У процесі створення свічок з вощини учасники занурюються в аналогічну модель навчання через дію, експеримент, відчуття матеріалу та поступове формування результату. Це активізує аналогічні механізми, які працюють під час опанування музичного інструмента: координацію, ритмічність дій, послідовність і увагу до деталей [6].

Особистісно орієнтоване навчання проявляється у можливості кожного учасника створити унікальний продукт. Для музиканта це співвідноситься з поняттям індивідуальної інтерпретації музичного твору. Як і у виконанні музики, тут немає єдиного правильного результату, є лише особисте художнє рішення. Це формує відчуття авторства, внутрішньої свободи та впевненості у творчому самовираженні.

Міжпредметна інтеграція реалізується через поєднання різних видів мистецтва: декоративно-ужиткового, тактильного, естетичного та музичного. Для музикантів це створює ширший художній контекст, у якому музика перестає існувати ізольовано і починає взаємодіяти з іншими формами чуттєвого досвіду. Це сприяє формуванню цілісного художнього мислення, необхідного сучасному виконавцю. Створення свічок з вощини виступає як арт-технологія, що має комплексний вплив на особистість музиканта.

Тактильний досвід у цій діяльності активізує дрібну моторику, чутливість пальців і концентрацію уваги. Для музиканта це напряму пов'язано з технікою виконання, адже якість звуковидобування залежить від тонкої моторної координації. Робота з матеріалом тренує акуратність рухів і усвідомленість дії.

Ароматерапевтичний ефект вощини створює природне сенсорне середовище, яке сприяє емоційному розвантаженню, зниженню тривожності та формуванню стану внутрішнього спокою. Це особливо важливо для музикантів, які часто перебувають у стані сценічного стресу або високого емоційного навантаження. Естетичне оформлення процесу дозволяє розвивати художній смак, відчуття форми, кольору, композиції. У музиканта це трансформується у здатність краще відчувати структуру музичного твору, баланс звучання та драматургію виконання. Музичний супровід під час роботи створює ефект синестезії, поєднання різних сенсорних каналів (слухового, зорового, тактильного). Це формує глибше занурення у творчий стан, який близький до стану виконання музики на сцені, коли емоція, рух і звук об'єднані в єдиний процес.

Інноваційність даного підходу, ефект арт-технології, полягає у тому, що майстер-клас перестає бути лише декоративною або ремісничою практикою і набуває статусу інтегрованої крос-дисциплінарної освітньої моделі. Для музикантів це означає формування нових нейросенсорних зв'язків через поєднання різних видів діяльності; розвиток стану творчого потоку, який є ідентичним сценічному виконавському стану; перенесення досвіду тілесної усвідомленості у музичне виконавство; розвиток емоційної гнучкості та сценічної адаптивності.

Арт-технологія створення свічок з вощини виступає не лише як творча практика, а як інноваційний педагогічний інструмент, що підсилює професійний розвиток музиканта через інтеграцію сенсорного, емоційного та художнього досвіду.

Практичне значення. Запропонований формат майстер-класу може бути використаний у роботі вчителя мистецтва, музики, керівника гуртків, а також як елемент неформальної освіти.

Висновок: Арт-технології є важливою складовою професійної підготовки вчителя мистецтва, оскільки сприяють формуванню творчої особистості та розширюють його педагогічний інструментарій.

Список використаних джерел

1. Зязюн І. А. Педагогіка добра: ідеали і реалії. Київ: МАУП, 2000. 312 с.
2. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: ІЗМН, 2002. 270 с.
3. Масол Л. М. Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Освіта, 2012. 288 с.
4. Миропольська Н. Є. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. Київ: Педагогічна думка, 2015. 304 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
6. OECD. The Future of Education and Skills 2030. Paris: OECD Publishing, 2019. URL: OECD Future of Education and Skills 2030 (дата звернення: 11.05.2026).

Мурашко Дмитро,

студент 1 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Каранда Марина,

доцент, кандидат філософських наук,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

КУЛЬТУРА ЕПОХИ БАРОКО ЯК ДОМІНАТНА У ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДІ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ БАРОКОВОЇ КУЛЬТУРИ)

Культура доби бароко відіграє важливу роль у формуванні української національної ідентичності. Вона об'єднує ідеї державності, духовного піднесення та свободи думки. Сьогодні, коли українська державність проходить складний період, звернення до цієї спадщини виходить за межі суто кабінетних наукових досліджень і стає частиною патріотичного виховання молоді. Бароко може допомогти знайти відповіді на сучасні виклики, показуючи, як європейські інтелектуальні традиції поєдналися з національним кодом та кристалізували соціальний ідеал вихованої, освіченої та відповідальної людини, яка здатна розбудовувати державу.

Для Чернігівщини XVII–XVIII століття були часом культурного піднесення. Як зазначає мистецтвознавець Анатолій Адруг: «В українському будівельному мистецтві коштовним діамантом сяє архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Нині набуває особливої актуальності дослідження регіональних особливостей архітектури та їх впливу на розвиток українського зодчества в цілому» [1].

У цьому регіоні виник особливий стиль – «чернігівське бароко», що поєднує монументальні риси давньоруської архітектури з витонченістю європейського мистецтва й духом козацької свободи. Саме цей культурний пласт важливий для виховання молоді, адже формує образ «лицаря-інтелектуала» – людину, яка поєднує військову мужність, глибоку віру і високу освіченість.

Визначні пам'ятки Чернігова, зокрема і архітектурний ансамбль Чернігівського Дитинцю [4] та особливо Чернігівський Колегіум, Катерининська церква і Троїцько-Іллінський ансамбль, не лише викликають інтерес істориків, культурологів, мистецтвознавців, а й стають засобом виховання патріотизму у молоді. Вивчення місцевої барокової спадщини допомагає молодим людям відчути зв'язок поколінь та зрозуміти, що сучасна боротьба за незалежність України – це частина великої історії державотворення, що починалася за Гетьманщини. Тож бароко в Чернігові служить основою для формування громадянина, який цінує свою історію, розуміє її місце в європейському контексті і прагне будувати майбутнє на базі національних традицій.

Чернігівський колегіум був ключовим закладом у вихованні патріотизму за часів бароко на Лівобережній Україні. Його заснували у 1700 році за ініціативою архієпископа Лазаря Барановича та підтримкою гетьмана Івана Мазепи. Тоді, коли в Європі поширювався раціоналізм, Чернігів створював свій освітній простір, де знання вважалися важливою зброєю, а книга – засобом для національного зміцнення.

Навчання в колегіумі будувалося на класичній європейській системі семи вільних мистецтв. Студенти починали з граматики латини, грецької та церковнослов'янської, а потім вивчали поетику, риторику і філософію. Патріотизм тут не був просто почуттям – він

базувався на глибокому розумінні інтелектуальних традицій. Володіння латинською допомагало молоді брати участь у дискусіях з представниками інших народів і захищати права Війська Запорозького.

Як зазначає неодноразово історик Ольга Травкіна, особливу увагу приділяли поетиці і риториці, що давало підстави після закінчення колегіуму претендувати на державницькі посади і укладати там законодавчі тексти [3]. Студенти тренувально в колегіумі писали панегірики – тексти на честь національних героїв і меценатів, зокрема з родів Лизогубів, Полуботків, Милорадовичів. Це виховувало повагу до державних діячів і формувало у молодих людей своєрідний кодекс честі. Бути патріотом означало вміти дипломатично і переконливо захищати інтереси своєї землі. Сьогодні Чернігівський колегіум не лише пам'ятка архітектури, а й символ того, що патріотизм неможливий без культури і знань.

Якщо Колегіум був центром інтелектуального життя, то Катерининська церква, побудована в 1715 році, стала своєрідним візуальним символом українського патріотизму. Вона стоїть на в'їзді до старої частини міста і водночас виконує роль своєрідних «воріт» Чернігова.

Церкву збудували представники козацької старшини з роду Лизогубів на честь подвигів козаків Чернігівського полку під час Азовського походу 1696 року. Це не просто місце для богослужінь, а своєрідний пам'ятник героям. Для молоді цей храм може бути прикладом того, як поєднувалися віра, служіння державі та військовий обов'язок.

Будівля виконана у класичному українському п'ятиглавому бароковому стилі. Її чіткі лінії, стрімкість форм і білі стіни символізують чистоту ідеалів та незламність духу. Число куполів (п'ять) традиційно символізує чотирьох євангелістів та Христа. Вивчаючи цей храм, молодим людям легше зрозуміти різницю між іноземними впливами та унікальним українським мистецтвом, яке розквітло за часів Гетьманщини. Катерининська церква продовжує бути символом стійкості Чернігова. Її історія як «козацького храму», який пережив багато випробувань, особливо важлива на фоні сучасних подій [2].

Культура чернігівського бароко виступає як цілісна система, в якій поєднуються інтелектуальна глибина та національна самобутність. Вона формує для молоді образ «лицаря-інтелектуала», для якого освіта, отримана у стінах Колегіуму, та військові подвиги, зафіксовані в Катерининській церкві, є рівнозначними способами служіння Батьківщині.

Мистецько-регіональні особливості Чернігова надають історії живого характеру, людського справжнього досвіду, що сприяє вихованню у молодого покоління почуття гордості за європейський рівень місцевої культури. Опанування цієї спадщини забезпечує не лише знання конкретних дат, назв, рис архітектури, але й формує стійку ідентичність, а також розуміння того, що сучасна боротьба за Україну є продовженням значущих державницьких традицій Гетьманщини. Мистецтво чернігівської барокової архітектури разом з освітніми традиціями Чернігова здатне виховувати любов до малої батьківщини, формувати соціально активних громадян України.

Список використаних джерел

1. Адруг А. К. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку VIII століть. Чернігів: Чернігівський ЦНТЕІ, 2008. 224 с.

2. Катерининська церква у Чернігові. Енциклопедія Сучасної України : електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: https://esu.com.ua/article-11039 (дата звернення: 10.04.2026).

3. Травкіна О. І. Чернігівський колегіум (1700 – 1786). Чернігів: ДКП РВВ, 2000. 120 с.

4. Травніков І. В. Архітектурний ансамбль Чернігівського Дитинця: монографія [Електронний ресурс] / Інститут історії України НАН України. Київ, 2010. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0016509.pdf (дата звернення: 10.04.2026).

Остапенко Анастасія,

студентка 1 курсу,
спеціальність Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво),
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Кондратенко І. А.,***
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ТВОРЧІСТЬ ТЕЙЛОР СВІФТ У СВІТЛІ СЬОГОДЕННЯ

Сучасне мистецтво естради розвивається під впливом виконавців, які не лише створюють нові пісні, а й формують світову культуру. Однією з таких постатей є Тейлор Свіфт (Taylor Swift, 1989) – американська співачка, композитор-виконавець, кліпмейкер і продюсер. Її творчість має винятковий вплив на музичну індустрію завдяки поєднанню комерційного успіху та невтомного пошуку нових тем, що співзвучні різним віковим категоріям слухачів.

Початок кар'єри виконавиці припадає на ранній юнацький період [1, 1]. Вона не навчалася в коледжі або університеті, але вправно грала на гітарі, компонувала пісні та в 16 років підписала перший контракт. Дебютний альбом «Taylor Swift» (2006) був створений у стилі кантрі та відзначався щирістю й простотою музичної мови. Уже на цьому етапі проявилася характерна риса творчості мисткині – автобіографічність текстів. Важливим творчим етапом став альбом «Fearless» (2008), який не лише закріпив її популярність, а й приніс міжнародне визнання та престижні нагороди, зокрема премію «Греммі» [2].

Подальший розвиток творчості Тейлор Свіфт демонструє поступове нівелювання традиційного кантрі-звучання та звернення до інших жанрів. В альбомі «Red» (2012) спостерігаються поступові зміни стилю, а саме поєднання елементів поп- та рок-музики. Вихід альбому «1989» (2014) уже ознаменував повноцінний перехід авторки до поп-музики. В цій аудіозбірці використовуються електронні інструменти; пісні мають чітку ритміку та орієнтовані на масову аудиторію. Наступні роботи, зокрема «Reputation», відображають прагнення виконавиці до експериментів і переосмислення сценічного образу [там само].

Репертуар співачки є відображенням її особистого досвіду та емоційного стану. Тематика композицій охоплює широкий спектр: від романтичних переживань до складних соціальних і психологічних аспектів життя. Значного визнання набули композиції «Love Story», «You Belong with Me», «Shake It Off», «Blank Space» та багато інших, які стали «звуковими символами» різних етапів її творчості [3]. Важливою особливістю є те, що музика і слова більшості пісень написані самою виконавицею, що є показником виняткового таланту і смаку.

Окремої уваги заслуговує еволюція композиторського стилю Тейлор Свіфт. Якщо в ранніх творах звучали традиційні кантрі-мотиви, то з роками її музика набула рис поп-стилю з елементами року. Аудіозбірки «Folklore» та «Evermore» (2020) позначені стриманістю, глибиною текстів та використанням інді-фолкових мотивів. Станом на травень 2026 року, найновішим студійним альбомом є «The Life of a Showgirl» (2025), до якого увійшли дванадцять пісень у жанрах поп та софт-рок [3].

Концертна практика Тейлор Свіфт заслуговує особливої уваги. Її гастрольні тури відзначаються масштабністю, високим рівнем організації та використанням новітніх технологій. Концерти Тейлор Свіфт – це не лише спів, а й шоу-програми з потужним менеджментом, які поєднують аранжування, візуальні ефекти та театралізовані елементи.

Крім безпосередньої творчої діяльності, виконавиця активно впливає на розвиток музичної індустрії. Вона відома своєю позицією щодо захисту авторських прав, справедливої оплати праці музикантів і контролю над власним надбанням у цифровому середовищі [4, 443]. Це робить її не лише популярною артисткою, а й важливою фігурою у сфері культурної політики.

Таким чином, творчість Тейлор Свіфт є прикладом гармонійного поєднання неповторної мистецької індивідуальності та різних стильових течій естрадної музики. Її діяльність, репертуар і тематична різноманітність пісень є запорукою виняткового авторитету мисткині у світі шоубізнесу.

Важливими аспектами діяльності Тейлор Свіфт є її свідома громадянська позиція та благодійність. Співачка неодноразово використовувала свою популярність для привернення уваги до суспільно важливих проблем. Зокрема, у контексті війни в Україні, вона публічно висловлювала підтримку нашому народу, засуджувала насильство та закликала до миру. Хоча виконавиця не завжди робить гучні політичні меседжі, її позиція відображається через гуманітарну підтримку та поширення інформації серед світової спільноти.

Тейлор Свіфт активно займається благодійністю. Вона жертвує значні кошти на допомогу постраждалим від воєнних дій, стихійних лих і гендерної упередженості. Варто додати, що її пісні «You Need To Calm Down» та «The Man» є маніфестами проти соціальної несправедливості і мають суспільний резонанс [5]. Внесок Тейлор Свіфт у гуманітарні ініціативи свідчить про високий рівень відповідальності та усвідомлення ролі митця в сучасному світі. Все це гармонійно доповнює її творчу постать, формує образ не лише володарки 14 премій «Греммі», а й любительки кішок, артистки-мільярдерки та борчині за права людей.

Список використаних джерел

1. Fogarty, M & Arnold, G. Are You Ready for It? Re-Evaluating Taylor Swift. *Contemporary Music Review,* 2021. Vol. 40, №1, 1–10.

2. Taylor Swift. URL: https://www.biography.com/musicians/taylor-swift

3. Taylor Swift : official channel. URL: https://www.youtube.com/taylorswift (дата звернення: 03.04.2026).

4. Wilkinson, M. Taylor Swift: the hardest working, zaniest girl in showbusiness. *Celebrity studies,* 2019. Vol. 10, №3, 441–444.

5. Любченко Ю. Вісім причин, чому світ божеволіє від Тейлор Свіфт. URL: https://www.rbc.ua/rus/styler/8-prichin-chomu-svit-bozhevolie-vid-teylor-1709143947.html (дата звернення: 03.04.2026).

Переверзєва Олена,

концертмейстер кафедри освітології та педагогіки мистецтва,
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького, м. Запоріжжя, Україна

НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА: ГЕНЕЗИС ТА ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЦІННОСТІ

Трансформація сучасної мистецької освіти в Україні відбувається в умовах інтенсивної інтеграції у європейський освітній простір. Пошук балансу між збереженням унікального національного коду та впровадженням інноваційних європейських методик становить основний дискурс сучасної музичної педагогіки. Актуальність теми зумовлена необхідністю підготовки фахівця, який є носієм національної культури та водночас конкурентоспроможним фахівцем на міжнародному рівні. Українська музична педагогіка базується на потужному пласті фольклорних традицій та академічних шкіл. Ключовими елементами тут виступають: етнопедагогіка – використання народної пісні як першооснови інтонаційного мислення. Твори М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Людкевича залишаються базисом для формування вокально-хорових навичок. Антропоцентризм: увага до духовного розвитку особистості через емоційне переживання музики. Спадковість шкіл: збереження традицій професійного інструментального та вокального виконавства, що передаються від викладача до учня «з рук у руки».

Європейська освітня парадигма диктує нові вимоги до методики викладання музики, серед яких: компетентнісний підхід – перехід від накопичення знань до формування «м'яких навичок» (soft skills) – креативності, комунікації, здатності до самопрезентації. Студентоцентризм: індивідуальна освітня траєкторія, де студент є активним суб'єктом навчання. Академічна мобільність: можливість інтеграції у світові виконавські та педагогічні практики. Сучасна методика неможлива без залучення цифрових інструментів. Європейський досвід демонструє активне використання: дистанційних платформ – Zoom, Google Meet для проведення майстер-класів та теоретичних занять. Програмного забезпечення – хмарні технології для зберігання нотного матеріалу, використання метрономів, тюнерів та спеціалізованих додатків для розвитку слуху. Мультимедіа – створення віртуальних хорів та оркестрів, що стало особливо актуальним у кризові періоди.

Одним із найскладніших питань є адаптація класичної методики навчання (наприклад, гри на фортепіано чи диригування) до сучасних запитів. Проблема репертуару – розширення національного репертуару творами сучасних європейських композиторів. Дуальна освіта – поєднання теоретичної підготовки в університеті з активною концертною практикою на базі філармоній, театрів та музичних шкіл. Європейський вимір передбачає чіткі критерії оцінювання якості освіти. В українських реаліях це проявляється через впровадження нових стандартів вищої мистецької освіти, використання тестових методик поруч із традиційними іспитами-концертами, орієнтацію на практичний результат (проєктна діяльність). Синтез національних традицій та європейських інновацій створює унікальний простір для розвитку української музичної педагогіки. Національна традиція дає глибину та змістовне наповнення, а європейський досвід – інструментарій для мобільності та технологічного розвитку. Майбутнє методики музичного навчання полягає у збереженні духовної ідентичності при одночасному опануванні світових технологічних стандартів.

Фундаментом сучасної мистецької освіти в Україні є багатошарова національна музично-педагогічна традиція, що формувалася протягом століть. У поточному дискурсі вона розглядається не як статичний набір канонів, а як живий організм, що забезпечує тяглість поколінь та збереження унікального інтонаційного коду нації. Центральне місце в українській традиції посідає хорове мистецтво, яке історично було формою духовного єднання народу. Національна методика навчання співу базується на принципах, закладених класиками: М. Лисенком, М. Леонтовичем, К. Стеценком. Метод інтонаційного виховання – використання української народної пісні як першооснови для розвитку музичного слуху. Це

дозволяє формувати у студентів природне відчуття ладо-гармонічної структури, характерної для нашої культури. Спадщина хорового диригування – українська школа диригування завжди відзначалася особливою увагою до тембрального багатства та емоційної виразності (кантилени), що є прямим відображенням пісенної природи української душі. Фортепіанна та інструментальна школа – синтез техніки та духу. Українська фортепіанна школа, представлена іменами В. Пухальського, Г. Нейгауза та їхніх послідовників, виробила унікальний методичний підхід. Його сутність полягає у пріоритеті художнього образу над механічною технікою. В освітньому процесі це проявляється через: психологізм виконання – навчання студента не просто відтворювати нотний текст, а «проживати» його, шукаючи глибокі смислові паралелі. Концертмейстерське мистецтво: в українській традиції роль концертмейстера розглядається як роль повноцінного співавтора інтерпретації. Це вимагає від музиканта високої емпатії, гнучкості та глибокого знання вокальної чи інструментальної специфіки партнера.

Важливою особливістю національної моделі є система «вчитель – учень», де педагог виступає не просто інструктором, а духовним наставником. Ця модель забезпечує: передачу «секретів майстерності» безпосередньо в процесі творчого спілкування. Збереження локальних виконавських стилів (наприклад, київської, львівської чи одеської шкіл). Формування високих морально-етичних орієнтирів майбутнього митця. Актуальний дискурс наголошує на необхідності актуалізації українського репертуару. Йдеться про включення до навчальних планів творів композиторів, чиї імена тривалий час були в тіні або під забороною (наприклад, А. Вахнянина, В. Барвінського, М. Тищенка). Освоєння цього пласту музики дозволяє студентам усвідомити масштабність національної культури та її внесок у світову скарбницю. Таким чином, національні традиції в педагогіці музичного мистецтва виступають не лише як об'єкт вивчення, а як дієвий метод виховання професіонала, чия творчість глибоко вкорінена в рідний ґрунт, що є необхідною умовою для подальшого виходу в європейський культурний простір.

Викладання музичного мистецтва в педагогічному університеті має свою унікальну архітектоніку, де виконавська майстерність тісно переплітається з психолого-педагогічною складовою. На відміну від суто академічного виконавства, мета педагогічного закладу – виховати фахівця, здатного до трансляції культури та формування особистості учня засобами мистецтва. Студент-музикант у педагогічному університеті опановує твір не лише як виконавець, а й як майбутній вчитель. Методика викладання передбачає «подвійний аналіз» матеріалу: з точки зору технічних труднощів для себе та з точки зору методичної цінності для майбутнього учня. Універсалізм фахівця: програма навчання в педагогічному університеті спрямована на формування багатопрофільного музиканта. Це означає інтегрований підхід: вивчення диригування, вокалу та інструменту (фортепіано) як єдиного комплексу навичок, необхідних для роботи з шкільним чи студентським колективом. Роль концертмейстера як педагога-практика: у педагогічному виші концертмейстер часто виступає «другим педагогом». Методика роботи в класах вокалу чи диригування базується на здатності концертмейстера допомогти студенту опанувати музичний текст, зрозуміти структуру твору та відчути ансамблеву єдність. Це вимагає від піаніста особливих педагогічних здібностей: такту, терпіння та вміння словесно пояснити музичні нюанси. Стимулювання самостійності та творчої ініціативи: враховуючи обмежену кількість індивідуальних годин, методика викладання акцентує на методах самоконтролю та самостійного опрацювання матеріалу. Це включає використання відеозапису власного виконання для подальшого аналізу, роботу з електронними базами партитур та методичну підготовку анотацій до творів.

Особливу роль відіграє підготовка до реальних умов праці. Методика викладання включає: моделювання педагогічних ситуацій – розгляд варіантів роботи з учнями різного рівня здібностей. Репертуарний лабіринт – формування списку творів, що мають високий виховний потенціал (твори, що піднімають теми патріотизму, гуманізму та етики). Адаптація складних партитур – вміння спрощувати або аранжувати музичний матеріал для дитячих чи аматорських колективів без втрати художньої якості. Національна традиція в педагогічному університеті – це не лише навчання гри чи співу, а передусім виховання педагога-митця, здатного бути лідером у культурно-освітньому просторі.

Розглянемо, як сучасні європейські стандарти трансформують звичні методи викладання музики, впроваджуючи поняття компетенцій та студентоцентризму. Інтеграція

України в європейський освітній простір (зокрема через принципи Болонського процесу) вимагає переосмислення ролі викладача та студента. Якщо національна традиція дає нам міцний змістовний фундамент, то європейський вимір пропонує сучасний інструментарій для мобільності та конкурентоспроможності фахівця. У європейській системі фокус зміщується з процесу (що викладач розповів) на результат (що студент навчився робити). У музичній педагогіці це формує систему ключових компетенцій: інструментально-виконавська компетенція – здатність не просто технічно чисто грати, а інтерпретувати твір згідно з історико-стильовими вимогами. Цифрова компетенція – вміння працювати з музичними редакторами, софтом для запису звуку та платформами для дистанційного навчання (що стало критичним у 2020-2026 роках). Соціальна компетенція – здатність працювати в команді (ансамблі, хорі), вести переговори, організовувати власні мистецькі проєкти. Європейська модель передбачає зміну ієрархії в класі. Студент стає активним учасником створення своєї освітньої траєкторії: вибірковість – можливість обирати частину репертуару або додаткові курси (наприклад, «Основи арт-менеджменту» поруч із «Диригуванням»). Самооцінювання – методика заохочує студента до рефлексії, здатності самостійно аналізувати свої помилки після перегляду відеозапису власного виступу. Партнерство – педагог виступає як фасилітатор або коуч, який допомагає таланту розкритися, уникаючи авторитарного тиску.

Сучасний європейський дискурс наголошує на важливості «м'яких навичок», які часто ігнорувалися класичною школою: критичне мислення – здатність аналізувати різні виконавські трактовки та обґрунтовувати власну. Стресостійкість та сценічна витримка – методики психологічної підготовки до виступів, запозичені з європейських практик коучингу. Тайм-менеджмент – здатність ефективно планувати години самостійних занять за інструментом.

Академічна мобільність та інтеркультурний діалог. Європейський вимір відкриває кордони. Для студента педагогічного університету це означає: участь у програмах обміну (наприклад, Erasmus+), що дозволяє порівняти методики викладання вокалу чи фортепіано в Україні та країнах ЄС. Вивчення іноземної термінології: знання італійської, англійської та німецької музичної лексики стає обов'язковою вимогою для інтеграції у світовий контекст. Засвоєння сучасних композиторських технік, які активно розвиваються в Європі, та їх адаптація для українського слухача. Таким чином, європейський вимір не заперечує національне коріння, а надає йому нових форм, роблячи українську музичну освіту зрозумілою та відкритою для світу. Це шлях від замкненої академічної системи до динамічного, технологічного та гуманістичного освітнього простору.

Впровадження цифрових технологій у навчальний процес. Цей аспект є найбільш динамічним у сучасному європейському дискурсі та особливо актуальним для практичної діяльності викладача. Технологізація та цифровий дискурс у музично-педагогічній діяльності. Цифрова трансформація освіти, що прискорилася в останні роки, перетворила технології з допоміжного засобу на фундаментальну складову методики викладання музичного мистецтва. В межах європейського освітнього простору цифрова компетентність викладача розглядається як здатність створювати нове інтерактивне середовище, що стимулює творчий розвиток студента навіть у дистанційному форматі.

Специфіка дистанційного навчання: від Zoom-конференцій до хмарних сервісів. Методика викладання індивідуальних дисциплін (фортепіано, вокал, диригування) в онлайн-режимі потребує особливих підходів до передачі та сприйняття звукової інформації: синхронне навчання (Zoom, Google Meet): використання професійних налаштувань звуку («High Fidelity Music Mode») стає методичною необхідністю. Викладач у педагогічному університеті має не лише чути помилки, а й вміти дистанційно коригувати постановку апарату студента, використовуючи візуальні демонстрації та відеоповтори. Хмарні технології (Google Drive): використання спільного доступу до навчальних матеріалів дозволяє створювати динамічні цифрові фонотеки та бібліотеки партитур. Це забезпечує студенту миттєвий доступ до рідкісних нотних видань та методичних вказівок викладача, що сприяє ефективності самостійної роботи.

Підсумовуючи розгляд актуальних дискурсів у сучасній музичній педагогіці, можна зробити наступні висновки:

1. Синергія традицій та інновацій: взаємодія національних музично-педагогічних традицій із європейськими стандартами є не процесом витіснення, а процесом взаємозбагачення. Українська школа, з її глибоким емоційним інтелектом та етопедагогічним корінням, отримує від європейського виміру необхідну технологічність, гнучкість та методичну прозорість.

2. Трансформація ролі педагога-музиканта: у контексті педагогічного університету фахівець сьогодні постає як універсальний митець-просвітник. Він має поєднувати віртуозне володіння інструментом (або голосом) із навичками цифрового кураторства, психологічного коучингу та арт-менеджменту.

3. Цифровізація як нова реальність: впровадження інструментів дистанційного навчання та проєктів на кшталт «віртуального хору» довело свою життєздатність. Технології не замінюють живого спілкування, але розширюють межі музичної комунікації, дозволяючи зберігати та транслювати національну культуру в глобальному просторі.

4. Стратегічне значення ідентичності: збереження національного репертуару та методичної спадщини є запорукою успішної інтеграції. Лише усвідомлюючи власну унікальність, українська мистецька освіта може бути повноцінним партнером у загальноєвропейському діалозі.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямку полягають у детальному вивченні інклюзивних методик у музичній освіті та розробці нових критеріїв оцінювання творчих досягнень студентів у цифровому середовищі

Список використаних джерел

1. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII : станом на 2026 р. URL: Закон України «Про вищу освіту» (дата звернення: 13.05.2026).
2. Болонський процес у фактах і документах (Сорбонна, Болонья, Прага, Берлін) / упоряд. М. Ф. Степко, Я. Я. Болюбаш та ін. Тернопіль : Вид-во ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. 52 с.
3. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 248 с.
4. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичного виховання : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
6. Козир А. В. Професійна майстерність вчителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. 378 с.
7. Cherkasov V. Theory and Methods of Musical Education : Textbook. Kropyvnytskyi : Imex-LTD, 2016. 528 p.
8. Шульгіна В. Д. Музична освіта в Україні: історія та сучасність. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. 320 с.
9. Гумінська О. О. Уроки музики в школі : метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. 128 с.
10. Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area (ESG). Brussels : European Association for Quality Assurance in Higher Education, 2015. 32 p. URL: ESG 2015 (дата звернення: 13.05.2026).

Печенюк Майя,

кандидатка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри музичного мистецтва,
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка, Україна

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Сучасна вокальна педагогіка, українські традиції вокальної школи спрямовують русло наукової думки в бік дослідження національних виявів музично-освітньої спадщини, зокрема співацької. Осмислення історії розвитку вокально-хорової освіти в усій її багатоплановості, цілісності, складності й протиріччях можливе лише за умови дослідження культурно-мистецького процесу у різних вимірах: історичному, географічному, національному, музикознавчому, культурно-освітньому, жанровому тощо.

Осібне місце у сфері професійного вокального мистецтва сольної традиції належить вивченню досвіду кращих представників національних вокальних шкіл. Тому вивчення і систематизація творчо-педагогічної та просвітницької діяльності визначних діячів українського вокального мистецтва видається проблемою, яка синтезує цілісну систему культурно-освітньої практичної діяльності суспільства.

Проблема сольної вокальної традиції складна і неоднозначна. Окремі її питання (роль і місце духовно-пісенної спадщини у системі музичного мистецтва й освіти, виховна функція вокального мистецтва, розвиток виконавської майстерності, історія, теорія й методика вокальної педагогіки) неодноразово ставали предметом наукового інтересу істориків. мистецтвознавців, педагогів, соціологів, теологів, філософів.

Особлива увага у системі історичних цінностей вокального мистецтва належить формуванню єдиної системи знань у цій галузі духовного просвітництва. Утворення такої системи знань у сфері мистецтва сольного співу, згідно з традиціями вітчизняної вокальної педагогіки, вносить корективи у сферу традиційних історико-теоретичних уявлень про вітчизняну школу сольного співу.

Українськими вченими-музикознавцями, а також вокальними виконавцями і педагогами, зокрема І. Вілінською, Б. Гмирею, В. Гнидем, П. Гребенюк, В. Деряжним, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенком, М. Єгоричевою, О. Знаменською, В. Івановим, І. Колодуб, М. Кондратюком. Т. Малишевою, Т. Михайловою, О. Микишею, О. Мишугою та багатьма науковцями, педагогами-вокалістами, було досліджено окремі культурно-освітні та методико-теоретичні тенденції вітчизняної співацької традиції. Внаслідок цього накопичився матеріал для розробки засад національної вокальної школи.

Огляд фундаментальних праць з мистецької освіти, музикознавства, музичної педагогіки свідчить, що більшість досліджень у галузі вокальної педагогіки присвячувалися проблемам розвитку співацького голосу вокалістів-виконавців, підготовки професійних співаків до виконавської діяльності. Найбільш повно висвітлюється становлення вітчизняної вокальної школи у працях професора Національної музичної академії України В. Антонюк, яка розглядає проблему у зв'язку з етнопедагогікою, з окремими персоналіями, зокрема соліста Національної опери України, заслуженого артиста України Б. Гнидя, у роботах якого, крім української школи співу, розглядаються питання італійської, французької, німецької вокальних шкіл, автор розглядає українські та творчі зв'язки з зарубіжними вокальними школами [1; 2].

На початку ХХ ст. українська вокальна педагогіка пройшла довгий і суперечливий шлях розвитку. Він був непростий, проте позначений злетами педагогічної думки; багатий на ентузіастів музичної культури й освіти, які своєю плідною працею закладали основи сучасної теорії і практики музичного навчання та виховання. У другій половині ХХ ст. результатом накопиченого досвіду поколіннями педагогів-вокалістів стали науково-методичні роботи вітчизняних педагогів-вокалістів М. Микиші, Д. Євтушенка, у яких викладено методичні засади української вокальної педагогіки.

1920 року вийшла друком праця видатного діяча української музичної культури, уславленого майстра хорової мініатюри М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» (перевидана 1989 р.). Оригінальністю і самобутністю відзначені педагогічні погляди відомих діячів української музичної культури Ф. Колесси (1871-1947) і С. Людкевича (1879-1979). У навчальних посібниках з музичного виховання дітей Ф. Колесса створив систему вокальних вправ, основою якої став розвиток ладового чуття учнів засобами народної пісні. Відібравши найкращі фольклорні твори і розмістивши їх послідовно з поступовим нарощуванням виконавських труднощів, він переконливо показав широкі виховні можливості народнопісенної творчості. С. Людкевич виділив пісню, танець, марш як фундамент складних форм вокальної й інструментальної музики. Педагогічні ідеї М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф.М. Колесси, С. Людкевича помітно вплинули на подальший розвиток української музичної педагогіки.

З історією вітчизняного вокального мистецтва пов'язана діяльність таких знакових постатей в українській музичній освіті та культурі, як В. Антонюк, І. Вілінська, Б. Гмиря, В. Гнидь, П. Гребенюк, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенко, М. Єгоричева, В. Іванов, І. Колодуб, М. Кондратюк, Ф. Колесса, М. Кропивницький, С. Крушельницька, М. Лисенко, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Леонтович, М. Менцинський, О. Мишуга, О. Микиша, Я. Степовий, К. Стеценко.

Музична освіта і культура України впродовж тривалого кількасотрічного періоду не просто відображає ті складні історичні процеси, які відбувалися у країні, але й є такими, що сформувалася як особливе явище в цілісній українській і ширше – європейській традиції.

Вокальна школа історично змінна, соціальна та національна. Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни естетичного світогляду, в зв'язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового, що виникають в ланці «композитор – співак», змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків.

Національний характер вокальних шкіл зумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі.

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства свіжі ідейні напрями, а вокальна техніка служила засобом вираження цих ідей.

Художні риси, сформовані в народному співі та церковній вокальній культурі, є естетичними і вокально-технічними основами української академічної школи співу. Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) був одним із джерел розвитку вокальної кантилени в українській вокальній школі. Ще більш давнім джерелом кантилени була протяжна народна пісня, що у своїй мелодійній фактурі мала елементи вокалізації. Речитатив розвивався із народного *parlando* у співі лірників, бандуристів, а також із церковного читання та розспівів.

На основі сформованих у народному співі та церковній вокальній культурі традицій виконавства, функціонування співацьких шкіл, накопичення педагогічного досвіду виховання співаків в Україні, формуються методичні основи української академічної школи співу, виникає вітчизняна вокальна школа.

Список використаних джерел

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект : монографія / Валентина Геніївна Антонюк. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.

2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва [підруч. для вищ. муз. навч. закл] / Богдан Пилипович Гнидь. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.

Савчук Олена,

студентка 3 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна
артистка симфонічного оркестру
Університету Цзян-Цзян-Цзе (Республіка Китай)

*Науковий керівник – **Кондратенко І.А.,***
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

«ЛЯН ЧЖУ»: СКРИПКОВА ПОДОРОЖ У СВІТ ВІЧНОГО КОХАННЯ

Концерт для скрипки з оркестром «Лян Чжу» займає особливе місце серед музичних надбань Китаю. Цей твір став відомим міжнародній слухацькій аудиторії під назвою «The Butterfly Lovers» («Метеликові коханці») та належить до категорії унікальних композицій, котрі, попри межі локальної культури, завоювали увагу шанувальників у різних куточках світу [2]. В основу твору покладено китайську легенду про Лян Шаньбо та Чжу Інтай – двох молодих закоханих людей, яких часто називають східними Ромео і Джульєттою. Проте музична композиція – це значно більше, ніж просто красива мелодія: у ній воєдино закарбовані талановитий мистецький союз, сміливий художній задум та глибока відданість національним витокам.

Подібно до інших шедеврів, які початково були задумані як творчий експеримент, «Лян Чжу» перетворився на свого роду символ, що кардинально змінив сприйняття китайської музики у світі. Серед місцевих поціновувачів він отримав теплу неформальну назву – «народна симфонічна музика» [1]. Історія створення концерту бере початок у 1959 році, коли двоє молодих студентів-композиторів Шанхайської консерваторії розпочали амбітний проєкт. Їхньою метою було подвійне завдання: представити китайську музику у формі, яка стане доступною представникам інших музичних культур, та поєднати красу фольклору з технічними можливостями класичного симфонічного оркестру. Спочатку «Лян Чжу» був лише дипломною роботою. Основну тему – звукову «візитівку» концерту, – Хе Чжаньхао створив за одну ніч. Керівництво навчального закладу спочатку скептично поставилося до цієї ідеї і вважало її занадто радикальною, проте втручання декана дозволило продовжити роботу [2].

Партитуру концерту було остаточно завершено 4 травня 1959 року. Прем'єра відбулася 27 травня в театрі «Ланьцин» міста Шанхай: першими виконавцями стали вісімнадцятирічний скрипаль Юй Ліна та диригент Дин Ченву. У 1960 році Китайське звукозаписне агентство здійснило студійний запис твору у виконанні Хе Чжаньхао та Чень Ган [1]. Хе, будучи фахівцем у галузі китайського фольклору, окрім скрипки майстерно володів грою на ерху та інших народних інструментах. Його колега Чень, піаніст за освітою, захоплювався творчістю європейських композиторів-романтиків. Їхній творчий союз став ідеальним поєднанням: автентичне виконання Хе Чжаньхао стало «емоційним серцем» твору, тоді як Чень Ган виконував роль «архітектора форми». Він органічно вплітав народну основу у «західне» оркестрове звучання [2].

Характерний національний колорит зображують скрипкові прийоми у соліста. Глісандо відтворює плавні звукові переходи ерху, китайського двострунного родича скрипки; піцикато – гру на лютні піпа; вібрато та ковзання наслідують спів китайської опери.

«Лян Чжу» є зразком програмної музики. Композиція складається з чотирьох частин, які виконуються без перерви і змальовують певний епізод легенди:

Частина I «Перша зустріч» – образ весняного саду, де головні герої знайомляться один з одним. Соло флейти та ніжний акомпанемент створюють атмосферу безтурботності, після якої звучить тема кохання у скрипки.

Частина II «Розставання». Музика набуває драматичного характеру, зображує сцену подорожі. Скрипка виконує технічно складну партію, у якій відчувається наближення розлуки.

Частина III «Трагедія». Різка зміна характеру з дисонуючими гармоніями та потужними ритмами ударних символізує родинний опір. Скрипка набуває драматичного звучання, прориваються болючі інтонації загибелі обох героїв.

Частина IV «Перетворення». Фінал набуває казкового характеру. Скрипкове соло та оркестр надзвичайно правдиво змальовують ефемерний політ метеликів – символ вічного возз'єднання душ.

«Лян Чжу» відзначено численними нагородами: золотою платівковою премією Китаю (1989) та золотою медаллю класика китайської музики XX століття (1993). Всесвітнє визнання твору засвідчують його виконання під час церемонії передачі Гонконгу владі Китаю (1997) та подорож у космос на супутнику «Чан'є-1» (2007). Концерт увійшов до репертуару провідних скрипалів світу та знайшов відображення у попкультурі – від кінематографа до рок-аранжувань [2]. Як висновок, унікальний твір Хе Чжаньхао та Чень Гана залишається актуальним і в наш час. Він несе світові могутнє послання: справжнє кохання та мистецтво не знають кордонів і залишаються вічними – подібно до польоту метеликів, що назавжди поєднав дві душі.

Список використаних джерел

1. 梁祝 [Електронний ресурс] // 百度百科 (Baidu Baike). URL: Baidu Baike 梁祝 (дата звернення: 13.05.2026).

2. 周静书. 梁祝传说 = Liang Zhu Chuan Shuo [Легенда про Лян Шаньбо та Чжу Інтай]. 杭州 : 浙江摄影出版社, 2009. 2023年重印. (浙江省非物质文化遗产代表作丛书). ISBN 978-7-80686-780-8.

Садовський Володимир,

магістрант 1 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет кораблебудування
імені адмірала Макарова, Україна

*Науковий керівник – **Ярошевська Л.В.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Національний університет кораблебудування
імені адмірала Макарова, Україна

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Сучасний освітній простір вимагає особливої уваги до формування гармонійно розвиненої особистості, здатної не лише до інтелектуальної діяльності, але й до емоційного, духовного та естетичного сприйняття світу. У цьому контексті естетичне виховання набуває вагомого значення як складова цілісного розвитку дитини молодшого шкільного віку.

Естетичне виховання спрямоване на формування здатності сприймати, розуміти та цінувати красу навколишнього світу, мистецтва та людських взаємовідносин. Особливу роль у цьому процесі відіграє музичне мистецтво, зокрема українська народна пісня, яка поєднує емоційний, культурний та освітній потенціал [1].

Естетичне виховання є складним і багатогранним процесом, що охоплює розвиток емоційної чутливості, художнього смаку, здатності до творчого самовираження. У молодшому шкільному віці відбувається активне формування емоційно-ціннісної сфери, що створює сприятливі умови для залучення дітей до мистецтва.

Науковці підкреслюють, що саме в цей період закладаються основи естетичних орієнтацій особистості. Дитина починає усвідомлювати красу, реагувати на художні образи, формувати власні емоційні оцінки. Тому важливо використовувати такі засоби виховання, які поєднують емоційність, доступність і культурну значущість.

Українська народна пісня виступає ефективним засобом формування естетичних почуттів дітей, оскільки репрезентує багатство національної культури, духовні та моральні цінності, традиції, звичаї та історичний досвід народу. Завдяки мелодичній виразності, образності поетичного тексту та художній цілісності музичного матеріалу учні вчаться відчувати й осмислювати красу музики і слова [4]. Таким чином, пісня виступає не лише як художній, але й як виховний феномен.

У процесі музичного виховання дітей молодшого шкільного віку народна пісня виконує низку важливих функцій:

пізнавальну – ознайомлює з культурною спадщиною, традиціями, історією народу;

виховну – формує моральні якості, духовні цінності;

емоційно-розвивальну – сприяє розвитку почуттів, емоційної чутливості;

естетичну – формує художній смак і здатність до сприймання прекрасного.

Завдяки цим функціям народна пісня стає важливим інструментом комплексного впливу на особистість дитини. Вона сприяє розвитку музичного слуху, почуття ритму, образного мислення та творчих здібностей дітей [2].

Українська народна педагогіка традиційно розглядає пісню як дієвий засіб виховання. Фольклор відображає моральні норми, життєві цінності та народну мудрість, які передаються підростаючому поколінню через спів, ігрову діяльність та інші форми художньої творчості [7].

Вагомим є й емоційний вплив народної пісні на особистість дитини. Музика здатна викликати глибокі переживання, розвивати емоційну чутливість та формувати духовний світ особистості. Молодший шкільний вік є сенситивним періодом для розвитку емоційної сфери. Саме через музичні образи дитина вчиться розпізнавати настрій, характер, емоційний зміст

твору. Народна пісня, завдяки своїй образності та щирості, є особливо ефективною у цьому процесі.

Емоційне переживання музики сприяє формуванню естетичних смаків, розвитку внутрішнього світу дитини, становленню її ціннісних орієнтацій [6].

Актуальним завданням сучасної педагогіки є впровадження ефективних методів і технологій естетичного виховання. Використання українських народних пісень у навчальному процесі сприяє створенню емоційно насиченого освітнього середовища, яке активізує інтерес учнів до музичного мистецтва [5].

У практиці роботи з народною піснею доцільно застосовувати різноманітні форми та методи роботи. До основних методичних прийомів належать:

слухання музики **–** формування навичок сприймання;

спів **–** розвиток вокальних умінь і емоційного самовираження;

музично-ритмічні рухи **–** активізація моторики та відчуття ритму;

інсценування **–** розвиток творчості та образного мислення;

творчі завдання – малювання, імпровізація, придумування історій.

Зазначені види діяльності забезпечують активну участь дітей у музично-естетичному процесі та сприяють розвитку їхніх творчих здібностей [9].

Сучасні підходи до навчання передбачають також використання інноваційних технологій, зокрема сторітелінгу та візуалізації. Вони допомагають зробити процес навчання більш цікавим, емоційно насиченим і доступним для дітей.

Українська народна пісня є важливим засобом формування національної свідомості молодших школярів. Вона сприяє вихованню любові до рідної мови, культури, традицій.

Через пісню дитина усвідомлює свою належність до українського народу, відчуває зв'язок поколінь, засвоює духовні цінності. Це особливо актуально в умовах сучасного суспільства, де зростає потреба у збереженні національної ідентичності. Саме в молодшому шкільному віці закладаються основи моральних та естетичних орієнтирів, тому важливо використовувати твори народного мистецтва, які виховують любов до рідної культури, традицій і національної спадщини [8].

Отже, українська народна пісня є потужним засобом естетичного виховання молодших школярів. Вона поєднує в собі художню цінність, емоційний вплив та виховний потенціал, що забезпечує її ефективність у педагогічному процесі.

Використання народної пісні сприяє розвитку емоційної сфери, формуванню художнього смаку, творчих здібностей та духовних цінностей дитини. Водночас вона виступає важливим чинником формування національної свідомості та культурної ідентичності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з удосконаленням методик використання народної пісні в освітньому процесі, а також інтеграцією традиційних і сучасних педагогічних технологій у системі музичного виховання.

Список використаних джерел

1. Танько Т. П., Чернявська М. В. Естетичне виховання дітей дошкільних закладах освіти України (друга половина XX століття) : навчальний посібник. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Мітра, 2018. 204 с.
2. Лісовська Т. А. Теорія і методика музичного виховання : навчально-методичний посібник. Миколаїв: Румянцева Г. В., 2022. 330 с.
3. Стріхар О. І., Ярошевська Л. В. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навчально-методичний посібник. Миколаїв: РАЛ-поліграфія. 2022. 260 с.
4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2004. 320 с.
5. Фоломєєва Н. А. Педагогічні технології естетичного виховання дітей засобами музичного мистецтва в навчальних закладах нового типу Сумщини. *Педагогічні науки*. Суми: СДПУ, 2000. С. 447–453.
6. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям // Вибрані твори: в 5-ти т. К. : Рад. школа, 1977. Т. 3. 670 с.
7. Стельмахович М. Г. Українська народна педагогіка. К.: ІЗМН, 1997. 232 с.
8. Бех І. Д. Виховання особистості: Сходження до духовності. К.: Либідь, 2006. 272 с.
9. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичного виховання: Навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2011. 640 с.

Стратан-Артишкова Тетяна,

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри теорії та методики
навчання мистецьких дисциплін,
Бердянський державний
педагогічний університет, Україна

АВТОРСЬКА СПРОМОЖНІСТЬ ЯК СПОСІБ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

На сучасному етапі глобалізації, у прискореному темпоритмі науково-технічного прогресу особливої значущості набуває проблема творчої особистості і творчої діяльності. Суспільство все більш потребує вільних, творчих, креативних фахівців-особистостей, самостійних у прийнятті рішень та їх реалізації, здатних до саморозвитку, практичної і результативної спрямованості. Це зумовлює потребу в зміні характеру і змісту мистецької освіти, основним завданням якої є формування духовної і творчої особистості.

Розвиток творчої особистості відбувається упродовж усієї її життєдіяльності й спрямовується на перетворення навколишнього світу й власного «Я», передбачає не тільки привласнення соціального досвіду і прилучення до життя суспільства, але і на поглиблення змісту її ціннісного внеску, що збагачує це життя.

Творчість все більше стає характерною рисою фахівців різних напрямів професійної підготовки і спеціальностей, особливо вчителів музичного мистецтва. У мистецькій педагогіці настанова на творчість – основне гасло, оскільки творчий розвиток учнів є найскладнішою проблемою загальноосвітньої школи. Вчитель музичного мистецтва має бути митцем, який мислить як педагог, і педагогом, який відчуває, як митець (Г Падалка).

Складна й багатогранна мистецько-педагогічна діяльність вимагає від вчителя музичного мистецтва бути особистістю у високому розумінні цього слова, зі сформованим світоглядом, переконаннями, мисленням, бути справжнім творцем навчального процесу, здатним розкрити, реалізувати й спрямувати свій творчий потенціал на формування внутрішнього світу учнів.

Професія вчителя музичного мистецтва за своїм змістом і сутністю є творчою і ґрунтується на діалектичній взаємодії творчості й художнього пізнання.

Наведемо деякі визначення творчості:

– духовна вершина, життєва цінність, найвищий суспільний вияв людини, сфера справжньої свободи й розкутості як індивідуальності (І. Бех);

– психологічний процес створення нових цінностей, ніби продовження і заміна дитячої гри (В. Шапар);

– показник цивілізованості, гуманності, активності й прогресу;

– внутрішній вибір, самознаходження, саморозкриття себе як передбачуваної цінності (Л. Сморж);

– людська діяльність, яка породжує нові матеріальні й духовні цінності, або кінцевий продукт створення суб'єктивно нового;

– могутнє джерело щастя, сховище буття, котре забезпечує людині захищеність та надійність (П. Енгельгард, М. Хайдеггер);

– нове бачення, нове рішення, новий підхід, готовність до відмови від звичних схем і стереотипів поведінки, готовність до самозміни.

У творчій діяльності виявляється власне, практичне ставлення до світу, втілення власної філософії, накладання на об'єкт діяльності відбитка своєї індивідуальності й неповторності. У такий спосіб, особистість підіймається над обставинами життя, самореалізується, самовиражається, тобто об'єктивує свої можливості.

Теоретичні моделі особистості, що самоактуалізується, розробляли учені-гуманісти Р. Бернс, А. Маслоу, Г. Олпорт, К. Роджерс, Е. Фром та ін., котрі у своїх концепціях

акцентували на природній здатності особистості до самовдосконалення, самотворення, особистісного розвитку, творчості та самодостатності, що спричинило ставлення до особистості як найвищої цінності буття і виникнення потреби у створенні всіх умов для вільного розвитку особистості [2, с. 35].

Творчість невіддільна від свободи, лише вільний творить. Самовираження у творчості є одним з найбільш дієвих засобів розширення можливостей для становлення й розвитку свободи особистості, відкриває прямий шлях до суб'єктності.

Самовираження як зовнішній вияв внутрішнього стану найбільш яскраво виявляється в мистецтві, зокрема, музичному. Ритм і гармонія якнайбільше проникають у глибину душі і сильніше за усе захоплюють її. У ритмі, інтонації, мелодії, акцентах, учень завжди себе виражає, навіть якщо наслідує даний приклад. У структурі самовираження педагог виокремлює три характеристики: змістовну, емоційну і поведінкову, визначаючи емоційну як найбільш суттєву. При цьому самовираження тільки тоді стане самовираженням (САМО), якщо «дії забарвлені позитивними емоціями, якщо вони викликані бажанням, інтересом, і обов'язково супроводжуються почуттями задоволення від створеного» (М. Ржецький).

Творча діяльність – це діяльність вчителя музичного мистецтва в її особистісній, педагогічній і загальнолюдській значущості, котра передбачає інтеграцію культурологічних, фахових, психолого-педагогічних знань, вмінь їх застосовувати і реалізовувати у професії. Тому важливо знайти способи «розбудити» потребу у самовираженні, реалізації цієї потреби через творчість. Здійснити це можливо на основі пошуку художньо-творчих рішень і їх матеріалізації у творчо-виконавській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

З цієї позиції творчо-виконавська діяльність є основою реалізації творчого потенціалу, самовираження, самоактуалізації і самореалізації особистості майбутнього вчителя у різних її видах. Акцентуючи увагу на розвитку творчої особистості в процесі активного оволодіння різними видами творчо-виконавської діяльності, слід вказати на значущість її зворотного зв'язку й впливу на розвиток професійно значущих особистісних якостей, творчих здібностей, творчої індивідуальності, вияв власного художньо-педагогічного стилю, гуманістичного почерку, емоційної обдарованості, чуттєвості, самобутності, багатогранності, внутрішньої глибини.

Сутність творчо-виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва полягає у розв'язанні педагогічних завдань засобами музичного мистецтва і спрямовується на розвиток особистості, спроможної до самовираження і самореалізації, здатної до сприйняття нового досвіду, організації та створення умов, необхідних для вираження своєї унікально-індивідуальної неповторності у власній творчості [3].

Слушною є думка Л. Масол про те, що загальна освіта має передбачати не тільки виховання грамотного споживача художніх цінностей (перцепієнта), а й розвиток «авторської здатності», «спроможності виступити ініціатором того чи іншого мистецького задуму, втілювати його у власній творчій діяльності, бути перформативним – оригінальним і виразним у його презентації назовні» [1, 108].

Відтак, авторська спроможність майбутнього вчителя музичного мистецтва набуває інтегративного характеру, оскільки містить внутрішні індивідуально-особистісні характеристики, здатності, якості, властивості, що виявляються у творчо-виконавській діяльності. Надаючи «життя» своїм індивідуальним цінностям, досягаючи свідомої мети, реалізуючи її у діяльності, майбутній фахівець утверджує себе як неповторну особистість, здатну досягнути широких творчих узагальнень, демонструвати високий рівень музично-виконавської культури, успішно працювати у форматі самостійних творчих пошуків, усвідомлювати значення цінностей – професії, мистецтва, свою причетність до створення цих цінностей.

Список використаних джерел

1. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика. Київ. 2006. 432 с.
2. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль. 2005. 358 с.
3. Стратан-Артишкова Т. Б., Бузова О. Д. Педагогічні умови формування авторської спроможності майбутнього викладача музичного мистецтва. *Актуальні питання у сучасній науці.* Серія : «Педагогіка». 2025. № 4(34). С. 1301–1311.

Таран Олексій,

магістрант Музичного мистецтва,
викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності,
факультету музичного мистецтва та хореографії,
Київський столичний університет імені Б. Д. Грінченка,
старший викладач КДМШ №7 ім. І. Н. Шамо

СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ У КЛАСИЧНІЙ ГІТАРІ: МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Класична гітара у XX–XXI століттях перебуває у стані активного оновлення виконавських засобів, що зумовлено загальними процесами трансформації музичної мови. Розвиток сучасних технік гри є відповіддю на прагнення композиторів і виконавців розширити темброво-ритмічний потенціал інструмента та інтегрувати його у контекст актуальних художніх практик.

Поява та активне використання перкусійних, комбінованих і експериментальних прийомів (*golpe, body percussion, tapping, slap,* «фантомний медіатор», *prepared guitar,* «гітарний смичок») сприяють формуванню нових підходів до інтерпретації музичного тексту. Вони змінюють не лише технічний арсенал виконавця, але й саму логіку музичного мислення, де тембр, ритм і фактура стають рівноправними компонентами художньої виразності.

Актуальність теми зумовлена необхідністю системного осмислення сучасних технік у поєднанні з методикою їх викладання, що є особливо важливим у підготовці професійних гітаристів.

Метою дослідження є визначення методичних засад застосування сучасних виконавських технік у класичній гітарі та аналіз особливостей їх використання у процесі інтерпретації репертуару в умовах навчального процесу.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань:

– охарактеризувати основні сучасні виконавські техніки у гітарному мистецтві;

– здійснити їх систематизацію;

– визначити методичні підходи до їх опанування;

– проаналізувати особливості їх застосування в інтерпретації репертуару.

Виклад основного матеріалу. Сучасні техніки гри на класичній гітарі відіграють ключову роль у трансформації виконавської практики. Якщо традиційна модель була орієнтована передусім на кантилену та мелодичну виразність, то сучасний підхід передбачає багатовимірне мислення, де ритм, тембр і артикуляція формують складну текстурну структуру.

1. Перкусійні техніки як основа ритмічної організації.

Перкусійні прийоми становлять одну з найважливіших груп сучасних виконавських засобів. Їх використання дозволяє гітарі виконувати функції не лише гармонічного чи мелодичного, але й ритмічного інструмента.

Golpe забезпечує чіткий метричний акцент і використовується як засіб підкреслення пульсу. Його ефективність полягає у можливості поєднання з одночасним звучанням баса або мелодії, що створює ілюзію поліфонічності. У педагогічній практиці важливо формувати контроль сили удару, кута атаки та точності руху.

Body percussion розширює звукову палітру завдяки використанню різних частин корпусу інструмента. Комбінація ударів по деці, обичайці та верхній панелі дозволяє моделювати складні ритмічні структури. Методично доцільним є поетапне освоєння: від ізольованих ритмічних моделей до інтеграції у фактуру твору.

Slap додає звучанню короткого, імпульсивного характеру. Його застосування особливо ефективне у стилізаціях джазової та популярної музики. Важливим аспектом є контроль приглушення струни після удару для уникнення небажаних резонансів.

Tapping відкриває принципово нові можливості для гітари, дозволяючи створювати поліфонічні структури за рахунок залучення обох рук. Ця техніка наближає гітару до фортепіанного типу мислення, де кожен палець може виконувати незалежну функцію. Її опанування потребує розвитку координації, точності та динамічного контролю.

2. Комбіновані техніки та поліфонізація фактури.

Суттєвою тенденцією сучасної гітарної практики є поєднання різних технік у межах одного музичного процесу. Комбіновані моделі (мелодія + бас + перкусія) дозволяють створювати багатошарові фактури та імітувати ансамблеве звучання.Такі підходи формують новий тип інтерпретаційного мислення, що ґрунтується на принципах розшарування фактури та ієрархії голосів. Виконавець має одночасно контролювати декілька звукових рівнів, що значно ускладнює технічні та художні завдання.

Методично важливим є використання мікровправ, у яких кожен елемент фактури опрацьовується окремо, а згодом інтегрується у цілісну структуру.

3. Темброві та експериментальні засоби.

Окрім перкусійних прийомів, сучасна гітарна практика активно використовує розширені темброві можливості інструмента.

«Фантомний медіатор» імітує техніку гри плектром, що дозволяє досягти більш чіткого та ритмічно насиченого звучання.

«Гітарний смичок» забезпечує протяжне, «співуче» звучання, наближене до струнно-смичкових інструментів. Це відкриває нові перспективи у створенні темброві контрастів і розвитку звукової лінії.

«Prepared guitar» передбачає зміну тембру інструмента шляхом додавання сторонніх предметів. Цей прийом дозволяє отримувати нетрадиційні звукові ефекти та активно використовується у сучасній експериментальній музиці. Водночас у педагогічному процесі важливо обмежувати його використання початковими етапами навчання, щоб уникнути змішування базових і розширених технік.

4. Методичні аспекти впровадження

Ефективне опанування сучасних технік можливе лише за умови системного підходу. Основними принципами є:

– поетапність навчання – від ізольованих вправ до інтеграції у твори;

– ритмічна стабільність – використання метронома як базового інструмента контролю;

– візуальний контроль – застосування відеоаналізу для корекції рухів;

– економія рухів – мінімізація зайвих жестів для підвищення ефективності виконання;

– інтерпретаційна усвідомленість – розуміння функції кожного прийому у музичній структурі.

Практика виконання творів сучасних композиторів (зокрема Лео Брауера та Ролана Дьєнса) демонструє, що інтеграція цих технік сприяє формуванню нової виконавської парадигми, де гітара виступає як універсальний багатофункціональний інструмент.

Сучасні виконавські техніки є важливим чинником розвитку класичної гітари у XX–XXI століттях. Вони розширюють темброво-ритмічний потенціал інструмента, трансформують інтерпретаційне мислення та сприяють інтеграції гітари у контекст сучасної музичної культури. Перехід від кантиленної моделі до поліфонічного та текстурно-ритмічного мислення відкриває нові можливості для виконавців, але водночас потребує високого рівня технічної підготовки та координації.

Методичне впровадження сучасних технік має ґрунтуватися на принципах системності, поетапності та усвідомленості. Використання метронома, відеоаналізу та комбінованих вправ сприяє формуванню стабільних виконавських навичок.

Таким чином, інтеграція розширених технік у навчальний процес не лише збагачує репертуар, але й підвищує рівень професійної підготовки гітаристів, створюючи умови для подальшого розвитку сучасної гітарної школи.

Список використаних джерел

1. Касілов І. А. Розвиток виконавської техніки студентів-гітаристів у процесі навчання на факультеті мистецтв. *Педагогіка вищої та середньої школи.* 2015. Вип. 45. С. 12–17. URL: https://www.researchgate.net/publication/352265940_Rozvitok_vikonavskoi_tehniki_studentiv-gitaristiv_u_procesi_navcanna_na_fakulteti_mistectv (дата звернення: 17.07.2025).
2. Тущенко М. М. Розвиток виконавської майстерності студентів-гітаристів у процесі навчання в закладах вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. 2024. №1. С. 339–343. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5470/Visnyk_ 2024_ 1_DOI-339-343.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
3. Shepherd A. The Application and Performance of Extended Techniques on the Classical Guitar. MPhil Thesis. University of Adelaide, 2021. URL: https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/130673/1/Shepherd2021_MPhil.pdf (дата звернення: 24.07.2025).
4. Çoğulu T. Extended Techniques for the Classical Guitar. VDM Publishing, 2011. URL: https://tolgahancogulu.com/wp-content/uploads/2019/07/Makale2_compressed.pdf (дата звернення: 24.07. 2025).
5. Birch M. Jazz Mind and Classical Hands: Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing. Research Seminar, 2005. URL: https://s3.amazonaws.com/teacher-files-musicteachershelper-com/3435/jazz_mind_and_classical_hands___roland_dyens_and_his_style_of_arranging_and_performing.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
6. Josel S. F.; Tsao M. The Techniques of Guitar Playing. Bärenreiter. 2014. : URL: https:// mingtsao.net/wp-content/uploads/texts/The_Techniques_of_Guitar_Playing_excerpt.pdf (дата звернення: 17.07. 2025).
7. Kharkiv Guitar Quartet. Leo Brouwer – Cuban landscape with rain.YouTube. 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SarlejrRDc4&list=RDSarlejrRDc4&start_radio=1 (дата звернення: 24.07.2025).
8. Dyens R. Tango en Skaï. Éditions Henry Lemoine. 1985. URL: https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-guitare/973-tango-en-skai.html (дата звернення: 24.07.2025).
9. Dyens R. A Night in Tunisia. YouTube. 2009. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yeL5YNzvWek&list=RDyeL5YNzvWek&start_radio=1 (дата звернення: 24.07.2025).
10. Kai Narezo. How to play GOLPE | Flamenco Guitar Lesson. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=enfHpKtJolI (дата звернення: 17.07.2025).
11. Meeker J. Guitar – Jared Meeker – Body Percussion. 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YMvo30fQYXY (дата звернення: 17.07.2025).
12. Fulara A. Two Handed Tapping for Classical Guitar & Roland Dyens. 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6Dm6rDNXDlI (дата звернення: 17.07.2025).
13. Castilla Peñaranda C. I. Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices : дисертація. University of Southern Mississippi. 2009. URL: https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2033&context=dissertations (дата звернення: 24.07.2025).

Татаренко Анна,

студентка 4 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т .Г. Шевченка, Україна

Скорик Тамара

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т .Г. Шевченка,, Україна

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

У сучасних умовах розвитку освіти важливим завданням є формування творчої особистості. Мистецька освіта, як підкреслювали О. Олексюк, О. Ростовський, зокрема, навчання сольного співу, виступає ефективним засобом розвитку творчого потенціалу учнів [2; 3]. Проблема розвитку музично-творчої активності учнів мистецьких шкіл у процесі навчання сольного співу є актуальною в сучасній педагогічній науці. Творча активність особистості досліджувалася у працях педагогів і психологів, які підкреслюють роль пізнавального інтересу, мотивації та творчого мислення. У музичній педагогіці значна увага приділяється імпровізації, творчим завданням та активній діяльності учнів.

Для успішного здійснення музичного розвитку учнів у класі сольного співу важливо розуміти сутність поняття «музично-творча активність», її структуру, особливості її розвитку та обґрунтувати ефективні методи її формування у процесі вокального навчання.

Музично-творча активність є інтегративною характеристикою особистості, що включає психолого-педагогічні та музичні компоненти, що проявляється у творчому підході до сприймання, виконання та створення музичного матеріалу. Можемо констатувати, що музично-творчу активність можна ефективно розвивати у процесі вокального навчання, так як таке навчання сприяє розвитку емоційної сфери, уяви, мислення та здатності до самовираження.

Зазначимо, що важлива роль у розвитку творчої активності, як підкреслює Я. Кушка, належить педагогу, який організовує навчальний процес, створює сприятливу атмосферу для творчості, підтримує ініціативу учнів та враховує їх індивідуальні особливості [1].

На думку науковців, ефективними методами розвитку музично-творчої активності, як визначили науковці [1; 3] є: творчі завдання (імпровізація, варіювання, створення мелодій); ігрові методи навчання; практична діяльність (ансамблі, інсценізації); поступове ускладнення завдань.

Важливим аспектом розвитку музично-творчої активності учнів у класі сольного співу є створення умов для їхньої самостійної творчої реалізації. У процесі навчання необхідно не лише формувати вокально-технічні навички, а й стимулювати внутрішню потребу учнів до творчого самовираження [3]. Це досягається через систематичне включення до навчального процесу творчих завдань, які спонукають до пошуку індивідуального підходу. Особливого значення набуває розвиток інтерпретаційних умінь учнів, пошук засобів втілення художнього образу вокального твору. Саме робота над художнім образом вокального твору сприяє більш глибокому усвідомленню змісту музики, формує емоційну чутливість та здатність передавати власне ставлення до змісту твору. Таким чином, учень не лише відтворює нотний текст, а стає активним учасником творчого процесу, що підвищує його

інтерес та рівень мотивації до навчання. Участь учнів у конкурсах, фестивалях, концертах також сприяє розвитку сценічного досвіду, мотивації та творчого самовираження учнів.

Не менш важливою є імпровізаційна діяльність, яка виступає ефективним засобом розвитку творчого мислення. Імпровізація допомагає учням розвивати музичний слух, уяву та впевненість у власних можливостях, яка може реалізовуватись у процесі виконання вокальних вправ, створенні варіативних розробок та варіацій на задану тему тощо.

Суттєву роль у розвитку музично-творчої активності відіграє рефлексія, тобто усвідомлення учнями власної діяльності у процесі самоаналізу. Аналіз виконання сприяє формуванню вміння оцінювати результати своєї праці та визначати шляхи подальшого вдосконалення, що впливає на самостійність підготовки. Такий підхід стимулює саморозвиток учнів, відповідальність та організованість.

Крім того, важливим є поєднання різних видів мистецької діяльності. Як підкреслював О. Ростовський [3], використання елементів театралізації, руху та сценічної виразності сприяє більш повному розкриттю творчого потенціалу учнів, що позитивно впливає на розвиток емоційності та сценічної культури, створює передумови успішного публічного виступу.

Отже, розвиток музично-творчої активності є важливою складовою підготовки учнів у класі сольного співу. Ефективність цього процесу забезпечується поєднанням педагогічно-творчих методів, творчих завдань і практичної діяльності, використанні викладачем всього арсеналу доступних засобів мистецького навчання, яке впливає на подальшу вокальну культуру виконавця.

Список використаних джерел

1. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2010. 288 с.

2. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва. Київ : Знання України, 2004. 264 с.

3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2011.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО: АКАДЕМІЧНА ШКОЛА І СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ

Акуленко Микола,

студент 2 курсу,
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Каранда Марина

доцент, кандидат філософських наук,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ЗНАЧЕННЯ ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІ ВИМІРИ ПРОБЛЕМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Історія українського образотворчого мистецтва тривалий час формувалася в умовах домінування патріархальних уявлень про роль жінки в суспільстві, що безпосередньо впливало на можливості її професійної реалізації у художній сфері. Жінки-художниці, попри наявність таланту й творчого потенціалу, часто залишалися поза офіційним мистецьким каноном, їхні імена замовчувалися або розглядалися другорядно. Саме тому звернення до теми жіночої присутності в історії українського образотворчого мистецтва є актуальним і необхідним для повнішого та об'єктивнішого осмислення культурного процесу.

І в сьогоднішній час є актуальною потребою переосмислення внеску жінок-художниць у розвиток мистецтва, подолання усталених стереотипів та розширення уявлень про мистецьку спадщину України в європейському та світовому контексті. У сучасному гуманітарному дискурсі дедалі більшої уваги набувають гендерні студії, що дозволяють по-новому поглянути на творчі біографії мисткинь, умови їхнього становлення та особливості художньої мови.

Звернімо увагу на працю, що виконала методологічну функцію щодо нашої розвідки, це перекладна монографія Г. Поллока «Бачення і відмінність: фемінізм, феміність та історія мистецтва», що побачила світ завдяки видавництву «Основи» у 2016 році. Згадаємо ще одне перекладне видання, скоріше науково-популярного гатунку: Дж. Ґрей. «Чоловіки з Марса, жінки з Венери», видавництва «КМ-Букс», 2018 року. Також ми спиралися на роботи таких вітчизняних дослідників як Д. Горбачов, О. Забужко, О. Кашуба-Вольвач, О. Семенік, Л. Турчак та інші.

Метою роботи є дослідження еволюції становища жінки-художниці в історії образотворчого мистецтва – від обмежених можливостей XVIII-XIX століть до активної та повноправної участі в сучасному мистецькому процесі України.

Констатуємо, що в європейських країнах у період XVIII-XIX століть не було можливості здобувати художню освіту в закладах рівня академії. Жінки не були допущені до спеціальних знань на рівні з чоловіками, що є наслідком патріархальних упереджень щодо їх неспроможності у мистецтві. Поступово окремі представниці жіноцтва ламають такі упередження.

Краще це вдається літераторкам – Етель Войніч, Шарлотта Бронте, Марко Вовчок, Леся Українка заявили світові про свою мистецьку геніальність і патріархальний світ прийняв це як факт культури.

Відзначимо, що особистий талант, професійна наполегливість і використання альтернативних шляхів художньої освіти дозволяли жінкам досягати визнання навіть за умов обмеженого доступу до офіційних інституцій. Водночас успіх окремих мисткинь не змінював загальної дискримінаційної структури мистецького середовища. Франція в XIX ст. була найсприятливішою країною для реалізації жінок у мистецтві професійно. Наприклад, Марія Башкірцева зуміла відкрити власну студію для жінок і її «Щоденник» є цінним джерелом з мистецької педагогіки і по сьогодні.

На початку XX століття поступове переосмислення соціальних ролей жінки, а також модернізація мистецької освіти сприяли відкриттю нових можливостей для жіночої професійної реалізації. Важливу роль у цьому процесі відіграли приватна школа Олександра Мурашка та державна школа Михайла Бойчука, які одними з перших почали приймати на навчання жінок, визнаючи їх рівноправними учасницями художнього процесу.

Запровадження спільного навчання стало не лише освітньою реформою, а й свідченням глибших культурних змін, пов'язаних із демократизацією мистецтва та утвердженням нових естетичних і соціальних цінностей. У межах цих мистецьких осередків жінки отримали доступ до системної професійної підготовки, участі у виставковій діяльності та реалізації у «великих» жанрах образотворчого мистецтва, зокрема монументальному живописі.

Творчий шлях Олександри Екстер характеризується новаторськими пошуками, поєднанням європейських авангардних течій із національними художніми традиціями, а також активною педагогічною діяльністю, що сприяла формуванню нового мистецького середовища. Її творчість стала важливим чинником утвердження модерністського мистецтва в Україні та засвідчила можливість повноцінної професійної реалізації жінки-художниці в умовах культурних трансформацій XX століття.

У свою чергу Оксана Павленко пройшла шлях від академізму до авангарду завдяки впливу вчителя, Михайла Бойчука, засвоївши принципи монументальності, стилістичної узагальненості та національної спрямованості мистецтва. Її творчість демонструє активну участь жінок у розвитку бойчукістської школи та їхній внесок у формування українського монументального живопису. Таким чином, діяльність Олександри Екстер та Оксани Павленко підтверджує злам традиційних уявлень про роль жінки в мистецтві та визначає XX століття як період становлення жінки-художниці як самостійної творчої особистості.

На думку історикині Оксани Семенік, жінки-художниці приносили у мистецтво химерне, ліричне, драматичне, трагічне і піднесене [1].

Якщо торкатися сучасності, то найпомітнішими в українському мистецькому просторі будуть імена таких художниць, як Катерина Штанко, Катерина Бучацька, Алевтина Кахідзе.

Катерина Штанко зробила вагомий внесок у розвиток академічної української графіки. Її книжкові ілюстрації до українських народних казок і досі є високим зразком поєднання технічності та неофольклорних експериментів. Катерина Бучацька – сучасна київська мисткиня, яка у своїх проектах досліджує тему позачасовості, трансформацію та перевтілення об'єкту. Працює з інсталяцією, скульптурою, фотографією, живописом. Активно формує нештампований образ війни, щоб підтримувати у світової спільноти інтерес до України. Алевтина Кахідзе є однією з провідних представниць сучасного перформативного мистецтва. Водночас її стиль відрізняється україноцентричністю та трагедійністю. На думку Вікторії Шапаренко значення творчості А. Кахідзе полягає у ефективному привертанні уваги до України, проте «без пафосу», наприклад «могила матері як меморіал усім загиблим у окупації» [2].

Значення сучасних жінок-художниць в Україні важко переоцінити, адже вони у різні способи доводять, що мистецтво не має кордонів, ані вікових, ані етнічних, ані гендерних та інтерес жіноцтва до складних, провокативних і максимально актуальних тем є стійким, а розмаїте і теоретично обґрунтоване художнє втілення тематичних векторів потребує окремих мистецтвознавчих досліджень.

Список використаних джерел

1. Семенік Оксана. П'ять хвилин про жіноче в українському мистецтві. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://artslooker.com/5-minutes-for-womanhood-in-ukrainian-art (дата звернення: 25.03.2026)

2. Шапаренко Вікторія. Алевтина Кахідзе: художниця про свободу творчості…. Жіноче онлайн-медіа «Українки» [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ukrainky.com.ua/alevtyna-kahidze-koly-vidbuvayutsya-taki-perturbacziyi-yak-zaraz-zalyshayetsya-tilky-spravzhnye-mystecztvo-a-nesprav-zhnye-perestaye-isnuvaty/ (дата звернення: 09.04.2026)

Герасименко Олексій,

аспірант кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка, Україна

Скорик Тамара,

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка, Україна

ПЛАСТИЛІНОВА АНІМАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТА ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ

Художньо-творчий розвиток є актуальним завданням сучасної мистецької освіти. Різним аспектам цієї проблеми присвячені праці таких науковців як С. Максименко, В. Роменець, О. Ткачук, В. Моляко, О. Музика та інші. Однак, майже відсутні дослідження щодо можливостей скульптури у справі розвитку художньо-творчих здібностей.

Художньо-творчі здібності мають складну природу та розгалужену структуру. Їх розвиток потребує комплексного та поліхудожнього впливу на межі психології та мистецтва.

Скульптура є потужним засобом розвитку, який стимулює зорове сприйняття, образне мислення, пам'ять і творчі здібності [1]. Вона сприяє розвитку учнів за рахунок використання у процесі роботи об'ємної форми, пластики, лінії, фактури та кольору. Створення об'ємного скульптурного образу сприяє розвитку просторово-образного мислення. Формування об'ємної форми можливе різними способами (ліплення та висікання) та з різних матеріалів (глина, пластилін, солоне тісто, полімерна глина, гіпс, дерево, пінопласт, пісок, сніг тощо). Крім того, готову форму можна оздоблювати за допомогою кольору – розписувати. Така варіативність сприяє розвитку художньо-творчих здібностей.

Проте ефективність впливу скульптури на розвиток художньо-творчих здібностей учнів можна значно підвищити за рахунок поліхудожнього підходу, що поєднує різні види мистецтва (музики, живопису, танцю, театру тощо) метою всебічного художнього розвитку особистості, формування її цілісної мистецької культури та розвитку здатності сприймати й осмислювати різноманітні мистецькі явища.

Зробити це можна через поєднання засобів скульптури та мультиплікації (анімації), створюючи ролики у техніці пластилінової анімації. Дитяча анімація – потужний засіб поліхудожнього розвитку учнів [3]. У пластиліновому мультфільмі синтетичний образ органічно поєднує скульптуру, музику, літературу, інсценізацію та цифрові технології. Технологічно зйомка такого мультфільма не вимагає багато ресурсів – можна обмежитись лише сучасним телефоном з фотоапаратом і диктофоном.

Алгоритм роботи над пластиліновим мультфільмом складається з таких фаз:
– робота над сценарієм;
– розкадрування;
– створення дизайну персонажів та фону;
– зйомка;
– монтаж.

Засобами скульптури створюються головні дійові особи – персонажі мультфільму. Вони можуть бути об'ємними або пласкими, виготовленими з кольорового пластиліну. Дизайн персонажів – продуктивний художньо-творчий процес, який можна супроводжувати інсценізацією. Готові пластилінові персонажі є пластичними, та їх форму можна змінювати мінімально під покадрову зйомку. При використанні пласких персонажів, фон оформлюється у техніці пластилінового живопису, а зйомка проводиться на площині. При роботі з об'ємними персонажами необхідні просторові декорації. Після зйомки всі відзняті кадри піддаються монтажу у спеціалізованій комп'ютерній програмі. Гарним доповненням візуальної складової може бути озвучування персонажів за допомогою диктофону.

Таким чином на основі скульптурних персонажів формується синтетичний мультиплікаційний образ. Поліхудожній підхід, при цьому, сприяє підвищенню ефективності художньо-творчого розвитку учнів. Описана технологія є доступною та варіативною для будь-якого віку, адже всі її складові (сценарій, персонажі, зйомка, озвучування, монтаж) можна адаптувати за складністю до учнів різного віку. Також створення пластилінових анімованих роликів можна здійснювати як персонально, так і колективно; як в умовах художньої школи, так і окремої студії.

Список використаних джерел

1. Розвиток творчих здібностей дітей засобами образотворчого мистецтва. Всеосвіта: Національна освітня платформа. URL: https://vseosvita.ua/library/embed/0100a44f-52d6.docx.html

2. Силко Р.М., Шавро Т.М. Художньо-естетичний розвиток дошкільників засобами дитячої анімації. Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг.ред. проф. Є.І. Коваленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2016. №3. С. 67-70.

Гірко Дарія,

студентка 4 курсу,
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Силко Є.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

ВИРАЗНІ ЗАСОБИ ГРАФІКИ

Графіка є одним із найдавніших і найуніверсальніших видів образотворчого мистецтва. Її витоки сягають доісторичних часів: від наскельних петрогліфів до складних знакових систем давніх цивілізацій. Упродовж ХХ–ХХІ ст. графіка пережила радикальне оновлення матеріально-технічної бази. Поряд із традиційними техніками офорту, лінограв'юри, літографії та туші в художню практику ввійшли цифровий рисунок, векторна ілюстрація та 3D-гравюра. Попри трансформацію засобів виконання, принципи художнього вираження в графіці залишаються незмінними і пов'язані з природою лінії, штриха, тону й силуету.

Актуальність теми зумовлена кількома чинниками. У сучасному мистецькому й дизайнерському середовищі традиційні засоби графіки отримують нові інтерпретації у цифровому середовищі. Крім того, у вітчизняному мистецтвознавстві досі відсутня єдина систематизована концепція виразних засобів графіки, яка охоплювала б як класичні, так і сучасні аспекти. Для фахівців зі спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація» розуміння виразних засобів є необхідним не лише для художньої практики, а й для атрибуції та реставрації графічних пам'яток [7, 5].

Мета тез полягає у систематизації основних виразних засобів графіки, визначенні їхньої ролі у створенні художнього образу та окресленні специфіки застосування в образотворчому, декоративному мистецтві й реставраційній практиці.

Поняття «виразні засоби» позначає сукупність художньо-технічних елементів і прийомів, за допомогою яких митець формує та передає художній образ. У графіці ця система підпорядкована передусім принципам лінійності й площинності, що відрізняє її від живопису, де домінує кольоровий тон, і від скульптури, де провідним є об'єм. До основних виразних засобів графіки відносять лінію, штрих, пляму, тон, силует, фактуру та колір [4, 47].

Необхідно розмежувати поняття «техніка» і «виразний засіб», які нерідко ототожнюються. Техніка є матеріальним способом виконання твору (офорт, суха голка, літографія, лінограв'юра, туш, олівець тощо), тоді як виразний засіб є художнім елементом, що несе образне й смислове навантаження незалежно від обраної техніки. Лінія як виразний засіб однаково присутня в олівцевому рисунку, в офорті і в цифровій ілюстрації, попри кардинально різні технічні умови її отримання. Це розмежування є принциповим для аналізу та атрибуції графічних творів [7, 83].

О. А. Лагутенко у своїх дослідженнях з історії української графіки показує, як різні покоління українських графіків по-різному розставляли акценти між лінійним і тональним вирішенням, між декоративністю та натуралізмом [4, 89–91]. Це засвідчує, що виразні засоби є не лише технічною, а й стилістично навантаженою категорією.

Лінія є фундаментальним виразним засобом графіки. О. Л. Шевнюк визначає її як видимий слід руху інструменту по площині з різноманітними характеристиками: довжиною, шириною, напрямком та інтенсивністю тиску [8, 38]. Розрізняють кілька функціональних

типів лінії: контурна окреслює форму предмета; конструктивна передає просторову побудову об'єкта; ритмічна організовує площину аркуша; емоційна виражає стан художника безпосередньо через характер руху руки. В українській графіці особливе значення мала декоративна лінія, пов'язана з народними орнаментальними традиціями. Г. Нарбут та майстри його кола розробили самобутню систему декоративно-лінійного вирішення, що стала основою національної графічної школи [4, 112–115].

Штрих виконує функцію моделювання форми через тональну градацію та передачу фактури поверхні. Система штриховки буває паралельною, перехресною та вільною. Щільність штриха визначає інтенсивність тону: чим щільніше розташовані штрихи, тим темнішою є ділянка аркуша [1, 59–62]. У класичному офорті розробка форми через штриховку є одночасно художнім рішенням і технологічною необхідністю.

Пляма і тон утворюють тональну організацію графічного твору. Тональна шкала в графіці будується через відношення між чорним і білим, між заповненим і порожнім простором аркуша. Білий аркуш є повноцінним учасником композиції, а не нейтральним тлом: порожній простір так само несе художнє навантаження, як і заповнений [5, 28]. Майстерне керування цим співвідношенням є ознакою зрілого графічного мислення.

Силует є графічним образом, зведеним до узагальненої форми без внутрішніх деталей, що сприймається як єдина темна пляма на світлому тлі. Силует позбавляє зображення всього несуттєвого, залишаючи лише найхарактерніше. Виразність силуету визначається якістю зовнішнього контуру та його впізнаваністю. У декоративній графіці силует є провідним засобом, оскільки органічно поєднується з площинно-орнаментальним вирішенням [8, 44].

Фактура у графіці є характером поверхні зображення, що виникає внаслідок взаємодії матеріалу та інструменту. Зерниста фактура літографського каменю, борозниста різьбленої дерев'яної матриці, шорстка папіру холодного пресування формують неповторне візуальне й тактильне відчуття. О. Берлач підкреслює, що в авторських техніках друку фактура є одним із головних засобів розрізнення оригіналу та репродукції [1, 43–45], що має пряме значення для реставраційної практики.

Колір у графіці традиційно розглядався як другорядний засіб, оскільки класична теорія відносила графіку до мистецтв чорно-білого зображення. Однак така позиція є надто звужуючою: кольорова гравюра існує щонайменше з XV ст. У сучасній практиці, включно з цифровою ілюстрацією, колір набуває повноправного статусу, зберігаючи специфічно графічну природу: площинність, локальність, умовність [5, 78–80]. Оганесян і Колісник показують, що колір у площинній графіці функціонує передусім як знак, а не як ілюзія природного кольору [6, 98].

Образотворча графіка орієнтована на передачу художнього образу у всій його конкретності та психологічній наповненості. Провідну роль тут відіграють лінія й тон, що забезпечують пластичну переконливість форми та передачу простору. Виразність досягається через нюансованість: тонкі переходи від світла до тіні, варіативність штриха, ритм композиційних пауз [4, 134].

Декоративна графіка підпорядкована завданням орнаментальності, ритму та площинно-декоративного ефекту. Тут домінують силует, повтор і симетрія, а лінія набуває узагальнено-орнаментального характеру. Декоративна графіка охоплює книжковий орнамент, ілюстрацію, екслібрис, шрифтові композиції та графічний розпис на кераміці й склі [3, 204–207]. У цих формах виразні засоби підпорядковані ансамблевості й узгоджуються з матеріалом та технікою виготовлення.

В реставраційній практиці знання виразних засобів графіки є необхідним інструментом мистецтвознавчого аналізу та технологічної експертизи. Атрибуція твору значною мірою ґрунтується на аналізі характеру лінії (тиск, кут, швидкість), системи штриховки (напрямок, ритм, щільність) і фактури матеріалу. Реставратор при відновленні втрачених фрагментів зобов'язаний відтворити не лише зовнішній вигляд, а й характер виразних засобів оригіналу [7, 97–100].

Будник, досліджуючи інфографіку українського конструктивізму, показує, як у композиціях 1920–30-х рр. лінія, пляма і текст поєднувались у цілісну знакову систему, де графічні засоби виконували одночасно образотворчу й комунікативну функцію [2, 27]. Цей приклад унаочнює принцип взаємодії виразних засобів, актуальний від авангарду до сучасного цифрового дизайну.

Виразні засоби графіки (лінія, штрих, тон, пляма, силует, фактура, колір) являють собою цілісну художньо-образну систему, у якій кожен елемент несе самостійне смислове навантаження і перебуває у взаємозв'язку з іншими. Специфіка графіки полягає в мінімалізмі засобів при максимальній концентрації виразності. Свідоме оперування виразними засобами є необхідною умовою для художника, дизайнера та реставратора і визначає якість художнього висловлювання незалежно від обраного жанру чи техніки. Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням трансформації виразних засобів у цифровому середовищі та їхньою специфікою у сучасній українській графіці.

Список використаних джерел

1. Берлач О. Графічні техніки в образотворчому мистецтві : навч. посіб. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2022. 103 с.
2. Будник А. В. Інфографіка у творах українського конструктивізму: витоки та сфери застосування. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 1. С. 23–32. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.3
3. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво : навч. посіб. : у 3 ч. Ч. 3. Львів : Світ, 2005. 268 с.
4. Лагутенко О. А. GRAPHEIN. Графіки. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка XX століття : навч. посіб. Київ : Грані-Т, 2011. 168 с.
6. Оганесян С. В., Колісник О. В. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду : моногр. Київ : КНУТД, 2024. 212 с.
7. Чирва О. Ч., Оленіна О. Ю. Історія та теорія графічного мистецтва : конспект лекцій для здобувачів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022. 128 с.
8. Шевнюк О. Л. Словник термінів образотворчого мистецтва : навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 100 с.

Гойса Тетяна,

студентка 4 курсу,
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Силко** Є.М.,*
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ЧЕРНІГІВ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ: ПЕЙЗАЖ: «ОБРАЗ МІСТА»

Сьогодні жанр пейзажу у живописі посідає своє почесне місце серед усього розмаїття жанрів. Адже явища та об'єкти природи, що є предметом зображення у пейзажі, завжди цікавили, цікавлять та будуть цікавити людей не залежно від віку, віросповідання, соціального статусу, місця проживання тощо. Специфіка та актуальність пейзажного жанру полягає у тому, що в ньому тісно переплітається естетичний, етичний та екологічний аспекти. Естетичні переживання від споглядання картин природи активують почуття любові до природи рідного краю, а, як відомо, людина ніколи не нашкодить тому, що любить. Отже автоматично сюди долучається ще й формування екологічної свідомості, що на сучасному етапі розвитку суспільства має надзвичайно важливе значення.

Чернігів є одним з найстаріших міст України, який має багатовікову історію, відображену не лише у пам'ятниках архітектури, а й у творах українських художників. Дослідження образу Чернігова в українському пейзажному живописі дозволяє простежити еволюцію художніх підходів, виявити індивідуальні інтерпретації митців та сприяє збереженню культурної пам'яті через мистецькі засоби.

Із розвитком та збільшенням кількості міст у світі пейзажу почав формуватися піджанр урбаністичного (міського) пейзажу, що виступає своєрідним дослідження художників-урбанистів щодо впливу людини на екосистему конкретного міста із фіксацією наслідків такого впливу. Такі зміни можуть мати різний характер – від позитивного впливу до деструктивного, із акцентом на певні соціально-економічні проблеми.

Не зважаючи на те, що міський пейзаж є найбільш близьким для сучасної людини з поміж інших різновидів пейзажу, він є мало дослідженим явищем у мистецтві живопису. Розгляду проблематики міських та архітектурних пейзажів присвячені окремі аспекти досліджень В. Овсійчука, Д. Степовика, О. Федорука. Розгляд жанрово-побутових елементів в архітектурних видах М. Сажина, В. Штернберга, Т. Шевченка фрагментарно висвітлений у дослідженнях В. Яцюка, Ю. Белічка, В. Підгори. Тенденція звернення до етнографічності в архітектурних пейзажах західноукраїнських митців (Ю. Глоговського, А. Лянге) досліджується у публікаціях Л. Купчинської, С. Король та інших. Основні факти і відомості про міський пейзаж у творчості сучасних художників можна простежити у статті Наталії Урсус «Міський пейзаж у творчості сучасних митців Кам'янеччини» на прикладі українських художників з Кам'янеччини [2].

Мета дослідження: дослідити розвиток міського пейзажу (на прикладі міста Чернігова) у творчості українських живописців у різні історичні періоди; визначити місце урбаністичного пейзажу на сучасному етапі розвитку українського живопису.

Дослідження пейзажів на тему «Образ міста (Чернігів)», виконаних олійними фарбами, є актуальним з кількох причин. По-перше, це дозволить глибше зрозуміти, як змінювалося бачення міста художниками різних епох. По-друге, таке дослідження сприятиме популяризації місцевого мистецтва та збереженню культурної спадщини Чернігова.

По-третє, аналіз пейзажів допоможе виявити характерні риси пейзажного живопису та його місце в контексті українського мистецтва.

У другій половині XX століття проблема розвитку регіональних мистецьких шкіл в Україні набула особливої актуальності. І Чернігівська школа, без сумніву, посідає в цьому процесі важливе місце. Її унікальність полягає у стильовому розмаїтті, специфіці колориту та досконалості рисунка, що вирізняє її з-поміж інших мистецьких осередків України.

Дійсно, творчість таких майстрів, як О. Потапенко, Є. Кріп, Т. Дєдова, В. Ємець, Л. Заборовський, В. Наталушко, М. Гайдук та багатьох інших, свідчить про активний пошук особистої формули світовідтворення. Їхні роботи, виконані в різних стилях та напрямках, від наївного мистецтва до абстракції та реалізму, демонструють широту творчих можливостей та живу енергію мистецького середовища Чернігівського краю [3].

У XXI столітті в Україні, і зокрема в Чернігові, з'явилося нове покоління талановитих художників-пейзажистів. Дійсно, такі імена, як Д. Бугров, Р. Найдьон, М. Рибіна-Ткач, І. Субботенко та інші, заслуговують на увагу та визнання.

Ці митці, кожен у своїй унікальній манері, продовжують розвивати традиції українського пейзажного живопису, збагачуючи його новими темами, образами та художніми прийомами. Їхні роботи відображають сучасне бачення світу, сповнене емоцій, переживань та роздумів про місце людини в природі [1].

Важливо відзначити, що сучасні художники-пейзажисти, як і їхні попередники, звертаються до зображення не тільки мальовничих куточків природи, але й урбаністичних ландшафтів, промислових пейзажів та екологічних проблем. Їх цікавить не тільки зовнішня краса природи, але й її внутрішня сутність, її вплив на людину та її роль у сучасному світі.

Можна підсумувати, що розвиток пейзажного живопису в XXI столітті свідчить про те, що цей жанр залишається актуальним та затребуваним. Він продовжує відігравати важливу роль у культурному житті суспільства, сприяючи формуванню естетичного смаку, вихованню любові до природи та усвідомленню її цінності.

Дослідження творчості сучасних художників-пейзажистів є важливим завданням для мистецтвознавців та культурологів. Їхні роботи потребують більш глибокого вивчення та осмислення, що сприятиме збереженню та популяризації культурної спадщини України.

Сучасні художники-пейзажисти звертаються до зображення актуальних проблем сучасності, таких як екологія, урбанізація, глобалізація тощо. Художники експериментують з різноманітними матеріалами та техніками, створюючи нові форми виразності. Кожен художник-пейзажист має свій власний неповторний стиль, що робить його роботи унікальними та оригінальними.

Національний колорит у пейзажному живописі Чернігівщини є важливим елементом культурної спадщини України. Він відображає глибинний зв'язок людини з природою, її історію та культуру. Збереження та розвиток цього унікального явища є важливим завданням для сучасних митців та мистецтвознавців.

Пейзажний живопис Чернігівщини є важливим складником українського національного мистецтва. У ньому відображено унікальну красу природи цього краю, його багату історію та культуру. Творчість художників-пейзажистів Чернігівщини є цінним внеском у розвиток українського мистецтва та заслуговує на увагу та повагу.

Список використаних джерел

1. Каталог Людмила Койдан. Акварель / ред. Марчевський. Київ – Чернігів : ред. жур. «Образотворче мистецтво» НСХУ, 2004. С. 55.

2. Кулик Л. С. Історія виникнення міського пейзажу як самостійного жанру живопису. *Молодий вчений*. 2018. № 9 (61). С. 347-349. URL: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/9/78.pdf (дата звернення: 05.04.2025 р.).

3. Леп'явко С. А. Ілюстрована історія Чернігова. Чернігів : Будинок книги. 2017. 224 с.

Земко Наталія,

студентка 3 курсу
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Скорик Тамара,

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

«ГЕЙМИФІКАЦІЯ» ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ

У сучасній освіті актуальним є пошук ефективних засобів підвищення мотивації учнів та розвитку їхнього творчого потенціалу. Особливо це стосується мистецької освіти, де важливу роль відіграє емоційне залучення до навчального процесу. Традиційні методи не завжди забезпечують достатній рівень інтересу, що зумовлює необхідність впровадження інноваційних підходів, зокрема гейміфікації.

Проблема гейміфікації активно досліджується у сучасній педагогіці. Зокрема, С. Детердінг визначає гейміфікацію, як використання ігрових елементів у не ігровому контексті [1]. Дослідження дозволяють зробити висновки, що гейміфікація сприяє підвищенню мотивації та залученості учнів до навчання, а використання ігрових механік позитивно впливає на формування креативності та активності учнів [2; 3]. Українські дослідники також підкреслюють важливу роль інноваційних підходів у розвитку творчої особистості в умовах мистецької освіти [4, 52], до яких відносять і геймифікацію.

Тож важливим є визначення впливу гейміфікації на художньо-творчий розвиток учнів у процесі навчання, з'ясування того, як використання ігрових елементів впливає на зацікавленість учнів, їхню активність під час занять та бажання виконувати творчі завдання. Dichev C. & Dicheva D. зазначають, що гейміфікація може не лише мотивувати учнів, а й сприяти розвитку креативності, самостійності та умінь працювати у команді, що є важливими аспектами сучасної освіти [2, 7].

Гейміфікація передбачає використання ігрових елементів у навчальному процесі, таких як система балів, рівнів, досягнень, квестів і творчих завдань. У мистецькій освіті це дозволяє зробити навчальний процес більш інтерактивним та цікавим.

Застосування гейміфікації сприяє розвитку художньо-творчих здібностей учнів, оскільки створює умови для самовираження та експериментування. Ігрова форма навчання забезпечує позитивний емоційний фон, що стимулює творчу активність.

Важливо зазначити, що гейміфікація також підвищує рівень залученості учнів та сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу, розвиває такі якості, як креативність, самостійність та вміння працювати в команді [2; 3].

Практична реалізація гейміфікації у процесі навчання образотворчого мистецтва може здійснюватися через впровадження різних ігрових форм, що поєднують творчі завдання з елементами змагання, дослідження та самовираження. Розглянемо окремі приклади.

Ефективним є *використання арт-квесту як інтерактивної форми організації навчальної діяльності*. Його сутність полягає у виконанні учнями послідовності творчих завдань, об'єднаних єдиною темою або сюжетною лінією. Наприклад, квест «Подорож художніми стилями» може включати завдання: створити замальовку у стилі імпресіонізму, виконати графічну композицію з елементами кубізму, або розробити декоративний орнамент. Кожен етап оцінюється у вигляді балів, або символічних «досягнень». Така форма роботи сприяє не

лише засвоєнню теоретичних знань про мистецькі напрями, а й розвитку творчого мислення, уяви та здатності до стилізації.

Впровадження системи творчих досягнень і рівнів у навчальному процесі. У межах цієї моделі учні отримують умовні відзнаки за виконання завдань різної складності (наприклад, «майстер кольору», «знавець композиції», «креативний художник»). Накопичення таких досягнень формує відчуття прогресу та успіху, що позитивно впливає на мотивацію до навчання. Водночас учні мають можливість самостійно обирати рівень складності завдань, що сприяє розвитку самостійності та відповідальності за власний результат.

Ефективним прикладом гейміфікації є *проведення творчих конкурсів із елементами взаємооцінювання*. Учням пропонується виконати роботу на задану тему (наприклад, «Мій фантастичний світ» або «Образ майбутнього»), після чого організовується обговорення та голосування. Такий підхід сприяє розвитку критичного мислення, вміння аналізувати художні роботи та аргументовано висловлювати власну думку. Крім того, участь у подібних конкурсах підвищує рівень зацікавленості учнів та стимулює їх до більш якісного виконання творчих завдань.

Таким чином, гейміфікація є ефективним інноваційним засобом художньо-творчого розвитку учнів у процесі навчання. Використання наведених форм гейміфікації у навчанні образотворчого мистецтва забезпечує підвищення активності учнів, сприяє розвитку їхніх художньо-творчих здібностей та формує стійкий інтерес до мистецької діяльності.

Застосування ігрових елементів у навчальному процесі створює сприятливе емоційне середовище, яке є важливим для розвитку творчих здібностей. Позитивні емоції знижують рівень тривожності, сприяють відкритості до експериментування та формують впевненість у власних можливостях. Гейміфікація стимулює розвиток уяви, креативного мислення, самостійності та ініціативності, що є ключовими складниками художньо-творчої діяльності. Вона також сприяє формуванню рефлексивних умінь, зокрема здатності аналізувати власну діяльність і вдосконалювати результати творчої роботи.

Крім того, використання гейміфікації сприяє формуванню соціальних навичок, таких як уміння працювати в команді, комунікувати та взаємодіяти з іншими учасниками освітнього процесу. Це робить навчання більш інтерактивним і наближеним до сучасних освітніх вимог.

Важливо зазначити, що гейміфікація дозволяє урізноманітнити форми і методи навчання, поєднуючи індивідуальну та групову діяльність учнів. Такий підхід сприяє більш глибокому залученню до навчального процесу та врахуванню індивідуальних особливостей кожного учня, що підвищує загальну результативність навчання.

Окрім цього, використання ігрових технологій сприяє формуванню позитивного ставлення до навчання загалом. Учні починають сприймати освітній процес не як обов'язок, а як цікаву та змістовну діяльність, що стимулює їх до саморозвитку та творчого пошуку.

Таким чином, впровадження гейміфікації у мистецьку освіту є доцільним і перспективним напрямом, що забезпечує комплексний розвиток особистості учня та підвищує ефективність навчального процесу.

Список використаних джерел

1. Deterding S., Dixon D., Khaled R., Nacke L. From game design elements to gamefulness: defining gamification // Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference. 2011. URL: https://dl.acm.org/doi/10.1145/2181037.2181040 (Дата звернення: 25.03.2026).

2. Dichev C., Dicheva D. Gamifying education: what is known, what is believed and what remains uncertain // International Journal of Educational Technology in Higher Education. 2017. URL: https://educationaltechnologyjournal.springeropen.com/articles/10.1186/s41239-017-0042-5 (Дата звернення: 25.03.2026).

3. Toda A. et al. Analysing gamification elements in educational environments // Smart Learning Environments. 2019. URL: https://slejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40561-019-0106-1

4. Масол Л. М. Теорія і методика навчання мистецтва : навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2018. 256 с. (Дата звернення: 25.03.2026).

Зюлева Марія,

студентка 4 курсу,
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтва, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Силко Є.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПОРТРЕТНОМУ ЖИВОПИСІ: ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНОГО ПІДХОДУ

Портрет – це найбільш антропоцентричний жанр живопису. Увага художника повністю фокусується на людині. Метою роботи живописця стає як мінімум відображення на полотні зовнішності моделі, а як максимум – розкриття особливостей душі, характеру. Варто зазначити, що сучасне образотворче мистецтво виводить на перший план не детальну портретну схожість, а занурення у внутрішній світ людини. А портрет у своєму класичному розумінні передбачає ще й високу точність зображення людини.

Перші портрети з'явилися ще у давнину. Одним із найстаріших творів можна вважати жіночі лики, зображені на грецьких фресках XVI століття до н.е. До винаходу станкового живопису ще не були вироблені канони жанру, але деякі зображення людей у стародавньому світі можна із застереженням вважати портретами. Грецька та римська культури вважали людське тіло еталоном, створеним на засадах космічної гармонії. Такий підхід сприяв активному пошуку ідеальних пропорцій та досконалих технік зображення людини. У Стародавньому Єгипті картини найчастіше виконували ритуальні функції. Там існувала традиція написання портретів з метою їхнього подальшого поховання разом із покійним. В епоху Середньовіччя жанр переважно розвивався в межах релігійної традиції. У цей час створювалися ілюстрації до житій святих, ікони та фрески для християнських храмів [5].

Популярність портретів також пояснюється прагненням людей упіймати мить і забезпечити собі подобу безсмертя. В епоху Ренесансу завдяки використанню принципів лінійної перспективи та прийомів світлотіні картини стали більш реалістичними та правдоподібними. У XVII столітті новий етап у розвитку портретного живопису розпочався завдяки здобуткам фламандської та голландської шкіл. Їхні представники прагнули більшого реалізму і передачі всієї багатогранності людської натури. Паралельно на полотнах дедалі частіше з'являлися представники різних соціальних станів, національностей та релігійних конфесій [там само].

Пік розвитку жанру припадає на межу XVIII і XIX століть. Спочатку портрет набув суворості та стриманості, згідно з канонами класицизму, а пізніше – пристрасті й емоційності епохи романтизму. З середини XIX століття він переживає кілька десятків радикальних оновлень у різних напрямах модернізму, а у XX столітті й актуального мистецтва.

Залежно від призначення портрета і способу його виконання, виділяють наступні його види:

– парадний;
– камерний;
– костюмований;
– колективний;
– мініатюрний;
– історичний;
– портрет-прогулянка;

– сімейний;
– релігійний;
– автопортрет.

Іноді виділяють ще жіночий, чоловічий і дитячий види портретів, як окремий різновид жанру.

Також, портрети поділяються залежно від того, яку частину тіла людини вони охоплюють. У зв'язку з цим виділяють портрет:
– по груди;
– по пояс;
– по стегна;
– по коліна;
– у повний зріст [4].

Особливості тематичного підходу в портретному живописі особливо яскраво виявляються в жіночих образах. Образ жінки у портретному жанрі живопису займав особливу нішу протягом усієї історії розвитку образотворчого мистецтва. Портрети жінок хвилювали людство, починаючи від Леонардової «Джоконди» та, закінчуючи сучасним живописом. В усі часи жіноча постать викликала чималий інтерес представників мистецтва і кожен митець створював свої неповторні полотна [2].

Знані українські художники також часто обирали предметом зображення на своїх полотнах саме жіночі образи в найрізноманітніших інтерпретаціях.

Микола Пимоненко – художник, який був закоханий в Україну та глибоко знав повсякденне життя її людей. Його персонажі – то не стафажні фігурки на тлі чарівних українських краєвидів, а реальні жінки, які в художньому світі картин працюють, люблять, сумують, тішаться – одне слово, живуть [6].

Олександр Мурашко не писав парадних портретів. Вміло використовуючи виразні можливості жесту, пози, предметних атрибутів, художник блискуче розкриває неповторну особистість кожної героїні. «Дрібниці, деталі – не головне, – говорив художник. – Головне – розгледіти душу». Пластична виразність досягається контрастним співставленням темного силуету і світлого тла – чи то інтер'єру, чи пейзажу [3].

Візитівкою *Андрія Коцка* є портрети «верховинок» та «гуцулок». Як згадують колеги-митці, він був небайдужий до жіночої краси, а тому не випадково у його творчості центральне місце займає образ краянки-верховинки. На думку мистецтвознавців, основним досягненням творчості Коцки є його наполегливі пошуки і знахідки ідеального образу закарпатської жінки [1].

Таким чином, жанр портретного живопису продовжує бути популярним серед сучасних митців. Він відкриває безмежні можливості самовираження. Дана тема являє собою прекрасне джерело творчого та наукового дослідження. І варта уваги наукової спільноти для розуміння особливостей розвитку мистецтва та визначення елементів, що складають характеристику мистецької епохи.

Список використаних джерел

1. Андрій Коцка. Рефлективний пейзаж і психологічний портрет. URL: https://zakarpattya.net.ua/News/89642-Andrii-Kotska.-Reflektyvnyi-peizazh-i-psykholohichnyiportret (дата звернення 28.04.2026).

2. Образ жінки в українському живописі. URL: http://library.vnmu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/09/ZHinka-v-mistetstvi.pdf (дата звернення: 01.05.2026).

3. Олександр Мурашко: життя та творчість генія українського відродження. URL: https://kyiv.gallery/statii/oleksandr-murashko-zhyttia-ta-tvorchist-heniia-ukrainskoho-vidrodzhennia (дата звернення: 28.04.2024).

4. Портрет у живописі: види та історія жанру. URL: https://struchaieva.art/uk/blog/portret-v-zhivopisi-vidy-i-istoriya-zhanra (дата звернення: 02.05.2026).

5. Портрет: все про один із найдавніших жанрів мистецтва. URL: https://kyiv.gallery/statii/portret-vse-pro-odyn-iz-naydavnishykh-zhanriv-mystetstva (дата звернення: 02.05.2026).

6. Український художник Микола Пимоненко. URL: https://sverediuk.com.ua/suchasniy-ukrayinskiy-hudozhnik-yuriy-klapouh/ (дата звернення: 28.04.2026).

Капусенко Вікторія,

студентка 4 курсу
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Силко Р.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ОБРАЗ ВЕСНИ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ

Образ різних пір року є об'єктом творчого пошуку багатьох художників різних історичних епох і художніх стилів. Митцям цікаво знайти виражальні засоби для влучної передачі особливого настрою тієї чи іншої пори року. Кожна пора року викликає у людини певні емоційні реакції та почуття. Художники відчувають цей вплив особливо гостро, помічаючи те, що є недосяжним для очей звичайних людей.

Весна – один із найсильніших образів у мистецтві. Вона приходить не просто як зміна сезону, а як метафора оновлення, надії й тихих внутрішніх зрушень. Саме тому художники різних епох і культур знову й знову звертаються до весняних мотивів – кожен по-своєму, але завжди з особливою чутливістю до світла, кольору й настрою. У живописі весна може бути різною: ніжною і майже невагомою, як перші квіти на ще холодній землі; яскравою і насиченою, як вибух зелені після довгої зими; або ж глибоко символічною – як історія про відродження, що відбувається не лише в природі, а й усередині людини [4]. Аналізуючи підходи художників до передачі образу весни ми виокремили основні жанрові різновиди, які можна використати для цього:

Пейзаж. Найпростіший та найефектніший спосіб передати весну – зобразити весняний краєвид. Сама природа допомагає створити весняний образ. Художнику тільки треба майстерно її змалювати, підкреслити та підсилити. При цьому митець може обрати для зображення найбільш ранні весняні прояви, появу першої зелені, або пізній її етап з квітучими садами. Написання весняного пейзажу можна здійснювати: з натури в умовах пленеру; з пам'яті; за уявою. Для зображення весни можна використовувати різні різновиди пейзажу:

– марина: зображення морських краєвидів, морська тематика;

– міський пейзаж: зображення вулиць, будівель та міської архітектури

– сільський пейзаж: краєвиди селищ, полів, природи;

– архітектурний пейзаж: фокусування на красі будівель, архітектурних та паркових ансамблів;

– індустріальний: зображення заводів, мостів та інших промислових споруд.

Приклади весняних пейзажів можна знайти у творчості: Вінсента Ван Гога («Квітучі дерева»), Клода Моне («Весна»), Архипа Куїнджі («Рання весна»), Віктора Зарецького («Вітер весни») та інших художників.

Натюрморт. Образ весни можна передати за допомогою натюрморту – зображення неживих предметів, об'єднаних у композицію. Для створення художнього образу можна використовувати такі компоненти натюрморту як: сюжет (наповнення і підбір речей для зображення), композиція (гармонійне, усвідомлення групування предметів з передачею їх фактуру, освітлення і форму); мета (зупинити мить, милування, роздуми). Існують різні види і піджанри натюрморту, які можна використати для створення художнього образу:

– класичний: реалістичне зображення звичних речей (тематично підібраних);

– ванітас: алегоричний натюрморт епохи бароко з глибокою символічністю;

– декоративний: акцент на стилізації форми і кольору, орнаментальності;

– сюжетний/тематичний: предмети відібрані та об'єднані загальною тематикою (мисливський, квітковий, рибний, посуд тощо);

– мініміалістичний: акцент на невеликій кількості предметів, або навіть на одному, підкреслюючи його унікальність.

Яскравими прикладами весняного натюрморту є: «Весняний букет» П'єра-Огюста Ренуара.

Портрет. Через зображення людини (групи людей) також можна розкрити художній образ весни. Для цього можна обрати такі різновиди портрету як:

– парадний: зображення людини у повний зріст, часто в урочистій обстановці з підкресленням соціального стану, професії;

– камерний: акцентується на внутрішньому світі людини, часто поясний чи погрудний, більш інтимний;

– автопортрет: зображення художником самого себе;

– жанровий портрет: зображення людини у звичній обстановці чи під час певної діяльності, яка підкреслює її спосіб життя.

За ракурсом можна використовувати портрет у анфас (прямо), у три чверті (півоберта), профіль (бічна позиція).

Зазвичай весна зображується у вигляді молодої красивої заквітчаної дівчини на фоні весняної природи. Але зустрічаються в історії мистецтв і нестандартні підходи. Зокрема, італійський художник 16 століття Джузеппе Арчімбольдо створив образ весни у вигляді портрету людини, зібраного із зображень різноманітних весняних квітів

Декоративна композиція – вид художнього твору, спрямований на прикрашання, перетворення простору та створення естетичного враження, де елементи спрощуються, стилізуються та перероблюються для гармонійної єдності. Вона відрізняється барвистістю, ритмом та умовністю зображення, часто трансформуючи реальні форми у декоративні образи [2]. Способом побудови художнього образу в декоративній композиції є стилізація – спрощення форм, перетворення реальних об'єктів на декоративні. Основні прийоми – використання ритму, акцентів, контрасту та нюансів для створення гармонії. Декоративні композиції часто базуються на методах асоціацій, трансформації форми та стилізації, що робить їх популярними у сучасному дизайні та декоративно-прикладному мистецтві [3]. Яскраві приклади декоративних весняних композицій можна знайти у творчості знаменитих вітчизняних художниць – Марії Приймаченко, Марфи Тимченко, Катерини Білокур.

Анімалістичний жанр. Образ весни в анімалістичному жанрі – це яскраве відображення пробудження природи, енергії, оновлення та життя через зображення тварин, птахів та комах. Анімалістичний жанр (анімалістика) фокусується саме на представниках фауни, роблячи їх головними героями весняного сюжету. Основні мотиви та образи весни в анімалістиці:

Пробудження та рух: Весняна анімалістика часто демонструє активність – птахи будують гнізда, звірі скидають зимове хутро, з’являється потомство. Це передає динаміку життя.

Птахи як вісники весни: Найпоширеніший образ. Зображення ластівок, лелек, шпаків, що повертаються, символізує початок тепла. У скульптурі та живописі часто передають момент співу або польоту.

Молоде потомство: Зображення дитинчат (зайченята, козулі, каченята) поруч із матір'ю є символом ніжності, нового життя та турботи, що асоціюється з весняним розквітом.

Комахи та перша зелень: Метелики, бджоли, сонечка на фоні перших квітів (підсніжників, пролісків) підкреслюють тендітність та свіжість весни.

Алегорія та міфологія. Вони тісно пов'язані, оскільки міфи часто тлумачаться алегорично, а алегорія виникла з розпаду міфологічного мислення. Це – зображення ідей через конкретні образи (тварини, предмети, люди). Тут, по суті, можливе об’єднання усіх попередніх підходів та жанрів. Яскравим прикладом такого підходу до створення художнього образу весни є картина Сандро Боттічеллі «Весна», де образ весни втілений через Венеру в оточенні Амура та Трьох Грацій, Меркурія, Зефіри, німфи Клорі та Флори, одягнена в квіти, які вона також розкидає навколо себе. Робота відкрита для інтерпретацій, але, на думку багатьох мистецтвознавців, вона демонструє молодість, пристрасть, плодючість, кохання, а також швидкоплинність весни [1]. Рене Магрітт у 1965 році створив сюрреалістичну картину «Весна». На ній зображено птаха у польоті, над гніздом з яйцями. Робота ніби нагадує про циклічність та народження нового життя. Хоча картина є доволі мінімалістичною, але при цьому несе у собі чималий філософський зміст, наштовхує глядача на роздуми.

Список використаних джерел

1. Багрій О. Весна в мистецтві: від Сандро Боттічеллі до Катерини Білокур. Vogue. 16 березня 2025 р. URL: https://vogue.ua/article/culture/art/vesna-v-mistectvi-vid-sandro-bottichelli-do-katerini-bilokur-58680.html (дата звернення 16.04.2026).

2. Декоративна композиція. У світі краси. URL: https://posibnyk.at.ua/lessons/37-1-0-3239 (дата звернення 16.04.2026).

3. Каленюк О. Метод асоціацій в створенні декоративної композиції. Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 241-246. URL: https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3264/3320 (дата звернення 18.04.2026).

4. Лончина Х. Весняні мотиви у мистецтві. ArtHuss. URL: https://www.arthuss.com.ua/books-blog/vesnyani-motyvy-umystetstvi (дата звернення 18.04.2026).

Мірошник Ірина

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мов і методики їх викладання,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

СУЧАСНІ НЕТРАДИЦІЙНІ ХУДОЖНІ ТЕХНІКИ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті підкреслено, що ключовою метою освітньої системи є створення сприятливих умов для всебічного розвитку й творчої самореалізації особистості. Саме творча діяльність відкриває можливості для повного розкриття природних здібностей людини, допомагає їй визначити своє місце в житті, адаптуватися до змін і впевнено досягати поставлених цілей.

Відповідно, сучасний етап розвитку освіти характеризується посиленою увагою до формування активної, ініціативної та креативної особистості, здатної реалізувати себе в умовах глобалізації та цифрових трансформацій. Особливої значущості набуває розвиток творчих здібностей у дітей дошкільного віку, адже саме в цей період закладаються основи уяви, емоційної чутливості та художнього мислення.

Проблема розвитку творчості та творчої активності у дітей дошкільного віку є міждисциплінарною і досліджується в психології, педагогіці та мистецькій освіті. Умовно можна виділити кілька основних наукових напрямів. Так, у працях Л. Виготського, Ж. Піаже, В. Сухомлинського, О. Запорожця, О. Кононко, В. Мухіної, О. Савченко закладено фундаментальні положення щодо розвитку творчості дитини. У межах цього напряму визначено сутність творчих здібностей; розкрито роль уяви, мислення та соціального середовища у творчому розвитку (Л. Виготський); описано закономірності когнітивного розвитку в ранньому віці (Ж. Піаже); підкреслено значення мистецтва у формуванні духовності особистості (В. Сухомлинський); обґрунтовано компоненти, етапи та умови розвитку творчості в освітньому процесі. Концептуальні засади креативності розроблені у працях Е. Торренса та Г. Гарднера. У межах цього напряму креативність визначається як здатність до продукування нових ідей (Е. Торренс); художньо-творча діяльність є важливою складовою загального розвитку особистості (Г. Гарднер, теорія множинного інтелекту). Напрям розвитку творчих здібностей у художньо-образотворчій діяльності представлений дослідженнями Є. Торшилової, О. Мелік-Пашаєва, Б. Нєменського, Г. Григорьєвої, О. Дронової, Т. Казакової, Т. Комарової, В. Котляра, Г. Сухорукової, Л. Шульги. Науковцями досліджено специфіку розвитку творчості у процесі малювання; обґрунтовано роль образотворчої діяльності у формуванні креативності; визначено педагогічні умови розвитку художніх здібностей дітей. У працях Л. Васильєвої, С. Гаврилюк, В. Данильченко, Т. Коломоєць, М. Лук'янчука, Л. Мамчука, О. Мельника, В. Моляко, І. Остапйовської, О. Сакалюка та інших розглянуто практичні аспекти розвитку творчості: визначено ефективні прийоми розвитку творчого мислення дітей; обґрунтовано роль навчального процесу у формуванні креативності; запропоновано методичні засоби стимулювання творчої активності. Сучасні підходи щодо дослідження розвитку дитячої креативності представлені у працях Н. Манько, В. Тищенко, Л. Шульги, а також зарубіжних дослідників J. Wright, D. Edwards, C. Gandini, G. Forman: інноваційні педагогічні технології підвищують ефективність художньо-естетичного виховання; мистецька діяльність сприяє розвитку символічного мислення та самовираження; використання різних матеріалів і технік стимулює дослідницьку активність дітей (підхід Reggio Emilia).

Така систематизація дозволяє чітко структурувати наукові підходи до проблеми розвитку творчості дітей дошкільного віку у вітчизняній та зарубіжній педагогіці й психології.

У сучасній науково-педагогічній і психологічній літературі поняття «творчі здібності» трактується як багатовимірне явище, що поєднує інтелектуальні, особистісні та діяльнісні компоненти. Так, Л.С. Виготський розглядав творчі здібності як здатність до створення

нового, що ґрунтується на уяві та досвіді людини, наголошуючи на соціальній зумовленості творчості та ролі середовища у її розвитку [1]; Е.П. Торренс трактує творчі здібності як здатність до дивергентного мислення, що виявляється у чутливості до проблем, генеруванні великої кількості ідей, їх оригінальності та розробленості [8]; в українській педагогіці (О. Савченко, В. Моляко) творчі здібності розуміються як сукупність психічних властивостей особистості, що забезпечують успішне виконання творчої діяльності, створення нового продукту та самовираження в освітньому процесі [5; 4]; у сучасних узагальненнях творчі здібності визначаються як системна властивість особистості, що включає уяву, дивергентне мислення, мотивацію до творчості та здатність до створення нових, оригінальних продуктів у різних видах діяльності [2; 3; 6; 7].

Розглянемо сучасні нетрадиційні художні техніки розвитку творчих здібностей, які найчастіше використовують у роботі з дітьми дошкільного віку.

Таблиця 1

Сучасні нетрадиційні художні техніки розвитку творчих здібностей дітей дошкільного віку

Техніка	Матеріали	Спосіб виконання	Педагогічна мета
Пальчиковий живопис	Фарби, папір, серветки	Малювання пальцями шляхом відбитків, мазків, крапок	Розвиток дрібної моторики, сенсорики, емоційного самовираження
Малювання долонькою	Гуаш, папір, вода	Відбиток долоні, домальовування образів	Формування уяви, координації рухів, творчого мислення
Відбитки (штампування)	Картопля, пробки, губка, фарби	Нанесення фарби на штамп і відбиток на папері	Розвиток композиційних умінь, відчуття ритму і форми
Кляксографія	Рідка фарба, трубочка, папір	Створення плям і роздування фарби	Розвиток уяви, асоціативного мислення, фантазії
Кляксографія з ниткою	Нитка, фарба, папір	Викладання змоченої нитки між аркушами та відбиток	Формування творчого бачення образів, експериментування
Монотипія	Скло/плівка, фарби, папір	Створення малюнка на поверхні та відбиток	Розвиток симетрії, образного мислення, експериментування
Набризк	Зубна щітка, пензлик, фарби	Розбризкування фарби на папір	Розвиток координації рухів, відчуття фактури, творчості
Фротаж	Папір, крейда, рельєфні предмети	Натирання поверхні для прояву фактури	Розвиток спостережливості, тактильного сприйняття
Малювання на камінцях	Каміння, фарби, лак	Розфарбовування каменів після ґрунтування	Розвиток фантазії, образного мислення, естетичного смаку
Колаж	Папір, клей, тканина, природні матеріали	Вирізання і наклеювання елементів	Формування композиційних умінь, творчого мислення
Сипучі матеріали	Пісок, крупи, бісер, клей	Викладання матеріалів на основу	Розвиток моторики, тактильного досвіду, посидючості
Зіп-пакет (малювання в пакеті)	Пакет, пальчикові фарби	Розподіл фарб всередині пакета натисканням пальців	Сенсорний розвиток, емоційне розвантаження, експериментування
Плівкова техніка	Фарби, харчова плівка	Нанесення фарб, накриття плівкою, створення візерунків	Розвиток творчості, тактильних відчуттів, уяви
Кавовий живопис	Кава, вода, пензлі, папір	Малювання розчином кави різної насиченості	Формування відчуття тону, фактури, художнього смаку
Ебру (малювання на воді)	Вода, фарби, лоток	Створення візерунків на воді та перенесення на папір	Розвиток креативності, концентрації, естетичного сприйняття

Аналіз сучасних нетрадиційних художніх технік свідчить, що вони є ефективним засобом розвитку творчих здібностей дітей дошкільного віку та відповідають сучасним вимогам художньо-естетичного виховання.

По-перше, нетрадиційні техніки (пальчиковий живопис, кляксографія, монотипія, набризк, колаж, малювання природними матеріалами, ебру тощо) забезпечують різноманітність способів художньої діяльності, що стимулює пізнавальну активність і творчу ініціативу дітей.

По-друге, такі техніки сприяють комплексному розвитку дитини: удосконалюється дрібна моторика, сенсорне сприйняття, координація рухів, формуються елементи просторового мислення, уява та здатність до образного мислення.

По-третє, використання нетрадиційних матеріалів і способів зображення створює умови для вільного самовираження дитини, знижує страх помилки та підвищує емоційну залученість до творчого процесу. Це формує позитивне ставлення до образотворчої діяльності.

По-четверте, кожна з розглянутих технік має власний педагогічний потенціал: одні розвивають фантазію та асоціативне мислення, інші – сенсорні відчуття, спостережливість або композиційні навички. Їх комплексне використання забезпечує гармонійний розвиток творчої особистості дошкільника.

Отже, сучасні нетрадиційні художні техніки є важливим педагогічним інструментом, який сприяє формуванню креативності, естетичного смаку та творчої самореалізації дітей дошкільного віку в умовах сучасного освітнього середовища.

Список використаних джерел

1. Виготський Л.С. *Уява і творчість у дитячому віці*. Київ: Радянська школа, 1991. 93 с.
2. Деркач Т.М. Формування креативності дітей дошкільного віку засобами образотворчої діяльності. *Педагогічні науки.* 2022. Вип. 98. С. 112–118.
3. Манько Н.Г., Тищенко В.П. Розвиток творчих здібностей дітей дошкільного віку в умовах сучасного освітнього середовища. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету.* 2021. № 1. С. 45–52.
4. Моляко В.О. *Творча діяльність: психологічні механізми та розвиток*. Київ: Інститут психології імені Г.С. Костюка НАПН України, 2018. 312 с.
5. Савченко О.Я. *Дидактика початкової освіти*. Київ: Грамота, 2012. 504 с.
6. Савченко О.Я. *Початкова освіта: сучасні підходи та технології навчання*. Київ: Педагогічна думка, 2016. 456 с.
7. Шульга Л.М. Художньо-естетичний розвиток дошкільників: теорія і практика. Київ: Слово, 2020. 240 с.
8. Torrance E.P. *Guiding Creative Talent*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. 348 p.

Носко Руслана,

студентка 4 курсу,
спеціальність Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Силко Є.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ОБРАЗИ ПРИРОДИ ПОЛІССЯ У ТВОРЧОСТІ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА В.В. ЄМЦЯ

Творчість народного художника України **Володимира Володимировича Ємця** (1938–2019) нерозривно пов'язана з природою Сіверського краю та Полісся. Як майстер ліричного пейзажу та психологічного портрета, він зумів втілити у своїх полотнах не лише зовнішню красу регіону, а й його глибоку філософську сутність.

Володимир Володимирович здобув базову професійну освіту у Кишинівському художньому училищі (1960 р.), а згодом – вищу освіту у Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури).

1971 року митець вступив до Спілки художників України, був першим головою обласної організації Спілки. Жив у Чернігові, від 2008 року – почесний громадянин міста.

Працював директором обласного художнього музею. Активно співпрацював з чернігівською «Просвітою».

За результатами наполегливої творчої та організаторської праці Володимиру Володимировичу було присвоєне звання Заслуженого художника УРСР (1988 р.). А рівно через 10 років (1998 р.) – звання Народного художника України! Нагороджений Орденом Ярослава Мудрого V ступеня, Золотою медаллю Академії мистецтв України; лауреат премії імені Михайла Коцюбинського [3].

Від 1961 року Володимир Ємець – учасник обласних, республіканських, всесоюзних, закордонних мистецьких виставок. Персональна виставка – у Москві (1976), Чернігові (1988, 1998, 2004, 2007-08, 2013), м. Крамфорш (Швеція, 1993–94). Майстер реалістичної тематичної картини, портрета, пейзажу. Для творчості митця характерні епічність мислення, романтизм, гармонія ліній та кольорів. Художник наслідував образну систему української парсуни, ознаками якої є урочистість, цілісність етнічно окреслених образів, гранична простота й виваженість композиції. У сюжетно-тематичних полотнах – відчуття єдності життя людини і природи; його творчість – поклоніння красі рідного краю та людській особистості [3].

Виставки Володимира Ємця завжди ставали помітною подією у культурному житті міста. Дослідниця його творчості Світлана Ключник писала: «Власною творчістю художник постійно доводить, що попри стрімкий прогрес та найсучасніші здобутки людства, рідна земля, її люди, її історія родина назавжди залишаються вічними цінностями не тільки в його творчості, але й у свідомості його народу…» [1, 34].

Можна виділити такі основні образи та особливості відтворення природи Полісся у його доробку [2]:

1. *Сповідальність та ліризм пейзажу*.

Для Ємця природа Полісся – це не просто декорація, а стан душі. У його роботах переважає м'яка, камерна атмосфера:

– тихі води Десни: Художник часто звертався до образу річки як символу плинності життя. Його «деснянські» пейзажі вирізняються чистотою кольору та відчуттям спокою;

– тонка колористика: Митець використовував багату палітру відтінків зеленого, блакитного та золотистого, що передають специфічне освітлення поліського неба та вологість повітря.

2. *Природа як відображення національної ідентичності*.

Володимир Ємець наголошував на нерозривному зв'язку людини з рідною землею:

– поліські села: У творах художника природа гармонійно поєднується з архітектурою давніх чернігівських церков чи затишними сільськими хатами, створюючи цілісний образ українського космосу;

– цикли пір року: Його серії картин, присвячені весні та осені на Поліссі, підкреслюють циклічність життя та нев'янучу красу рідного краю.

3. *Філософське осмислення «Сліду вічності»*.

У своїй книзі-альбомі «Слід вічності», що стала підсумком його багаторічної праці, Ємець В.В. через образи природи порушує питання пам'яті поколінь та збереження культурного ландшафту Чернігівщини:

Ключові характеристики образів:

– психологізм: навіть у чистому пейзажі відчувається присутність людини, її роздуми та емоції;

– світлоносність: картини ніби випромінюють внутрішнє світло, що характерно для його «сонячних» поліських лісів та галявин;

– реалізм з елементами поетики: точне відтворення деталей поєднується з поетичним узагальненням, що робить його образи впізнаваними та близькими кожному поліщуку.

Отже, творчі доробки видатного чернігівського митця у пейзажному жанрі віддзеркалюють особливість внутрішнього світу Володимира Володимировича – віддану і беззаперечну любов до природи рідного краю – мальовничого Полісся. Художні образи, що втілені у роботах Народного художника здатні впливати на глядача своєю відвертістю, чистотою та глибоким психологізмом. Таким чиним вивчення та наслідування його творчості допоможе формувати екологічну культуру підростаючого покоління та глядачів більш старшого віку.

Список використаних джерел

1. Ключник Світлана. Слід вічності / Літературна редакція П. Дідовича. Чернігів : Десна Поліграф. 2013. 296 с.

2. Родина, друзі, краєвиди Чернігівщини у творах Народного художника України Володимира Ємця. URL: https://newch.tv/rodyna-druzi-kraievydy-chernihivshchyny-u-tvorakh-narodnoho-khudozhnyka-ukrainy-volodymyra-yemtsia-75773/ (дата звернення: 02.05.2026).

3. Силко Є.М. Володимир Ємець: родина, друзі, Україна. *NEW INCEPTION : науковий журнал* / Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка; голов. ред. С. І. Стрілець. – Чернігів, 2025. № 1-2 (19-20). С. 116-118.

Огієнко Дана,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка, Україна

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АРТТЕРАПІЇ НА УРОКАХ «ДИЗАЙН І ТЕХНОЛОГІЇ» В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Арттерапія використовує мистецтво та творчість для сприяння розвитку особистості, здатної до саморегуляції та встановлення гармонійних стосунків із навколишнім світом. Творчість допомагає учням орієнтуватися у нових життєвих ситуаціях, вирішувати складні завдання та долати різноманітні труднощі, пробуджує та стимулює розвиток важливих життєвих навичок та інтересів. Саме тому, важливо застосовувати методи арттерапії у роботі з учнями початкової школи, оскільки творчість для дітей – це найбільш природний спосіб самовираження, прояву та дослідження своїх емоцій, переживань та фантазій. Також, за допомогою арттерапії можна розв'язувати найпоширеніші шкільні проблеми: адаптація до нових умов, відсутність мотивації до навчання, можливі труднощі соціалізації, нездатність дитини висловлювати свої потреби. В Україні триває війна, вчителі та учні перебувають в одній небезпечній реальності, переживають разом все, що відбувається навколо. В цих умовах, важливими завданнями для вчителів є: зберегти себе, відновити ресурс та створити безпечні, психологічно звичні умови для учнів. Важливого місця набуває підтримка заснована на засобах арттерапії, здатність використовувати інструменти психологічної підтримки ментального здоров'я для зниження тривожності та саморегуляції психоемоційного стану допомагає педагогам діяти у невизначених умовах. Саме у часи війни арттерапія у взаємодії з іншими методами стає ефективним інструментом для покращення психічного та емоційного благополуччя вчителів та учнів. Підготовка здобувачів освіти (майбутніх педагогів) до використання елементів арттерапії у роботі з учнями повинна стати важливим компонентом їх професійної підготовки [3].

Питання застосування елементів арттерапії в умовах освітнього процесу вивчали С. Мазуренко, О. Потапова, Т. Юценко, Н. Лаврентьєва, О. Сорока, Л. Степанова. У працях О. Граб, О. Демченко, О. Деркач, Т. Коваль, С. Коновець, Т. Мірошниченко, О. Сарнавська, Т. Яковишина наголошується на педагогічній цінності арттерапії та важливості інтеграції мистецьких практик в освітній процес початкової школи.

Арттерапія – це терапія засобами мистецтва, що містить такі окремі види, як образотворчу терапію, казкотерапію, музичну терапію, театральну терапію, ігрову терапію, пісочну терапію, кінотерапію тощо. Навчальна дисципліна «Дизайн і технології» має великі потенційні можливості для використання елементів арттерапії у роботі з молодшими школярами. Вчителю початкових класів необхідно дотримуватися загальнодидактичних принципів доступності, послідовності, активності й самостійності, розвивального і виховного характеру навчання. Ефективність використання арттерапії в освітньому процесі значною мірою залежить від психологічної готовності вчителя до такої роботи, що передбачає насамперед зміну чинних стереотипів і формування нового педагогічного мислення, орієнтацію на основні положення концепції Нової української школи та виклики сучасного світу.

Аналіз типової освітньої програми (технологічна освітня галузь) показує, що сприятливі можливості для впровадження елементів арттерапії на уроках «Дизайн і технології» містить широке коло тем, серед яких: «Дизайнерське проєктування – моделювання та конструювання. Виготовлення виробів об'ємної форми із пластичних матеріалів за власним задумом. Виготовлення об'ємних виробів з елементами вторинних матеріалів. Традиційні і сучасні технології декоративно-ужиткового мистецтва. Створення та оздоблення простих виробів за

зразком та власним задумом, із застосуванням традиційних ремесел, технік декоративно-ужиткового мистецтва та сучасних технологій обробки матеріалів (аплікація, витинка, вишивка, плетіння, бісероплетіння, писанкарство, мозаїка, пап'є-маше, оригамі, ниткографіка, скрапбукінг, колаж, квілінг). Українська народна лялька та ін.» [4]. Розподіл навчальних годин за темами, добір об'єктів проєктно-технологічної діяльності з урахуванням умов навчання та педагогічної доцільності, виготовлення учнями на кожному уроці корисного й естетичного виробу з різних матеріалів та в різних техніках – все це, на нашу думку, є безперечно сприятливим для впровадження елементів арттерапії на уроках «Дизайн і технології».

Учитель, який у своїй професійні діяльності використовує елементи арттерапії, має нести відповідальність за ті техніки та матеріали, які він пропонує учням, адже вони відіграють важливу роль в арттерапії. Як зазначають провідні арттерапевти, зокрема О. Вознесенська, потрібно дбайливо обирати техніки арттерапії, щоб уникнути додаткового травмувального впливу на психіку. Будь-який фахівець, що застосовує арттерапію, має розуміти, що простір арттерапії – це не лише фізичний простір, що має певне матеріальне наповнення, це – психологічний простір свободи, взаємоповаги, довіри, творчості, в якому будь-які почуття, думки, потреби будуть прийняті [1, 41]. Важливою в цьому напрямі є спільна робота педагога і психолога, яка полягає у пошуку оптимального способу взаємодії учня, родини та всіх учасників освітнього процесу. Вчитель повинен створити безпечне та сприятливе середовище для художньої творчості учнів. Застосування елементів арттерапії на уроці «Дизайн і технології» допомагає звільнити заняття від емоційної напруги, формувати творчу, гармонійну і здорову особистість, що є актуальним у концепції сучасної освіти. Така система сприяє не лише запобіганню перевтоми, але й підвищенню продуктивності діяльності учнів.

На уроках «Дизайн і технології» у початковій школі учні працюють з різноманітними за властивостями і фактурою художніми матеріалами. Дослідження в галузі арттерапії та нейропсихології доводять, що вибір матеріалів для творчості має велике значення. Наприклад, робота з волокнами заспокоює нервову систему, особливо у техніках ритмічного повтору (вишивка, плетіння); робота з природними матеріалами активізує сенсомоторну регуляцію, сприяє секреції серотоніну й стабілізує ритми нервової системи; робота з кольоровим папером впливає на лімбічну систему, регулює настрій, активізує зону префронтальної кори, яка пов'язана з емоційною інтеграцією; робота з глиною та пластиліном стимулює сенсомоторну кору і систему внутрішнього заземлення, знижує рівень тривожності. Вибираючи матеріали для роботи з учнями, педагогу важливо враховувати вік дитини (молодшим школярам підходять безпечні, прості у використанні та обробці художні матеріали) та мету арттерапії. Наприклад, якщо арттерапія спрямована на те, щоб допомогти учням висловити свої емоції, можуть бути більш доречними у роботі художні матеріали, які дають швидкі результати; якщо арттерапія спрямована на розвиток дрібної моторики, то учні можуть використовувати художні матеріали, що вимагають більшої точності та контролю. Також вчителю потрібно враховувати інтерес учнів до роботи у певній техніці, адже художні матеріали, які пов'язані з цією діяльністю з більшою ймовірністю зацікавлять їх.

Продемонструємо можливості використання елементів арттерапії на уроці «Дизайн і технології» на прикладі одного із видів арттерапії. Лялькотерапія – це ефективний інструмент психологічної допомоги та підтримки ментального здоров'я, який допомагає педагогам діяти у невизначених умовах та дозволяє знижувати рівень нервової та психічної напруги у школярів. У початковій школі лялькотерапія може застосовуватися вчителем на уроках «Дизайн і технології» як самостійний метод навчання, виховання та розвитку учнів, так і у поєднанні з іншими видами арттерапії. Молодші школярі можуть бути включені у різні етапи роботи лялькотерапії: виготовлення ляльки, знайомство з лялькою та взаємодія з лялькою.

В освітньому процесі педагогу бажано використовувати різні види ляльок, зокрема театралізовані іграшки: ляльки маріонетки, ляльки рукавички, пальчикові іграшки, іграшки настільного та площинного театру, які дуже добре сприяють розвитку мовлення учнів, комунікативних навичок, моральних якостей, рухових якостей, творчої уяви, фантазії та пізнавальних здібностей. Також, вчитель початкових класів для навчання виховання та розвитку молодших школярів, може використовувати українські народні ляльки, які є

важливим засобом виховання молодших школярів, розвитку їх пізнавального інтересу, творчих здібностей, формування поваги до традицій. Через українську народну ляльку учні засвоюють норми поведінки, навчаються спілкування, співпереживанню, дбайливим взаєминам з однолітками та дорослими; іграшка допомагає їм краще розуміти навколишній світ, свої емоції, потреби та бажання, збагачує їх життєвий досвід новими знаннями, між вчителем та учнями складаються відкриті, довірливі, доброзичливі стосунки [2].

Отже, арттерапія є одним із дієвих методів формування всебічно розвиненої особистості учня, що сприяє підвищенню в учнів інтересу до навчальної діяльності, розвитку їх творчого потенціалу, встановленню соціальних зв'язків. У часи війни використання вчителями елементів арттерапії в освітньому процесі, зокрема на уроках «Дизайн і технології» дозволяє створити безпечні, психологічно звичні умови для учнів, зберегти контроль над ситуацією та відновити їх психоемоційний стан.

Список використаних джерел

1. Арттерапія і війна: контексти і досвід практичної роботи: Колективна монографія / за заг. ред. Н. Кальки, Г. Одинцової, Львів: ЛьвДУВС, 2023. 283с.

2. Огієнко Д.П. Лялькотерапія як метод навчання, виховання та розвитку молодших школярів. *Стратегії та практика організації освітнього процесу в умовах невизначеності: нові виклики та перспективи реалізації:* Матеріали ІІ Всеукраїнської онлайн-конференції з міжнародною участю. Чернігів: НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2025. С. 17-19.

3. Огієнко Д.П. Підготовка майбутніх педагогів до використання елементів арттерапії у роботі з учнями. *Сучасна освіта в умовах глобалізованого світу: реалії, виклики, перспективи:* матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції до 65-річчя факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв (м. Чернігів, 23-24 травня 2024 року). Чернігів: НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2024. С 69-71.

4. Типові освітні програми для 1–2 класів НУШ. URL: https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-pochatko-voyi – shkoli (дата звернення: 12.04.2026).

Свиридовська Катерина,

студентка 4 курсу,
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Силко Р.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т .Г. Шевченка,, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ОЛІЙНОГО ПЛЕНЕРНОГО ЖИВОПИСУ: ПЕЙЗАЖ «СТАРОДАВНІЙ ДИТИНЕЦЬ»

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю теоретичного та практичного обґрунтування пленерної практики як взаємодії історичного досвіду з інноваційними методиками письма. Центральною проблемою дослідження є виявлення кореляції між еволюцією художнього інструментарію та формуванням авторської стилістики в умовах складного архітектурно-ландшафтного простору. У контексті регіонального мистецтвознавства пріоритетним є вивчення методів збереження автентичного досвіду Чернігівської школи живопису, що потребує комплексного технологічного опрацювання.

Дослідження спирається на класичні праці з техніки олійного живопису (Д. Кіплик [2]) та історії пленеризму (Дж. Ревалд [4]). Регіональний аспект розвитку мистецтва, зокрема роль І. Рашевського у формуванні місцевої школи, представлений у роботах О. Бєлякової [1]. Мистецтвознавчий аналіз діяльності «Седнівської школи» та її майстрів (А. Шкурко, А. Мордовець) здійснено у публікаціях О. Федорука [5] та В. Підгори [3]. Водночас залишається актуальним вивчення практичних нюансів інтеграції архітектурної спадщини Дитинця в сучасний пленерний простір, що визначає новизну обраного напрямку.

Метою статті є дослідження специфіки пленерної діяльності та верифікація спадкоємності традицій чернігівського пейзажного живопису, спираючись на історико-теоретичний базис і результати власної практичної апробації методу.

Феномен пленеру (франц. *en plein air*) полягає у поєднанні технічної майстерності та здатності митця працювати в екстремальних умовах відкритого простору. Якщо в майстерні умови освітлення є незмінними, то на пленері живописець вступає у творчу взаємодію з живою, постійно трансформованою природою. Завдяки своїй пластичності, глибині кольору та здатності змінювати текстуру – від делікатних лесувань у зображенні дрібних деталей до експресивного імпасто в опрацюванні основних об'ємів – олійний живопис став основним засобом вираження живого дихання світу. Дана робота присвячена дослідженню історичного генезису та технологічної еволюції пленерного живопису, та практичного застосування майстрами чернігівської школи у створенні архітектурного пейзажу «Стародавній Дитинець».

До середини XIX століття робота олійними фарбами на відкритому просторі була серйозним технічним викликом. Митці залишалися «прикутими» до своїх майстерень через складну технологію підготовки матеріалів. До 1841 року пігменти зберігалися у свинячих міхурах, які доводилося проколювати голкою, а отвори закривати цвяхами. Це не забезпечувало герметичності: фарба швидко висихала, а її транспортування часто призводило до псування етюдників. Справжня революція відбулася, коли американський художник Джон Рендл запатентував олов'яну тубу з кришкою [2]. Як стверджував П'єр-Огюст Ренуар, без цього винаходу не було б ані Сезанна, ані Моне, ані імпресіонізму як такого [4, 45]. Туба забезпечила художникам небачену раніше мобільність, дозволивши працювати з широкою палітрою кольорів безпосередньо у природному середовищі – у лісах чи на узбережжях річок.

Для ідеологів імпресіонізму, таких як Клод Моне та Каміль Піссарро, пленер став справжньою творчою філософією. Радикальною інновацією стала відмова від використання чорного кольору, оскільки митці виявили, що в природному середовищі тіні мають складне забарвлення — від синіх та фіолетових до смарагдових відтінків. Стандартом їхньої роботи

став метод *alla prima*, зумовлений стрімкою зміною сонячного освітлення, що трансформує краєвид кожні 20 хвилин. Головним завданням художника була фіксація цього мінливого стану – того самого «враження» (*impression*). У цьому контексті Чернігівщина, з її специфічним «сріблястим» маревом, народженим вологістю заплав Десни, перетворилася на природну лабораторію для багатьох поколінь живописців

Становлення професійної пленерної традиції в Чернігові нерозривно пов'язане з постаттю Івана Григоровича Рашевського (1849–1921). Будучи вихованцем Імператорської академії мистецтв, він інтегрував європейську культуру етюду в мистецький простір рідного міста. Рашевський виступив одним із перших реформаторів, що відмовилися від статичного академізму на користь безпосереднього спостереження за натурою [1]. У таких знакових полотнах, як «Десна» та «Старий сад», чітко простежуються риси ліричного реалізму. Митцеві вдалося майстерно передати специфіку сірого, насиченого вологою чернігівського неба, використовуючи складні колористичні сполучення білил, ультрамарину та вохри. Своєю творчістю він довів органічну єдність архітектурного спадку та природного ландшафту Чернігова.

Седнів став осередком тяжіння для майстрів олійного пленеру, а колишній маєток Лизогубів – фундаментом для виникнення «Седнівської школи». Творчість А.Шкурка та А. Мордовця у ХХ столітті стала уособленням цієї традиції. Живописна манера Анатолія Шкурка базується на пастозній техніці, яка дозволяє візуалізувати температурні стани природи [7]: від трепету гарячого повітря влітку до холодного мерехтіння інею на храмовій архітектурі [5].

Оскільки Дитинець є духовно-історичним центром міста, робота над об'єктом «Стародавній Дитинець» вимагала синтезу архітектурних та природних форм. Основна мета полягала в тому, щоб інтегрувати статичну велич соборів у динамічне середовище парку. Використання вечірнього освітлення («золотої години») дозволило досягти виразності об'ємів та створити цілісний колористичний простір за допомогою видовжених тіней

При відтворенні неба та повітряного середовища було застосовано метод м'яких градієнтних переходів. Наближаючись до лінії горизонту, колір неба набуває теплішої тональності (шляхом введення неаполітанської жовтої), що дозволяє посилити ефект глибини простору. Для передачі матеріальності стін стародавніх соборів використовувався мастихін: його рельєфний мазок імітує шорсткість цегляної кладки та старої штукатурки, створюючи виразний контраст із м'якою живописною масою листя. У процесі написання тіней замість чорного пігменту використовувалися суміші ультрамарину з карміном, що дозволило досягти глибокого фіолетового відтінку, притаманного атмосфері вечірнього пленеру.

Методика роботи на натурі базується на використанні стриманої палітри для уніфікації живописної системи та поступовій деталізації композиції. Попередня підготовка середньозернистого полотна шляхом нанесення імприматури є необхідною умовою для точного відтворення світлотіньових відносин і підвищення оперативності творчого процесу.

Таким чином, шлях олійного пленеру – це історія здобуття свободи завдяки технічному прогресу. Металева туба відкрила художникам двері до живого кольору природи, а Чернігівська школа живопису, від Івана Рашевського до майстрів Седніва, наповнила цей метод локальним змістом, поєднавши велич архітектури з ліризмом Полісся. Робота над пейзажем «Стародавній Дитинець» підтверджує неперервність цієї традиції, в якій сучасне сприйняття митця стає засобом візуалізації багатовікової історії міста через гармонію світла та фарби.

Список використаних джерел

1. Бєлякова О. Іван Рашевський: каталог творів. Чернігівський обл. художній музей ім. Григорія Галагана. Чернігів : Десна Поліграф, 2016. 80 с.
2. Кіплик Д. Й. Техніка живопису. Київ: Мистецтво. 1950. 320 с.
3. Підгора В.П. Седнівські пленери: Альбом. Київ : Мистецтво. 2004. 128 с.
4. Ревалд Дж. История импрессионизма. пер. с англ. П.В. Мелковой. 2002. 415 с.
5. Федорук О. Анатолій Шкурко. Живопис, графіка: Альбом. Чернігів: Десна Поліграф, 2014. 160 с.
6. Чернігівська школа живопису: Каталог виставки творів з фондів ЧОХМ ім. Г. Галагана / упоряд. С. Курач. Чернігів, 2012. 44 с.
7. Шкурко А.Н. Моя стежина: спогади, есеї, репродукції. Чернігів. 2010. 208 с.

Сердюк Ксенія,

студентка 4 курсу
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Силко Р.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

АВТОПОРТРЕТ ЯК ФОРМА РЕФЛЕКСІЇ ХУДОЖНИКА: ТВОРЧИЙ АВТОПОРТРЕТ

Автопортрет є різновидом портретного жанру, в якому художник зображує себе самого. Для мистецтвознавчої науки автопортрет цікавий передусім як елемент саморефлексії художника. Іноді по автопортретах митця можна прослідковувати не тільки образні зміни, але й психологічно-ментальні, які відбуваються протягом життя, в окремі життєві періоди. Зокрема Т.Г. Шевченко протягом життя виконав більше шістдесяти автопортретів, за якими можна прослідкувати як змінювалась зовнішність Кобзаря відповідно до зміни життєвих умов (юність, навчання, свобода, заслання тощо).

Як окрема галузь мистецької діяльності автопортрет утвердився в епоху Відродження. Тоді склалися й певні його різновиди. Найчастіше автопортрет створювали для себе і художник не залежав від замовника, тому такі роботи менше підпорядковувалися тогочасним канонам і схемам. Здебільшого автопортрет мав інтимний характер. Митці зображували самих себе за роботою, з атрибутами праці – палітрами, пензлями, олівцями; під час перебування у майстерні, у колі сім'ї чи друзів. Зрідка створювали репрезентативні, парадні автопортрети, проте найпоширенішими завжди були погрудні камерні зображення. Іноді автопортрет включали до сюжетних чи пейзажних композицій [1].

Значного розвитку автопортрет набуває в епоху Відродження і розквітає у 17 ст. Видатні зразки автопортретів дав великий голландський художник Рембрандт. Одним із зачинателів автопортрету в українському мистецтві був Т. Шевченко. На початку 20 століття визначні зразки автопортретів у місті Львів створив вельми талановитий художник нової української генерації Новаківський Олекса.

Автопортрет – це унікальний жанр образотворчого мистецтва, де митець виступає водночас і творцем, і моделлю. Це глибокий акт самопізнання, який дозволяє художнику дослідити власний внутрішній світ, психологічний стан, соціальний статус та професійну ідентичність.

Автопортрет як різновид портретного мистецтва має ключову відмінність: за своїм ідейним задумом та емоційним забарвленням він є найбільш наближеним до особистості художника. До наших днів, зокрема, дійшли зображення таких художників, як Мікеланджело, Дюрер, які запропонували глядачам поміркувати над тим, хто перед ними – наприклад, символічні біблійні образи чи найвідоміші особистості тогочасного мистецького простору, «творці свого часу», наділені талантами від Бога [2].

Основні аспекти автопортрета як рефлексії:

– *Дзеркало душі:* Художник вивчає своє відображення, намагаючись передати не лише зовнішню схожість, а й емоції та переживання.

– *Спроба вийти з тіні:* Історично автопортрет допомагав художникам заявити про себе як про особистість, а не лише як про «ремісника».

– *Творчий пошук:* Автопортрет дозволяє експериментувати з технікою, стилем, світлотінню та композицією.

Творчий автопортрет часто виходить за межі простого фіксування зовнішності та включає:

Сюжетне зображення: Художник малює себе за мольбертом, з палітрою, у процесі роботи в майстерні або на пленері, підкреслюючи свою професію.

Алегоричність та уява: Використання образних елементів, які символізують творчий пошук, ідеї чи внутрішні конфлікти.

Форми творчого автопортрета:

Камерний: Зосередженний на психологічному стані, обличчі, емоціях.

Професійний (майстерні): Зображення художника в оточенні інструментів праці.

Алегоричний: Художник зображує себе в образі іншої особи або персонажа.

«Я малюю себе, тому що багато часу проводжу на самоті та тому, що я є тією темою, яку знаю найкраще». Ця цитата належить мексиканській художниці Фріді Кало. Художниця найчастіше писала автопортрети, вони виходили сюрреалістичними, дивними та повними болю. Наприклад, «Автопортрет з обрізаним волоссям» був створений після розриву мисткині з її чоловіком, Дієго Рів'єрою. Фріда зображена в чоловічому костюмі – відсилання до Дієго та з обрізаним волоссям, що розкидане по підлозі – символ утрати та закінчення стосунків [3].

Едвард Мунк у «Автопортреті з рукою скелета» втілює одвічну метафору плинності буття, близькості смерті. Memento mori – кажуть нам сумні очі художника. До речі, ця робота створена у техніці літографії, тому залишилося багато копій автопортрету.

Відомий вірменський художник Мартірос Сар'ян створив незвичайний автопортрет «Три віки». Утворі він зобразив самого себе в молодості, у середньому віці й у старості. Так він втілив ідею про те, що творчість супроводжує митця впродовж усього життя.

Так чи інакше, кожен художник постає перед задачею зображення себе. Це може бути у вигляді навчального завдання або візуальної сповіді. У процесі роботи над автопортретом митець може вирішувати найрізноманітніші завдання (анатомічна схожість, риси характеру, світоглядні переконання тощо), використовуючи численні виражальні засоби.

Список використаних джерел

1. Автопортрет. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-42472 (дата звернення 12.04.2026).

2. Безугла Р.І. Автопортрет у класичній традиції в контексті розширення меж реалістичної репрезентації. АРТ-платФОРМА. 2024. Вип. 1(9). URL: https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/197/153 (дата звернення 12.04.2026).

3. Зеліско Л. Автопортрет у мистецтві: яким себе бачить художник. URL: https://gallery 101.com.ua/self-portrait/ (дата звернення 13.04.2026).

Суряднова Ілона,

студентка 4 курсу,
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

Науковий керівник – ***Силко Є.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

ІЛЮСТРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ: ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТАПНОЇ РОБОТИ

Книжкова ілюстрація як явище художньої культури сформувалася на перетині образотворчого мистецтва та літератури і посідає важливе місце у структурі друкованого видання. У найзагальнішому розумінні книжкова ілюстрація трактується як візуальне зображення, створене з метою доповнення, пояснення чи інтерпретації текстового матеріалу. Вона не є випадковим декоративним елементом, а виступає органічною складовою книги, що взаємодіє з текстом на змістовому, емоційному та композиційному рівнях. Її сутність полягає у здатності трансформувати словесні образи у візуальні, роблячи їх більш доступними для сприйняття та водночас збагачуючи читацький досвід новими асоціативними зв'язками [2].

Актуальність теми зумовлена тим, що вплив ілюстрації на сприйняття художнього тексту є суттєвим і багатогранним, оскільки вона безпосередньо формує первинні візуальні уявлення читача про зображуваний світ. В процесі читання ілюстрація може виступати як орієнтир, що допомагає швидше зануритися у зміст твору, визначити його емоційний тон і характер подій. Особливо це проявляється на початкових етапах знайомства з текстом, коли візуальні образи задають напрямок подальшого сприйняття.

Мета тез полягає в аналізі впливу ілюстрації на сприйняття та інтерпретацію художнього тексту, а також у розкритті особливостей поетапної роботи над візуальним образом конкретного літературного твору.

Ілюстрація значною мірою впливає на процес інтерпретації літературного твору, оскільки пропонує читачеві вже певним чином сформоване бачення персонажів, середовища та подій. Художник, обираючи конкретні деталі для зображення, фактично визначає, які аспекти тексту будуть сприйматися як найбільш значущі. В результаті формується специфічна інтерпретаційна модель, яка може як збігатися з авторським задумом, так і доповнювати його новими змістовими акцентами [5].

Разом із тим ілюстрація може як розширювати, так і певною мірою обмежувати уяву читача. З одного боку, вона допомагає конкретизувати образи, робить їх більш виразними і зрозумілими, з іншого – задає певні рамки сприйняття, зменшуючи простір для індивідуального уявлення. Це особливо помітно у випадках, коли ілюстрації є надто деталізованими, або стилістично домінуючими, що може зумовлювати перевагу візуального компоненту над текстовим.

Важливим аспектом є й емоційний вплив ілюстрацій, який безпосередньо позначається на глибині переживання художнього твору. Через використання кольору, світлотіні, композиції та інших виражальних засобів ілюстрація здатна підсилювати драматизм подій, передавати напруження, спокій чи тривогу, формуючи відповідний емоційний фон. В результаті читач не лише розуміє зміст тексту, а й більш глибоко його відчуває.

Крім того, ілюстрація може виконувати роль інструменту інтерпретаційного спрямування, коли вона акцентує увагу на певних символах, деталях чи підтекстах, що не є

очевидними при поверхневому читанні. В цьому випадку вона сприяє більш глибокому осмисленню твору, стимулює аналітичне мислення і відкриває нові рівні значення [9].

Принципи створення ілюстрацій безпосередньо залежать від характеру тексту, його тематики, жанру, стилістики та емоційного забарвлення. Одним із ключових є принцип відповідності, який передбачає узгодженість візуального рішення із змістом твору. Ілюстрація повинна не суперечити тексту, а органічно його доповнювати, відображаючи основні ідеї, образи та настрої.

Аналіз змісту та образної структури творів Петра Григоровича Зуба показує, що його творчість має чітко виражену лірично-образну спрямованість, де основний зміст концентрується не у складному сюжеті, а в емоційному стані, символах і національно-культурних образах. Тому, для ілюстрування ключовими стають не подієві кульмінації, а окремі образні сцени, які формують цілісний емоційний простір твору.

Також, варто деталізувати самих персонажів та художніх образів через те, що саме вони формують змістовий центр ілюстрацій та визначають їх емоційне наповнення. У творчості Петра Зуба персонаж не існує ізольовано – він завжди включений у систему символів, середовища та національно-культурних кодів, що потребує комплексного підходу до його візуальної інтерпретації.

Після аналізу ключових сцен, персонажів і художніх образів у творах Петра Зуба логічним етапом стає формування цілісного стилістичного рішення, яке б не лише відтворювало окремі мотиви, а й об'єднувало всі ілюстрації в єдиний художній цикл.

Переходячи до розробки загальної художньої концепції ілюстрацій, слід зазначити, що вона має будуватися як єдина серія, в якій кожен аркуш є самостійним за композицією, але водночас підпорядкований спільному образному рішенню. Основою такої концепції виступає ідея збереження духовної, родинної та національної пам'яті через систему ключових образів. У межах концепції важливо, щоб ілюстрації не дублювали буквально зміст кожного тексту, а розкривали його через найбільш змістовно напружений образ. Наприклад, для «Журавлиної вірності» центральним композиційним рішенням може стати поєднання людської постаті на землі та журавлиного ключа в небі.

Особливо важливим у розробці загальної художньої концепції є питання кольорового і тонального рішення. Навіть, якщо серія виконується в графіці, вона повинна мати єдиний тональний характер. Якщо ж передбачено кольорове виконання, то найбільш доречною є стримана, тепла, природна палітра з домінуванням охристих, небесно-блакитних, зеленуватих, вишневих, золотистих і сіро-брунатних відтінків.

У підсумку композиційні принципи і художні прийоми у створенні ілюстрацій до творів Петра Зуба повинні виглядати як узгоджена система, де кожне рішення випливає зі змісту. Ілюстрація має бути не перевантаженою, але глибокою, не надто деталізованою, але виразною, не просто красивою, а змістовною. Якраз така побудова дозволяє створити роботи, які виглядають як результат власного художнього мислення і водночас органічно продовжують літературний текст.

Отже, вплив книжкової ілюстрації на сприйняття та інтерпретацію художнього тексту є комплексним процесом, який охоплює когнітивні, емоційні та естетичні аспекти. Вона не лише супроводжує текст, а активно формує спосіб його розуміння, будучи важливим чинником у процесі художньої комунікації між автором, ілюстратором і читачем.

Список використаних джерел

1. Алтухова А.В., Сорока К.В. Історичні аспекти розвитку художнього оформлення книги та книжкової ілюстрації. Scientific Collection «InterConf+», 2022. №27(133). С. 19-21.

2. Давиденко Л. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. 2014. № 3-п. С. 115–118.

3. Михайлюк О. Ю. Українські фольклорні мотиви в сучасній книжковій ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. 2024. №23. С. 320–323.

Чикіна Катерина,

студентка 4 курсу
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Силко Р.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ

Образ жінки-матері є одним із ключових архетипів національної свідомості, що сформувався під впливом фольклорної традиції, християнської духовності та історичного досвіду українського народу. У системі образотворчого мистецтва цей архетип набуває багатозначного символічного змісту, поєднуючи ідеї любові, самопожертви, родинної злагоди та національної ідентичності.

Історія українського мистецтва переконливо засвідчує, що тема материнства посідала важливе місце у творчості митців різних епох. У фундаментальних виданнях з історії мистецтва наголошується на трансформації жіночого образу від сакрального іконописного канону до психологічно заглибленого реалістичного трактування [4]. Дослідники українського живопису ХХ століття підкреслюють, що образ матері стає носієм національного характеру та духовної стійкості [13, 12].

Особливе місце у формуванні художнього образу матері належить колисковій пісні – одному з найдавніших жанрів українського фольклору. Колискова відображає глибинний духовний зв'язок матері й дитини, утілюючи мотиви захисту, благословення та надії. Дослідники фольклору зазначають, що поетика колискових ґрунтується на символічних образах світла, сну, ангельської опіки, що створюють атмосферу сакральності [5, 6]. Родинна обрядовість українців, описана в етнографічних джерелах, підкреслює виховне та духовне значення материнської пісні.

У камені й металі, на папері й полотні митці століттями відтворювали своє власне бачення цього величного і прекрасного образу. Світова скарбниця образотворчого мистецтва вщент наповнена творами, присвяченими матері і материнству. Та вони будуть з'являтися доти, доки існує людство. Досить цікава збірка живопису, скульптури з означеної теми сформувалася у фондах Державного історико-культурного заповідника м. Острога [8]. Аналіз фондів Полтавського художнього музею імені Миколи Ярошенка також показав присутність цікавої підбірки творів, присвячених матері та материнству [9].

Жіночий образ один з ключових для української культури, як і земля. Власне, якщо спрощувати до мета-образів, то ці два концепти будуть ключовими, адже і солярні символи чоловічий образ, як і маскулінність загалом, займають другорядні позиції. Постать жінки у нашій культурі з давен сакралізувалася, жінка наділялася містичними знаннями та вміннями [10].

Не можна оминути увагою кроскультурний універсальний образ матері, причому у різних контекстах, де прихована різна семантика образу: щастя материнства як у Г. Вирадової-Готьє («Стиглі яблука»), О. Івахненко («Одвічне»). Часто зустрічається сюжет з зображенням молодої родини: мати, батько й дитя, частіше хлопчик, що одночасно натякає й на біблійний сюжет: О. Лопухов «Українці», М. Романишин «Джерело», «Щастя» та ін. У цих сюжетах немає прихованого змістового навантаження, адже сенс знаходить на поверхні й

зчитується одразу: сенс життя у самому житті, де щастя складається з простих природних речей – родини та дітей, а сутність жінки зводиться до продовжувачки роду та хранительки родинного вогнища – Берегині.

Цікавим є сучасна трансформація образу жінки. Роль жінки в сучасному світі, особливо в умовах збройних конфліктів, зазнає значних змін, що активно відображається в образотворчому мистецтві. Відповідно, впродовж останнього десятиліття в українському мистецтві спостерігається активна трансформація традиційних жіночих образів: Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна. Вивчення зображення жіночих образів у сучасному мистецтві дозволяє простежити динаміку гендерних стереотипів, виявити нові тенденції в інтерпретації жіночого образу та дослідити взаємозв'язок між мистецтвом і соціокультурними процесами. Аналіз трансформації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна в такому контексті є спробою глибше зрозуміти сучасні гендерні дискурси [2].

Образ Жінки-Матері в українському мистецтві традиційно асоціюється з функціями народження, виховання та збереження роду. Це фактично її призначення для збереження етносу та навчання майбутніх поколінь звичаям і традиціям [11].

У сучасній інтерпретації образ Жінки-Матері набуває більш сакрального значення. Наприклад, відома київська художниця В. Баринова-Кулеба у своїх роботах надає образу матері величності і духовності, порівнюючи його з іконописними зображеннями (роботи «Мати», «Воно в колисці») [1]. Варто зазначити, що образ Жінки-Матері часто переплітається з образом Жінки-Берегині. Але якщо один презентує святість створення нового життя, то другий постає як оберіг. Вони не суперечать один одному, тому обидва образи можна зустріти в єдиному уособленні. Здобуття Україною незалежності супроводжувалося радикальними змінами в уявленнях про жіночу ідентичність. У мистецтві спостерігається відхід від традиційних образів жінки-матері як носія сакральності та духовних цінностей. Натомість домінують наративи, що акцентують на зовнішній привабливості та ролі жінки як музи. Лише окремі художниці, такі як О. Островська (проєкт «Ніжність») та О. Чепелик (проєкти візуального мистецтва «Хроніки від Фортінбраса»), піднімають питання гендерної рівності та феміністичних проблем.

Революція Гідності 2014 року ознаменувала ще один поворот в історії України, а з ним – нову зміну наративів та пріоритетів у мистецтві. Жіночі образи отримали нову репрезентацію. Одна з причин – це надання вагомості жіночій думці у вирішенні гендерних питань у мистецькій площині [3].

Змальовуючи образ жінки-матері, українські художниці часто звертали свою увагу не на святість процесу материнства, як це було раніше, а зосередились на розкритті проблем жінки-матері. Виставка «Материнство» (2015) у Центрі візуальної культури у Києві стала важливим етапом переосмислення образу матері в сучасному українському мистецтві. Художниці, що були представлені на виставці, деконструювали традиційні уявлення про материнство як виключно позитивний досвід, акцентуючи на його тілесних, психологічних та соціальних аспектах. Головний меседж виставки значною мірою перегукувався з ідеями А. Річ, з її поглядом на сприйняття материнства у суспільстві. Це поєднання страждань та протиріч з блаженним почуттям вдячності й ніжності [7].

Сучасними художницями піднімається надзвичайно важлива тема – фізичні та психологічні зміни, які відбуваються з тілом та внутрішнім світом жінки під час вагітності та материнства. В роботах художниць тіло жінки стає місцем боротьби між суспільними очікуваннями та індивідуальним досвідом. «Через образ жінки-матері піднімається проблематика історично-застарілих поглядів у репрезентації образу та закріплення більш модернових і феміністичних поглядів за ним, відходження від стереотипної репрезентації, звільнившись від заангажованості. Сучасне транслювання не позбавило його божественного і сакрального проте додало реалізму та знайшло обмеження в образі богині, що здатна давати життя» [3, 7].

Список використаних джерел

1. Денисюк О., Поліщук А. Тема материнства у творчості Віри Іванівни Баринової-Кулеби. Актуальні питання гуманітарних наук. 2019. Вип. 26. Т. 1. С. 39–47. URL: https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195801 (дата звернення: 05.04.2026)

2. Денисюк О. Зміни в репрезентації образів жінки-матері, жінки-берегині, жінки-воїна в українському мистецтві 2014–2024 років. URL: https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/108/100

3. Зайцева М.В., Небесник Ю.Ю., Мараєва У.М. Трансформація жіночого образу в мистецтві. Current trends in art and culture: міжнар. наук. конф., м. Влоцлавек, 3 квіт. 2024 р. С. 22–27. URL: http://surl.li/rsedai (дата звернення: 18.04.2026)

4. Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ : Головна редакція УРЕ, 1966–1970.

5. Колискові пісні : збірник українських народних пісень / упоряд. М. Г. Марченко. Київ : Музична Україна, 1983. 112 с.

6. Колискові пісні українського народу / упоряд. В. Давидюк. Луцьк : Волинська книга, 2003. 240 с.

7. Материнство: каталог виставки, Київ, Центр візуальної культури 16-19 березня, 2015. URL: https://genderindetail.org.ua/netcat_files/96/128/5MOTHERHOOD_catalog_web.pdf (дата звернення: 20.04.2026)

8. Образ жінки-матері у творах мистецтва з музейної колекції. URL: https://ostrohcastle.com.ua/obraz-zhinky-materi-u-tvorah-mystetstva-z-muzejnoyi-kolektsiyi/ Дата звернення: 15.04.2026

9. Образ матері в Українському живописі. URL: https://www.gallery.pl.ua/obraz-materi-v-ukraïnskomu-zhivopisi.html

10. Поліщук А. Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 64, том 2, 2023. С. 76-80

11. Сверединюк Р. Художник Івахненко Олександр Іванович. Роман. URL: https://sverediuk.com.ua/hudozhnyk-ivahnenko-oleksandr-ivanovych. (Дата звернення: 18.04.2026)

12. Скляренко Г. Українські художники XX століття. Київ : Мистецтво, 2000. 304 с.

13. Федорук О. Українське мистецтво XX століття. Київ : Либідь, 2006. 312 с.

Ятченко Мар'яна,

студентка 4 курсу
спеціальності Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

*Науковий керівник – **Силко Р.М.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КЛОДА МОНЕ

Клод Моне (Claude Monet) зробив надзвичайно вагомий внесок у розвиток пейзажного жанру, фактично визначивши новий етап у його історії та ставши одним із творців імпресіонізму. Його творчість ознаменувала відхід від традиційного академічного живопису, який вимагав точності рисунка, чіткої побудови композиції та детального відтворення реальності. На відміну від попередників, Моне прагнув не просто зобразити природу, а передати миттєве враження від неї, її мінливість, атмосферу та стан у певний момент часу.

Центральне місце у його творчості посідало дослідження світла і кольору. Моне довів, що колір у природі не є сталим – він постійно змінюється залежно від освітлення, часу доби, пори року та погодних умов [2]. Саме тому він створював серії картин, у яких один і той самий пейзаж зображувався в різних світлових станах. Відомими прикладами є серії «Копиця сіна», «Руанський собор», «Тополі» та «Враження. Схід сонця». Ці роботи демонструють не лише різноманітність кольорових рішень, а й глибоке спостереження за природою та прагнення передати її динаміку.

Важливою особливістю творчого методу Моне було використання пленерного живопису – роботи просто неба. Це дозволяло художнику безпосередньо спостерігати за природою і точно передавати зміни освітлення. Він відмовився від попередніх студійних традицій, де картини створювалися в майстерні, і переніс основну частину роботи на природу. Це дозволяло йому фіксувати миттєві стани атмосфери, які неможливо було відтворити у майстерні з пам'яті. Світло ставало не зовнішньою умовою, а головним змістом картини. Це дозволяло йому спостерігати реальні зміни освітлення, атмосферні стани, рух хмар, відбиття на воді та природне колірне середовище. Пленер став не просто способом роботи, а принципом мистецького мислення. Художник прагнув зафіксувати саме мить, конкретний стан природи, який неможливо повторити. Такий підхід став характерною рисою імпресіонізму [1].

Для роботи на пленері була потрібна особлива швидкість письма. Саме тому техніка мазка у Моне стає вільною, рухливою та фрагментарною. Він використовує короткі, окремі, енергійні мазки, які накладаються поруч один з одним, а не ретельно розтушовуються. Такий спосіб письма дозволяє зберегти відчуття живого сприйняття та зорової вібрації. Мазок у нього стає як технічним прийомом, а й самостійним виразним елементом картини [3].

Не менш важливим є його новаторський підхід до техніки живопису. Моне використовував короткі, розділені мазки, які не змішувалися на палітрі, а взаємодіяли безпосередньо на полотні. Завдяки цьому досягався ефект мерехтіння світла, повітряності та живої динаміки зображення. Контури предметів у його картинах часто були нечіткими, що створювало враження розчинення форм у світлі та повітрі. Такий підхід відображав ідею, що головним є не форма об'єкта, а враження від нього.

Велику роль грала робота зі світлом. Світло у Моне не просто висвітлює предмети – воно стає основним конструктивним елементом картини. Художник прагнув передати не об'єкт як

такий, а його існування у конкретному світловому середовищі. Тому він уважно спостерігав ранкове освітлення, вечірні заходи сонця, туман, дощ, сніг, сонячні відблиски, відображення на воді. Техніка листа підпорядковувалася задачі передачі атмосфери.

Для цього Моне часто писав ту саму сцену багато разів за різних умов освітлення. Так виникли його знамениті серії: «Стіг сіна», «Тополя», «Руанський собор», «Лондонський парламент», «Лаванки». Художник встановлював кілька полотен одночасно і змінював їх залежно від зміни світла. Це вимагало виняткової спостережливості, швидкості та технічної дисципліни. Кожна картина ставала фіксацією моменту часу.

Композиційна техніка Моне також відрізняється новаторством. Він часто використовував асиметричні побудови, несподівані ракурси, обрізані форми. Дослідники вбачають у цьому вплив на митця японської гравюри та фотографії [3]. Простір його картин не завжди будується за класичними академічними законами перспективи. Натомість з'являється відчуття випадково побаченої миті, природного фрагмента життя. Дуже важливим елементом техніки є відмова від попереднього академічного малюнка. У традиційному живописі спочатку створювався точний графічний каркас композиції, після чого заповнювався кольором. Моне значно послаблює роль малюнка. Він первинним стає колірне сприйняття, а чи не лінійна конструкція форми. Предмети будуються через співвідношення кольорових плям, а чи не через жорсткий контур. Це надає його картинам відчуття природності та свободи.

Матеріали, з якими працював Моне, також були важливими для його техніки. Він використовував масляні фарби на полотні, часто працював швидко та багатошарово, поєднуючи прозорі та щільні ділянки живопису. Нові промислові фарби в тюбиках, що з'явилися у другій половині XIX століття, значно полегшили роботу на пленері, дозволивши художнику вільно переносити матеріали та писати безпосередньо на природі.

Важливо, що техніка Моне ніколи була самоціллю. Всі його прийоми – роздільний мазок, відмова від контуру, чистий колір, пленер, серійність – слугували одному завданню: передати живе враження від світу. Він прагнув показати, як людина дійсно бачить природу в конкретний момент, а не як її наказує зображати академічна традиція.

Окрім технічних і стилістичних новацій, Моне значно розширив тематику пейзажного жанру. Він звертався не лише до традиційних природних мотивів, а й до зображення садів, водяних поверхонь, мостів, містичних туманів і навіть власного саду в Живерні, який став однією з головних тем його пізньої творчості. Особливо відомою є серія з лататтям, де художник зосередився на відтворенні віддзеркалень, світла і кольорових переходів, майже наближаючись до абстракції.

Значення Моне для розвитку пейзажного жанру полягає також у зміні самого підходу до живопису. Він показав, що мистецтво може передавати не об’єктивну реальність, а суб’єктивне сприйняття світу, враження митця. Його ідеї вплинули на ціле покоління художників і стали основою для розвитку не лише імпресіонізму, а й подальших модерністських течій, які ще більше відійшли від реалістичного зображення.

Клод Моне не просто оновив пейзажний жанр, а кардинально змінив його сутність. Завдяки йому пейзаж став не статичним зображенням природи, а живим процесом, у якому головними є світло, колір, атмосфера та враження художника. Його творчість відкрила нові горизонти в мистецтві та визначила його розвиток на багато десятиліть уперед.

У результаті аналізу історичного та теоретичного аспектів пейзажного живопису можна зробити висновок, що цей жанр пройшов тривалий і складний шлях розвитку – від допоміжного елементу композиції в античному та середньовічному мистецтві до самостійного й одного з провідних жанрів у живописі. Поступове формування пейзажу як окремого виду мистецтва було зумовлене змінами світогляду суспільства, розвитком наукових уявлень про природу, а також еволюцією художніх технік і матеріалів.

Особливого розвитку пейзажний жанр досяг у XIX столітті, коли з’явився імпресіонізм – новий художній напрям, що докорінно змінив підходи до зображення природи. Художники цього стилю відмовилися від академічних канонів, надаючи перевагу безпосередньому сприйняттю реальності, передачі світла, повітря та миттєвого стану природи. Важливу роль у цьому процесі відіграло використання нових технічних прийомів, зокрема пленерного живопису, швидких мазків та чистих кольорів.

Суттєвий внесок у розвиток пейзажного живопису зробив Клод Моне, який став одним із засновників імпресіонізму. Його творчість визначила новий підхід до зображення природи, де головним стало не точне відтворення форми, а передача світла, кольору та атмосфери. Завдяки серійному методу зображення одного й того самого мотиву в різних умовах освітлення Моне розширив можливості пейзажного жанру та показав його як динамічне й змінне явище.

Отже, пейзажний живопис в імпресіонізмі став не лише відображенням природи, а й засобом вираження емоцій та суб'єктивного бачення художника. Творчість Моне та його сучасників сприяла формуванню нових художніх принципів, які вплинули на подальший розвиток мистецтва XX століття. Таким чином, імпресіонізм і діяльність Клода Моне стали важливим етапом у трансформації пейзажного жанру та заклали основу для подальших мистецьких пошуків і експериментів.

Список використаних джерел

1. Клод Моне – біографія, картини. Історичний документ. URL: https://mykniga.com.ua/istoriya/klod-mone-biografiya-kartini-istorichnij-dokument.html (дата звернення 09.04.2026).

2. Клод Моне: від карикатуриста до «серійного пейзажиста». URL: https://50plus.com.ua/klod-mone-vid-karykaturysta-do-serijnogo-pejzazhysta/ (дата звернення 09.04.2026).

3. Сара Паппворт. Це – Моне. Львів: В-во Старого Лева. 2019. 80 с.

РОЗДІЛ 4

ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Боріштейн Євген,

доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри філософських і соціологічних студій
та соціокультурних практик
Державного закладу
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ГРОШЕЙ В МЕНЕДЖМЕНТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Аналіз соціокультурної панорами грошей показує, що вони – одне з явищ не тільки суспільного, а й соціокультурного життя людини і людства. Гроші стали невід'ємною частиною існування Homo sapiens. Тим часом впадає в очі прагнення до певної «монополії» на вивчення цього феномену у представників економічної науки, що невірно ні тактично, ні стратегічно.

Говорячи про концепт грошей в економічному дискурсі, можна відзначити, що головні їх властивості мають тут функціональну та інструментальну характеристику. За великим рахунком, головною якістю грошей оголошується їх кількість. Відносини речей і людей до речей, відповідно, набувають квантітативну сутність. На цій підставі будуються численні математичні моделі господарської взаємодії. Мабуть, найяскравіший приклад – монетарна теорія М. Фрідмена. Спираючись на кількісну теорію грошей, головною ідеєю якої було твердження, що зміни цін залежать від обсягу грошової маси (Д. Юм, Д. Рікардо та інші), М. Фрідмен запропонував принцип нейтральності грошей, який говорить – попит на гроші залежить від реального зростання ВВП, а так як в довгостроковому періоді реальний ВВП припинить своє зростання, зміна пропозиції грошей не буде надавати на нього ніякого впливу, вплинувши лише на рівень інфляції. З принципу нейтральності грошей випливає основне монетарне правило, яке полягає в тому, що грошова пропозиція повинна розширюватися з такою ж швидкістю, як і темп зростання реального ВВП [1].

Погоджуючись із загальними економічними висновками М. Фрідмена, необхідно зауважити, що набагато більше складнощів у вивченні грошей виникає в той момент, коли ми виходимо за рамки дискурсу економічної науки і розглядаємо їх як соціокультурний феномен, з філософських позицій. Велике значення тут має філософія грошей, яка дає концептуальну теоретичну базу для досліджень подібного роду і певний запас накопичених знань. Традиція філософського розуміння грошей має досить багату історію, що включає спадщину Аристотеля, Г. Зіммеля, Ж. Бодрійяра і багатьох інших. Предметне поле філософії грошей можна сформулювати наступним чином – це вивчення грошей як фактору

суспільного розвитку, як явища, що впливає на зміни аксіологічного базису людської культури і створює особливий тип соціокультурних взаємодій.

Філософське дослідження грошей із застосуванням соціокультурного підходу зачіпає ту сферу соціального, в якій кількісно-математичне розуміння грошей і грошових відносин не дає релевантної картини дійсності. Вказівка на внутрішні переживання особистості, що вступає в процес купівлі-продажу демонструє нам відмінність двох підходів до проблеми грошей – підходу, вираженого в кількісній оцінці їх функціонування, і підходу соціокультурного, вираженого у використанні критерію значущості. Коли П. Сорокін постулював даний критерій для виділення соціокультурних явищ, він, головним чином, виступав проти тих теорій, які соціальне бачили у взаємодії людей, взятому в чистому вигляді.

Соціокультурний аналіз грошей передбачає конституювання концепції грошового обміну як процесу значущої людської взаємодії. Компоненти значущої людської взаємодії включають в себе:

«1) мислячих, діючих і реагуючих людей, які є суб'єктами взаємодії;

2) значення, цінності і норми, завдяки яким індивіди взаємодіють, усвідомлюючи їх і обмінюючись ними;

3) відкриті дії та матеріальні артефакти як двигуни або провідники, за допомогою яких об'єктивуються і соціалізуються нематеріальні значення, цінності і норми» [2, 117].

Отже, для розуміння функціонування грошей в менеджменті соціокультурної діяльності, нам важливо виявити зміну значення грошей в процесі соціокультурної модернізації. Під соціокультурною модернізацією ми будемо розуміти процес формування і поведінкових практик індивідів, відповідних трансформаціям соціальних інститутів в ході побудови інноваційного суспільства модерністського типу. Даний аспект розкриває характер трансформацій соціокультурного життя і органічно вводить їх в загальні тенденції соціокультурного буття людства. Разом з тим, парадигма соціокультурної модернізації показує, що без формування нового типу особистості, що відповідає тенденціям сучасності, ніякі модернізаційні ініціативи не можуть бути продуктивними в силу відсутності їх підтримки особистостями і соціальними групами.

Роль грошового обміну в процесі менеджменту соціокультурної діяльності необхідно розглядати як роль абстрагуючої і уніфікуючої сили. Світ грошових одиниць, поширившись по всьому світу і завоювавши ключові позиції в житті людей, став трансцендентною точкою оцінювання реальності. Ключова сторона модернізації – це формалізація суспільних відносин (за допомогою права, функціонально-рольових зв'язків, диференціації оцінок і т.д.), але вона не могла створитися в середовищі, наповненому конкретним змістом. Момент, коли люди стали оцінювати своє багатство не якимись матеріальними об'єктами (землею, худобою, коштовностями), а числом (кількістю грошових одиниць), був моментом перемоги інструментальної раціональності в їх головах. У ньому знаходиться один з ключових аспектів менеджменту соціокультурної діяльності.

Необхідно підкреслити, що в традиційному суспільстві практика використання грошей була сповнена конкретного значення і обумовлювалася різного роду контекстами. Гроші сприймалися не як еквівалент всіх товарів, а як сам товар, що має якісну характеристику. Часом їх навіть не можна було витратити, незважаючи на наявність у продажу необхідних предметів. Так в епоху Середньовіччя гроші, будучи предметом власності, практично не виконували ніякої комерційної ролі. Нормани і стародавні германці, прагнучі купувати їх будь-якими способами, не пускали в товарний оборот, а намагалися заховати. Пояснюється це тим, що в скарбах, якими володів чоловік, втілювалися його особисті якості і зосереджувалися його щастя і успіх. Тобто, гроші в традиційному суспільстві сприймалися субстанціонально, а не кількісно.

В індустріальному суспільстві гроші, спираючись на розвиток ринкової економіки, перетворюються в уніфікований предмет обміну – загальний еквівалент. Зрозуміло, що в світовому масштабі обіг грошей продовжує зустрічати обмеження у вигляді існування національних валют і перешкод, пов'язаних з економічною політикою держав. Однак сама якість грошей набуває в глобальному масштабі унікальну властивість – властивість кількісного визначника. Сутність грошей відривається від їх матеріального носія: хоч це золоті монети, хоч срібні, хоч мідні, хоч просто паперові банкноти, – головне не матеріальний предмет, а кількісний знак, зображений на ньому. По суті, саме цей стан грошей стає основою

розуміння ролі грошей в менеджменті соціокультурної діяльності, оскільки всі якості речей, а також соціокультурні специфіки у визначенні їх значущості нівелюються, замінюючись існуванням цін на речі. Глобальний «розумовий горизонт» формується в трансцендентній точці як математична матриця, все обчислює і на тій підставі порівнює.

Специфіка сучасної соціокультурної ситуації полягає в тому, що і реальний світ перетворюється в гру, звільнену від нормативів. Причетність до глобальної економіки віртуальних грошей відкладає специфічний відбиток на всі соціальні відносини. Відбувається втрата визначеності і регламентованості, за висловом З. Баумана, сучасність стає «текучою», в ній відсутні ознаки каузальності і універсальної перспективи [3].

Таким чином, сучасні гроші сприяють не тільки універсалізації соціокультурних практик і їх формалізації, а й підсилюють непередбачуваність модернізаційного процесу, змушуючи всіх акторів, що беруть участь в менеджменті соціокультурної діяльності, постійно підвищувати свої знання, вміння, навички. У зворотному випадку – вони зайві на «цьому святі життя».

Список використаних джерел

1. Friedman M. A program for monetary stability. New York : Fordham University Press, 1983. 132 p.
2. Sorokin P. Social and cultural dynamics: A study of change in major systems of art, truth, ethics, law and social relationships. New York : Routledge, 1985. 720 p.
3. Bauman Z. Liquid modernity. Cambridge : Polity Press, 2000. 232 p.

Гришко Аліна,

студентка 4 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

Науковий керівник – ***Сирота Л. Б.,***
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЗАХОДІВ В УКРАЇНІ

Формування сучасного терміну «івент», як і зародження всього понятійно-термінологічного апарату івент-менеджменту та івент-технологій як напряму наукових досліджень відбулось лише в кінці ХХ ст. У цей час організація подій стає не просто комплексним процесом по реалізації практичних заходів, але й починає розглядатись як окрема наукова дисципліна [4, 41].

Сьогодні організація заходів – невід'ємна частина суспільного життя на будь-яких етапах розвитку. Організація подій стала настільки важливою і складною, що для неї створили окремі команди або бізнеси. Поступу цієї сфери сприяло збільшення корпоративного сектору. Фірмам, які зростали, необхідні були послуги для проведення різноманітних важливих подій, як конференцій, так і корпоративних свят [5, 52]. З розвитком івент-індустрії і розпочались ґрунтовні наукові дослідження її проблематики.

У науковій думці наразі немає єдиного розуміння івент-технологій як напряму наукових досліджень. Водночас в Україні активно розвиваються наукові дослідження у сфері івент-менеджменту загалом. У становлення івент-менеджменту як навчальної дисципліни та напряму наукових досліджень зробила внесок Г. М. Дергачова, яка систематизувала як теоретичні, так і практичні знання, врахувавши новітні тенденції у розвитку івент-послуг [3]. Вагоме значення для івент-менеджменту має праця І. Я. Антоненко, у якій досліджено специфіку застосування івент-менеджменту в Україні [1]. О. Б. Власенко теж акцентував увагу на активному розвитку такого напряму наукових досліджень як івентивний менеджмент, або подієвий менеджмент [2].

Технологічні інновації сьогодні визначають напрям спілкування людини, проведення вільного часу, а також невпинно змінюються завдяки різним розробкам. Івент-індустрія не є виключенням, і при проведенні заходів сьогодні широко впроваджуються інновації, які стають з кожним роком все доступнішими. Наприклад: менеджери соціокультурної сфери адаптуються до швидких змін та використовують технології для взаємодії з клієнтами. Соціальні мережі, вебсайти дають змогу поширювати інформацію та ефективно комунікувати з цільовою аудиторією [8, 145].

Новітні технології у сфері івент-індустрії діють як «еквалайзер». Так, вже звичним став продаж квитків онлайн. Чат-боти, розсилки електронною поштою, інтерактивні платформи змінюють спосіб взаємодії між організаторами івенту та його учасниками, дозволяючи здійснювати швидкий зворотній зв'язок, координувати різноманітні аспекти заходу. Застосування штучного інтелекту сприяє створенню персоналізованого контенту, врахуванню потреб аудиторії, спрощенню роботи завдяки автоматизації щоденних рутинних процесів. Таким чином, інновації трансформують «форму» івент-індустрії [6, с. 100].

Застосування новітніх технологій значно збільшилось з 2010-х років, у зв'язку із масовим поширенням гібридних заходів. Невід'ємною частиною івент-індустрії стали онлайн-івенти, які створюють для організаторів нові виклики. Підвищення якості їх проведення забезпечується завдяки технологіям, які дозволяють здійснювати стримінг, інтерактивні онлайн-сесії,

сприяє розширенню аудиторії та робить івент доступним для учасників практично з будь-яких куточків світу.

Нові обрії для онлайн-івентів відкривають технології VR та AR, занурюючи в особливу атмосферу заходу. Вони перетворюють віртуальні виставки, презентації на дещо абсолютне нове, і це значно впливає на зростання залученості аудиторії. Варто також зазначити, що використання технологій віртуальної та доповненої реальності призводить до того, що відвідувачі заходу мають справу зі штучно створеними «світами». З одного боку, це розширює можливості людини при взаємодії з культурною сферою. З іншого боку, потрібно враховувати, що трансформації в галузі технологій призводять до зміни цінностей, способу мислення, культурних норм.

Нині в Україні, хоч і здійснюється загальний розвиток ІТ-сфери, і вже знайшли своє втілення чимало креативних ідей у сфері діджиталізації, діалог між культурою і цифровими технологіями лише розпочинається. Заслуговують на підтримку і схвалення певні напрацювання. Так, у рамках реалізації проєкту «Кишенькова країна» планується оцифрування 40 об'єктів архітектурної спадщини з різних регіонів України, а також реалізація ініціативи з відкриття потенціалу української культури й науки за принципом «Культура у смартфоні» на базі інноваційної платформи-маркетплейсу «Український національний інтелект». Таким чином, цифрові колекції музеїв, бібліотек та архівів стають вкрай необхідні для культурологічних досліджень та інших досліджень у галузі гуманітарних наук як джерело візуальних даних, для різних типів користувачів, для дослідження різних типів культур і для розуміння та аналізу особливостей різних інфраструктур створення, поширення та споживання знань.

Розглядаючи фестивальні події, дослідники зазвичай виділяють економічні та цивілізаційні чинники, пов'язані з їх проведенням. Використовуючи теорію потреб А. Маслоу, Д. Гетц пояснює, що прогрес цивілізації в західних суспільствах створив певний рівень життя, за якого основні людські потреби здебільшого задовольняються, що дає змогу суспільству зосередитися на потребах високого рівня, таких як фестивалі [7]. Оскільки загальний особистий дохід неухильно зростає в промислово розвинених країнах, люди можуть витрачати більше грошей на івенти та дозвілля. Економічне процвітання також дає змогу значно скоротити робочий час і надати більше можливостей для відпочинку.

Щоб максимально ефективно використовувати соціальні мережі для промоції фестивалів, важливо мати чітку стратегію, розуміти свою аудиторію і застосовувати різноманітні інструменти та можливості, які надають сучасні платформи. В цілому, соціальні медіа відіграють ключову роль у маркетингу, сприяючи залученню аудиторії, створенню змісту та побудові спільнот, а також сприяють постійному вдосконаленню стратегій просування.

Українські фестивалі, як-от Atlas Weekend (зараз Atlas), Leopolis Jazz Fest та GogolFest не обходяться без digital-технологій. Наприклад, на Atlas запроваджено електронні квитки з QR-кодами, швидкий check-in через сканування, іноді – cashless-браслети для оплати. Мобільні додатки теж використовуються: розклад виступів у реальному часі, інтерактивні мапи сцен, push-сповіщення про зміни. Відбуваться віртуальні тури, онлайн-трансляції виступів, мерч у 3D-форматі, інтерактивні зони AR/VR: використання доповненої та віртуальної реальності для створення унікального контенту та залучення. Значна частина коштів спрямовується на підтримку Збройних Сил України, поєднуючи музику із суспільно важливою місією; активне використання соцмереж (Instagram, TikTok), таргетована реклама, твориться відеоконтент і live-репортажі, збір даних про відвідувачів, аналіз популярності артистів і сцен. Усі ці інструменти покращують логістику, залучають ширшу аудиторію та пропонують інноваційний контент, від мобільних гайдів до інтерактивних інсталяцій.

Або: Leopolis Jazz Fest, під час якого відбуваються онлайн-трансляції **(**концерти транслюються для широкої аудиторії, розширення фестивалю за межі фізичної локації), творяться цифрові сервіси для глядачів (електронні квитки, онлайн-розклад і бронювання, інформаційні платформи для туристів), digital-комунікація (якісний контент у соцмережах, email-розсилки, персоналізовані запрошення). Як бачимо, метою використання digital є преміум-досвід і міжнародна аудиторія, ніж експерименти.

На GogolFest добре представлене мультимедійне мистецтво (відеоінсталяції, проєкції (projection mapping), поєднання театру і digital-арту), VR/AR та інтерактив (віртуальна

реальність у виставах, інтерактивні інсталяції для глядачів), гібридні формати (онлайн + офлайн події, цифрові перформанси). На цьому фнстивалі digital – це частина самого мистецтва, а не лише організація.

Впровадження digital-інновацій (VR/AR, NFT-квитки, стрімінг, AI-аналітика) у фестивальний сектор України стикається з викликами війни, недостатнім фінансуванням, нестабільною інфраструктурою та браком технічних спеціалістів. Головні проблеми – безпека, адаптація до онлайн-форматів, пошук інвестицій та потреба в швидкій цифровізації процесів. Через війну проведення масштабних офлайн-заходів обмежене, що змушує переходити в онлайн, вимагаючи дорогих технологічних рішень. З'являються проблеми з електропостачанням та стабільним інтернетом у деяких регіонах, що критично для стрімінгу або цифрових квитків; бракує кваліфікованих фахівців, щоб поєднувати event-індустрію та digital-технології.

Попри виклики, спостерігається позитивна динаміка цифрової трансформації, що стимулює появу нових рішень. Розвиток електронних сервісів та інноваційної інфраструктури має ключове значення для подальшого розвитку держави та бізнесу. Застосування інформаційних технологій у розвитку фестивалів в Україні, зокрема через гібридні формати та цифрові платформи, відкриває нові можливості для інтеграції в міжнародний культурний простір, розширення аудиторії та підвищення рівня взаємодії з глядачами.

Список використаних джерел

1. Антоненко І. Я. Особливості розвитку та застосування івент-менеджменту в Україні. *Сучасний менеджмент і економічний розвиток.* 2012. № 1. С. 5–9.
2. Власенко О. Б. Івентивний менеджмент як окремий напрям досліджень в сучасній науці // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Економічні науки. 2014. № 9. С. 142–145.
3. Дергачова Г. М. Івент-менеджмент : конспект лекцій [Електронний ресурс] : навч. посіб. для здобувачів ступеня магістра спеціальності 073 «Менеджмент» / Г. М. Дергачова ; КПІ ім. Ігоря Сікорського. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2022. 99 с.
4. Мисик В. М. Вітчизняний та зарубіжний досвід формування і розвитку івент-менеджменту. *Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення і проблеми розвитку.* 2021. № 3 (1). С. 39–50.
5. Сміт П., Беррі К., Пулфорд А. Комунікації стратегічного маркетингу. Миколаїв : ЮНІТІ, 2014. 415 с.
6. Хитрова О. А., Харитонова Ю. Ю. Стан і тенденції розвитку івент-менеджменту в Україні. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* 2018. № 30. С. 27–31.
7. Getz D. Festivals, special events, and tourism. New York : Van Nostrand Reinhold, 1991. 374 p.
8. Kang J., Tang L., Fiore A. M. Enhancing consumer-brand relationships on restaurant Facebook fan pages: maximizing consumer benefits and increasing active participation. *International Journal of Hospitality Management*. 2014. Vol. 36. P. 145–155.

Колосовська Ірина,

студентка 4 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

Науковий керівник – ***Сирота Л. Б.,***
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

ТУРИЗМ І КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ ЯК СКЛАДОВІ ЕКОНОМІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЛЬВІВЩИНИ

У сучасних умовах глобалізації та цифрової трансформації культурні індустрії набувають дедалі більшого значення як рушійна сила регіонального економічного розвитку. Творчі підприємства, заклади культури, медіа, дизайн, туризм пов'язані із культурною спадщиною. Усі ці сектори генерують додану вартість, робочі місця та нові форми соціальної взаємодії, що безпосередньо позначається на економічному добробуті регіонів [1, 11].

Для України питання розвитку культурних індустрій набуло особливої актуальності. Такі регіони, як Львівська область, де зосереджено значний культурний, туристичний та творчий потенціал, можуть стати локомотивами відповідних змін. Розуміння механізмів впливу культурних індустрій на регіональну економіку є необхідною умовою формування дієвої регіональної політики.

Метою є дослідження особливостей впливу культурних індустрій на економіку регіону, а також аналіз вітчизняного (на прикладі Львівщини) досвіду з метою визначення перспектив розвитку цього сектору в Україні.

Термін «культурні індустрії» у широкому сенсі охоплює галузі, в яких культурний або творчий контент є основою для виробництва товарів та послуг, що мають як культурну, так і економічну цінність [6-7]. Відповідно до класифікації Конференції ООН з торгівлі та розвитку (UNCTAD), культурні та творчі індустрії поділяються на такі основні групи: по-перше, традиційна культурна спадщина – ремесла, фольклор, культурні фестивалі, традиційне мистецтво; по-друге, мистецтво у всіх його проявах – живопис, скульптура, фотографія, театр, опера, танець, цирк; по-третє, медіа – видавнича справа, кіно-, відео- та аудіовізуальне виробництво, мовлення, нові медіа; по-четверте, функціональні творчі послуги – архітектура, реклама, дизайн, мода, дослідження та розробки [8].

Вплив культурних індустрій на регіональну економіку є багатогранним і виявляється через кілька взаємопов'язаних механізмів.

Пряме економічне генерування. Культурні підприємства безпосередньо виробляють товари та послуги, що мають ринкову цінність: квитки на концерти та вистави, книги, фільми, дизайн-продукти, ремісничі вироби. Ці галузі створюють робочі місця як безпосередньо у сфері культурного виробництва, так і в суміжних секторах – поліграфії, ІТ, маркетингу, туризмі. За даними Євростату, у країнах ЄС культурний та творчий сектор генерує близько 4,4% ВВП та забезпечує зайнятість 8,7 млн. осіб.

Мультиплікативний ефект. Культурний фестиваль або театральна вистава привертають відвідувачів, які витрачають кошти на готелі, ресторани, транспорт, торгівлю. Це призводить до вторинного та третинного генерування доходів у регіональній економіці. Дослідження показують, що кожен євро, вкладений у культурні заходи, генерує від 3 до 7 євро сукупного економічного ефекту в регіоні. Для туристично-привабливих регіонів, таких як Львівщина, цей показник може бути ще вищим.

Розвиток туризму та брендинг регіону. Культурна спадщина та жива культурна сцена є потужними магнітами для туристів. Місця, відомі своїми культурними пам'ятками, музеями, фестивалями або унікальними ремеслами, залучають значні туристичні потоки. Культурний туризм є одним із найдинамічніших сегментів глобальної туристичної галузі. Водночас розвинена культурна сцена формує привабливий образ регіону для бізнесу, молоді та талановитих фахівців.

Залучення інвестицій та людського капіталу. Відповідно до концепції «творчого класу», розробленої американським урбаністом Річардом Флоридою, висококваліфіковані фахівці та підприємці обирають місця проживання, керуючись не лише рівнем заробітної плати, а й якістю культурного середовища – різноманіттям, толерантністю, доступністю мистецтва та розваг. Отже, розвинені культурні індустрії сприяють концентрації людського капіталу, що є ключовим чинником інноваційного розвитку.

Інноваційні ефекти та міжгалузеві зв'язки. Культурні індустрії є потужним джерелом інновацій – не лише у сфері контенту, а й у технологіях виробництва, розподілу та споживання. Цифровізація культурних продуктів (стримінгові сервіси, цифрові ігри, онлайн-виставки) стала одним із найбільш динамічних напрямів технологічного розвитку. Синергія між культурними індустріями та ІТ-сектором є особливо продуктивною для регіонів, де обидва сектори мають значний потенціал.

Соціальний капітал та якість середовища. Культурне середовище формує соціальний капітал – мережі довіри, норми співпраці та взаємодопомоги, що є важливими передумовами економічного розвитку. Регіони з розвиненою культурною інфраструктурою демонструють вищий рівень громадянської активності, соціальної злагоди та готовності до колективних дій заради спільного блага [1; 3].

Львівська область є одним із найбагатших регіонів України у плані культурного потенціалу та розвитку культурних індустрій. Ансамбль центральної частини міста Львів, внесений до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, є визнаним центром культурного туризму, дизайну, медіавиробництва та гастрономічної культури [4]. Загалом, Львівська область концентрує понад 600 пам'яток архітектури, десятки музеїв, провідні вищі навчальні заклади у сфері мистецтва та дизайну.

Туризм та культурна спадщина є флагманом культурних індустрій регіону. Щорічно Львів до пандемії та війни відвідували мільйони туристів. За довоєнними даними, туристична галузь забезпечувала понад 15% надходжень до міського бюджету та тисячі робочих місць у сфері гостинності, транспорту та роздрібної торгівлі [5].

Культурні індустрії Львівщини охоплюють широкий спектр діяльності: мистецтво, театр, музику, дизайн, медіа та івент. Вони виконують не лише культурну, а й економічну функцію. До ключових напрямів належать: фестивальна діяльність (музична, театральна, літературна), івент-індустрія, музейна та виставкова діяльність, креативні простори та стартапи в сфері культури. Ці індустрії формують так звану креативну економіку, яка базується на інтелектуальному та творчому потенціалі.

Львів також є одним із провідних ІТ-хабів України. Численні компанії, що спеціалізуються на розробці програмного забезпечення, ігрових технологіях та цифровому маркетингу, утворюють потужний кластер, що тісно взаємодіє з культурними секторами. IT Ukraine Association відносить Львів до п'яти найбільших ІТ-центрів країни.

LvivBookForum є найбільшим книжковим ярмарком України та одним із найбільших у Східній Європі. Щорічно він залучає сотні видавництв та десятки тисяч відвідувачів, демонструючи потужний потенціал видавничої галузі регіону та її роль у формуванні культурного середовища.

Туризм і культурні індустрії у Львівській області тісно взаємопов'язані. Культурні події стають причиною туристичних потоків, а туризм, у свою чергу, стимулює розвиток нових культурних продуктів. Приклади такого синергетичного ефекту є фестивалі, які залучають туристів з інших регіонів і країн; культурні маршрути та екскурсійні програми, розвиток гастрономічного та подієвого туризму. Таким чином, культура стає не лише цінністю, а й економічним ресурсом.

Розвиток туризму та культурних індустрій має багатовимірний вплив на економіку регіону: зростання доходів сфери послуг (готелі, ресторани, транспорт), активізація інвестицій у міську інфраструктуру, розвиток малого бізнесу та підприємництва, підвищення міжнародної впізнаваності регіону [2].

Попри значний потенціал, культурні індустрії Львівщини стикаються з рядом проблем: недостатнім фінансуванням культурної інфраструктури, браком статистичної бази для вимірювання внеску сектору у ВРП, слабкою координацією між публічним та приватним секторами, а також відпливом творчих кадрів за кордон. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році завдало значного удару по креативних сферах, але водночас активізувало попит на локальний культурний контент, суттєво не зашкодило розвитку цифрових форматів культурного споживання.

Отже, Львівська область має значний потенціал туризму та культурних індустрій, зумовлений унікальною культурною спадщиною, розвиненою туристичною галуззю, потужним ІТ-кластером та творчим людським капіталом. Вони не лише формують імідж регіону, а й забезпечують реальний економічний ефект через створення робочих місць, розвиток бізнесу та залучення інвестицій.

Список використаних джерел

1. Давимука С.А., Федулова Л.І. Креативний сектор економіки: досвід та напрями розбудови. Львів: Інститут регіональних досліджень ім. М. І. Долішнього НАН України, 2018. 528 с.
2. Міністерство культури та інформаційної політики України. Стратегія розвитку культурних і креативних індустрій України 2025 : проєкт. Київ, 2023. 64 с.
3. Ткаченко Л.І. Культурні індустрії в регіональному розвитку: теоретичні засади та практика. Економіка України. 2021. № 4. С. 58–74.
4. ЮНЕСКО. Конвенція про охорону і заохочення різноманітності форм культурного самовираження. Париж : ЮНЕСКО, 2005. 28 с. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008/ed20051020#Text (дата звернення: 15.04.2026).
5. Eurostat. Culture statistics – 2019 edition. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2019. 236 p. URL: https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/10177894/KS-01-19-712-EN-N.pdf
6. Florida R. The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life. New York : Basic Books, 2002. 434 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/31745369 (дата звернення: 15.04.2026).
7. Howkins J. The creative economy: how people make money from ideas. London : Penguin Press, 2001. 288 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/247822555 (дата звернення: 15.04.2026).
8. UNCTAD. Creative Economy Outlook: Trends in international trade in creative industries 2002–2015. Geneva: United Nations, 2018. 170 p. URL: https://unctad.org/system/files/official-document/ditcted2018d3_en.pdf

Костюк Наталія,

магістрантка 1 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Каранда Марина,

кандидат філософських наук, доцент,
доцент, кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

РОЛЬ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ В МЕНЕДЖМЕНТІ АУДИТОРІЇ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ О. ДОВЖЕНКА

У сучасних умовах трансформації культурного простору України менеджмент театру потребує переходу від пасивного інформування до активного формування глядацької спільноти. Для керівництва Чернігівського обласного театру ляльок (ЧОТЛ) імені О. Довженка маркетингові стратегії стають фундаментом для побудови довгострокових відносин із публікою, що особливо актуально в умовах соціальної нестабільності [1, 43].

Менеджмент соціокультурної діяльності сьогодні розглядається як спеціально організоване управління, спрямоване на підвищення ефективності установи через професійні механізми планування та координації. У театральній сфері це передбачає не лише створення мистецького продукту, а й технологізований процес просування цінностей закладу серед цільових груп [2, 87].

Ефективна взаємодія з аудиторією в межах маркетингової стратегії базується на триєдності підходів: маркетингового (аналіз ринку), культурно-політичного (місія театру) та комунікативного (діалог із глядачем). Такий комплексний підхід дозволяє трансформувати випадкового відвідувача на постійного прихильника театрального мистецтва [3, 156]. Темою дослідження у свій час з різних аспектів займалися Василенко Д. П., Максимовська Н. О., Опанасюк В. В., Петінова О. Б., Скриль П. В., Тадля О. М., Тітова В. Д., Щербина-Яковлева О. Ю. та інші вчені. Проте робіт, які детально проаналізували б механізми роботи з театральною аудиторією вкрай мало, що зумовлює новизну нашого дослідження на матеріалі регіональної культури.

Маркетинговий аналіз діяльності ЧОТЛ імені О. Довженка, проведений у межах магістерського дослідження, включав анкетування глядачів для виявлення їхніх мотивацій та потреб. Результати опитування свідчать, що основними каналами отримання інформації про вистави є соціальні мережі (Facebook, Instagram) та особисті рекомендації (так зване «сарафанне радіо»), що підтверджує пріоритетність комунікаційних стратегій у загальному менеджменті закладу [6, 48].

Вибір конкретної вистави глядачами зазвичай зумовлений впізнаваністю назви (автор або казка) та зручністю часу проведення заходу. При цьому маркетингове управління має враховувати, що для дитячої аудиторії рішення приймається батьками, а отже, стратегія просування повинна бути диференційованою та спрямованою на різні вікові сегменти [5, 38]. Ключовими напрямами залишаються цифровізація комунікацій, розвиток інтерактивних послуг та регулярний моніторинг глядацьких запитів, що є запорукою життєздатності театру в сучасному ринковому середовищі [5, 40].

Згідно з даними анкетування, сучасний глядач прагне до партисипативності – активної участі в житті театру. Високий запит на екскурсії за лаштунки, майстер-класи з виготовлення ляльок та тематичні фотозони вказує на необхідність впровадження стратегії розширеного сервісу, яка виходить за межі перегляду вистави [5, 52].

Важливим аспектом сучасного менеджменту є використання PR-технологій для створення позитивного іміджу установи. В умовах воєнного стану театр виконує роль «безпечного простору», що вимагає від маркетингу акценту на соціальній відповідальності, інклюзивності та психологічній підтримці аудиторії через мистецтво [4, 165].

Впровадження маркетингових стратегій у менеджмент ЧОТЛ імені О. Довженка дозволяє систематизувати роботу з глядачем, зробити її прогнозованою та результативною. Головними векторами для ефективної комунікації в регіональній культурі, представленої у тезах ЧОТЛ імені О. Довженка, є діджиталізація інформаційних каналів, впровадження новітніх форм взаємодії з відвідувачами та постійна адаптація пропозицій закладу до актуальних запитів публіки.

Список використаних джерел

1. Петінова О. Б., Опанасюк В. В. Теорія та історія соціокультурної діяльності : навч. посіб. Одеса, 2018. 144 с.

2. Щербина-Яковлева О. Ю. Менеджмент соціокультурної діяльності як напрям наукового та технологічного знання : підручник. Ч. 1. Суми, 2018.

3. Тадля О. М. Організаційно-управлінські технології в менеджменті соціокультурної сфери. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. 25. С. 155–158.

4. Максимовська Н. О. Менеджмент культури в контексті сучасної культурної політики. *Вісник ХДАК*. 2023. Вип. 62. С. 163–169.

5. Василенко Д. П., Скриль П. В., Тітова В. Д. Маркетингові і PR-комунікації в контексті просування театральної установи. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 37–41.

Ладонько Людмила,

доктор економічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Воронко Олег,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Хлистун Ярослав,

магістрант І курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ДЕРЖАВНА ПІДТРИМКА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕІНТЕГРАЦІЇ ВЕТЕРАНІВ ТА ВЕТЕРАНОК ВІЙНИ

Державна підтримка соціокультурної реінтеграції ветеранів/ветеранок війни є складовою комплексної ветеранської політики України, спрямованої на відновлення соціальної згуртованості, зміцнення людського капіталу та забезпечення сталого післявоєнного розвитку. У сучасних умовах соціокультурна реінтеграція розглядається не лише як процес адаптації ветеранів до цивільного життя, а як двосторонній механізм взаємодії держави, суспільства та ветеранської спільноти.

Нормативно-правову основу державної політики у сфері підтримки ветеранів становлять Конституція України, закони України «Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту», «Про культуру», «Про основні засади молодіжної політики», а також державні цільові програми та стратегічні документи, що визначають напрями ветеранської політики. У цих документах культура, мистецтво та публічні комунікації дедалі частіше розглядаються як ефективні інструменти соціальної адаптації, психологічного відновлення та формування громадянської ідентичності ветеранів.

Інституційне забезпечення соціокультурної реінтеграції ветеранів здійснюється через діяльність центральних органів виконавчої влади, насамперед Міністерства у справах ветеранів України, Міністерства культури України, а також через спеціалізовані установи, зокрема Український ветеранський фонд. Держава також активно залучає органи місцевого самоврядування, заклади культури, громадські та ветеранські організації до реалізації відповідних програм і проєктів.

Одним із ключових напрямів державної підтримки є інформаційно-комунікаційна політика, спрямована на формування позитивного суспільного образу ветерана, подолання соціальних стереотипів та зниження рівня стигматизації. Загальнонаціональні інформаційні кампанії, соціальна реклама, культурні події та медіапроєкти за участю ветеранів сприяють утвердженню культури поваги та визнання внеску захисників у безпеку держави.

Важливу роль у системі державної підтримки відіграють культурно-мистецькі програми, які залучають ветеранів до творчої діяльності, сприяють їхньому самовираженню та соціальній взаємодії. Участь у мистецьких проєктах, фестивалях, виставках, музичних та театральних ініціативах створює безпечний простір для осмислення воєнного досвіду, сприяє психологічному відновленню та формуванню нових соціальних ролей.

Окремий напрям державної політики становить підтримка ветеранських просторів і хабів, які поєднують соціальні, культурні та освітні функції. Такі інституції виконують роль локальних центрів соціокультурної реінтеграції, забезпечуючи доступ до культурних заходів, неформальної освіти, комунікації з громадою та міжсекторальної взаємодії.

Децентралізація державної політики у сфері культури сприяє активізації регіональних ініціатив, що дозволяє адаптувати державні підходи до специфіки окремих територій. На рівні областей і громад реалізуються програми культурної підтримки ветеранів, партнерські проєкти з громадськими організаціями та локальними культурними інституціями, що особливо актуально для регіонів, які зазнали безпосереднього впливу бойових дій.

Інструменти державної підтримки соціокультурної реінтеграції ветеранів війни та їхній соціокультурний ефект згруповано в таблиці 1.

Таблиця 1

Інструменти державної підтримки соціокультурної реінтеграції ветеранів/ветеранок війни

Інструмент державної підтримки	Зміст та форми реалізації	Соціокультурний ефект
Нормативно-правове регулювання у сфері ветеранської та культурної політики	Закони України, державні стратегії та програми, що визначають гарантії прав ветеранів, доступ до культурних послуг, участь у культурному житті	Формування правових умов для включення ветеранів у соціокультурний простір; інституційне визнання ролі ветерана в суспільстві
Інформаційно-комунікаційні кампанії	Соціальна реклама, інформаційні проєкти, публічні комунікації за участю ветеранів, державні медіа-платформи	Подолання соціальної стигматизації; формування позитивного образу ветерана; зростання рівня суспільної довіри та солідарності
Культурно-мистецькі програми та проєкти	Фестивалі ветеранської культури, виставки, концерти, творчі резиденції, підтримка мистецьких ініціатив ветеранів	Самовираження ветеранів; символічне осмислення воєнного досвіду; психологічне відновлення через культурні практики
Підтримка діяльності Українського ветеранського фонду	Грантові програми, інформаційні кампанії, освітні та медійні проєкти, міжсекторальні партнерства	Розвиток ветеранських ініціатив; посилення активної громадянської позиції ветеранів; інтеграція у публічний культурний простір
Розвиток ветеранських хабів та просторів	Створення локальних центрів для культурної, освітньої та соціальної активності ветеранів/ветеранок	Зміцнення соціальних зв'язків на рівні громад; зниження рівня соціальної ізоляції; формування спільнот підтримки
Підтримка регіональних і муніципальних програм	Реалізація культурних і соціокультурних проєктів на рівні областей та громад, співпраця з місцевими інституціями	Адаптація державної політики до регіональних потреб; залучення ветеранів до життя місцевих громад
Освітньо-просвітницькі ініціативи	Лекції, тренінги, подкасти, публічні дискусії, програми неформальної освіти за участю ветеранів/ветеранок	Формування взаєморозуміння між ветеранами та цивільним населенням; розвиток культури діалогу
Партнерство з громадськими та культурними організаціями	Спільні проєкти з неурядовими організаціями, культурними інституціями, медіа	Посилення міжсекторальної взаємодії; розширення доступу ветеранів до культурних ресурсів
Використання публічного простору для соціокультурних практик	Соціальна реклама, арт-інсталяції, культурні заходи у міському просторі	Інклюзія ветеранів у символічний простір міста; нормалізація ветеранської присутності в повсякденному житті
Фестивалі та масові культурні події	Загальнонаціональні та регіональні фестивалі ветеранської культури	Консолідація суспільства; формування спільної ідентичності та культури пам'яті

Джерело: розроблено авторами на основі [1- 6].

Подана таблиця демонструє, що державна підтримка соціокультурної реінтеграції ветеранів війни в Україні має багатовимірний та системний характер і реалізується через поєднання нормативно-правових, інституційних, інформаційно-комунікаційних і культурно-мистецьких інструментів.

Соціокультурний ефект зазначених заходів полягає не лише у створенні умов для адаптації ветеранів до цивільного життя, а й у трансформації суспільних уявлень про ветеранство як активну та ціннісно значущу складову громадянського суспільства. Залучення культури, мистецтва та суспільних комунікацій дозволяє перевести реінтеграційні процеси з площини індивідуальної соціальної допомоги у сферу колективного соціального досвіду, що сприяє формуванню соціальної згуртованості, зниженню рівня соціальної ізоляції ветеранів і зміцненню довіри між військовими та цивільним населенням.

Таким чином, соціокультурна складова державної підтримки реінтеграції ветеранів та ветеранок війни виступає важливим чинником довгострокової суспільної стабільності та післявоєнної відбудови України.

Список використаних джерел

1. Про культуру: Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2011, № 24, ст.168: URL:https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення 3.02. 2026).

2. Про основні засади молодіжної політики: Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2021, № 28, ст. 233). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1414-20#Text (дата звернення 3.02. 2026).

3. Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту. Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1993, № 45, ст. 425. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3551-12#Text (дата звернення: 03.02.2026).

4. Український ветеранський фонд. Веб-сайт. URL: https://veteranfund.com.ua/about/(дата звернення: 3.02.2026).

5. Політика пам'яті під час війни. Ukraïner. *Ukraïner*. URL: https://www.ukrainer.net/pamiat-pid-chas-viyny/ (дата звернення: 3.02.2026).

6. Ладонько Л.С., Скорик Т.В., Воронко О.Г. Управління соціокультурною реінтеграцією територій та ветеранів війни. Наукові перспективи (Серія державне управління), 2026. № 3(69). С. 369-380. https://doi.org/10.52058/2708-7530-2026-3(69)-369-380

Макіша Ілона,

студентка 3 курсу
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Ладонько Людмила,

доктор економічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У ГРОМАДІ: ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ ТА РОЛЬ УЧАСТІ МЕШКАНЦІВ

Організація культурного простору в територіальних громадах у сучасних умовах розглядається як один із ключових чинників забезпечення сталого розвитку, соціальної згуртованості та формування конкурентоспроможності територій. Культура перестає бути виключно сферою дозвілля та набуває функцій стратегічного ресурсу, що впливає на економічні процеси, освітній рівень населення та якість життя загалом. Відповідно до положень Закону України «Про культуру», держава визнає культуру важливою складовою національного розвитку, що передбачає інтеграцію культурної політики в інші сфери суспільного життя, зокрема освіту, економіку та соціальну політику. Крім того, закон дає чітке визначення осередку культурного простору в громадах: «Центр культурних послуг – це багатофункціональний заклад культури, що має зручне розташування…, забезпечений кадрами та матеріально-технічною базою і спроможний забезпечувати надання комплексу культурних послуг…» [1].

Культурний простір громади формується як комплексна система, що охоплює як матеріальні, так і нематеріальні компоненти. До матеріальних елементів належать об'єкти культурної інфраструктури – будинки культури, музеї, бібліотеки, театральні майданчики, мистецькі галереї, а також новітні формати, такі як креативні хаби та мультифункціональні культурні центри. Ці об'єкти створюють фізичне середовище для культурної взаємодії, комунікації та реалізації творчого потенціалу мешканців. Водночас нематеріальна складова включає традиції, обряди, мову, фольклор, фестивалі, локальні ініціативи, волонтерські рухи та неформальні практики культурної участі, які забезпечують наповнення простору змістом і формують його ціннісну основу [2].

Особливістю сучасного підходу до організації культурного простору є розуміння його як динамічної екосистеми, що постійно трансформується під впливом соціальних, економічних і технологічних змін. Така екосистема базується на принципах відкритості, інклюзивності та участі громади. Вона передбачає активне залучення мешканців до процесів планування, реалізації та оцінки культурних ініціатив. Саме участь громади забезпечує відповідність культурних проєктів реальним потребам населення та сприяє формуванню почуття відповідальності за спільний простір [3].

Культурний простір виконує низку важливих функцій, серед яких ключовими є: соціально-інтеграційна, освітня, комунікативна та економічна.

Соціально-інтеграційна функція проявляється у створенні умов для взаємодії різних соціальних груп, подолання ізоляції та формування довіри. Через культурні події – фестивалі, виставки, театральні постановки, кінопокази – відбувається налагодження діалогу між поколіннями, різними соціальними та етнічними групами, що особливо важливо в умовах суспільних трансформацій [2].

Освітній потенціал культурного простору полягає у створенні можливостей для неформальної освіти, розвитку критичного мислення, творчих навичок та культурної

обізнаності населення. Бібліотеки, культурні центри та мистецькі простори дедалі частіше виконують функції освітніх платформ, де проводяться тренінги, лекції, майстер-класи та інші заходи, спрямовані на розвиток людського капіталу.

Економічний вимір культурного простору пов'язаний із розвитком креативних індустрій, які включають дизайн, мистецтво, медіа, IT, архітектуру та інші сфери творчої діяльності. Розвиток цих індустрій сприяє створенню нових робочих місць, залученню інвестицій і формуванню позитивного іміджу громади. Крім того, культурні події та об'єкти культурної спадщини стимулюють розвиток туризму, що є важливим джерелом доходів для місцевих бюджетів [5].

Важливим аспектом є роль культурного простору у формуванні локальної ідентичності. Збереження історичної пам'яті, популяризація традицій та підтримка народного мистецтва сприяють усвідомленню громадою своєї унікальності та формуванню відчуття приналежності до спільноти. Це, у свою чергу, зміцнює соціальну згуртованість та сприяє розвитку активного громадянського суспільства [1].

Показовим прикладом ефективної трансформації культурного простору є проєкт «Торговий парк «RemZavod»» в Чернігові. Територію колишнього промислового заводу «Жовтневий молот» було переосмислено як торговельно-дозвіллєвий простір, що об'єднує культурні, розважальні, бізнесові та громадські функції. Його ревіталізація дозволила створити унікальне та ідеальне місце для тих, хто шукає надійний та зручний простір для розміщення свого бізнесу. Тож, у межах проєкту створено середовище для розвитку стартапів, проведення культурних заходів, реалізації освітніх програм і міждисциплінарної співпраці. Важливою особливістю цього кейсу є модель соціального інвестування, яка передбачає залучення коштів від громади, бізнесу та міжнародних партнерів. Це дозволяє забезпечити фінансову сталість проєкту та його довгостроковий розвиток [4].

Ще одним показовим прикладом є діяльність культурно-громадського центру Urban Space 100 в Івано-Франківську. Цей простір поєднує функції ресторану, громадського простору та платформи для реалізації соціокультурних проєктів. Модель соціального підприємництва передбачає залучення 100 співзасновників, а 80% прибутку спрямовується на підтримку міських ініціатив. Центр регулярно проводить лекції, виставки, кінопокази, дискусії та освітні заходи, що сприяє розвитку громадянського суспільства та активізації мешканців [6].

Попри значний потенціал, розвиток культурного простору в громадах супроводжується рядом викликів. Серед основних – недостатнє фінансування, що обмежує можливості модернізації інфраструктури та реалізації нових проєктів; кадровий дефіцит, зумовлений низьким рівнем оплати праці та відтоком фахівців; потреба в цифровізації культурної сфери; загроза втрати культурної спадщини в умовах воєнних дій [3; 5].

Особливої уваги потребує питання цифрової трансформації культури. Використання цифрових технологій відкриває нові можливості для популяризації культурного продукту, розширення аудиторії та забезпечення доступу до культурних ресурсів незалежно від географічного розташування. Онлайн-платформи, віртуальні виставки, цифрові архіви стають невід'ємною частиною сучасного культурного простору.

Перспективи розвитку культурного простору пов'язані з впровадженням міжсекторального підходу, що передбачає співпрацю органів влади, бізнесу, громадських організацій та міжнародних інституцій. Залучення грантових програм, зокрема Українського культурного фонду, сприяє реалізації інноваційних культурних проєктів і підтримці локальних ініціатив [3].

Таким чином, культурний простір громади є багатофункціональною системою, що поєднує соціальні, освітні та економічні аспекти розвитку. Його ефективна організація забезпечує підвищення якості життя населення, формування соціального капіталу та зміцнення локальної ідентичності. Інвестиції в культуру слід розглядати як стратегічні вкладення в майбутнє громади, її стійкість і конкурентоспроможність у сучасному світі.

Узагальнюючи результати дослідження, слід зазначити, що розвиток інституції культурного простору в громаді є складним і багатовимірним процесом, який потребує поєднання інноваційних підходів, ефективного управління та активної участі мешканців. Сучасні трансформації соціокультурного середовища актуалізують необхідність переходу

від традиційних моделей функціонування закладів культури до відкритих, гнучких і багатофункціональних форматів, орієнтованих на потреби громади.

Перспективними напрямами розвитку культурного простору також є впровадження принципів партисипації, що забезпечують залучення мешканців до процесів формування та реалізації культурної політики; активну цифровізацію культурної сфери, яка розширює доступ до культурних послуг і створює нові форми взаємодії; а також розвиток практик ревіталізації, спрямованих на оновлення та ефективне використання наявних ресурсів.

Важливим чинником сьогодні є також інтеграція культурного простору в систему соціально-економічного розвитку громади через підтримку креативних індустрій, розширення партнерських взаємодій та формування локальної ідентичності. Не менш значущим є підвищення професійного рівня кадрів і розвиток їхніх управлінських та цифрових компетентностей.

Отже, подальший розвиток культурного простору громади має ґрунтуватися на комплексному підході, що поєднує інституційну модернізацію, інновації та активну участь громадян, що, у свою чергу, сприятиме підвищенню якості культурного життя та сталому розвитку територій.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про культуру». Київ: Верховна Рада України, 2018. – URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-19. (дата звернення: 24.03.2026).

2. Соціальна роль культурного простору в громадах // Культура і суспільство. 2020. Вип. 12. URL: https://culturaljournal.ua/journal12. (дата звернення: 24.03.2026).

3. Стратегії розвитку культурного середовища громад / Український культурний фонд. Київ, 2021. URL: https://ucf.in.ua. (дата звернення: 24.03.2026).

4. Нові формати ТРЦ – чернігівський торговий парк «RemZavod», 2023. URL: https://rau.ua/news/novi-formati-trc-remzavod-prezentacija/ (дата звернення: 24.03.2026).

5. Креативні індустрії та розвиток місцевих громад / Міністерство культури України. Київ, 2021. URL: https://mkip.gov.ua/news/creative-industries-report-2021. (дата звернення: 24.03.2026).

6. Соціальне підприємництво та розвиток міських просторів: кейс Urban Space 100 / Платформа «Тепле місто». Івано-Франківськ. URL: https://warm.if.ua/urban-space-100/. (дата звернення: 24.03. 2026).

Негрук Вікторія,

студентка 4 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

Науковий керівник – ***Сирота Л. Б.,***
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

САМОВИРАЖЕННЯ МОЛОДІ ЧЕРЕЗ УЧАСТЬ У СУБКУЛЬТУРАХ

Молодіжні субкультури та контркультури – приватні прояви суспільної культури – виникають як відповідь молоді на соціальні, історичні, культурні, політичні, економічні процеси. Префікси «суб-» та «контр-» мають на увазі протиставлення даних культур домінуючій у суспільстві культурі. Це проявляється у створенні представниками суб-/контркультури власної системи цінностей, поведінки, мови, манери спілкування, стилю в одязі тощо. У науці закріпилося розуміння субкультури як культури протесту проти загальноприйнятих норм, проте субкультура ніколи не існує у розриві з домінуючою культурою, вона є її логічним відгалуженням.

У будь-яку історичну епоху молоді люди критикувалися старшим поколінням та вважалися агресивними, безпринципними та аморальними. Кожному юнакові чи дівчині доводилося чути від батьків «ми у твоєму віці себе так не вели». У свою чергу ці люди в молодості чули подібні висловлювання від батьків. Це упередження щодо молодих людей пов'язано з особливостями формування особистості у рамках «молодіжного» віку. Ці формування відбуваються під впливом подій, пов'язаних з конкретною людиною. Світ молодої людини наповнений політичними, соціокультурними змінами, що відбуваються в суспільстві, внаслідок чого формується її погляд на певні суспільством норми. Суперечки з батьками, вчителями, представниками політичної влади призводить до об'єднання протестно налаштованої молоді в групи та створення власної культури, що задовольняє їх потребу у самовираженні. Цю систему норм та цінностей, що поєднує послідовників новоствореної культури, прийнято називати субкультурою.

Ще наприкінці XX століття дослідники-соціологи звернули увагу на феномен молодіжних субкультур. До сьогодні в українській науці тема молодіжних субкультур ще всебічно не досліджена (окремі праці), є актуальною і важливою для розуміння сучасного соціокультурного середовища.

Під молодіжною субкультурою розуміють сукупність цінностей, норм поведінки, стилю життя, зовнішнього вигляду та інтересів, які відрізняють певну групу молоді від загальноприйнятої культури [3].

Субкультура – це не просто мода чи зовнішній стиль. Це певний спосіб мислення і життя. Вона може проявлятися через:

- одяг і зовнішній вигляд;
- музику та мистецтво
- сленг і манеру спілкування;
- поведінку і стиль життя;
- систему цінностей.

Важливо розуміти, що субкультури не існують окремо від суспільства – вони є його частиною, але водночас виступають як альтернатива або навіть протест проти загально-прийнятих норм.

Існує кілька основних причин, чому молодь об'єднується в субкультури:

1. Пошук власної ідентичності. Юність – це період, коли людина намагається зрозуміти, ким вона є. Субкультура допомагає знайти відповідь на це питання через спільні інтереси та цінності.

2. Бажання самовираження. Молоді люди прагнуть показати свою індивідуальність. Через стиль одягу, музику чи поведінку вони демонструють свій внутрішній світ.

3. Потреба у спілкуванні та приналежності. Субкультура дає відчуття «своїх людей», підтримки та розуміння. Це особливо важливо в період, коли людина може почуватися самотньою або незрозумілою.

4. Протест проти суспільства. Деякі субкультури виникають як реакція на соціальні проблеми, обмеження або несправедливість. Молодь таким чином висловлює свою незгоду.

Існує велика кількість субкультур, які відрізняються за своїми ідеями та проявами. Розглянемо найпоширеніші:

– музичні субкультури. Вони формуються навколо певного музичного стилю: рокери, репери,; панки, металісти. Для них характерні специфічний стиль одягу, поведінка та світогляд, який часто відображає ідеї свободи, протесту або самовираження.

– стильові (fashion) субкультури. Ці субкультури зосереджені на зовнішньому вигляді: готи, емо, хіпстери, гранж, к-поп, фан-культура. Вони активно використовують одяг як інструмент самосираження, створюючи унікальні образи.

– інтернет-субкультури. У сучасному світі значну роль відіграють онлайн-спільноти: геймери, блогери, TikTok-культура, фанати різних серіалів чи фільмів. Тут самовираження відбувається через контент, стиль ведення соціальних мереж і цифрову комунікацію.

– спортивні субкультури. До них належать: скейтери, серфери, стріт-воркаут спільноти. Вони поєднують фізичну активність зі стилем життя та певною філософією свободи [4].

Вирішальну роль у формуванні нових субкультурних течій відіграв Інтернет та соціальні мережі. У сучасних молодих людей значно розширився доступ до інформації порівняно з попередніми поколіннями, зріс інтерес до культури та самореалізації. Змінилися не лише джерела інформації – власне на початку першого десятиліття XXI ст. відбувся перехід від традиційних ЗМІ (газети, телебачення) до Інтернет-порталів, відеохостингів, соціальних мереж, а й спосіб її споживання. Виникнення численних онлайн-форумів, чатів, месенджерів дозволило молодим людям об'єднуватися в групи дистанційно, оминаючи прямі зустрічі. Нові способи комунікацій дозволили більшій кількості молодих людей знаходити спільників, створювати маніфести нових субкультур, встановлювати свої правила. Розвиток Інтернету призвів до того, що людина, перебуваючи в одній субкультурній організації вільно може приєднатися до однієї чи кількох груп.

Молодіжні субкультури є одним із найефективніших способів самовираження. Через них молода людина може виразити свою індивідуальність. Субкультура дозволяє виділитися з натовпу. Наприклад, через незвичайний одяг, зачіску або аксесуари, показати свої цінності. Кожна субкультура має свої ідеї: свобода, незалежність, творчість, протест, саморозвиток. Вона допомагає реалізувати творчий потенціал. Музика, малювання, фотографія, відео – все це часто є частиною субкультурного середовища. У субкультурі легше знайти людей, які думають подібно, що допомагає відчути себе прийнятим [1].

Субкультури можуть мати як позитивний, так і негативний вплив на людину. Позитивний вплив проявляється в наступному: розвиток творчості, формування власного стилю, розвиток комунікаційних навичок, підвищення впевненості в собі. Негативний вплив: можливе відокремлення від суспільства, вплив радикальних ідей (у деяких субкультурах), залежність від думки групи, стереотипне мислення. Тому важливо зберігати баланс між самовираженням і критичним мисленням.

Сьогодні субкультури значно змінилися. Якщо раніше вони були більш закритими, то зараз завдяки соціальним мережам вони стали відкритими і масовими. Особливості сучасних субкультур: швидка зміна трендів, поєднання різних стилів, вплив глобалізації, велика роль медіа та блогерів. Сучасна молодь часто не обмежується однією субкультурою, а комбінує різні елементи, створюючи власний унікальний стиль.

Отже, молодіжні субкультури є важливим явищем у сучасному суспільстві. Вони виступають не лише як спосіб самовираження, але й як механізм соціалізації, формування особистості та пошуку себе. Через субкультури молодь має можливість проявити свою індивідуальність, знайти однодумців і висловити свої погляди на світ. Незважаючи на певні ризики, їх роль у розвитку особистості є значною. У сучасному світі субкультури стають дедалі більш гнучкими та різноманітними, що відкриває ще більше можливостей для самовираження кожної людини.

Список використаних джерел

1. Вархол В. Вплив субкультури на підлітків та чи варто хвилюватися батькам: пояснює психолог. URL: https://suspilne.media/chernihiv/571741-vpliv-subkulturi-na-pidlitkiv-ta-ci-varto-hviluvatisa-batkam-poasnue-psiholog/ (дата звернення: 15.04.2026).
2. Івашова Л.М., Кудряшов Р.О., Аршиннікова А.В. Молодіжні субкультури як об'єкт і суб'єкт державної політики та рушійна сила відбудови України. *Публічне управління та митне адміністрування.* 2025. № 2 (45). С. 21–30.
3. Молодіжні субкультури / уклад. Т.М. Вудмаска, Л.С. Горай. Чернівці, 2013. 23 с.
4. Сушик Н. С. Сутність, елементи, особливості, класифікації, фактори формування субкультури підлітків: соціально-педагогічний аспект. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Серія: Педагогічні науки. 2012. № 8. С. 160–164.
5. Татчук К. Вплив субкультур на формування особистості в підлітковому віці. *Наука. Освіта. Молодь.* 2015. Ч. 2. С. 146–148. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2015_2/50.pdf (дата звернення: 15.04.2026).

Нехай Валентин,

кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ УПРАВЛІНСЬКИХ ПІДХОДІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ XX–XXI СТОЛІТТЯ

Упродовж XX-XXI століть соціокультурна діяльність зазнала глибоких трансформацій, що зумовлені системними змінами в суспільному розвитку, переходом від індустріального до постіндустріального та інформаційного суспільства, а також посиленням ролі культури як чинника соціальної інтеграції та економічного зростання. Відповідно до цих процесів відбувалася еволюція управлінських підходів, яка відобразила зміну парадигм управління – від адміністративно-командних до інноваційних, людиноцентричних та мережевих моделей.

На початку XX століття управління соціокультурною діяльністю формувалося під впливом класичних теорій менеджменту, що базувалися на принципах раціоналізації праці, чіткої організаційної структури та функціонального розподілу обов'язків. Праці А. Файоля та Ф. Тейлора визначили основні підходи до управління організаціями, включаючи централізацію влади, дисципліну, єдність керівництва та контроль [1]. У соціокультурній сфері ці принципи проявлялися у функціонуванні культурно-освітніх установ як інструментів державної політики, спрямованої на формування ідеологічних установок і забезпечення масового доступу до культурних цінностей. Управління мало директивний характер, а ініціатива на місцях була суттєво обмежена.

Водночас навіть у межах цієї моделі поступово формувалися передумови для її трансформації. Зростання ролі освіти, урбанізація та розвиток засобів масової комунікації сприяли ускладненню соціокультурних процесів, що вимагало більш гнучких управлінських рішень. Це стало передумовою переходу до нових концепцій управління, які почали формуватися у середині XX століття.

Друга половина XX століття характеризується розвитком поведінкових та соціально-психологічних підходів до менеджменту. Дослідження Е. Мейо, пов'язані з Хоторнськими експериментами, показали важливість людського фактора в організаційній діяльності, що стало підґрунтям для формування теорії людських відносин [2]. У рамках цієї парадигми управління розглядається не лише як процес організації та контролю, але і як взаємодія між людьми, що передбачає врахування мотиваційних, психологічних та соціальних аспектів діяльності.

У соціокультурній сфері це означало переорієнтацію з виключно ідеологічних функцій на задоволення культурних потреб населення. Розвиваються нові форми діяльності, зокрема клубна робота, художня самодіяльність, культурно-дозвіллєві програми. Відбувається поступове розширення автономії культурних установ, зростає роль професійної підготовки кадрів, здатних працювати з різними соціальними групами. Управління набуває рис адаптивності, а керівник стає не лише адміністратором, але й організатором соціальної взаємодії, фасилітатором культурних процесів.

Подальший розвиток управлінської думки у другій половині XX століття пов'язаний із формуванням системного та ситуаційного підходів. Організація починає розглядатися як відкрита система, що взаємодіє з зовнішнім середовищем, а управлінські рішення залежать від конкретних умов і контексту [3]. У соціокультурній діяльності це сприяло врахуванню регіональних особливостей, соціальної структури населення, культурних традицій і потреб різних аудиторій. Такий підхід заклав основу для подальшої диверсифікації управлінських практик.

На межі XX-XXI століть відбувається якісний злам у розвитку менеджменту соціокультурної діяльності. Глобалізаційні процеси, інтеграція культурних ринків, розвиток інформаційних технологій і формування креативної економіки спричинили необхідність

переосмислення ролі культури та підходів до її управління. У цей період активно розвиваються концепції стратегічного менеджменту, що передбачають довгострокове планування, аналіз зовнішнього середовища та формування конкурентних переваг організацій [4].

Соціокультурні установи поступово трансформуються з бюджетних організацій у суб'єкти культурного ринку, що функціонують в умовах конкуренції за ресурси, аудиторію та увагу суспільства. Це зумовлює впровадження маркетингових підходів, орієнтованих на вивчення попиту, сегментацію аудиторії та формування культурного продукту відповідно до її потреб. Культурний менеджмент стає міждисциплінарною сферою, що поєднує елементи економіки, соціології, психології та мистецтвознавства.

Однією з ключових тенденцій цього періоду є розвиток проєктного менеджменту. Соціокультурна діяльність дедалі частіше реалізується у формі окремих проєктів, що мають чітко визначені цілі, терміни та ресурси. Такий підхід забезпечує гнучкість, інноваційність та можливість залучення різних джерел фінансування, включаючи гранти, спонсорські кошти та партнерські програми. Проєктний менеджмент сприяє активізації громадянського суспільства та залученню населення до культурних процесів, що є важливим чинником демократизації управління.

У XXI столітті визначальним фактором трансформації управлінських підходів стає цифровізація. Інформаційно-комунікаційні технології докорінно змінюють способи створення, розповсюдження та споживання культурного продукту. Онлайн-платформи, соціальні мережі, цифрові архіви та віртуальні виставки розширюють доступ до культури та створюють нові можливості для взаємодії з аудиторією [5]. Управління соціокультурною діяльністю в цих умовах передбачає використання цифрових інструментів для комунікації, маркетингу, аналітики та організації подій.

Цифровізація також сприяє формуванню нових моделей участі, заснованих на принципах співтворчості та інтерактивності. Аудиторія перестає бути пасивним споживачем культурного продукту і стає активним учасником культурного процесу. Це вимагає від менеджерів нових компетентностей, зокрема в галузі цифрового менеджменту, контент-менеджменту та роботи з онлайн-спільнотами.

Ще однією важливою тенденцією є розвиток мережевих форм управління, що базуються на партнерстві між державними, громадськими та приватними структурами. Така модель дозволяє об'єднувати ресурси, знання та досвід різних суб'єктів для реалізації спільних соціокультурних проєктів. Міжсекторна взаємодія сприяє підвищенню ефективності управління, інноваційності та сталості розвитку культурної сфери [6].

У контексті сучасних викликів, таких як глобальні кризи, соціальні трансформації та зростання культурного різноманіття, особливого значення набуває людиноцентричний підхід до управління. Він передбачає орієнтацію на потреби особистості, розвиток її творчого потенціалу та забезпечення доступу до культурних ресурсів. Соціокультурна діяльність розглядається як важливий інструмент соціальної інтеграції, формування ідентичності та розвитку громад.

Таким чином, трансформація управлінських підходів у соціокультурній діяльності XX-XXI століть є складним і багатовимірним процесом, що відображає загальні тенденції суспільного розвитку. Від централізованих адміністративних моделей управління відбувся перехід до гнучких, інноваційних і мережевих систем, що поєднують стратегічне мислення, проєктний підхід, маркетингові інструменти та цифрові технології. Сучасний менеджмент у соціокультурній сфері характеризується високим рівнем адаптивності, орієнтацією на людину та здатністю ефективно функціонувати в умовах невизначеності та динамічних змін.

Список використаних джерел

1. Fayol H. General and Industrial Management. London : Pitman Publishing, 1949. 110 p.
2. Mayo E. The Human Problems of an Industrial Civilization. New York : Macmillan, 1933. 194 p.
3. Кунц Г., О'Доннел С. Управління: системний і ситуаційний підхід. Київ : Либідь, 2001. 448 с.
4. Друкер П. Практика менеджменту. Київ : Основи, 2007. 416 с.
5. Castells M. The Rise of the Network Society. 2nd ed. Oxford ; Malden : Blackwell Publishing, 2010. 597 p.
6. Throsby D. Economics and Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 208 p.

Павлій Юлія,

студентка 4 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

Науковий керівник – ***Сирота Л. Б.,***
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

ВПЛИВ МЕДІАКУЛЬТУРИ НА ФОРМУВАННЯ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДІ

Сучасне суспільство перебуває на етапі глибоких соціокультурних змін, спричинених стрімким розвитком цифрових технологій. Медіа, від телебачення до соціальних мереж та стрімінгових платформ, стали не просто джерелом інформації, а повноцінними агентами соціалізації. Занепокоєння викликає той факт, що цінності дітей та молоді викривлюються під впливом медіа-середовища, що часто корелює зі зростанням делінквентної поведінки.

Проблема полягає у зростанні часу, який молодь проводить у віртуальному просторі, замінюючи пряму міжособистісну взаємодію споживанням медіа-продуктів. Це веде до впровадження «чужорідних» моделей поведінки, часто відірваних від місцевого культурного контексту, що створює розрив між поколіннями та гомогенізує молодіжну культуру на глобальному рівні.

В останні десятиліття стрімкий розвиток цифрових технологій фундаментально змінив архітектуру людського спілкування, способи доступу до інформації та механізми вираження культурної ідентичності. Цифрові медіа, що охоплюють соціальні мережі, стрімінгові платформи та різноманітний онлайн-контент, перетворилися на визначальних агентів змін, які формують нові культурні цінності, норми та символічні системи [2]. Дослідження підтверджують, що цифровізація діє як діалектичний процес: з одного боку, вона прискорює культурну глобалізацію та гомогенізацію цінностей, а з іншого – надає локальним громадам безпрецедентні інструменти для збереження та просування своїх унікальних традицій. У цьому контексті медіа виступають не просто каналами передачі даних, а складними середовищами, де відбувається постійна адаптація та опір культурним впливам.

Технологічний прогрес зміг забезпечити комфорт у підтримці стосунків на відстані, проте водночас він радикально змінив методи організації соціального життя. Поширення інформації через цифрові платформи нерідко викликає у користувачів відчуття інформаційного перевантаження та тривоги, що парадоксальним чином призводить до зниження якості особистої, безпосередньої взаємодії. Соціальні медіа стали каналом, що з'єднує макро- та мікросоціальні рівні, поступово підмиваючи усталені норми та впроваджуючи нові поведінкові паттерни. Трансформація культурних практик через соцмережі перетворила індивідів на активних учасників глобальної спільноти, що прямо впливає на функціонування демократичних суспільств та формування соціально-політичного вибору громадян.

Одним із найпомітніших аспектів медіа-впливу є трансформація сприйняття людського тіла та естетичних ідеалів. Цифрові платформи не лише транслюють певні стандарти краси, а й активно їх конструюють через селфі-культуру та інструменти редагування зображень. Це особливо гостро відчувається серед підлітків, де дебати про репрезентацію тіла стають частиною ширшої політичної боротьби. Цифрові медіа тут виступають потужним дзеркалом, яке не просто відображає, а посилює певні естетичні цінності, часто створюючи тиск на особистість.

Зміни торкнулися і когнітивної сфери: перехід молоді від традиційних новин до цифрового споживання змінює способи інтерпретації реальності [3]. Хоча мультимедійна

інформація сприймається користувачами як більш зрозуміла, вона не завжди гарантує глибоке засвоєння знань, що підкреслює критичну роль цифрової грамотності. Нейронаукові дослідження припускають, що тривала залученість у цифровий контент може спричиняти структурні зміни в мозку, особливо в областях, відповідальних за візуальну обробку та складні когнітивні функції. Це породжує концепцію «Homo digitalis» – нової ідентичності цифрової епохи, де онлайн-образ людини може суттєво відрізнятися від її реальної особистості, створюючи ризики кризи автентичності та постійної потреби у віртуальному підтвердженні [4].

В економічному та символічному вимірі цифровізація призвела до появи культури «продюживання» (produsage), де межа між творцем і споживачем контенту фактично зникає. Це реструктурує традиційні методи виробництва культури та розповсюдження знань, прикладом чого є Вікіпедія. Культурні символи тепер функціонують у просторі цифрового маркетингу, де бренди сприймаються мозком як складні соціокультурні знаки. Водночас спостерігається цікавий феномен глокалізації: як показують дослідження діяльності фанатів манги у Facebook або ізраїльського інтернет-гумору, глобальні цифрові потоки не знищують локальну ідентичність, а дають їй нові форми для вираження [1]. Громади використовують мобільні додатки та громадські медіа для захисту місцевої мудрості, забезпечуючи спадкоємність культури для майбутніх поколінь. Таким чином, цифрові медіа є амбівалентним інструментом, що несе в собі як загрозу культурної анігіляції, так і потенціал для безпрецедентного культурного розквіту та соціального визволення.

Окрім трансформації ідентичності та естетичних норм, цифрові медіа радикально переглянули саму природу розповсюдження інформації та динаміку влади в суспільстві. Поява цифрових платформ реструктурувала доступність знань, фактично усунувши посередників, які раніше контролювали інформаційні потоки. Це призвело до значних змін у споживанні новин: традиційні формати, такі як друковані видання чи вечірні телеефіри, втрачають свою актуальність, особливо серед молодіжної аудиторії, яка віддає перевагу персоналізованим алгоритмічним стрічкам. Проте цей процес має діалектичний характер: полегшуючи доступ до інформації, цифровізація одночасно створює ризики поширення дезінформації та політичної поляризації. Споживання контенту в соціальних мережах часто асоціюється з посиленням крайніх поглядів, оскільки користувачі опиняються в «ехо-камерах», що підтверджують їхні власні упередження [5].

Важливим аспектом культурних змін є трансформація символічного капіталу в цифрову епоху. Бренди сьогодні функціонують не просто як комерційні суб`єкти, а як складні культурні символи, що впливають на нейрофізіологічному рівні. Дослідження з використанням фМРТ показали, що сприйняття певних брендів активує префронтальну кору головного мозку, відповідальну за оцінку соціальної компетентності та статусу. Це демонструє, як глибоко цифрові медіа інтегрувалися в наші когнітивні та оціночні механізми. Водночас виникає рух «культурного опору», де цифрові інструменти використовуються для рефлексії та деконструкції нав'язаних смислів. Рефлексивний досвід, інтегрований у цифрові платформи, дозволяє студентам та молоді розвивати критичне мислення та усвідомлювати себе як частину глобального громадянства, не втрачаючи при цьому зв'язку з локальним контекстом.

Додатково варто звернути увагу на те, як цифрова епоха трансформує соціальні норми через механізми «соціального доказу» та віральності. Соціальні медіа не просто транслюють контент, вони створюють ілюзію загального схвалення певних ідей чи стандартів, що чинить колосальний тиск на індивіда. Здатність платформ реконструювати суспільний порядок денний через алгоритмічне просування певних наративів призводить до поступового підриву традиційних етичних засад. Це особливо помітно у зміні ставлення до приватності: межа між публічним та приватним життям стає дедалі прозорішою, що формує нову культуру «радикальної відкритості». Для багатьох користувачів, особливо молоді, онлайн-репрезентація власного життя стає важливішою за реальний досвід, що часто корелює зі зростанням рівня депресії та соціальної ізоляції в офлайні.

Важливим внеском у розуміння цифрових метаморфоз є аналіз впливу на мовні та дискурсивні практики. Цифрові медіа сприяють появі нових форм мовної взаємодії, де візуальні символи (емодзі, меми, стікери) замінюють складні текстові конструкції. Це веде до певної примітивізації комунікації, але водночас створює нову універсальну «цифрову мову»,

яка долає національні кордони. Проте, нерівність у доступі до технологій та інформаційна неграмотність можуть призвести до появи «цифрового андеграунду» — груп населення, які виключені з глобального дискурсу та маргіналізовані в інформаційному полі. Це підкреслює необхідність розглядати цифровізацію не лише як технологічний, а як глибоко політичний та соціальний виклик.

На завершення, аналіз показує, що цифрова епоха вимагає нової соціокультурної парадигми, яка базується на критичному сприйнятті медіа-потоків. Хоча гомогенізація цінностей під впливом глобальних стрімінгових гігантів та соцмереж є реальною загрозою, потенціал для культурної гібридності та відродження локальних ідентичностей залишається високим. Успішна навігація в цьому складному середовищі можлива лише за умови розвитку емпатії, медіаграмотності та збереження здатності до офлайнової рефлексії. Цифрові медіа мають стати інструментом, що збагачує людський досвід, а не замінює його штучними конструктами, забезпечуючи сталий розвиток культури в умовах постійної технологічної трансформації.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що ми перебуваємо в стані «цифрової метаморфози» суспільства. Вплив медіа більше не обмежується лише зміною звичок, а й змінює саму суть соціальної взаємодії, етику праці та сімейні цінності. Культурна адаптація до цих змін вимагає не лише технічних навичок, а й глибокої інформаційної грамотності. Як зазначають автори дослідження, цифровізація може виступати як інструмент визволення, що дозволяє маргіналізованим групам бути почутими, але вона також вимагає усвідомленого підходу для запобігання когнітивній негнучкості та втраті автентичності. Майбутнє культурного розвитку залежатиме від того, наскільки гармонійно людство зможе поєднати стрімкий технологічний прогрес із збереженням базових гуманістичних цінностей та культурного розмаїття.

Список використаних джерел

1. Ahmed I. S. Y., Miladi N., Messaoud M. B., Labidi F. Social media networks as platforms for the interaction of culture and identity among Qatari youth. Journal of Arab & Muslim Media Research. 2022. Vol. 15, № 2. P. 179–203. DOI: https://doi.org/10.1386/jammr_00046_1.

2. Baral R. Exploring the prominent role of social institutions in society. International Research Journal of MMC. 2023. Vol. 4, No. 2. P. 68–74. DOI: https://doi.org/10.3126/irjmmc.v4i2.56015.

3. Bengtsson S., Johansson S. A phenomenology of news: Understanding news in digital culture. Journalism. 2021. Vol. 22, No. 11. P. 2873–2889. DOI: https://doi.org/10.1177/1464884919901194.

4. Cover R. Identity and Digital Communication. London : Routledge, 2022. 214 p. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003296652.

5. Gainous J., Wagner K. M. Surfing to political extremes: digital media, social media, and polarization. Social Science Quarterly. 2023. Vol. 104, No. 4. P. 547–558. DOI: https://doi.org/10.1111/ssqu.13273.

Родінова Наталія,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, Україна

ОХОРОНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ

Історико-культурна спадщина є однією з найважливіших основ національної пам'яті, історичної тяглості та духовної єдності суспільства. Для України, яка впродовж століть виборювала право на власну державність і культурну окремішність, питання збереження спадщини завжди мало особливе значення. Війна спричинила серйозні людські втрати, руйнування міст і масштабну гуманітарну кризу, але й поставила під загрозу значну частину матеріальних і нематеріальних культурних цінностей України.

За офіційними даними, кількість пошкоджених і знищених об'єктів історико-культурної спадщини вимірюється тисячами. Станом на 2024-2025 рр. зафіксовано понад 1400 пам'яток, серед яких об'єкти національного і місцевого значення, а також нововиявлені пам'ятки [4; 8]. Окрім цього, значних втрат зазнала культурна інфраструктура, значна частина якої була або пошкоджена, або повністю зруйнована [2; 5]. Особливо постраждали регіони, що опинилися в зоні активних бойових дій або тимчасової окупації [4]. Водночас ці цифри не відображають повної картини. Через тимчасову окупацію окремих територій доступ до значної частини об'єктів залишається обмеженим, а отже, реальні масштаби втрат є значно більшими [1]. Окремою проблемою є систематичне пограбування музеїв і незаконне вивезення культурних цінностей, що створює додаткові труднощі для їхнього повернення та ідентифікації в майбутньому [12].

Поряд із безпосередніми наслідками бойових дій, сфера охорони культурної спадщини в Україні стикається з низкою складних викликів, які значною мірою ускладнюють процес її збереження. Найочевиднішим із них є постійна воєнна загроза через обстріли, руйнування, окупацію територій і ризик викрадення культурних цінностей [5; 12]. У таких умовах навіть першочергові заходи виявляються складними для реалізації. Водночас війна загострила існуючі системні проблеми. Зокрема, відчутною є нестача фінансування, адже у воєнний час ресурси держави спрямовуються передусім на оборону. Це обмежує можливості проведення реставраційних робіт, археологічних досліджень та належного утримання об'єктів [7].

Не менш важливим є кадровий аспект, адже частина спеціалістів була змушена евакуюватися або змінити сферу діяльності. До окремої групи викликів належать процеси глобалізації та внутрішніх трансформацій суспільства. З одного боку, вони відкривають нові можливості для інтеграції української культури у світовий простір, а з іншого – підсилюють ризики втрати регіональної самобутності [6]. Ситуацію також ускладнюють урбанізаційні процеси та випадки незаконної забудови, що часто призводять до руйнації історичного середовища [7].

Важливо також враховувати інформаційний та цифровий вимір. З одного боку, є зростання потреби у цифровізації культурної спадщини, з іншого – посилення кіберзагроз [11]. Поруч з цим є проблема недостатньої обізнаності суспільства щодо цінності культурної спадщини, особливо нематеріальної, що впливає на рівень її суспільного захисту [6].

У сукупності ці фактори свідчать про те, що збереження культурної спадщини в умовах війни потребує реагування на фізичну руйнацію, а також стратегічного підходу через державну політику із забезпечення системної відповіді на ці виклики.

Отже, державна політика, яка поступово трансформується відповідно до умов воєнного часу, дедалі більше інтегрується в систему національної безпеки [6]. Центральне місце в реалізації державної політики належить Міністерству культури України [5]. Серед важливих напрямів роботи є систематичне документування пошкоджених об'єктів культурної спадщини, що також формує доказову базу для майбутніх міжнародних судових процесів.

Суттєвим кроком у розвитку галузі стало ухвалення Стратегії розвитку культури України на 2025-2030 рр., яка визначає культуру як один з основних елементів державної політики та ставить її на визначне місце у збереженні національної ідентичності. Разом із законодавчим забезпеченням, держава розвиває інституційні механізми реагування, а саме створення кризових центрів, координацію дій у прифронтових регіонах, підтримку музеїв та інших культурних установ, які опинилися в зоні ризиків [1]. Значна увага приділяється також організації евакуації музейних фондів і забезпеченню умов для їхнього зберігання [11].

Важливою частиною сучасної державної політики стала цифровізація історико-культурної спадщини. Розвиток електронних реєстрів, оцифрування музейних колекцій, архівів і бібліотек, що дозволяє зберегти інформацію про об'єкти, забезпечити доступ до них у разі їх фізичного знищення. Додатково застосовуються технології штучного інтелекту для аналізу, класифікації та відновлення артефактів. Водночас актуалізується питання захисту цифрових даних, що потребує впровадження надійних систем кібербезпеки. Цифрові рішення відкривають нові можливості для популяризації історико-культурної спадщини. Онлайн-платформи та віртуальні проєкти дозволяють зробити її доступною для глобальної аудиторії

Разом із тим ефективність державної політики значною мірою залежить від її здатності взаємодіяти з міжнародними організаціями та громадянським суспільством. Одним із перших кроків стало фізичне збереження культурних цінностей. Із початку повномасштабного вторгнення установи розпочали евакуацію фондів у безпечніші регіони або спеціально облаштовані сховища [10]. Паралельно здійснювалися заходи з укриття об'єктів на місцях. Важливу роль у цьому процесі відіграли волонтерські та незалежні ініціативи. Мистецькі спільноти та громадські організації долучалися до евакуації колекцій, створення укриттів і підтримки закладів [10].

Окрему роль відіграють неурядові організації, які оперативно зреагували на виклики війни. Вони продовжують забезпечувати заклади необхідними матеріалами, організовують евакуацію та цифрову фіксацію об'єктів [3; 1].

Не менш важливою є міжнародна підтримка. Україна активно співпрацює з такими організаціями, як UNESCO, ICOMOS, ICCROM, Blue Shield International, які надають технічну, матеріальну та експертну допомогу, сприяють документуванню руйнувань, підготовці фахівців і розробці механізмів захисту культурних об'єктів [9].

Отже, повномасштабна війна поставила історико-культурну спадщину України перед безпрецедентними викликами, що вимагають комплексних та скоординованих дій. Незважаючи на значні втрати, українське суспільство продемонструвало здатність до швидкої мобілізації ресурсів і впровадження ефективних практик захисту культурних цінностей. Поєднання державної політики, громадянської ініціативи, міжнародної підтримки, використання цифрових технологій, створило основу для збереження культурної ідентичності навіть за таких умов. Також досвід України засвідчує важливість переосмислення підходів до охорони культурної спадщини на глобальному рівні.

Список використаних джерел

1. Від війни врятували понад 500 тисяч культурних цінностей із 55 музеїв України. 14.11.2024. *Укрінформ*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3927135-vid-vijni-vratuvali-ponad-500-tisackulturnih-cinnostej-iz-55-muzeiv-ukraini.html
2. В Україні за час повномасштабної війни. 02.10.2025. *Укрінформ*. URL: https://surl.li/nqpdsu
3. «Громади самі мають дбати про евакуацію власної культурної спадщини, не чекаючи на державу»: інтерв'ю Леоніда Марущака. *Децентралізація*. 08.08.2024. URL: https://decentralization.ua/news/18446
4. Знищення культурної спадщини. [Міністерство культури та стратегічних комунікацій України]. 03.01.2025. URL: https://surl.li/enlsoq
5. За 3 роки повномасштабного вторгнення агресор зруйнував та пошкодив 1390 пам'яток культурної спадщини і 2205 об'єктів культурної інфраструктури. 2025. [Міністерство культури та стратегічних комунікацій України]. URL: https://surl.li/vdbdsm
6. Стратегія розвитку культури України на 2025-2030 роки. 2025. [Міністерство культури та стратегічних комунікацій України]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text
7. Охорона культурної спадщини в Україні: виклики та пріоритети законодавчої роботи. Відкрите обговорення. 08.04.2025. [Верховна Рада України]. URL: https://www.rada.gov.ua/preview/
8. Понад 400 об'єктів культурної спадщини знищили на Херсонщині й Одещині. *Район Культура*. 04.06.2025. URL: https://shortlink.uk/1nALL
9. Україна: ЮНЕСКО об'єднало військових, спеціалістів культури та фахівців правової системи для захисту культурних цінностей. URL: https://shortlink.uk/1sQ9l
10. Українська культурна спадщина під час російського вторгнення (з 2022). [Вікіпедія]. URL: https://shortlink.uk/1sQ9C
11. Цифровий захист культурної спадщини у воєнний час: На прикладі музейних та бібліотечних практик (оглядова довідка за матеріалами преси та інтернету за 2023-2025 рр.). *ДЗК*. 2025. Вип. 5/3. С. 1-21. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2025/05.06.25.pdf
12. La Russie pille les musées ukrainiens dans les territoires occupés. 05.05.2025. *Le Monde*. URL: https://shortlink.uk/1sS5j

Солдатенко Олександр,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ІНКЛЮЗИВНІ СТРАТЕГІЇ ЯК ТРЕНД СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Цифрова трансформація сучасного мистецтва постає як комплексний соціокультурний процес, що охоплює як зміну художніх практик, так і способів їх репрезентації та сприйняття аудиторією. Це проявляється через такі явища, як digital-art, технології VR/AR, штучний інтелект та онлайн-платформи, що значно розширюють інструментарій художньої творчості та відкривають нові можливості для глобальної колаборації. Водночас цифрові технології істотно впливають на процеси створення і споживання мистецтва, забезпечуючи інтерактивність, доступність і мультимедійність культурного продукту, а також сприяючи формуванню нових моделей культурної комунікації та участі аудиторії [1].

Інклюзія в мистецькому середовищі розглядається як багатовимірний соціокультурний принцип, спрямований на забезпечення рівного доступу до культурних ресурсів, участі у творчих процесах і можливості самовираження для всіх соціальних груп незалежно від фізичних, соціальних чи когнітивних особливостей. У сучасному науковому дискурсі інклюзія в культурі трактується як процес залучення індивідів до повноцінної участі в культурному житті суспільства, що сприяє подоланню маргіналізації, розвитку соціальної рівності та визнанню різноманітності. Сучасні науковці засвідчують наявність низки системних бар'єрів доступу до мистецтва, серед яких виокремлюють інституційні, фізичні, інформаційно-комунікаційні, а також соціально-психологічні. На їх думку подолання зазначених бар'єрів потребує комплексного підходу, що поєднує інноваційні технології, ефективне управління та розвиток інклюзивних культурних стратегій [2].

Що стосується інклюзивних стратегій в умовах цифровізації, то вони інтегруються безпосередньо у процес створення та поширення культурного продукту. Сучасні цифрові інструменти, зокрема аудіоописи, субтитри, переклад жестовою мовою та адаптивні інтерфейси, сприяють подоланню сенсорних і когнітивних бар'єрів, забезпечуючи можливість повноцінного сприйняття мистецтва різними групами користувачів. Доступність дедалі частіше розглядається не як додатковий елемент, а як невід'ємна складова творчого процесу. Водночас розвиток онлайн-форматів – віртуальних виставок, цифрових галерей, стримінгових подій і платформ соціальних медіа – значно розширює аудиторію мистецтва, забезпечуючи доступ незалежно від географічних, фізичних чи соціальних обмежень і формуючи нові моделі культурної участі. Таким чином, поєднання цифрових технологій та інклюзивних підходів визначає сучасний вектор розвитку мистецької сфери, орієнтований на відкритість, різноманітність і рівність доступу до культурних цінностей [3].

В наш час інклюзія в мистецькому середовищі значною мірою впливаю на ефективність соціокультурного менеджменту, який виступає ключовим механізмом організації, координації та стратегічного розвитку цифрових мистецьких ініціатив. Управління цифровими мистецькими проєктами передбачає інтеграцію інноваційних технологій, міждисциплінарну взаємодію та орієнтацію на потреби різних соціальних груп, що сприяє створенню доступного та відкритого культурного простору. Водночас формування інклюзивної культурної політики в умовах цифровізації передбачає розробку нормативних і стратегічних підходів, спрямованих на забезпечення рівного доступу до культурних ресурсів, підтримку

різноманіття та подолання цифрової нерівності. Цифровий арт-менеджмент трансформується у важливий інструмент культурної політики, що поєднує технологічні інновації з соціальними та ціннісними орієнтирами розвитку культурної сфери. Таким чином, соціокультурний менеджмент у цифрову епоху відіграє провідну роль у впровадженні інклюзивних практик і забезпеченні сталого розвитку мистецького середовища.

Що стосується цифрових інструментів доступності, то треба зазначити, що аудіоописи як спеціалізована технологія вербального супроводу візуального контенту відіграють ключову роль у забезпеченні доступності мистецтва для осіб із порушеннями зору, оскільки дозволяють детально передати зміст, композиційні особливості, просторові характеристики та емоційне наповнення художніх творів у театральних постановках, відеопродукції та цифрових експозиціях. Використання субтитрів і перекладу жестовою мовою в цифрових мистецьких продуктах забезпечує ефективне подолання комунікаційних бар'єрів для осіб із порушеннями слуху, сприяючи їхній повноцінній інтеграції в культурний простір і розширенню можливостей сприйняття аудіовізуального контенту. Адаптивні інтерфейси вебсайтів і цифрових платформ, що включають можливість налаштування контрастності, масштабування тексту, альтернативні способи навігації та сумісність із допоміжними технологіями, такими як screen reader, істотно підвищують рівень доступності мистецького контенту для користувачів із різними функціональними потребами. Використання технологій штучного інтелекту в культурній сфері, зокрема для автоматичного перекладу, синтезу мовлення, генерації субтитрів та озвучення, створює нові можливості для оперативного та масштабованого забезпечення інклюзивного доступу до мистецьких продуктів. Інклюзивний UX/UI дизайн формується як комплексний підхід до розробки цифрових мистецьких продуктів, що передбачає врахування різноманітних когнітивних, сенсорних і фізичних особливостей користувачів на всіх етапах проєктування, тестування та впровадження цифрових рішень.

У сучасному світі онлайн-формат сприяє значному розширення аудиторії, наприклад віртуальні виставки, концерти та театральні постановки, що реалізуються за допомогою стримінгових сервісів і цифрових платформ, трансформують традиційні моделі презентації мистецтва, забезпечуючи інтерактивність, мультимедійність і доступність культурного продукту для широкого кола глядачів. Онлайн-музеї та цифрові галереї виступають альтернативною формою культурної репрезентації, що дозволяє користувачам отримувати доступ до мистецьких колекцій у будь-який час і з будь-якого місця, мінімізуючи вплив просторових і фізичних обмежень. Соціальні мережі як сучасні комунікаційні платформи виконують важливу роль у популяризації інклюзивного мистецтва, створюючи умови для активної взаємодії між митцями та аудиторією, а також для формування спільнот за інтересами. Забезпечення доступу до культурного продукту через цифрові канали комунікації сприяє подоланню географічних, соціальних і фізичних бар'єрів, що традиційно обмежували участь окремих груп населення у культурному житті. Гібридні формати культурних подій, які поєднують офлайн і онлайн складові, дозволяють оптимізувати процес організації мистецьких заходів, підвищуючи їхню гнучкість, адаптивність та інклюзивність. Залучення нових цільових аудиторій, зокрема осіб з інвалідністю, представників віддалених громад та молоді, стає можливим завдяки активному впровадженню цифрових технологій, що забезпечують доступність, мобільність і різноманітність форматів культурної участі [4].

Планування та реалізація інклюзивних цифрових проєктів у сфері культури ґрунтується на системному визначенні цільових аудиторій, інтеграції технологій доступності та формуванні міждисциплінарних команд, що забезпечує створення інноваційного й доступного мистецького продукту. Водночас використання цифрових платформ сприяє ефективній комунікації та розширенню аудиторії, а управління ресурсами, залучення фінансування й оцінка результативності за показниками доступності, охоплення та соціального впливу визначають сталість і ефективність таких проєктів.

Формування інклюзивної культурної політики передбачає розробку стратегій доступності в культурних інституціях, впровадження міжнародних стандартів інклюзії та підтримку державних і громадських ініціатив, що сприяє розвитку партнерства й розширенню можливостей реалізації соціально значущих проєктів. Важливу роль відіграють освітні програми для підвищення кваліфікації працівників культури, створення нормативно-

правової бази для забезпечення рівного доступу до культурних послуг, а також діяльність менеджера як медіатора між суспільством, митцями та владою у процесі реалізації інклюзивних стратегій [5].

Отже цифрова трансформація сучасного мистецтва у поєднанні з інклюзивними стратегіями визначає новий вектор розвитку соціокультурного менеджменту, орієнтований на забезпечення рівного доступу до культурних ресурсів, розширення аудиторії та впровадження інноваційних форм взаємодії між митцями й суспільством.

Список використаних джерел

1. Cahyaningrum Y., Wijaya M. R. P. Digital transformation in the arts field: creating new collaborations in the digital arts world. *Smart International Management Journal*. 2024. Vol. 1, No. 2. P. 1–8. DOI: https://doi.org/10.70076/simj.v1i2.32
2. Sáez-Velasco S., Merino-Orozco A., Di Giusto-Valle C., Mercado-Val E., Pérez De Albéniz-Garrote G., Delgado-Benito V., Medina-Gómez B. Cultural participation as a pathway to social inclusion: a systematic review and youth perspectives on disability and engagement. *Societies*. 2025. Vol. 15, No. 10. Article 288. DOI: https://doi.org/10.3390/soc15100288
3. Bergonzoni C. In motion: an adaptation of enriched and inclusive audio description practices. *Qualitative Inquiry*. 2024. Vol. 30, No. 2. P. 126–127. DOI: https://doi.org/10.1177/10778004231176092
4. Radanliev P., De Roure D., Novitzky P., Sluganovic I. Accessibility and inclusiveness of new information and communication technologies for disabled users and content creators in the metaverse. *Disability and Rehabilitation: Assistive Technology*. 2023. Vol. 18, No. 9. P. 1849–1863. DOI: https://doi.org/10.1080/17483107.2023.2241882
5. Ke Z. Values and challenges of participatory art in urban and community development: a 10-year systematic review. *Frontiers in Sociology*. 2025. Vol. 10. Article 1571383. DOI: https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1571383.

Страшок Алла,

магістрантка 1 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка, Україна

Ладонько Людмила,

доктор економічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка, Україна

УПРАВЛІННЯ ФОРМУВАННЯМ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МУЗИЧНИХ ШКІЛ УКРАЇНИ

Мистецька освіта відіграє важливу роль у формуванні культурного розвитку суспільства та становленні особистості, здатної до творчої самореалізації. У сучасних соціокультурних умовах діяльність музичних шкіл набуває особливого значення, адже вони виконують не лише освітню, а й виховну та культуротворчу функцію. Саме у таких закладах формуються основи естетичного світогляду, художнього смаку та творчого мислення молодого покоління.

Важливим завданням управління мистецькою освітою є створення сприятливих умов для розвитку культурно-творчого потенціалу учнів. Ефективне управління діяльністю музичних шкіл сприяє підвищенню якості освітнього процесу та розвитку творчих здібностей дітей. Водночас воно передбачає раціональне використання кадрових, матеріально-технічних та організаційних ресурсів закладу [5, 23].

Особливої актуальності набуває питання формування сучасної моделі управління мистецькими школами в умовах освітніх реформ та соціокультурних трансформацій. У цьому контексті дослідження управління формуванням культурно-творчого потенціалу музичних шкіл є важливим напрямом наукового аналізу.

Культурно-творчий потенціал музичних шкіл – це інтегративна характеристика діяльності музичної школи як закладу мистецької освіти, що відображає її здатність забезпечувати розвиток творчих здібностей особистості, формування естетичної культури та активну участь у соціокультурному житті суспільства. Він визначається через здатність закладу освіти формувати художньо-естетичний досвід, розвивати креативне мислення, залучати учнів до різних видів музично-творчої діяльності (виконавської, композиторської, імпровізаційної тощо).

У науковій літературі проблема розвитку мистецької освіти та управління культурно-освітніми закладами розглядається у працях українських і зарубіжних дослідників. Науковці підкреслюють, що мистецька школа є важливим інститутом соціалізації особистості та розвитку творчих здібностей дітей. Зокрема, дослідники зазначають, що музична освіта сприяє формуванню естетичних цінностей та культурної ідентичності особистості [4, 100]. Водночас ефективність функціонування таких закладів значною мірою залежить від якості управлінських процесів.

Управління музичною школою передбачає комплексну організацію навчально-творчої діяльності, що поєднує педагогічні, культурні та адміністративні аспекти. Особливу роль відіграє стратегічне планування розвитку закладу та впровадження інноваційних підходів до освітнього процесу. Науковці також наголошують на необхідності модернізації системи мистецької освіти відповідно до сучасних суспільних викликів [5, 24]. Саме тому управління формуванням культурно-творчого потенціалу музичних шкіл потребує комплексного наукового осмислення.

Культурно-творчий потенціал музичної школи формується через поєднання освітніх, творчих та виховних компонентів діяльності закладу. Важливим чинником цього процесу є створення сприятливого освітнього середовища, яке стимулює розвиток творчої активності учнів. Значну роль у формуванні такого середовища відіграють педагогічні кадри, які забезпечують реалізацію освітніх програм та сприяють творчому розвитку вихованців [6, 45]. Професійна компетентність викладачів, їхня педагогічна майстерність і творчий підхід до навчання безпосередньо впливають на результати освітнього процесу. Крім того, важливим аспектом є використання сучасних методик викладання музичних дисциплін. Інтерактивні технології навчання сприяють активізації пізнавальної діяльності учнів і підвищують їхню мотивацію до творчої діяльності [2, 362]. Використання інноваційних педагогічних методів дозволяє поєднати традиції музичної освіти з сучасними освітніми підходами. У результаті формується цілісна система розвитку творчого потенціалу особистості.

Управління формуванням культурно-творчого потенціалу передбачає також ефективну організацію освітнього процесу в музичній школі. До ключових управлінських функцій належать планування, організація, координація та контроль діяльності закладу. Важливим напрямом управління є формування контингенту учнів та забезпечення їхнього всебічного творчого розвитку. Дослідження показують, що системний підхід до управління освітньою діяльністю сприяє підвищенню ефективності функціонування мистецьких закладів [1, 165].

Крім того, керівництво школи повинно забезпечувати належні умови для творчої самореалізації учнів. Це включає організацію концертної діяльності, участь у конкурсах, фестивалях та культурних заходах. Такі форми діяльності сприяють розвитку творчих здібностей і формують у дітей впевненість у власних можливостях. Водночас вони підвищують престиж мистецької освіти в суспільстві.

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активним впровадженням цифрових технологій у навчальний процес. Цифровізація освіти відкриває нові можливості для організації навчання та творчої діяльності учнів. Використання електронних ресурсів, онлайн-платформ та мультимедійних засобів сприяє урізноманітненню освітнього процесу. У наукових дослідженнях підкреслюється, що цифрове середовище стає важливим чинником розвитку сучасної мистецької освіти [3, 16].

Водночас цифрові технології не замінюють традиційні форми навчання, а доповнюють їх. Їх застосування дозволяє розширити можливості творчої взаємодії між учнями та викладачами. Крім того, цифрові ресурси сприяють популяризації музичного мистецтва та залученню молоді до культурної діяльності. У результаті підвищується ефективність освітнього та творчого процесу в музичних школах [2, 363].

Важливим напрямом розвитку культурно-творчого потенціалу музичних шкіл є формування національної культурної ідентичності учнів. Музичне мистецтво виступає потужним засобом збереження та популяризації культурної спадщини народу. Через вивчення української музичної культури учні долучаються до національних традицій і духовних цінностей. Дослідники зазначають, що мистецька освіта відіграє важливу роль у формуванні національної самосвідомості молоді [4, 101].

Управлінська діяльність у сфері мистецької освіти також повинна враховувати сучасні суспільні виклики. До таких викликів належать трансформаційні процеси в освіті, розвиток інформаційного суспільства та зміни культурних потреб населення. У зв'язку з цим керівники музичних шкіл мають впроваджувати інноваційні підходи до управління закладами освіти. Важливим є також використання сучасних методів стратегічного планування та аналізу діяльності закладу. Дослідники наголошують, що ефективне управління культурно-освітніми установами потребує інтеграції педагогічних і управлінських підходів [6, 46]. Це дозволяє забезпечити сталий розвиток мистецьких закладів та підвищити якість освітніх

послуг. Крім того, важливу роль відіграє співпраця музичних шкіл із культурними установами та громадськими організаціями. Така взаємодія сприяє розширенню можливостей творчого розвитку учнів.

Отже, управління формуванням культурно-творчого потенціалу музичних шкіл є складним і багатогранним процесом. Воно передбачає поєднання педагогічних, культурних та управлінських аспектів діяльності закладу. Ефективна організація освітнього процесу сприяє розвитку творчих здібностей учнів і підвищенню якості мистецької освіти. Важливими складниками цього процесу є професійна компетентність педагогів, використання інноваційних методик навчання та впровадження цифрових технологій. Значну роль відіграє також формування національної культурної ідентичності та підтримка творчих ініціатив учнів. У сучасних умовах музичні школи виступають не лише освітніми установами, а й важливими культурними центрами громади. Саме тому розвиток ефективної системи управління мистецькою освітою є важливим завданням сучасної освітньої політики. Подальші дослідження у цьому напрямі сприятимуть удосконаленню діяльності музичних шкіл та розвитку культурного потенціалу суспільства.

Список використаних джерел

1. Алькема В. Г., Фенканін О. А. Управління процесом формування контингенту учнів початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу. *Вчені записки університету* «КРОК». 2018. №49. С. 161–169.

2. Бабак Ю. В. Використання інтерактивних технологій у музичних закладах. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог: матеріали Всеукр. наук. конф*. 2025. С. 362–365.

3. Бовсунівська Н. М. Людина і цифровий простір: виклики для мистецької освіти. *The Role of Artificial Intelligence in Teaching Culture and Arts*. 2025. С. 15–19.

4. Василевська-Скупа Л. П., Швець І. Б., Остапчук Л. О. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. С. 99–103.

5. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 1. С. 23–28.

6. Климова Т. С. Стан і перспективи розвитку організаційно-управлінських процесів у сфері культури. *Культурологічні студії.* 2020. С. 45–57.

Федоров Давид,

студент 3 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

Науковий керівник – ***Сирота Л.Б.,***
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту,
Львівський національний університет
імені Івана Франка, Україна

ФОРМУВАННЯ КОМАНДИ АРТИСТА ТА КООРДИНАЦІЯ ЇЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У сучасній музичній індустрії успіх артиста дедалі рідше є результатом виключно індивідуального таланту. Натомість він виступає наслідком ефективної командної роботи, яка забезпечує реалізацію творчого потенціалу, стратегічний розвиток і якісну взаємодію з аудиторією. Формування та координація роботи команди артиста є ключовим етапом у запуску та подальшому функціонуванні музичного проєкту.

Передусім, формування команди передбачає підбір фахівців, які володіють необхідними компетенціями для реалізації різних аспектів діяльності артиста. Команда формується з урахуванням цілей проєкту, його масштабу, жанрової специфіки та цільової аудиторії. Важливою умовою є не лише професійність кожного учасника, а й їхня здатність працювати в єдиній системі, дотримуючись спільної стратегії.

До складу команди артиста, як правило, входять такі ключові спеціалісти: продюсер, менеджер артиста, PR-менеджер, SMM-спеціаліст, креативний директор, саунд-продюсер, а також технічний персонал. Продюсер виконує роль стратегічного керівника проєкту: він визначає загальний напрям розвитку, контролює якість продукту та забезпечує фінансову стабільність. Менеджер артиста відповідає за організаційні процеси, координацію роботи команди, планування діяльності та комунікацію між усіма учасниками [3].

PR-менеджер формує публічний імідж артиста, працює з медіа та забезпечує інформаційне просування. SMM-спеціаліст відповідає за цифрову присутність артиста, створює контент і взаємодіє з аудиторією в соціальних мережах. Креативний директор розробляє концепцію візуального стилю та загальну естетику бренду. Саунд-продюсер відповідає за музичний матеріал, його якість і відповідність обраній концепції. Такий розподіл ролей дозволяє охопити всі ключові аспекти функціонування музичного проєкту.

Однак ефективність команди визначається не лише її складом, а й рівнем координації між учасниками. Координація роботи команди артиста передбачає узгодження дій, синхронізацію процесів і забезпечення ефективної комунікації. У цьому контексті особливу роль відіграє менеджер або продюсер, який виступає координатором і забезпечує цілісність усіх процесів [5].

Одним із ключових принципів координації є чіткий розподіл обов'язків і відповідальності. Кожен учасник команди має розуміти свою роль, завдання та зону відповідальності. Це дозволяє уникнути дублювання функцій, конфліктів і знижує ризик помилок у процесі роботи. Водночас важливо забезпечити гнучкість у виконанні завдань, оскільки музична індустрія характеризується високою динамічністю та потребує швидкого реагування на зміни [1].

Не менш важливим є налагодження ефективної комунікації всередині команди. Регулярні зустрічі, обговорення планів і результатів, використання цифрових інструментів для управління проєктами сприяють підвищенню прозорості процесів і забезпечують своєчасний обмін інформацією. Важливо, щоб усі учасники команди були залучені до процесу прийняття рішень і мали можливість висловлювати свої ідеї.

Координація також включає планування діяльності команди. Це передбачає створення короткострокових і довгострокових планів, визначення пріоритетів і контроль виконання завдань. Наприклад, під час підготовки до релізу нової пісні необхідно синхронізувати роботу саунд-продюсера, відеопродакшну, PR-кампанії та SMM-активності. Відсутність узгодженості може призвести до втрати ефективності та зниження результатів.

Ще одним важливим аспектом є формування спільного бачення розвитку артиста. Усі учасники команди повинні розуміти стратегічні цілі проєкту, його цінності та позиціонування. Це забезпечує узгодженість дій і дозволяє створювати цілісний образ артиста в очах аудиторії. Відсутність єдиного бачення може призвести до розмитості бренду та втрати ідентичності.

Важливо також враховувати психологічний аспект командної роботи. Ефективна команда будується на довірі, взаємоповазі та підтримці. У творчому середовищі, де часто виникають різні ідеї та підходи, конфлікти є неминучими. Завдання менеджера полягає в тому, щоб своєчасно вирішувати такі ситуації та спрямовувати їх у конструктивне русло.

Крім того, сучасна музична індустрія вимагає високого рівня адаптивності від команди. Тренди, платформи та інструменти просування постійно змінюються, тому команда повинна бути готовою до швидкого навчання та впровадження нових підходів. Це особливо актуально для цифрового середовища, де конкуренція є надзвичайно високою [5].

Необхідно також підкреслити роль лідерства у процесі координації. Лідер команди – продюсер або менеджер – повинен не лише організовувати роботу, а й мотивувати учасників, підтримувати їхню залученість і сприяти професійному розвитку. Ефективне лідерство передбачає поєднання стратегічного мислення, комунікативних навичок і емоційного інтелекту [2].

Отже, формування та координація роботи команди артиста є складним і багатогранним процесом, що включає підбір фахівців, розподіл ролей, організацію комунікації та управління спільною діяльністю. Саме злагоджена командна робота забезпечує успішний запуск музичного проєкту, його конкурентоспроможність і довгостроковий розвиток на ринку.

У підсумку можна зазначити, що команда артиста виступає не лише як допоміжний елемент, а як ключовий фактор формування музичного бренду. Її ефективність визначає якість продукту, рівень взаємодії з аудиторією та загальний успіх проєкту.

Список використаних джерел

1. 5 речей, які ти отримуєш, працюючи в команді відомого артиста [Електронний ресурс]. URL: https://master.ck.ua/5-rechej-yaki-ti-otrimuyesh-pracyuyuchi-v-komandi-vidomogo-artista/ (дата звернення: 29.03.2026).
2. Лідерство і мотивація в команді [Електронний ресурс]. URL: https://buklib.net/books/28692/ (дата звернення: 01.04.2026).
3. Музичний менеджер: чим займається, на яких умовах працювати [Електронний ресурс]. URL: https://muzika.ua/stattya-muzichniy-menedzher (дата звернення: 05.04.2026).
4. Як працювати в музичній індустрії [Електронний ресурс]. URL: https://emastered.com/uk/-blog/how-to-work-in-the-music-industry (дата звернення: 03.04.2026).
5. Як сформувати креативну команду: формула розвитку команд та поради креативним менеджерам [Електронний ресурс]. URL: https://skvo

Цілина Діана,

студентка 3 курсу,
спеціальність Менеджмент соціокультурної діяльності,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Ладонько Людмила,

доктор економічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Діджиталізація сьогодні є ключовим чинником інноваційного розвитку соціокультурного менеджменту, особливо з огляду на необхідність адаптації соціокультурної сфери до сучасних зовнішніх викликів, підвищення її стійкості, конкурентоспроможності та ролі у сталому розвитку суспільства.

Розкриваючи дану тему, потрібно звернути увагу на сукупність глобальних, національних і галузевих трансформацій, що істотно змінюють умови функціонування соціокультурної сфери.

По-перше, стрімкий розвиток цифрових технологій радикально трансформує моделі виробництва, тиражування, комерціалізації та споживання культурних продуктів і послуг. Організації соціокультурної сфери дедалі частіше взаємодіють з аудиторією через онлайн-платформи, соціальні мережі, стримінгові сервіси та цифрові архіви, що потребує переосмислення традиційних управлінських підходів і впровадження інноваційних інструментів менеджменту.

По-друге, діджиталізація виступає важливим чинником підвищення ефективності управлінських процесів у соціокультурній сфері. Використання CRM-систем, цифрової аналітики, хмарних сервісів і програмного забезпечення для управління проєктами сприяє більш точному вивченню культурних потреб населення, оптимізації ресурсів, підвищенню прозорості управлінських рішень і якості соціокультурних послуг.

По-третє, особливої актуальності діджиталізація набуває в умовах воєнного стану та післявоєнного відновлення України. Цифрові формати діяльності забезпечують безперервність функціонування культурних інституцій, підтримують національний культурно-мистецький простір, сприяють взаємодії з внутрішньо переміщеними особами, ветеранами війни та українцями за кордоном, а також створюють умови для збереження й популяризації культурної спадщини.

По-четверте, діджиталізація соціокультурного менеджменту відповідає сучасним європейським і глобальним тенденціям розвитку креативних індустрій, сталості, згуртованості та інклюзивності громад. Цифрові технології розглядаються як інструмент соціалізації, соціальної згуртованості, культурної доступності та громадянської участі.

В Україні діджиталізація соціокультурного менеджменту розвивається з урахуванням європейських тенденцій, але має власну специфіку. Розглянемо вітчизняні особливості, зумовлені трансформаційними процесами, воєнними діями і потребами післявоєнного відновлення.

1. Перехід організацій соціокультурної сфери до цифрових форматів управління через запровадження онлайн-документообігу, цифрових платформ управління проєктами, електронної звітності у закладах культури, громадських організаціях і креативних хабах.

2. Онлайн-комунікація та цифрове залучення аудиторій завдяки активному використанню соціальних мереж, месенджерів, онлайн-подій і стримінгових сервісів. До того ж,

комунікаційні можливості зумовили появу нових явищ у масовій культурі: нових методів реклами, маркетингу та зв'язків громадськістю, збереження контактів з аудиторіями, зокрема внутрішньо переміщеними особами та українцями за кордоном. Залучення, утримання та профілювання аудиторії здійснюється від імені компанії через участь у дискусіях, розвиток спільноти та надання корисної для компанії інформації [1].

3. Застосування інструментів ШІ для збереження культурної спадщини засобами цифровізації передбачає створення електронних архівів, цифрових колекцій музеїв, бібліотек і театрів. Оцифрування культурних пам'яток є також надійним інструмент їх збереження в умовах воєнних загроз. Використання штучного інтелекту також сприяє автоматизації процесів каталогізації; підвищує точність пошукових систем і релевантності результатів; створює інноваційні підходи до взаємодії з аудиторією через доповнену реальність, віртуальні тури та персоналізовані рекомендації; здатний ідентифікувати зв'язки між різними документами або артефактами, які залишалися непомітними для людей [2].

4. Використання цифрових інструментів у соціокультурних проєктах воєнного часу передбачає застосування онлайн-платформ для психосоціальної підтримки, соціальної реінтеграції ветеранів/ветеранок війни, роботи з громадами та інклюзивними групами населення.

Наприклад, Ветеран PRO – єдина цифрова платформа для ветеранів та їхніх родин, що об'єднує ключові державні послуги для ветеранів: підтримка, пільги, реабілітація, освіта, працевлаштування, житло, бізнес-можливості тощо. Платформа надає персоналізовані шляхи доступу до сервісів згідно зі статусом користувача (ветеран, член сім'ї, особа з інвалідністю) (https://veteranpro.gov.ua/) [3].

Дуже дієвою є секція «Veteran PRO» в державному застосунку Diia. Даний застосунок дія як цифровий хаб для ветеранів та забезпечує доступ до державних сервісів одразу зі смартфону, включно з підтримкою, інформацією про пільги та сервісами підтримки (https://diia.gov.ua).

Цікавим є проєкт Ucare – онлайн-платформа, що надає безоплатну психотерапевтичну допомогу ветеранам, їхнім родинам та іншим українцям з симптомами посттравматичного стресового розладу (ПТСР), включаючи діагностику і проведення до 10 онлайн-сесій (https://www.ucare-me.com/ucare-ptsd/).

Osvita Veteraniv – освітня онлайн-платформа для професійної та освітньої реінтеграції ветеранів у цивільне життя через доступ до курсів, тренінгів та можливостей навчання, що сприяють побудові нової професійної траєкторії (https://osvitaveteraniv.gov.ua).

5. Формування цифрових компетентностей менеджерів соціокультурної сфери, серед яких [4, 5]: 1) інформаційно-цифрова компетентність – здатність працювати з інформацією в цифровому середовищі: знаходити, оцінювати, аналізувати й ефективно використовувати дані з різних цифрових джерел. У менеджерів соціокультурної сфери така компетентність дозволяє відстежувати показники впливу культурних проєктів, аналізувати поведінку цільових аудиторій та оптимізувати контент-стратегії;

2) онлайн-комунікації та співпраця – здатність інтегрувати цифрові інструменти для міжособистісної, міжгрупової та масової комунікації, включно з платформами онлайн-співпраці, соціальними мережами, месенджерами та віртуальними середовищами. Це важливо для побудови комунікаційних стратегій культурних ініціатив, налагодження взаємодії з аудиторіями, та партнерами;

3) створення цифрового контенту – це вміння розробляти якісний цифровий контент (відео, аудіо, графічні матеріали, інтерактивні продукти) із врахуванням потреб цільових аудиторій. У соціокультурних проєктах особливо важливо вміти створювати інформаційні та просвітницькі матеріали, промоційний контент або інтерактивні продукти для різних платформ;

4) цифрова безпека та етика – компетентність, що охоплює знання принципів захисту даних, інформаційної гігієни, етичного використання цифрових інструментів і дотримання нормативних вимог в інтернет-середовищі. Менеджери повинні розуміти ризики кібербезпеки, конфіденційності та цифрової приватності, особливо при роботі з чутливою інформацією;

5) аналітичні цифрові навички, тобто вміння використовувати інструменти для збору, обробки та аналізу даних, включно з онлайн-опитуваннями та цифровою статистикою. Це

дозволяє менеджерам оцінювати ефективність соціокультурних стратегій, коригувати заходи та приймати обґрунтовані управлінські рішення;

6) гнучкість та здатність до саморозвитку і самоосвіти – здібність швидко адаптуватися до нових технологій, опановувати нові інструменти, навчатись і впроваджувати інновації у практичну діяльність. Така компетентність стає невід'ємною умовою професійної спроможності в умовах воєнного часу і кризових ситуаціях;

7) цифрове планування та проєктний підхід – здатність застосовувати цифрові платформи для планування та реалізації соціокультурних проєктів, управління ресурсами, бюджетами, задачами і командною роботою за допомогою хмарних сервісів, CRM-систем, проєктних додатків тощо. Дана компетенція необхідна для ефективного і прозорого управління культурними ініціативами та проєктами.

Таким чином, у світовому вимірі діджиталізація соціокультурного менеджменту орієнтована на інноваційність, аналітику та інтеграцію культури з креативними індустріями, тоді як в Україні вона виконує також адаптаційну, стабілізаційну та відновлювальну функції, спрямовані на збереження культурного простору та сталий розвиток громад в умовах кризових викликів.

Інтеграція ШІ в культурні інституції дозволяє їм не лише зберігати культурну спадщину, а й переосмислювати способи її представлення суспільству. До того ж, штучний інтелект сприяє створенню нових форм взаємодії з культурою, розширюючи можливості для дослідження, освіти та популяризації. На наш погляд, у майбутньому важливим завданням, все ж, залишиться забезпечення збалансованого використання цих технологій з урахуванням етичних та соціальних аспектів менеджменту.

Список використаних джерел

1. Соломон Є., Русинко-Бомбик Л., Санакуєв М. Репрезентація соціокультурних процесів через інструменти паблік рилейшнз. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2024. Т. 7, № 1. С. 67–77. URL: http://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/307006/298570 (дата звернення: 13.05.2026).

2. Коцюбівська К., Тимошенко О., Василевський А. Інструменти штучного інтелекту для збереження та популяризації культурної спадщини. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2024. Т. 7, № 2. С. 275–286. URL: http://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/317736/308320 (дата звернення: 13.05.2026).

3. ПРООН Україна. У Дії запущено окремий розділ для ветеранів Veteran PRO [Електронний ресурс]. 2025. URL: https://www.undp.org/ukraine/news/veteran-pro-separate-section-veterans-launched-diia (дата звернення: 13.05.2026).

4. Дегтярьов В. Ю. Зарубіжний досвід формування цифрової компетентності майбутніх менеджерів. Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems. 2025. № 74. С. 108–117. DOI: https://doi.org/10.31652/2412-1142-2024-74-108-117

5. Ладонько Л. С. Формування компетентностей менеджерів культури. *Мистецтво та освіта: новації і перспективи* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 25 квіт. 2024 р. Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2024. С. 77–78.

РОЗДІЛ 5

ІНТЕГРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ РЕГІОНІЦІ

Іванова Євгенія,

студентка 2 курсу,
спеціальність Середня освіта (українська мова і українська література),
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

Каранда Марина

доцент, кандидат філософських наук,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ЗВІЗДАРСТВО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Звіздарство є традиційним різновидом декоративно-ужиткового мистецтва і на сьогодні найбільше презентоване на заході України. З початком повномасштабного вторгнення стало активно відроджуватися і у всіх інших регіонах. Проте системного наукового підходу до вивчення це народне мистецтво поки не зазнало. Пропри «совєтський» гніт у 1921-1991 рр., який погубив немало звіздарів та й загалом намагався знищити цю традицію – звізди всеодно робили. Часто «лише дитячі, бо не до того було», як зазначає громадський діяч та співавтор книги «Село з Надсяння» Мирослав Бардахівській у своїй статті [5]. Ця проблема важлива не лише в аспекті збереження традицій, а й з точки зору якісного позиціонування української культури у світі. Важливо створювати наукові праці ще й для того, аби показувати і на закордонну авдиторію, що не однією побутовою культурою (наприклад, кухнею) цікаві українські традиції. У нашої нації багатий духовний досвід, що і відображає звіздарство. До того виготовлення зірок є частиною підготовки до комплексу різдвяних традицій. Це можна вважати важливим елементом художньої виразности у тих же театральних дійствах «вертепах», де кожна деталь може змінювати для глядача сприйняття персонажа. Завдяки зіркам у вертепників можна ідентифікувати регіон, у якому відбуваються події чи то походження людини, яка ініціювала виготовлення зірки.

Наразі досліджують цю тему частіше ентузіасти-практики: журналісти, вчителі, майстри декоративно-ужиткового мистецтва. Зокрема, вище згаданий М. Бардахівський, який написав статтю «Прекрасний символ України», де зосередився на темі звізд.

Дарія Ковальчук доклала руку до теми звіздарства ще ґрунтовніше і зініціювала створення колективної монографії «Творці різдвяних звізд». Для читача це не лише історичний довідник про те, як розвивалось і чого зазнало це народне мистецтво. А й ще

детальний практичний посібник для створення своєї звізди. Адже у ході дослідження Д. Ковальчук з командою познайомилися з чималою когортою майстрів-звіздарів та задокументували ці імена й авторські методики, зокрема і Богдана Новака, майстра з Дублян [5]. Видання добре ілюстроване, що важливо для історичного і мистецького аспектів. Своїми архівними світлинами поділилися Зенон Боровець та Юлія Гризлюк. Представлено чимало матеріалів з Донеччини, Полісся, Надсяння, Черкащини, Харківщини та інших куточків України.

Варто згадати і про галицького етнографа й художника Володимира Шагалу, чиї альбоми розміщені і у книзі «Творці різдвяних звізд». Він «створив кілька десятків альбомів графічних малюнків, багато рукописних збірок, у яких відтворив культуру та побут галицького села» [3]. Пан Шагала залишив по собі такий доробок: «Колись зимою в селі», «З минулого побуту», альбом «Спомини з дитячих літ» та ін.

У пошуках літератури про те, які характерні ознаки звізд різних регіонів, ми стикнулися з проблемою відсутности детальних досліджень класифікаційно-аналітичного характеру. Сама тема різдвяних традицій у наукових працях часто зустрічається. Проте, наукову роботу з ґрунтовним аналізом рис звізд всіх регіонів України поки не вдалось знайти. Стосовно загальної будови зірки є відомості у етнографічному нарисі Олекси Воропая «Звичаї нашого народу». ««Звізду» роблять з дерев'яної обичайки та тоненьких дощечок – шалівок. Рівнож не п'ять і не шість, а сім. Звізда декорується кольоровим папером, стрічками. В середині образок «Народження Христа» і свічка» [2]. Також маємо ще короткий опис основної конструкції зірки з етнографічного довідника Анатолія Пономарьова: «Виготовляли зірку, як правило, із звичайного решета, до якого прилагоджували «роги» (5, 6, 9, 10 чи 12) та обклеювали різнокольоровим промасленим папером, прикрашали фольгою, стрічками й китицями. До бокових стінок зірки часто кріпили картинки на релігійні сюжети, а всередину вставляли свічку, утворюючи щось на зразок «чарівного ліхтаря». Подекуди робили так, щоб зірка могла могла обертатися навколо своєї осі» [7]. У класифікації різдвяних звізд Д. Ковальчук домінує регіональний підхід (за регіоном виконання конструкції групуються зразки): з Надсяння; з Яворівщини; з Гуцульщини; з Волині; з центральної та східної України (Мелітополь, Донеччина) і т.д [5].

Проте конкретні описи не подаються. «В багатьох областях України робили різдвяні звізди з якими ходили колядувати. Але таких гарних звізд як в околицях Нижанковичів не було нігде» – за альбомом «Народне мистецтво» художника-етнографа Володимира Шагали маємо суб`єктивну оцінку [5]. Якщо проаналізувати світлини, що подані у книзі, то помітно, що звізди з західних регіонів більше тяжіли до гігантизму. Повторюваним є образ янгола, який тримає зірку як і у центральній, так і у західній місцевості. Вона невелика за розміром та з коротким тримачем «ногою» або й без нього. Рисою, що об'єднує українські звізди з різних регіонів можна вважати оздоблення кінців променів зірки кутасами або ж помпонами. Та важливо зазначити, що і деякі вертепні гурти не занадто деталізували зірку.

З журналістського інтерв'ю з Михайлом Швецем, майстром звіздарем, учнем Богдана Новака, отримуємо більше деталей про конкретні риси звізд різних регіонів. Зірки з Надсяння мають об'ємну напівсферичну форму, яка називається «живіт», роги у ній обертаються навколо центру. Зірки цього регіону могли сягати трьох метрів в діаметрі та мати понад двадцять променів [6]. І на відміну від Закарпатських з невеликими ріжками мали часто величезні довгі промені [4]. Майстер згадує і про тернопільську, гуцульську, волинську та повстанську традиції створення звізд – «тернопільська важка у роботі, багато елементів, гуцульська має посередині хрест, волинська має місце для персонажів біблійних і крутиться посередині, а самі промені – ні. Зірка УПА має чотири кути і посередині хрест. У звізді променів може бути і сім, і вісім, і дев'ять. Як менша зірочка, то треба вісім робити. Якщо більша, то можна десять робити» [6].

Майстриня народного мистецтва Лідія Солодар – колекціонує звізди різних регіонів та планує випустити книгу про них. У журналістському матеріалі поділилася тим, як зірки виготовляли на Черкащині, Сумщині, Харківщині та на Кубані. «Навіть на Кубані, де етнічні українські землі, з 19 століття точно ходили колядували» [1].

З особистого досвіду однієї з авторок тез створення різдвяних звізд, зазначимо, що це кропітка робота. Матеріали, використані у творчому доробку – картон, намистини, дзвіночки, нитки. На момент їх створення ще не було дослідницького досвіду, які можуть бути конструкції. Тож зроблені дві зірки інтуїтивно, з переважанням геометричних мотивів, без рухливих елементів.

Символіка та технології виготовлення різдвяних зірок – це досі мало і не достатнього ґрунтовно досліджена тема. Основа символізму – Біблія, адже саме звідти оповідь про народження Христа та Віфліємську зорю, що провіщала його народження, її народні майстри брали як вихідний момент для натхнення. Часто на звізді малювали неканонічно біблійних персонажів або ж наклеювали іконічні зображення біблійних подій. Віфліємська зоря зі своїми вісьмома рогами символізує всі сторони світу та візуалізує тезу, що Христос прийшов для усього людства, не залежно від національности чи місця проживання. Для вдумливих вертепників зірка і понині – це полікультурний знак, символ надії, радости та перемоги добра над злом.

Збереження традиції колядування з таким атрибутом, як зірка, у багатьох аспектах зумовлено історичним контекстом. У центральних, північних і східних регіонів України, на жаль, було менше шансів зберегти і розвинути народне мистецтво – звіздарство, адже окупаційна радянська влада тут встановилася від 1921 року й була ідеологічним ворогом традиціям і звичаям українського народу. Тому зібрати відомості стосовно конкретних традицій виготовлення звізд у тій місцині складно. Проте, сучасні майстри-звіздарі в західних регіонах активно передають свої вміння учням. А також відбувається експозиційно-наукова і просвітницька робота музеїв, що популяризують різдвяні традиції і, зокрема, звіздарство. Тому звіздарство, як народне мистецтво, наразі розвивається стрімко. Загальноукраїнськими рисами вертепних зірок є тяжіння до восьмироговости та прикрашання їх кутасами і помпонами. Перспективним для дослідження теми є заглиблення в збір емпіричного вцілілого матеріалу – світлин зі східних, північних регіонів України та реконстукція старовинних зірок (початку 20 ст.) чи зірок «підпільного» періоду, тобто часів, коли відбувався атеїстичний ідейний та силовий пресинг і функціонування різдвяної традиції було вимушено-маргінальним. Робочою гіпотезою, яку будемо подалі досліджувати, є припущення, що рисами «поліської зірки» у чернігівському варіанті є пласкість, значне переважання довжини рогів над діаметром серцевини та скромність у колористичних рішеннях та розмаїтті матеріалів. Акумулювання великої кількість ретро світлин та анкетування респондентів дозволить підтвердити чи спростувати цю гіпотезу.

Список використаних джерел

1. Денисенко Марина. Майстриня з Черкас колекціонує різдвяні зірки та збирається про них видати книгу. Суспільне Черкаси. 21.12.2025. URL: https://suspilne.media/cherkasy/192151-majstrina-z-cerkas-kolekcionue-rizdvani-zirki-ta-zbiraetsa-pro-nih-vidati-knigu/ (Дата звернення 9.04.2026)
2. Звичаї нашого народу : етногр. нарис : [у 2 т.] / О. Воропай. Мюнхен : Укр. вид-во, 1958. Т. 1 . 1958. 308, [1] с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000506 (Дата звернення 9.04.2026)
3. Калаш Надія. Різдвяні звізди, вертепи і шопки із Закерзоння. Релігійно-інформаційна служба України. URL: https://risu.ua/rizdvyani-zvizdi-vertepi-i-shopki-iz-zakerzonnya_n102133 (Дата звернення 9.04.2026)
4. Котович Софія. Майстерня дерев'яних різдвяних звізд. UkraïnerQ. URL: https://www.ukrainer.net/maysternia-zvizd/ (Дата звернення 9.04.2026)
5. Творці різдвяних звізд. Автори-упорядники Ковальчук Дарія, Новак Богдан, Дзвоник Надія, Гризлюк Юлія. Львів: РАСТР-7, 2021 432 сторінки, кольорова вкладка, іл. URL: https://elib.nlu.org.ua/mobile/?fbclid=Iwb21leAQzmddjbGNrBDOZtGV4dG4DYWVtAjExAHNydGMGYXBwX2lkDDM1MDY4NTUzMTcyOAABHhhoDafVHnlqltAr8n4T4G_VuChNCZLQoXbx-DXxKgMgT5BWzMpal8uiion6_aem_BXZWY Y6vcXHbEIMbgzF6-A#/view/13713 (Дата звернення 9.04.2026)
6. Терещук Г. Знайомтеся, Звіздар. Із чого і в який спосіб різдвяні зірки (звізди) виготовляють. Радіо Свобода. Культура. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/rizdvo-atrybuty-zirka-kolyada-shopka-vertep/33631846.html (Дата звернення 9.04.2026)
7. Українська минувшина : ілюстрований етнографічний довідник / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна. Київ: Либідь, 1994. 256 с. : іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000050 (Дата звернення 9.04.2026)

Колодій Ірина,

студентка 4 курсу,
спеціальність «Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво)»,
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник – ***Топорівська Я. В.,***
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

СУЧАСНІ ДИРИГЕНТИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ТА ЇХНІЙ ВНЕСОК У РОЗВИТОК ДУХОВНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Сучасний етап розвитку хорового мистецтва Тернопільщини характеризується активною діяльністю диригентів, які не лише продовжують традиції своїх попередників, а й адаптують хорове мистецтво до умов сьогодення. Вони поєднують академічні засади з новими формами популяризації, активно залучають молодь і розширюють репертуар за рахунок духовної музики, народних обробок та сучасних композицій.

Важливим осередком підготовки майбутніх хормейстерів є Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької (колишнє музичне училище). Серед ключових постатей варто відзначити Анатолія Ороновського (Заслужений діяч мистецтв України), який очолює хорове відділення коледжу та є професором ТНПУ ім. В. Гнатюка. З 2017 р. – голова Тернопільського осередку асоціації «Всеукраїнське хорове товариство імені Миколи Леонтовича» Національної всеукраїнської музичної спілки [1]. Анатолій Ороновський, як досвідчений диригент та співак здійснює підготовку молодих диригентів, формуючи їхню професійну й художню культуру.

Також активну творчу діяльність веде Андрій Голодрига – керівник студентського хору «Соломія» ТМФК ім. Соломії Крушельницької. Завдяки його зусиллям колектив не лише впевнено розвивається, але й був ушанований участі у виконанні літургійного співу в Зарваниці у 2025 році під час Всеукраїнської прощі. Спів Літургії отримав позитивний відгук у мистецьких колах, серед громадськості та молоді.

Вагому роль у розвитку хорового мистецтва відіграє також Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тут працюють талановиті педагоги й диригенти, які гармонійно поєднують навчання студентів з активною концертною діяльністю. Галина Місько, багаторічна викладачка факультету мистецтв, очолює молодіжний хор, з яким проводить численні концерти та забезпечує формування у студентів виконавських навичок і художнього смаку [1].

Хорова капела «Освіта», один із провідних академічних колективів регіону з великою історією, під керівництвом Галини Яценко успішно продовжує традиції своїх попередників [1]. Її робота спрямована на збереження високого рівня виконавської майстерності капели, розширення репертуару та популяризацію української хорової музики. До слова, значний внесок у розвиток цього колективу свого часу зробив і Анатолій Ороновський, чия праця заклала основу сучасного рівня капели.

Дитяче хорове мистецтво посідає значне місце в культурному житті Тернопільщини. Особливий приклад – творчість заслуженого працівника освіти України Анжели Доскоч, яка керує дитячою хоровою школою «Зоринка» імені Ізидора Доскоча. Вона продовжує справу

засновника колективу, свого чоловіка, та відіграє вагому роль у його розвитку. Під її керівництвом «Зоринка» здобула міжнародну популярність завдяки активній концертній діяльності, участі в конкурсах і численним перемогам [2]. Анжела Доскоч спеціалізується на роботі з дитячими колективами, уміло розвиваючи вокальні здібності дітей та формуючи їхню любов до хорового співу. Цей ансамбль став справжньою школою життя для багатьох молодих співаків, чимало з яких продовжує освіту в музичній сфері.

Варто також зазначити роль музичних шкіл Тернополя та області, де діти роблять свої перші кроки в хоровому мистецтві. Викладачі й диригенти відіграють ключову роль у вихованні та розвитку музичного потенціалу молоді. Хлопці й дівчата, які співають у шкільних або позашкільних хорах, не лише самі долучаються до мистецтва, а й популяризують його серед своїх однолітків у загальноосвітніх закладах, що сприяє поширенню хорової культури серед молодого покоління.

Серед представників молодого покоління диригентів Тернопільщини вирізняється Андрій Аркуша, керівник інструментальних колективів, таких як Камерний оркестр «Тернопіль» та Муніципальний Галицький камерний оркестр, ставши наступником славетного заслуженого диригента Василя Феленчака [3].

Андрій Аркуша зумів вдихнути в діяльність колективу нове творче життя, збагативши репертуар сучасними, актуальними творами та розробкою інноваційних мистецьких проєктів. Відмінною рисою творчої діяльності диригента є його активна інтеграція у медіапростір та активне використання соціальних мереж. Камерний оркестр «Тернопіль» активно залучає платформу TikTok, що сприяє популяризації академічної музики серед молодих людей. Сам Андрій Аркуша бере участь у численних медійних заходах, таких як інтерв'ю та подкасти, де ділиться думками щодо ролі мистецтва, значення музики у сучасному суспільстві та ваги культурної спадщини. Іншою важливою гранню діяльності Андрія Аркуші є реалізація мистецьких проєктів нетрадиційного формату, орієнтованих на залучення широкого кола слухачів. Особливий резонанс викликали концерти на воді – «музичні круїзи» Тернопільським ставом [4].

Значущість для розвитку музичного мистецтва Тернопільщини має також діяльність Мирослава Кріля – видатного українського диригента, педагога, професора, народного артиста України та заслуженого діяча мистецтв України. Як головний диригент академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії та засновник першого професійного симфонічного оркестру у Тернополі з 2003 року, він зробив значний внесок у становлення музичного середовища регіону [3].

Професійне становлення Мирослава Кріля нерозривно пов'язане з ґрунтовною диригентською підготовкою (освіта у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка та стажування в Національному заслуженому симфонічному оркестрі України та Національній опері України). Окрім активної виконавської діяльності, Мирослав Кріль успішно реалізує себе в педагогіці. Він викладає хорове диригування в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка, інтегруючи досвід симфонічного диригента з хоровими традиціями [1]. Такий підхід сприяє збагаченню методів навчання і відіграє важливу роль у формуванні майбутніх музикантів. Репертуар маестро включає як вокально-симфонічні твори класичного напрямку, так і обробки українських народних пісень та зразки духовної музики. Мирослав Кріль здійснив оркестрування й виконав понад 130 творів, співпрацюючи з провідними музичними колективами України та закордонними ансамблями.

Поєднання багаторічного практичного досвіду, організаторського таланту та педагогічної майстерності дозволяє вважати його однією з центральних фігур сучасного музичного життя регіону. Його творчий шлях, досягнення та внесок у мистецтво є яскравим прикладом для наслідування та становлять важливу частину розвитку сучасної диригентської школи Тернопільщини.

Серед провідних сучасних хормейстерів Тернопільщини особливе місце посідає Святослав Дунець – заслужений артист України, художній керівник і головний диригент академічного камерного хору «Brevis» Тернопільської обласної філармонії [3]. Диригент є лауреатом численних конкурсів хорових диригентів, що підтверджує його високий

професіоналізм. Упродовж різних етапів творчої діяльності він викладав у Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької, був диригентом хору Тернопільської духовної семінарії імені Йосипа Сліпого. Поєднання педагогічної роботи та творчої діяльності суттєво вплинуло на формування його індивідуального стилю. У роботі з камерним хором «Brevis» маестро приділяє велику увагу духовному та культурному репертуару, який не лише збагачує професійне виконавство хористів, але й сприяє формуванню духовних та естетичних цінностей аудиторії, зокрема серед молоді. Одним із найбільш яскравих проєктів останнього часу став концерт «Пульс української пісні», який реалізував саме Святослав Дунець разом із камерним хором «Brevis». У програмі прозвучали хорові версії хітів сучасної української естради – пісні гуртів і виконавців «Kozak System», Артема Пивоварова, «Скрябіна» та інших відомих представників естради.

Отже, сучасні диригенти Тернопільщини не лише продовжують традиції своїх попередників, але й активно розвивають хорове мистецтво в нових умовах. Це свідчить про безперервність розвитку хорової культури регіону та її важливе місце в сучасному мистецькому просторі України.

Список використаних джерел

1. Кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва: офіційний сайт. URL: https://tnpu.edu.ua/faculty/Instytutmystectw/muzykoznawstvo.php (дата звернення: 07.04.2026).

2. Зоринка: сайт. URL: https://zorynka.com/ (дата звернення: 08.04.2026).

3. Тернопільська обласна філармонія: офіційний сайт. URL: https://filarmony.te.ua/ (дата звернення: 08.04.2026).

4. У Тернополі відбувся ще один круїз-концерт на теплоході посеред ставу (фото, відео). *Teren*. URL: https://teren.in.ua/news/u-ternopoli-vidbuvsya-shche-odin-kruyiz-koncert-na-teplohodi-posered-stavu-foto-video_411171.html (дата звернення: 08.04.2026).

Мацак Євген,

магістрант 1 курсу
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

Грицун Юлія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, Україна

ТВОРЧІСТЬ ДЖАЗОВОГО ГУРТУ «БЕНТЕҐА» У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗІ

Український музичний acid jazz колектив «Бентеґа» був створений у 2020 році. Ідея створення гурту належить співаку та автору пісень Євгену Мацаку та його дружині авторці текстів та вокалістці Оксані Тунік-Фриз.

Починаючи з 2005 року Євгена Мацака знають в музичних колах як співака та аранжувальника. Він співпрацював з багатьма колективами, зокрема: Академічним камерним хором ім. Д. Бортнянського, духовим оркестром Міського палацу культури ім. В'ячеслава Радченка, Військовим оркестром Військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України ОК «Північ», Військовим оркестром 8-го навчального Чернігівського центру Державної спеціальної служби транспорту, а також Чернігівським обласним філармонійним центром фестивалів та концертних програм.

Маючи досвід як сольний виконавець, автор пісень і аранжувальник, а також вагомий творчий доробок, Євген Мацак відчув потребу у реалізації власних творчих задумів, реалізації себе як керівника, прагнення вийти на вищий професійний рівень. Це стає на ідею створення власного колективу.

Для реалізації задуму до співпраці було запрошено клавішника Євгена Єгорова, з яким на той час вже відбувалася спільна творча діяльність. Концертна програма включала джазові стандарти, сучасні американські пісні та авторські твори. Так розпочалася робота над створенням оригінальної музики для гурту «Бентеґа».

Згодом до колективу приєдналися ще одинадцять музикантів, що дозволило сформували повноцінний джазовий бенд. Сьогодні колектив налічує чотирнадцять музикантів і працює у жанрах acid jazz, ethno jazz, jazz-funk, jazz-rock, jazz-pop, soul.

Головним творчим завданням колективу учасники вважають збереження та розвиток українських джазових традицій. Маючи у репертуарі гурту авторські обробки українських народних пісень, увага приділяється гармонізації у джазовому стилі з метою підкреслення національного колориту. Використовуючи підхід сучасного бачення, музиканти осмислюють український сучасний джаз через синтез ethno jazz та jazz-rock, вишукують музичні рішення для створення нових обробок українських народних пісень. З основу береться оригінальна мелодія відомої народної пісні, яка в подальшому видозмінюється як у гармонійному, так і у мелодійному плані, виходячи з межі традиційного звучання.

Саме інтеграція жанрів, як невід'ємна складова сучасного українського джазу, дозволила гурту винайти нове звучання та відчути певний власний стиль. Традиційно для українського джазу, у процесі створення окремих композицій, колектив використовує «jam session», де завдяки творчій винахідливості виконавців та їх імпровізаційному пошуку народжувалась частина творів.

Деякі учасники гурту були знайомі ще до створення колективу. Вони займають активну громадянську позицію і з 2014 року займаються волонтерською діяльністю, підтримуючи українських героїв на сході країни.

Із початком повномасштабного вторгнення у лютому 2022 року музиканти зосередилися на допомозі Чернігівщині, яка постраждала внаслідок російської агресії. Вони брали участь у численних волонтерських акціях на території області, яка перебувала в окупації під час повномасштабного вторгнення: організовували благодійні концерти та артпроєкти як для дорослих так і для дітей. Спільно з ГО «ВГО «Лицарський Хрест» працюють у сфері підтримки ментального здоров'я українців, здійснюючи як індивідуальну роботу з цією категорією осіб, так і актуалізуючи відповідну проблематику в інформаційному просторі.

Так, однією з відеоробіт гурту «Бентеґа» є композиція «Ой, ходить сон» (2021), в якій порушується актуальна проблема суїциду.

Тема ментального здоров'я є однією з провідних тем у музичних творах колективу. Гурт займається активною адвокацією проблематики ментального здоров'я у своїй творчості, створюючи композиції та відеокліпи, присвячені актуальним проблемам сучасного суспільства.

Саме ця тематика стала основою для створення музичної трагікомедії «Бентежно-геніальне безумство». Музичною основою вистави стали авторські композиції джазового гурту «Бентеґа», сценарій написаний Оксаною Тунік-Фриз. Музика і сценарій вистави не просто співіснують, вони доповнюють один одного, адже це спільна режисерська робота вокаліста гурту «Бентеґа» Євгена Мацака та автора сценарію, учасниці гурту Оксани Тунік-Фриз.

У виставі залучені не лише професійні актори, а й ветеран російсько- української війни Юрій Вєткін. Загалом у постановці беруть участь 25 артистів і музикантів. Автори співпрацюють із фахівцями Чернігівської обласної психоневрологічної лікарні, отримуючи професійні консультації щодо висвітлення теми ментального здоров'я. Команда презентувала виставу в травні 2024 року у Чернігові, після чого її було представлено в інших українських містах – у Славутич, Києві та Хмельницькому.

Не зважаючи на важкий час та активну волонтерську діяльність, джазовий гурт «Бентеґа» продовжує творчу роботу: активно виступає з концертами по Україні, бере участь у відкритті художніх виставок, арт просторів, благодійних аукціонів, співпрацює із Чернігівським обласним філармонійним центром фестивалів та концертних програм.

Триває співпраця з обласним академічним музично-драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка, зокрема колектив планує прийняти участь у сучасній постановці вистави «За двома зайцями», долучився до реалізації проекту «Фабрична 12», створеного у співпраці з Натою Жижченко, Євгеном Філатовим (гурт ONUKA) та «Суспільне Чернігів». У межах цього проекту колектив працював із такими відомими українськими артистами, як гурт LATEX FAUNA, та учасник Євробачення 2026 – співак та музикант «HAYAT».

Список використаних джерел

1. Музична трагікомедія «Бентежно-геніальне безумство». 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3Nvnh-Q45HI (дата звернення 30.03 2026)

Скрипко Дмитро,

студент 4 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна,
викладач духового відділу КЗПМО
«Чернігівська міська школа мистецтв імені Любомира Боднарука»

Науковий керівник – ***Кондратенко І. А.,***
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Україна

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ ЯК ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА

Упродовж історичного поступу Чернігівщину називають важливим освітнім та культурним центром України. У місті, що пам'ятає часи Київської Русі, на межі XVII–XVIII століть розпочинає діяльність Чернігівський колегіум. Це був не просто навчальний заклад, а символ інтелектуальної могутності нашого народу. Завдяки високому рівню викладання математики, філософії та іноземних мов він отримав славу інтелектуального осередку, який називали «Чернігівськими Афінами». Колегіум було засновано в 1700 році з ініціативи видатного церковного діяча Лазаря Барановича, а фактичне втілення ідея отримала за часів архієпископа Іоанна Максимовича. Вагому роль у його розбудові також відіграв Іван Мазепа: за підтримки гетьмана зведено величну будівлю з дзвіницею, які нині прикрашають чернігівський Дитинець [4, 14.]

Спочатку навчальний заклад діяв як слов'яно-латинська школа, але завдяки високому рівню викладання він швидко здобув статус колегіуму. Подібно до Києво-Могилянської академії, це був перший навчальний заклад вищого типу на Лівобережжі. Студенти опановували «сім вільних мистецтв», серед яких особлива увага приділялася латині, грецькій мові, риториці, поетиці, філософії та богослов'ю. Важливою рисою Чернігівського колегіуму була його відкритість для всіх верств населення: тут навчалися не лише діти духовенства, а й вихідці з козацької старшини, міщан та подекуди навіть селян.

Випускники закладу працювали державними діячами, дипломатами, вчителями та лікарями. Вони поширювали європейські цінності та знання по всій території Гетьманщини [там само, с. 16]. Рівень академічної підготовки дозволяв викладачам виконувати складні проєкти: у 1716 році в стінах колегіуму було завершено переклад чотиритомника Тіта Лівія, що свідчило про досконале володіння латиною. Риторика та поетика формували вміння переконувати та грамотно висловлюватися. Ці навчальні дисципліни були особливо важливими для майбутніх ораторів, священнослужителів та педагогів.

Також студенти вивчали логіку, натурфілософію (фізику) та метафізику. Викладачі створювали власні авторські курси, в яких поєднували досягнення західноєвропейської думки з українською духовною традицією. Це сприяло формуванню самобутньої наукової мови, де критичне мислення поєднувалося з щирою релігійністю. Колегіум тісно співпрацював із Чернігівською друкарнею: у 1717 році вийшов «Новий Заповіт» із коментарями.

Музичне виховання у Чернігівському колегіумі було не просто частиною навчального плану. Музика розглядалася як одна з «вільних наук» (Artes liberales), що гармонійно доповнювала вивчення риторики та філософії. Основною дисципліною був партесний спів, який передбачав поєднання чотирьох і більше голосів. Студенти навчалися читати музику з нот («по партіях»), що вимагало розвиненої вокальної техніки та слуху. У такий спосіб виховувалися півчі для архієрейського хору та супроводу урочистих подій. Також студентам викладали систему нотного запису (київське знам'я або лінійне письмо), яка дозволяла фіксувати духовну музику, а найбільш здібні вихованці опановували основи композиції.

При Колегіумі діяв один із найкращих хорів Лівобережжя. Участь у ньому була обов'язковою для всіх, оскільки вихованці співали за богослужінням у соборах міста. Репертуар включав твори Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, канти, псальми, а також місцеві чернігівські розспіви. Самі фундатори Колегіуму – Лазар Баранович та Іоанн Максимович – були знавцями духовної музики. Лазар Баранович сприяв розвитку професійного хорового співу, запросив до Чернігова видатного регента і композитора Симеона Пекалицького. Музична підготовка в Чернігові була настільки високою, що випускники Колегіуму вступали на службу до Петербурзької придворної капели. Це свідчило про те, що тогочасний Чернігівський колегіум був свого роду консерваторією Лівобережжя. Взагалі навчання в закладі поєднувалося з жорсткою дисципліною, що сприяло досягненню таких результатів [3, 157].

Також музика була невід'ємною частиною шкільної драми. Колегіум славився своїми виставами до церковних свят та з нагоди визначних подій, до яких студенти розучували інтермедії та канти [2, 27]. Хоча основний акцент робився на вокалі, під час театральних дійств також звучали інструменти – бандури, сопілки, скрипки. Зокрема, побутування інструментальної музики в Колегіумі яскраво засвідчує студентський панегіричний малюнок, про котрий згадує Анатолій Адруг у своїй монографії [1, 332-333].

Будівля Колегіуму є унікальним зразком українського бароко. Її окрасами є розкішний фасад, який прикрашений керамічними розетками, та знаменита дзвіниця. На центральному фасаді розміщена хрестоподібна ніша та дві керамічні ікони, що є рідкісним елементом для архітектури того часу. Бібліотека колегіуму була однією з найбільших на Лівобережжі. У ній зберігалося близько 1000 видань європейськими мовами, включаючи рідкісні книги з колекцій Петра Могили. Навіть після реорганізації у духовну семінарію в 1776 році заклад не втратив свого наукового та мистецького авторитету [4, 16].

У наш час Колегіум входить до складу Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній». У ньому представлено тематичні експозиції з іконопису, історії освіти та діяльності видатних постатей Сіверського краю. Це місце, де сучасна учнівська та студентська молодь може відчути зв'язок поколінь та усвідомити, що вища освіта на Чернігівщині формувалася понад три століття. Заклад став базою для провідного університету міста, назва якого реорганізовувалася у залежності від завдань суспільства, – Учительський інститут (1913), Інститут народної освіти (1920), Інститут соціального виховання (1930), Чернігівський педагогічний інститут (1954–1988), Чернігівський державний педагогічний інститут імені Т.Г. Шевченка (1998–2010). Теперішня назва – Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, – об'єднала у собі могутнього попередника епохи Гетьманщини та ім'я Кобзаря. Приклад Колегіуму нагадує нам: знання – це зброя, а просвітництво – шлях до свободи. І нехай у час випробувань ці слова слугують нашій молоді гідним прикладом.

Список використаних джерел

1. Адруг А. Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть *: монографія.* Чернігів: Видавець Лозовий В.М., 2026. 560 с.
2. Ладисєв В. Шкільна драма в Чернігівському колегіумі. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 2025. №34 (190). С. 25–29.
3. Посохова Л. Ю. «Академічна повсякденність» викладачів та учнів православних колегіумів України XVIII ст. Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х томах. Т. 1: Практики, казуси та девіації повсякдення / гол. ред. В. Смолій ; НАН України. Ін-т історії України. Київ : Ін-т історії України, 2012. С. 141–187.
4. Травкіна О. Чернігівський колегіум XVIII ст.: європейська модель освіти, здобутки та виклики. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 2025. №34 (190). С. 12–18.

Чередниченко Євгеній,

студент 4 курсу,
спеціальність Музичне мистецтво,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка,
викладач естрадного відділу КЗПМО
«Чернігівська музична школа №1 імені Стефана Вільконського».

*Науковий керівник – **Кондратенко І. А.,***
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

ОЛЕКСАНДР ШЛЬОНЧИК: МИСТЕЦЬКИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОГО ЧЕРНІГІВЦЯ

Коли ми говоримо про музичну культуру Чернігівщини, то згадуємо талановитих людей різного фаху, які творили цю культуру впродовж історичного поступу. Серед них – виконавці, композитори, педагоги, вчені-мистецтвознавці, а також майстри з виготовлення музичних інструментів. Олександр Микитович Шльончик (1921–2008) – фахівець із «золотими руками», який, без перебільшення, повернув до життя музику наших пращурів [9]. Не випадково сучасники називали його «українським Страдіварі»: за понад шістдесят років він створив понад вісімсот зразків різних музичних інструментів. Деякі з них вважалися назавжди втраченими, проте зазвучали знову завдяки його унікальному таланту [10].

Олександр Шльончик народився 28 квітня 1921 року в Чернігові [9]. Свій перший музичний інструмент – мандоліну, – він власноруч змайстрував під час навчання в шостому класі [8]. Після завершення Другої світової обіймав різні посади: завідувача клубу Чернігівської фабрики первинної обробки вовни, методиста центру народної творчості, навіть працював у лялькovому театрі та філармонії [10]. Проте справжнє покликання чекало на нього попереду. Починаючи з 1948 року, понад тридцять років поспіль майстер працював на Чернігівській фабриці музичних інструментів [4], а після її закриття – продовжував виготовляти інструменти у себе вдома [3, 131]. Він став провідним конструктором, не маючи спеціалізованої музичної чи технічної освіти. Усього, чого досяг, він навчився сам: вивчав різні породи дерева, опанував акустику, розробив унікальні креслення для виготовлення інструментів, а також віртуозно грав на кожному з них [4].

Його формулою для виготовлення сопілки користуються на багатьох музичних фабриках по всьому світу [8]. Загалом, у творчому доробку майстра налічується 814 зразків музичних інструментів. Серед них – дерев'яні духові різних народів (сопілки, джоломиги, фрілки, флояри, кувиці, свиринги, наї, окарини); струнні щипкові (гусла, мандоліни, гітари, домри, концертні цимбали); ударні (ксилофони, тріскачки, дерев'яні коробочки, деркачі). Можна сміливо сказати, що Олександр Шльончик підходив до своєї справи не просто як умілець, а як учений-дослідник. Він реконструював сімейства кувиць та дерев'яних окарин [10]. Навіть розробив самовчитель гри на бандурі – для того, щоб кожен охочий міг опанувати цей інструмент [8].

Олександр Шльончик був не лише конструктором нових інструментів, а й реставратором. У певних випадках він не мав зразків для копіювання, а тому відновлював їх за стародавніми фресками, малюнками та архівними описами. Наприклад, торбан Тараса Шевченка був у занедбаному стані, проте майстер не лише відремонтував його, а й повернув первісне звучання [7; 8]. Нині цей раритет зберігається в Роменському краєзнавчому музеї на Сумщині. Також майстер виготовив зразок давньоруського гудка, який зображено на тисячолітній фресці Софії Київської. Завдяки цій реконструкції ми можемо уявити, як звучала музика за часів Київської Русі [5; 10].

Олександр Микитович виконував замовлення з різних куточків колишнього Союзу. Він відновив інструменти народу Комі: чипсан, бадьпу, сюмод та інші [5]. Звичайно, цей факт не міг залишитися непоміченим. Майстра нагороджено одразу двома золотими медалями на виставці досягнень народного господарства. Першу золоту медаль, за бандуру-приму, він отримав у 1965 році, а другу, в 1967 році, – за концертні цимбали [9; 10]. Також його удостоєно

почесних звань майстра народної творчості УРСР та народного майстра мистецтв Республіки Молдова [9]. Інструменти Олександра Шльончика звучали не лише в Україні: до нього зверталися «Пісняри» та інші музичні колективи [2].

Майстер передав свою любов до музики дітям та онукам. Його дружина Валентина Степанівна була викладачкою бандури, виступала у чернігівському тріо бандуристок. Але найбільшу славу родині принесли онуки. Олександр Жижченко став засновником та учасником гурту «Tomato Jaws», а його сестра Наталія – вокалісткою та лідеркою «ONUKA». Назву гурту обрано не випадково, оскільки це щира данина пам'яті дідусеві [8]. Артистка згадує, що коли їй було чотири роки, він виготовив для неї першу сопілку. В роки навчання вона часто виступала з оркестром і грала на інструментах Олександра Шльончика [7]. І зараз у творчості «ONUKA» сучасна електронна музика органічно поєднується з автентичним звучанням тих самих інструментів, які змайстрував її славетний дід [6].

Пам'ять про Олександра Шльончика живе серед чернігівців. Його технологічні розробки продовжує Олександр Бешун – учень майстра, знаний фахівець з виготовлення бандур та інших народних інструментів [1]. У 2021 році, з нагоди 100-річчя від дня народження Олександра Микитовича, на його будинку встановили меморіальну дошку [4]. Тепер кожен, хто проходить повз, може згадати про цю видатну особистість. А сама садиба перетворилася на справжній осередок сучасного культурного життя: у 2024 році Ната Жижченко започаткувала артпростір «Фабрична, 12». Там проводяться лекції, концерти, зустрічі з музикантами та майстер-класи. І, що особливо символічно, – у межах цього проєкту за кресленнями Олександра Шльончика почали створювати народні інструменти за допомогою 3D-друку [6]. Це дивовижне поєднання традиції та сучасних технологій доводить, що справа майстра живе і розвивається. Крім того, у квітні 2025 року в Чернігівському історичному музеї імені Василя Тарновського відкрилася виставка «Іменем любові», яку присвячено трьом поколінням митців [2].

Отже, Олександр Микитович Шльончик – це унікальна, непересічна постать не лише в музичній культурі Чернігівщини, а й усієї України. Все його життя – це служіння мистецтву у збереженні та відродженні виконавських традицій, які могли зникнути у плині часу. Завдяки праці майстра народні інструменти отримали нове життя і зазвучали у концертних залах України та світу [5]. А родинна справа, яку продовжує його видатна онучка, є найкращим свідченням того, що культурна спадщина Чернігівщини жива і передається з покоління в покоління [2; 6]. Нам, молодим музикантам, дуже важливо знати і пам'ятати таких людей, оскільки вони творять справжню історію рідного краю.

Список використаних джерел

1. Бешун Олександр Михайлович : сайт Bandura space. URL: https://banduraspace.com/majstry/beshun-oleksandr-myhajlovych/
2. Виставка, присвячена майстру Олександру Шльончику та Наті Жижченко (ONUKA), відкрилась у Чернігові. URL: https://pechera.info/news/498-vistavka-prisviacena-maistru-oleksandru-slyonciku-ta-nati-zizcenko-onuka-vidkrilasia-u-cernigovi.html (дата звернення: 11.05.2026).
3. Денькович В.С. Виробництво народних інструментів в українському соціокультурному просторі XX – XXI століття. *Сучасні дослідження культури і мистецтва* : зб тез всеукр. науково-практ. конференції (Сєвєродонецьк, 25-26 листопада 2021 р.) С. 129–132.
4. Заліська Ю. У Чернігові встановлять меморіальну дошку Олександру Шльончику. URL: https://cheline.com.ua/news/society/u-chernigovi-vstanovlyat-memorialnu-doshku-oleksandru-shlonchiku-256305
5. Музичний майстер Олександр Шльончик : офіц. сайт Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського. URL: https://choim.org/музичний-майстер-олександр-шльончик/
6. ONUKA анонсувала новий творчий проєкт у дідівському обійсті у Чернігові : сайт радіостанції Europa Plus. URL: https://europaplus.kiev.ua/news/onuka-anonsuvala-novyi-tvorchyi proiekt-u-didivskomu-obiisti-v-chernihovi/
7. ONUKA – про 100-річний ювілей свого дідуся Олександра Шльончика. *Vogue UA*. URL: https://vogue.ua/article/culture/muzyka/onuka-pro-100-letniy-yubiley-svoego-dedushki-i-pamyat-44413.html
8. Перша у світі формула виготовлення сопілки розроблена відомим чернігівським майстром : офіц. сайт туристично-інформаційного центру Чернігівщини. URL: https://chernihivregion.travel/blog/persa-u-sviti-formula-vigotovlenna-sopilki-rozroblena-vidomim-cernigivskim-muzicnim-majstrom
9. Шльончик Олександр Микитович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шльончик_Олександр_Микитович
10. Шльончик Олександр Микитович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-887215 (дата звернення: 11.05.2026).

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ»

М 65 **МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: НОВАЦІЇ І ПЕРСПЕКТИВИ** : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (23 квітня 2026 року, м. Чернігів) / за заг. ред. Солдатенко О. І. Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2026. 178 с.

Технічний редактор ***О. Клімова***

Комп'ютерна верстка
та макетування ***О. Клімова***

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 23743–13583 ПР від 06.02.2019 р.

Підписано до друку 08.04.2026 р. Формат 60х84 1/8.
Ум. друк. арк. 20,69. Обл.-вид. арк. 14,58. Зам. № 013.
Редакційно–видавничий відділ НУЧК імені Т. Г. Шевченка,
14013, м. Чернігів, вул. Гетьмана Полуботка, 53,
тел. 941–102
nuchk.tipograf@gmail.com