

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТ КОРОЛЯ ДАНИЛА
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ С.ВОРОБКЕВИЧА

«УКРАЇНСЬКЕ ТА СВІТОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

— **СТУДЕНТІВ ТА АСПІРАНТІВ** —

29–30 ТРАВНЯ 2025 РОКУ



ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ

ТНПУ ІМ.В.ГНАТЮКА



ТЕРНОПІЛЬ, 2025

student.conference05.2023@gmail.com

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ
РАДИ «АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТ КОРОЛЯ ДАНИЛА
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ
УКРАЇНКИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
Ю.ФЕДЬКОВИЧА
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
С.ВОРОБКЕВИЧА

«УКРАЇНСЬКЕ ТА СВІТОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної
конференції студентів та аспірантів
29-30 травня 2025

Тернопіль
2025

Українське та світове мистецтво: історія та сучасність: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів / Головні редактори: Я. В. Топорівська. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2025, 96 с.

Затверджено вченою радою факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка (протокол №10 від 19.06.2025 р.)

Редакційна колегія:

- | | |
|--------------------------|---|
| Топорівська Я. В. | декан факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент |
| Смоляк О. С. | професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства, професор |
| Кирея М. В. | доцент кафедри театрального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук доктор філософії, доцент |
| Маркович М. Й. | завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання ТНПУ імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства, доцент |

Українське та світове мистецтво: історія та сучасність: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів / редкол.: Я. В. Топорівська (гол. ред.) та ін. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2025. 96 с.

До збірника увійшли тези доповідей здобувачів першого (бакалаврського), другого (магістерського) та третього (осітньо-наукового) рівня вищої освіти, викладачів, науковців.

Відповідальність за висвітлений матеріал у публікаціях несуть автори наукових публікацій.

© ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025

© Автори публікацій, 2025

ЗМІСТ

Секція 1. СЦЕНІЧНІ ТА ЕКРАННІ ВИДИ МИСТЕЦТВА.....	7
Тамара ВОЩИЛО	
ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІАЛЕКТІВ І СУРЖИКУ.....	7
Роман ГУЦАН	
РЕВОЛЮЦІЯ ЧИ РЕВЕРСІЯ? УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ФОКУСІ ЧАСУ.....	11
Ірина СТАДНИК	
ТВОЧІ ЗДОБУТКИ ОЛЕГА МОСІЙЧУКА У КІНО.....	13
Святослав ТРОПОРІВСЬКИЙ	
СТЕНЛІ КУБРИК – РЕВОЛЮЦІОНЕР У СВІТІ КІНОМИСТЕЦТВА.....	16
Секція 2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ХОРЕОГРАФІЯ.....	20
Марія АНДРІЙЧУК	
ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ВПРАВИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА.....	20
Софія БАТРУХ	
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ.....	22
Майя БОГАТИРЬОВА	
МОДЕРНІЗАЦІЯ ІСПАНСЬКИХ ТАНЦІВ У ХХ СТОЛІТТІ.....	25
Роксолана ВИКЛЮК	
ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ В УМОВАХ НОВИХ МЕДІА.....	28
Андрій ДЕНЕГА	
ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В НУШ.....	30
Володимир ДОРОШЕВИЧ	
ВПЛИВ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК У ШКОЛЯРІВ ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ.....	34
Захар КОЗЛИК	
«ЩЕДРИК» М.ЛЕНТОВИЧА: МУЗИКА, ЩО ТРАНСЛЮЄ СВІТОВІ НЕЗЛАМНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДУХУ.....	36
Валерія КОНЮХОВА	
ДОСЛІДНИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ: ВКЛАД ТА ТЕНДЕНЦІЇ.....	39
Назарій КРИЧУН	
ЕФЕКТИВНІСТЬ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ЗАСОБУ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ.....	43
Галина МЕЛЬНИЧУК	
ОСОБИСТІ ЦІННОСТІ – ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ СТУДЕНТА ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ.....	45
Уляна ПЕРХАЛЮК	

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНИХ ШКОЛЯРІВ.....	49
Наталія ПЕРХАЛЮК	
МОЗКОВИЙ ШТУРМ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ.....	53
Оксана ПЕТРІВ	
СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ Ф.МЕНДЕЛЬСОНА НА БАНДУРІ.....	56
Юрій СМАЛІУС	
ТЕХНОЛОГІЇ ШІ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ.....	58
Олена СТОКОЛОСА	
ВПЛИВ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА КРЕАТИВНІСТЬ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ТАНЦІВНИКА.....	61
Олексій СТРОНСЬКИЙ	
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА НА ПОЕЗІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ....	64
Олександра ФЕДЧУН	
ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ОЙ З-ЗА ГОРИ КАМ'ЯНОЇ» М.ЛЕОНТОВИЧА.....	68
Анна ЦЯПУТА	
ТЕМАТИЧНА ПРОЄКЦІЯ ПРОГРАМ ГУРТУ «SCHMALGAUZEN» В МОЛОДІЖНО-ОСВІТНЄ СЕРЕДОВИЩЕ.....	70
Уляна ЧОПИК	
МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	72
Людмила ЩУР	
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ТИПУ ІМ. В. ГНАТЮКА.....	74
Ангеліна ЯРЕМІЙ	
ТВОРЧИЙ СТИЛЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО: СИНТЕЗ НАРОДНОГО ТА КЛАСИЧНОГО.....	76
Секція 3. ОБРАЗОТВОРЧЕ, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН...80	
Вадим ГОРОШКО	
ОСОБЛИВОСТІ АРТ-ТЕРАПІЇ, АРТ-ПЕДАГОГІКИ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ.....	80
Олександр МАКСИМЧУК	
ВНЕСОК МИТЦІВ НАДЗБРУЧЧЯ У МИСТЕЦЬКУ СПАДЩИНУ УКРАЇНИ.....	84
Олеся-Іванна ФІЯЛКА	
АЙДЕНТИКА МІСЬКОЇ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЧИННИК КОМУНІКАЦІЇ З ГРОМАДОЮ.....	88
Вікторія ХРУПАЛО	
СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ ЗАКЛАДУ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ.....	92

Вікторія ШОЗДА

ЖІНОЧЕ ОБЛИЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: РОЛЬ
ХУДОЖНИЦЬУ ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....96

Секція 1. СЦЕНІЧНІ ТА ЕКРАННІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

Тамара ВОЩИЛО,
студентка спеціальності 026 Сценічне мистецтво
факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка
Тернопіль, Україна
*Науковий керівник – **Марія КИРЕЯ,***
доцент кафедри театрального мистецтва
ТНПУ імені В. Гнатюка,
доктор Ph. D, доцент
Тернопіль, Україна
mariaganych@gmail.com

TAMARA VOSHCHYLO,
student of specialty 026 Performing Arts
of the Faculty of Arts of the Volodymyr
Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
*Scientific supervisor – **Mariia KYREIA,***
Associate Professor, Department of Theater Arts,
Ternopil National Pedagogical University
named after Volodymyr Hnatiuk,
Ph.D., Associate Professor
Ternopil, Ukraine
mariaganych@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КРИЗЬ ПРИЗМУ ДІАЛЕКТІВ І СУРЖИКУ FEATURES OF STAGE LANGUAGE IN UKRAINIAN THEATER THROUGH THE PRISM OF DIALECTS AND SURZHUK

Формування українського театру відбувалося у постійному взаємозв'язку з мовним питанням в Україні. У періоди політичного тиску мовна ситуація на українській сцені була складною та значною мірою визначалась державною мовною політикою. Попри обмеження, запроваджені Емським указом 1876 року, інтерес глядача до українських п'єс не зник [3]. Наприкінці XIX століття театр корифеїв, представлений такими діячами, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий та іншими, сформував підґрунтя сценічної мови українського театру. Саме вони вперше утвердили нормативну літературну вимову на сцені, сформувавши орфоепічну базу сучасної української мови [5]. Попри домінування літературної норми, театральне мовлення часто містило діалектні вкраплення та мовні елементи змішаного характеру. Питання мовної норми та автентичності сценічного мовлення постійно перебувало в центрі театрознавчих дискусій та суперечок упродовж тривалого часу серед української інтелігенції.

У наш час, на тлі відродження української культури, проблема сценічної мовної норми постає в новому контексті. З одного боку, театральна сцена покликана демонструвати зразкову літературну мову, а з іншого — відтворювати справжнє життя народу з урахуванням регіональних мовних особливостей. Попри

орфоепічні норми, у сучасному українському театрі дедалі частіше звучить діалектна або суржикова мова. Це явище привертає увагу дослідників до впливу таких мовних форм на сценічне мовлення, виразність вистав і глядацьке сприйняття.

Метою роботи є проаналізувати вплив регіональних діалектів і суржику на сценічне мовлення в українському театральному мистецтві. Для цього розглянуто теоретичні аспекти (поняття діалекту, суржику, сценічного мовлення), здійснено огляд літератури з цієї теми, проаналізовано приклади з української драматургії та практики театру, а також окреслено вплив діалектних елементів і суржику на акторське виконання.

Регіональні діалекти – це територіальні різновиди української мови, що характеризуються специфічною вимовою, словником та граматиною певної місцевості. Діалекти зберігають історичні мовні риси і збагачують національну мовну систему. Українські діалекти традиційно об'єднуються в три наріччя (північне, південно-східне, південно-західне), у межах яких існують десятки говірок. У художніх текстах діалектизми виконують стилістичну функцію – надають мовленню колориту, автентичності, характерної інтонації регіону. Театр активно використовує діалектні елементи, щоб створити автентичність образів і підкреслити соціокультурне походження персонажів. Тому, діалект на сцені – це інструмент художньої виразності, що за умови вмілого використання не заперечує літературну норму, а розширює її можливості [1].

Суржик – це змішане українсько-російське мовлення, гібридна форма, що виникає в ситуації двомовності (українсько-російської) і характеризується порушенням норм обох мов. Термін «суржик» історично означає суміш зерна, а переносно – будь-яку змішаність, що погіршує якість. У мовознавстві немає єдиної дефініції суржику: його трактують і як різновид просторіччя, і як піджин, і як «напівмову». Водночас дослідники одностайні, що суржик є переважно негативним явищем мовної культури. Лариса Масенко, відома соціолінгвістка, наголошує: суржик руйнує мовний узус і віддаляє народне мовлення від літературної норми. Вона влучно визначає суржик як «засіб пародіювання й осміювання низової антикультури» [4], тобто мова «низу», що стала об'єктом гумору та сатири. Справді, у художній літературі суржик часто використовується для комічного ефекту або характеристики неосвічених персонажів.

Сценічне мовлення – це спеціально вироблена техніка усного мовлення акторів, яка слугує для втілення образної суті п'єси засобами голосу і слова. В академічному театрі традиційно утвердилася норма чистої літературної вимови без діалектизмів і суржику. Ще корифеї української сцени приділяли велику увагу мовній культурі: П. Саксаганський вимагав від акторів чіткої дикції та гнучкого голосу, М. Старицький пильно стежив за «чистотою інтонаційного звучання сценічної мови». У 1910-1920-х роках режисер Лесь Курбас, реформатор театру, категорично виступав проти «надмірного показу побуту, демонстрування суржику та вульгаризації» на сцені [5]. Отже, український театр ХХ ст. орієнтувався на високу мовну культуру, а відхилення (просторіччя, суржик) допускалися лише як свідомий художній прийом у характеристиці окремих персонажів.

Сучасна драматургія, особливо постмодерна, активно експериментує з мовними формами. Драматурги дедалі частіше вводять до текстів діалектну лексику чи навіть цілі репліки суржиком, відображаючи реальне мовне середовище

сьогодення. Дослідники відзначають, що суржик «узвичаївся» в українській драматургії настільки, що в деяких п'єсах набуває статусу «третьої мови» поряд з українською та російською. Такий підхід зумовлений постмодерністським прагненням правдиво показати життя «маленької людини», без ретуші і пафосу [2].

У розвитку українського театру можна виділити кілька показових прикладів використання регіональної мови на сцені – від класичних п'єс ХІХ ст. до сучасних постановок.

«Наталка Полтавка» (1819) – перший класичний зразок української п'єси, написаної живою народною мовою Полтавщини. Іван Котляревський ввів на сцену лексику й інтонації полтавського говору, що на той час відрізнявся від книжної мови. У результаті мовлення персонажів звучало природно і колоритно, а сама п'єса стала етапною для становлення української літературної мови. Діалектні особливості (наприклад, питомі полтавські слова і наголоси) в «Наталці Полтавці» надали героям національної своєрідності, але водночас були зрозумілі широкій аудиторії, бо полтавський говір ліг в основу літературної норми. Вплив цієї п'єси на сценічне мовлення колосальний: за висловом дослідників, саме театр корифеїв закріпив літературну вимову української мови, витворивши нову якість сценічного слова [5].

«За двома зайцями» (1883) – комедійна п'єса Михайла Старицького, відома майстерним використанням змішаного мовлення. Головний герой Свирид Голохвостий, міщанин із Києва, намагається удавати з себе «пана» і вставляє в свою українську мову русизми, говорить неправильним російським – тобто суржилом. Цей художній прийом підкреслює комічність персонажа і його соціальні претензії. Відомо, що у радянські часи існувала двомовна екранізація п'єси: українською та російською мовами. В україномовній версії комізм досягається саме через суржикові репліки Голохвостого, який змішує українську з ламаною російською. Цей приклад підтверджує думку Л. Масенко, що суржик надається до пародіювання низької культури [4].

«Мина Мазайло» (1929) – славетна сатирична комедія Миколи Куліша, де мовне питання є головним рушієм сюжету. У п'єсі яскраво зіткнуто дві мовні стихії: україномовна молодь і русифікована стара генерація. Куліш доводить конфлікт до абсурду, висміюючи як сліпе преклоніння перед російською мовою, так і фанатичну мовну чистоту. Суржик у репліках окремих героїв тут виступає не лише засобом гумору, але й важливим соціолінгвістичним маркером, який показує роздвоєність міського суспільства того часу.

За радянської доби в академічних театрах суржик майже не вживався, адже панувала установка на літературну мову. Однак на межі 1980–90-х років ситуація почала змінюватися. Однією з перших вистав, де заговорили суржилом, була постановка «Археологія» Олексія Шипенка в Київському Молодіжному театрі (1989) – героїня цієї п'єси в перекладі Ярослава Верещака розмовляла сумішню української з російською. Відтоді режисери все частіше вдавалися до суржику в комедійних або соціально-побутових драмах, аби надати діалогам натуральності. Наприклад, Київський молодіжний театр «Відкритий погляд» зробив родзинкою своїх вистав використання суржику у сучасних п'єсах. Серед таких постановок – «Наталчина мрія» Я. Пулінович, «Гуппі» В. Сігарєва, «Найлегший спосіб кинути курити» М. Дурненкова та інші російськомовні тексти, в яких герої української сцени заговорили змішаною мовою.

У діалектно-суржиковій палітрі сучасної української драми текст творів часто пишеться «з голоса народу», увіковічуючи на папері живі розмови з вулиць, сіл, провінційних міст. Як зазначає В. Корольова, українські драматурги дедалі частіше визнають суржик повноправним елементом своїх творів, і вводять його для зображення різних регіонів України [2]. Наприклад, драматург Віра Маковій з Буковини створює п'єси, де герої говорять буковинським діалектом – цим вона надає своїм творам неповторного локального колориту [6]. У Рівненському та Івано-Франківському театрах у виставах «Нація» і «Солодка Даруся» за творами М. Матіос, мова персонажів насичена гуцульськими діалектизмами (газдівство, фіранка, плескати та ін.) [1]. Ці вистави справили фурор у глядача завдяки автентичній мові персонажів, проте на гастролях у Польщі виникла проблема перекладу – польський глядач без субтитрів не міг повністю зрозуміти зміст через мовні особливості [6]. Крім діалектів, у сучасних п'єсах часто з'являються персонажі, що розмовляють суржилом, – як правило, це або комічні «маленькі люди», або, негативні персонажі, злодії (для надання їм певного «низького» забарвлення). В українській новітній драматургії можна знайти приклади, коли один твір поєднує три мовні коди: українську, російську і суржик. Так, драматург Дмитро Гуменний у передмові до своєї п'єси «Село. Еволюція (8-й поверх)» спеціально зазначив, що текст написано трьома мовами – і суржику там відведено повноправне місце [2]. Цей жанрово-стильовий пошук є відбиттям реального мовного буття українців, у яких співіснують різні мовні коди.

Використання некодифікованих мовних елементів на сцені ставить перед акторами низку викликів. Актор повинен володіти діалектом або суржилом настільки ж добре, як і літературною мовою, щоб грати переконливо. Якщо ролі потребують гуцульського чи слобожанського говору, то виконавець повинен опанувати специфічну вимову, лексику, інтонацію цього говору. Неправильно відтворений акцент відразу впадає в око глядача і може знизити рівень вистави. Тому в театрах практикують консультації з діалектологами або носіями говірки, аби досягти автентичності мовлення [1].

Незважаючи на застосування діалектної мови або мовного міксу, актор має забезпечити високу якість артикуляції та доступність мовного повідомлення для аудиторії. Сценічне мовлення повинно зберігати високий рівень чіткості та артикуляційної ясності, аби забезпечити розуміння змісту незалежно від регіонального походження чи освітнього рівня глядача. Діалектні особливості та елементи суржику мають безпосередній вплив на формування акторської мовної техніки. У театральних навчальних закладах України питання подолання діалектних відхилень і суржикових мовних навичок є важливою складовою професійної підготовки акторів.

Отже, вплив діалектів і суржику на акторське виконання двоїстий. З одного боку, акторська майстерність потребує очищення мовлення – володіння літературною нормою є базисом, без якого неможливо вільно варіювати стилі. З іншого боку, знання і вміння використання регіональних говорів та змішаних стилів збагачує виконавський діапазон актора. Як зазначають театрознавці, сьогодні, так само як і сто років тому, український театр існує в полі двох тенденцій: нормування мови та її живого різноманіття [3].

Регіональні діалекти і суржик – для українського театру це водночас виклик і ресурс. Виклик – бо потребують майстерного поводження, аби сценічна мова не

деградувала. Ресурс – бо дають змогу наповнити театр справжнім життям, зробити його ближчим до людей. Грамотне поєднання літературної мови з місцевим колоритом збагачує театр, дозволяючи передати і сміх, і сльози українського життя правдиво та глибоко. Отже, вплив діалектів і суржику на сценічне мовлення може бути благотворним за умови високого професіоналізму митців і усвідомлення відповідальності за рідне слово на сцені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Діалект – живе джерело розвитку української мови // Яготинський БДЮТ, 06.03.2025. URL: <http://bdut.co.ua/>
2. Корольова В. В. Суржик у мовленні персонажів сучасної української драми // Культура мови як соціолінгвістична категорія: зб. наук. праць. – 2016. – С.87–95. URL: <https://ukrsense.dp.ua/>
3. Липківська А. Наскільки українським є український театр? // Український журнал. – 2013. – №5. – С. 26–29. URL: <https://ukrzurnal.eu/>
4. Масенко Л. Т. Суржик: між мовою і язиком. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 156 с.
5. Світлична О. О., Біленька А. М. Вплив сценічного слова театру корифеїв на сучасний театральний процес // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2022. – №3. – С. 307–312.
6. Щур М. Український театр цікавий, але незрозумілий без перекладу – польська дослідниця // Радіо Свобода. – 11.09.2013. URL: <https://www.radiosvoboda.org/>



Роман ГУЦАН,

*студент Карпатського національного
університету імені Василя Стефаника
romangutsan@gmail.com*

*Науковий керівник – **Оксана КАРПАШ**,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Івано-Франківськ, Україна*

Roman HUTSAN,

*student of the Carpathian National University
named after Vasyl Stefanyk
romangutsan@gmail.com*

*Scientific supervisor – **Oksana KARPASH**,
Candidate of Art History, Associate Professor
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

РЕВОЛЮЦІЯ ЧИ РЕВЕРСІЯ? УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ФОКУСІ ЧАСУ REVOLUTION OR REVERSION? UKRAINIAN THEATRE IN THE FOCUS OF TIME

Останні два роки стали для українського театру періодом безпрецедентного підйому. Попри війну, повітряні тривоги, обстріли й евакуації, кількість вистав, фестивалів і глядачів зростає. Театр знову набув статусу суспільно важливого

простору — місця зустрічі, співпереживання, рефлексії, культурного спротиву й емоційного зцілення. Це явище вже встигло охрестити «театральним бумом». [1, с.133] Та чи маємо справу з революцією в театральному мистецтві — якісним проривом у нове? Чи, навпаки, відбувається риверсія — повернення до витоків, до класичної ролі театру в часи національних зрушень?

Війна загострила потребу в осмисленні реальності. Театр, як жива й емоційна форма мистецтва, став тим майданчиком, де суспільство рефлексує над травмою, страхом, гнівом і надією. Театри адаптувалися до нових умов: проводять вистави у бомбосховищах [2, с.140], організовують благодійні покази на підтримку ЗСУ, гастролують за кордоном і створюють нові вистави про війну, людську гідність, любов, втрату, пам'ять.

Парадоксально, але саме криза породила підйом. До 2022 року український театр ще не встиг оговтатися від пандемії, яка призвела до різкого падіння відвідуваності. Війна змінила парадигму. Люди потягнулися до культури як до простору внутрішньої підтримки та ідентифікації. Театр став важливим «порталом» у себе — у глядача з'явилася потреба у власному, українському продукті. Відтак, зали повні, аншлаги стали нормою, а квитки на найпопулярніші вистави (як-от мюзикл «Кабаре» у Молодому театрі) продаються за кілька хвилин, досягаючи цін у кілька тисяч гривень.

Цей сплеск охоплює не лише сцену, а й довкола театральний дискурс. Відновлення журналу «Український театр», ініційоване театрознавицею Ганною Шерман і редактором Віталієм Жежерою, стало маркером нового етапу театральної думки. У виданні публікуються рецензії провідних театрознавців — Олексія Палянички, Ірини Зубченко, Сергія Васильєва, Ірини Чужиної — і це відображає спробу осмислити й зафіксувати нову хвилю сценічного мистецтва.

Одним із символів цього феномену стала вистава «Конотопська відьма» Івана Уривського. Завдяки тиктоку, інстаграму й залученню молодіжної естетики, вистава набула культового статусу [3, с.7]. Поєднання фольклору, експресії, політичної алегорії та високої візуальної виразності зробило її не лише театральним, а й соціальним явищем. Танці, пісні, сцени з вистави стали вірусними, а театр — популярним серед молоді. Таким чином, театр проривається в простір масової культури, віднаходячи мову для нових поколінь.

Та поряд із цим сучасним «революційним» трендом бачимо й глибоку риверсію — повернення до історичної функції театру як простору суспільного обговорення, як у ХІХ – на початку ХХ століття. Театр корифеїв, драматургія Карпенка-Карого, реформація Леся Курбаса та його вихованців — всі вони працювали в межах боротьби за національну ідентичність, проти імперського та совіцького тиску, за право бути українцями на власній сцені. І сьогодні ця боротьба — актуальна знову. Як і тоді, театр стає зброєю: естетичною, культурною, ідеологічною.

Прикладом злиття новаторства з традицією та тим, що вже можна вважати класикою є зокрема вистави: «Наталка Полтавка» (Франківський драмтеатр, реж. Ростислав Держипільський, Назарій Панів), «Червона рута» (Театр Заньковецької, реж. Максим Голенко), «Украдене щастя» (Театр Щепкіна, реж. Дмитро Краснов). Вони поєднують видовищність, музичність, сучасний підхід до постановки з глибоко українськими темами та архетипами.

Не менш важливою є і міжнародна присутність українського театру. Вистави гастролують за кордоном, фестивалі запрошують українські трупи, критики відзначають сміливість і самобутність наших митців. Театральні форуми, як-от фестиваль-премія «Гра» [4, с.133], фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини», Шекспірівський фестиваль в Івано-Франківську, «Мельпомена Таврії» — усе це свідчить про живу театральну екосистему.

Безпрецедентний підйом українського театр уже називають «театральним бумом». Однак чи є ця хвиля абсолютно новою? Якщо звернутися до історії, можна помітити, що український театр не вперше переживає подібний сплеск популярності.

Отже, сучасний український театр — це простір парадоксу. У ньому співіснують революція й риверсія. Він користується новими медіа, експериментує з формою, долає табу — і водночас повертається до традиції, до фольклору, до місії культурного опору. В епосі війни, коли зникають межі між мистецтвом і життям, саме театр виявився найадекватнішою формою говорити про те, що болить.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г. Театр як жертва війни. Український театр. №1, 2024. С.128-133.
2. Чужина І. Спектакль у бомбосховищі. Український театр. №1, 2024. С.146-151.
3. Шерман Г. «Конотопська відьма» — про нашу інфантильність напередодні вторгнення. №1, 2024. С.7-9.
4. Вибрані відгуки експертів VI фестивалю-премії «ГРА» на вистави театрів Харкова, Києва, Рівного, Львова, Івано-Франківська, Дніпра, Чернівців, Одеси, Хмельницького, Луцька - прем'єри 2023 року. Український театр. №2, 2024. С.132–185.
5. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: К 90 матер. міжнар. наук. конф., 22-23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2023. — 268 с.
6. Офіційний сайт Національної спілки театральних діячів України: <https://nstdu.com.ua>.
7. Офіційний сайт театральної премії «ГРА»: <https://theatre-award.com>.



Ірина СТАДНИК,
*студентка спеціальності 026 Сценічне мистецтво
факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка,
Тернопіль, Україна*
Науковий керівник – Людмила ВАНЮГА,
*завідувач кафедри театрального мистецтва
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Тернопіль, Україна*

Iryna STADNYK

*student of specialty 026 Performing Arts
of the Faculty of Arts
of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National
Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
Scientific supervisor – **Lyudmyla VANYUHA**,
head of the Department of Theater Arts
of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National
Pedagogical University,
candidate of art history, professor,
Honored Artist of Ukraine
Ternopil, Ukraine
ludmyla_vanyuha@ukr.net*

ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ОЛЕГА МОСІЙЧУКА У КІНО **CREATIVE ACHIEVEMENTS OF OLEG MOSIYCHUK IN CINEMA**

Народний артист України, лауреат Шевченківської премії Олег Мосійчук народився 9 квітня 1960 року в селі Новопавлівське. Коли йому виповнилося 1,5 роки батьки переїхали на Волинь, у містечко Колки. З дитинства Олега Мосійчука оточували творчі люди. Його батько, Петро Мосійчук, був заслуженим працівником культури України, усе життя присвятив театральній сцені. Мати Олега працювала вишивальницею.

Творче середовище неабияк вплинуло на вибір майбутньої професії. Після закінчення 8-го класу Олег Мосійчук вступив до Дніпровського театального училища, яке успішно закінчив у 1979 році. Акторська гра, сцена, глядачі дуже сподобалися Олегу Мосійчуку, тому він вирішив переїхати до столиці та продовжити навчання у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого.

Після закінчення театального університету Олег Мосійчук почав грати на сцені Тернопільського українського музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, а згодом – у Рівненському українському музично-драматичному театрі. З 2000-х років Олег Мосійчук розширив сферу своєї діяльності і став головним режисером Чернівецького музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської, а з 2004 року – Тернопільського українського музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка.

Олег Мосійчук цим зробив великий внесок у розвиток театрів у яких він працював, за що його поважають та цінують багато людей. Але все ж таки в нього є ще одна сторона, яка мало кому відома і яка є дуже цікавою. Це його роботи у кіно.

Серед його ролей є :Сергій Золотаренко — «Вир» (1983), «Далі польоту стріли» (1990); Іван — «День Маргарити», Мельник «Зарниці», Одеська кіностудія; Приходько — «Це було під Рівним», Свердловська кіностудія.

Левко-кулеметник — «Один у полі — воїн», студія «Захід-фільм», Україна (2003), Войтко — (у похилому віці, головна роль) «Брати. Остання сповідь» 2014, Дідусь — «Стрімголов» 2017.

Дебютом Олега Мосійчука в кіно стала роль Сергія Золотаренка у фільмі «Вир» (1983), екранізації роману Григорія Тютюнника. Ця робота стала важливим кроком у його акторській кар'єрі, відкривши нові горизонти в кінематографі.

У 2003 році Олег Мосійчук виступив як режисер та виконавець головної ролі у фільмі «Один у полі воїн», створеному на студії «Захід-фільм». Цей проєкт став його дебютом у кінорежисурі та отримав схвальні відгуки за глибоке розкриття героїко-романтичної тематики.

Олег Мосійчук здобув визнання не лише як талановитий актор, але й як режисер, здатний глибоко розкривати національну ідентичність через мистецтво. Його вистави та фільми неодноразово представлялися на всеукраїнських та міжнародних фестивалях у США, Словаччині, Польщі та Румунії.

Режисер Олег Мельничук, який працював з Мосійчуком на зйомках фільму «Чорний ворон», відзначав його професіоналізм та глибоке розуміння ролі. Він згадував, що Мосійчук, який грав батька Ворона, ще з часів Чернівецького театру залишив по собі яскраве враження як актор.

Фільм «Один у полі — воїн» (2003) став знаковим у кар'єрі Олега Мосійчука, оскільки він не тільки зіграв головну роль Левка-кулеметника, але й виступив режисером. Це рідкісний випадок, коли актор такого рівня береться за режисуру власного фільму.

Фільм створений на студії «Захід-фільм» та глибоко розкриває героїко-романтичну тематику. Це перегукується з його театральною діяльністю, де часто ставляться вистави на історичні та патріотичні сюжети.

Режисерський дебют у кіно для Олега Мосійчука був успішним і отримав схвальні відгуки, що підтверджує його багатогранний талант і вміння працювати не тільки перед камерою, а й за нею.

Зовсім нещодавно Олег Мосійчук зіграв роль батька Олекси Довбуша у фільмі «Довбуш» (2023) режисера Олеся Саніна.

Його персонаж є символом родинного коріння та морального орієнтира для головного героя, що додає глибини історії про боротьбу за свободу.

Фільм «Довбуш» отримав визнання як в Україні, так і за її межами. Він здобув Гран-прі на українському міжнародному кінофестивалі «ПТАХ» у Великій Британії. Також стрічка стала лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка у номінації «Кіномистецтво».

Крім того, «Довбуш» став найкасовішим українським фільмом 2023 року, зібравши понад 50 мільйонів гривень у прокаті.

Олег Мосійчук є лауреатом численних премій, серед яких:

Премія Національної спілки театральних діячів України ім. Миколи Садовського (1997). Літературно-мистецька премія імені Сидора Воробкевича (2002). Державна премія за видатні досягнення у галузі культури, літератури та мистецтва імені Леся Курбаса (2013). Звання «Народний артист України» (2009).

Підсумовуючи вище сказане хочеться нагадати кожному, що Олег Петрович Мосійчук не лише хороший актор та режисер театру, а й має величезні здобутки у кіно. Від дебютної ролі в «Вирі» до знакових робіт у «Братах. Остання сповідь» та блокбастері «Довбуш», він демонстрував надзвичайну глибину та майстерність втілення різнопланових образів. Його режисерський дебют у фільмі «Один у полі — воїн» також засвідчив його здатність не лише грати, а й творити цілі кінематографічні світи.

Численні нагороди, серед яких «Народний артист України» та Державна премія імені Леся Курбаса, є яскравим підтвердженням його видатних досягнень у культурі. Олег Мосійчук — це приклад того, як талант, наполеглива праця та безмежна відданість мистецтву можуть зробити значний внесок у формування національної ідентичності та культурного простору України. Він є живим свідченням того, що українське мистецтво має глибоке коріння та потужний потенціал для міжнародного визнання.



Святослав ТОПОРІВСЬКИЙ,
студент спеціальності 026 Сценічне мистецтво
факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка
Тернопіль, Україна
detesel20@gmail.com

Науковий керівник – Людмила ВАНЮГА,
завідувач кафедри театрального мистецтва
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Тернопіль, Україна
ludmyla_vanyuha@ukr.net

Svyatoslav TOPORIVSKY,
student of specialty 026 Performing Arts
of the Faculty of Arts of the Volodymyr Hnatyuk
Ternopil National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
detesel20@gmail.com
Scientific supervisor – Lyudmyla VANYUHA,
head of the Department of Theater Arts
of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National
Pedagogical University,
candidate of art history, professor,
Honored Artist of Ukraine
Ternopil, Ukraine
ludmyla_vanyuha@ukr.net

СТЕНЛІ КУБРИК – РЕВОЛЮЦІОНЕР У СВІТІ КІНОМИСТЕЦТВА **STANLEY KUBRYK – A REVOLUTIONARY IN THE WORLD OF FILM**

«Стенлі Кубрик, безсумнівно, філософ. І, мабуть, більшою мірою філософ, ніж більшість кінематографістів, тому що йому вдалося зобразити не просто конкретну людину, а людину взагалі.»

Ксенія Перетрухіна

Стенлі Кубрик — режисер і сценарист зі США, якого вважають однією з ключових постатей у розвитку світового кіно.

Народився 26 липня 1928 року в Нью-Йорку і був першою дитиною в єврейській родині Джейкоба Леонарда Кубрика [7].

Стенлі Кубрик не вирізнявся особливими успіхами в навчанні й так і не здобув вищу освіту. У 17 років він зацікавився фотографією, і його світлини невдовзі були опубліковані в журналі Look, після чого він почав працювати фотокореспондентом. Згодом Кубрик почав часто відвідувати Нью-Йоркський музей сучасного мистецтва та переглядати фільми в кінотеатрах. У 1951 році, за порадою товариша, він спробував себе у створенні короткометражних фільмів і рекламних роликів. Згодом перейшов до художнього кіно, дебютувавши стрічкою Fear and Desire (1953) — історією про групу солдатів, що опинилися в тилу ворога під час вигаданої війни. У 1955 році Кубрик переїхав до Голлівуду, де зняв фільм Killer's Kiss (1954). Його наступна стрічка The Killing (1956), яка розповідає про боксера на межі завершення кар'єри, що потрапляє у світ організованої злочинності, стала першою роботою режисера з професійною командою. Хоча фільм не досяг комерційного успіху, він здобув схвальні відгуки критиків.

Перші кінопроекти Стенлі Кубрика були профінансовані за рахунок підтримки його родини та друзів. Згодом він познайомився з продюсером Джеймсом Б. Гаррісом, з яким створив компанію Harris-Kubrick Productions, що займалася фінансуванням його наступних стрічок.

Першим комерційно успішним фільмом, який також отримав визнання критиків, стала антивоєнна драма Стежки слави (Paths of Glory, 1957), знята за мотивами твору про події Першої світової війни. Зйомки відбувалися в Німеччині.

Повернувшись до США, Кубрик почав працювати над вестерном Одноокий Джек (One-Eyed Jacks, 1961), але через постійні творчі суперечки з Марлоном Брандо був змушений залишити проєкт. Невдовзі він долучився до створення історичної драми Спартак (Spartacus, 1960), куди його запросив Кірк Дуглас. Попри складнощі у співпраці, фільм здобув великий успіх і став важливим етапом у кар'єрі режисера.

Світове визнання Кубрику принесла сатирична комедія Доктор Стренджлав, або: Як я навчився не хвилюватися і полюбив бомбу, знята за повістю Пітера Джорджа Red Alert. Стрічка швидко здобула культовий статус.

Наступні п'ять років Кубрик присвятив роботі над науково-фантастичним фільмом Космічна одісея 2001 року, знятим у співпраці з письменником Артуром Кларком. Ця стрічка вирізнялася інноваційними візуальними ефектами та глибоким філософським змістом.

Інші знакові фільми режисера — Механічний апельсин, Баррі Ліндон, Сяйво, Суцільнометалева оболонка та Із широко заплющеними очима — також демонстрували оригінальність сценаріїв і сміливі творчі рішення, що вирізняли Кубрика як новатора у світовому кінематографі.

7 березня 1999 року, через чотири дні після завершення монтажу стрічки Із широко заплющеними очима, Стенлі Кубрик помер уві сні від серцевого нападу. Його поховали на території власного маєтку Чилдвік Бері в англійському графстві Гартфордшир — біля улюбленого дерева режисера.

Кубрик залишив по собі кілька незавершених проєктів. Протягом понад трьох десятиліть він збирав матеріали для фільму про Наполеона Бонапарта. Після його смерті залишилася унікальна бібліотека, що налічувала близько 18 000 книг, присвячених цій історичній постаті.

У 2000 році Британська академія кіно та телебачення посмертно відзначила Кубрика нагородою «BAFTA за внесок у кіномистецтво», вручивши йому премію «Людина року». А вже у 2001 році Стівен Спілберг екранізував один із задумів Кубрика – фільм Штучний розум, над яким той довго працював. Перші кадри стрічки, зняті самим Кубриком, показують морські хвилі, що б'ються об берег.

У своїй творчості режисер часто обирав основою для сценарію вже існуючі літературні твори, над адаптацією яких зазвичай працював у співпраці з авторами. У багатьох його стрічках звучить закадровий голос, зазвичай від імені головного героя, що коментує події на екрані.

Починаючи з фільму Космічна одіссея 2001 року, Кубрик використовував у своїх роботах попередньо записану класичну музику (винятком стала Суцільнометалева оболонка). Окрім цього, він часто вдавався до контрастного прийому – включення легкої, життєрадісної поп-музики у сцени насильства, руйнування чи фінальні епізоди, що підсилювало емоційний ефект його фільмів.

У рецензії на фільм Суцільнометалева оболонка відомий кінокритик Роджер Еберт звернув увагу на одну з візуальних особливостей творчості Стенлі Кубрика – використання крупних планів із нахиленою донизу головою персонажа, коли погляд спрямований вгору. Також режисер часто застосовував ширококутну оптику, плавні рухи камери у трекінг-зйомках, незвичне панорамування, напливи, а також специфічне кадрування з довгими, паралельними стінами, що створювало візуальну глибину й напругу.

У багатьох фільмах Кубрика можна знайти внутрішні відсилання до його попередніх робіт. Найяскравішим прикладом є сцена з Механічного апельсину, де в музичному магазині на полиці видно альбом із саундтреком до Космічної одіссеї 2001 року. Більш приховане посилання на фільм Механічний апельсин з'являється і в Баррі Ліндоні, де згадується художник на ім'я Людовик.

Кубрик приділяв велику увагу міжнародному прокату своїх стрічок. Він зберігав повний контроль над процесом дубляжу, а в окремих випадках навіть особисто створював альтернативні версії сцен для іноземних аудиторій. Наприклад, у фільмі Сяйво сцени з друкарською машинкою Джека було знято кілька мовами, з урахуванням відповідних національних приказок. У Із широко заплученими очима газетні заголовки та рукописні нотатки також знімалися окремо для кожної мовної версії.

Після смерті режисера компаніям-забудовникам його фільмів заборонено створювати нові дубляжі для тих картин, якими він особисто керував. У країнах, де офіційного дубляжу не існує, дозволено лише використання субтитрів. Крім того, Кубрик ретельно перевіряв точність перекладів – зазвичай вимагав, щоб перекладений сценарій було повернено назад англійською для звірки з оригінальним текстом [6].

Кубрик проявив себе як універсальний творець, що майстерно працював у різних жанрах: від наукової фантастики до жахів, від історичних драм до сатиричних трилерів. Ця жанрова різноманітність дозволила йому експериментувати з формою та змістом, що сталося з причини його неперевершеної оригінальності.

У своїх фільмах режисер використовував передові на той час технічні новинки. Він активно експериментував з камерою, освітленням та звуком, що дозволяло йому створювати унікальні візуальні та аудіальні ефекти. Його

новаторські підходи до зйомок вплинули на багатьох режисерів і продовжують надихати сучасних кінематографістів.

Стенлі Кубрик не тільки займався технічними аспектами своїх фільмів, але й приділяв велику увагу сюжетним та філософським компонентам. Його роботи часто звертаються до людської природи, моралі, технічного прогресу та соціальної критики. Завдяки цьому, фільми мають глибокий зміст, що змушує глядачів задуматися над багатьма аспектами життя та суспільства.

Кубрик залишив значний культурний спадок. Його фільми стали класикою світового кіно і продовжують демонструватися в кінотеатрах та на кінофестивалях. Його вплив відчувається на творчості багатьох сучасних режисерів, що наслідують його стиль та вибирають його технічні характеристики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білогрива С. Р. Порівняння наративних та візуальних патернів у кінофільмах «Космічна одісея 2001» Стенлі Кубрика та «Соляріс» Андрія Тарковського». Курсова робота. 2022. 42 с.
2. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Логос, 2011. 391 с.
3. В'южаніна Т. Уважний погляд на «Із широко заплученими очима» Стенлі Кубрика. Кіно-Театр. 2020. № 2. С. 28–29.
4. Гнатів В. Три фільми Стенлі Кубрика, які вам варто подивитись. URL: <https://vertigo.com.ua/blog/try-filmy-stenli-kubryka-iaki-vam-var-to-podyvytyts/> (дата звернення: 15.05.2024).
5. Сарапина А. 5 культових фільмів Стенлі Кубрика – добірка. URL: <https://suspilne.media/culture/537355-5-kultovih-filmiv-stenli-kubrika-dobirka/> (дата звернення: 12.05.2024).
6. Сердюков І. Перфекціонізм та параноя. Як використовують творчу спадщину Стенлі Кубрика. 07 березня 2023. URL: <https://chas.news/past/perfektsionizm-ta-paranoiya-yak-dosi-vikoristovuyut-tvorchu-spadschinu-stenli-kubrika>. (дата звернення: 15.05.2024).
7. Стенлі Кубрик. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki?curid=274900> (дата звернення: 15.05.2024).
8. 5 культових фільмів Стенлі Кубрика, вартих перегляду. 26 липня 2023. URL: <https://vogue.ua/article/culture/kino/5-kultovyh-filmov-stenli-kubrik-kotorye-stoit-posmotret-41502.html> (дата звернення: 15.05.2024).
9. Презентація «Чому Стенлі Кубрик – головний автор у кіно XX століття». URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-chomu-stenli-kubrik-golovniy-avtor-u-kino-xx-stolittya-352559.html> . (дата звернення: 15.05.2024).
10. Crone, Rainer (text) and Stanley Kubrick (photographs) Stanley Kubrick. Drama and Shadows: Photographs 1945– 1950. Phaidon Press, 2005.
11. David Hughes The Complete Kubrick. London: Virgin, 2000.
12. Jacke, Andreas Stanley Kubrick: Eine Deutung der Konzepte seiner Filme. Psychosozial-Verlag, 2009.



Секція 2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ХОРЕОГРАФІЯ

Марія АНДРІЙЧУК,
*викладач Теребовлянського фахового
коледжу культури і мистецтв,
Теребовля, Україна*

Maria ANDRIYCHUK,
*Lecturer Terebovlia Professional
College of Culture and Arts,
Terebovlia, Ukraine*

ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ВПРАВИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА

VOCAL-TECHNICAL EXERCISES IN THE PROCESS OF DEVELOPING THE PROFESSIONAL SKILLS OF A FUTURE ART TEACHER.

Постановка проблеми. Одним з важливих пріоритетних напрямків сучасної мистецької освіти є підготовка кваліфікованих фахівців, що володіють високим рівнем професійної майстерності та належним чином забезпечують ефективність навчального процесу.

Особливо актуальною при формуванні професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва є вокальна підготовка, яка сприяє формуванню його музичної культури, поглибленню музичного світогляду та вимагає систематичного вдосконалення.

Проблема формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядалася у працях багатьох науковців.

Зокрема, питання вокальної підготовки майбутніх педагогів висвітлені у працях С. Бедакової [1], Л. Василенко, Н. Гребенюк, Л. Дерев'янка, В. Доронюка, О. Маруфенко, Н. Овчаренко, Т. Осадчої [3], Т. Пляченко, Г. Стасько, О. Стахевич, Ю. Юцевича та інших. Проблема дослідження впливу вокально-технічних вправ на процес звукоутворення висвітлена у працях С. Гмиріної [2], З. Рось [4] та інших.

Виклад основного матеріалу. Процес формування та розвитку вокально-технічних навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва спрямований, насамперед, на розв'язання тих завдань, які стосуються його майбутньої педагогічної діяльності у закладах загальної середньої освіти. Власне, рівень вокальної підготовки педагога визначатиме якість музичного навчання та виховання учнів. Майбутній педагог повинен оволодіти ґрунтовними знаннями стосовно постановки голосового апарату, техніки вокального дихання, правильного звукоутворення, чіткої дикції та артикуляції, особливостей голосоведення, роботи резонаторів, зміцнення регістрів тощо.

Саме тому, застосування вокально-технічних вправ у навчальному процесі сприятиме ефективному засвоєнню найважливіших складових постановки голосу студента, майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вагоме місце у співацькій та педагогічній практиці посідає виконання розспівок, як сукупності різноманітних вокальних вправ, кожна з яких має своє призначення. Так, у процесі занять, застосовуються вправи для розігріву голосового апарату та підготовки його до

співу; вправи на вирівнювання регістрів, формування високої вокальної позиції та точного інтонування; вправи на розширення діапазону; вправи на розвиток співочого дихання та правильної опори звуку та інші.

Вокально-технічні вправи поділяють на такі типи [4]:

- вправи із застосуванням різних видів вокалізації;
- вправи з поступовим розміщенням звуків;
- вправи з використанням різних інтервалів;
- вправи на одній ноті;
- спів із закритим ротом.

Процес формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва характерний оволодінням та засвоєнням ним відповідних вокальних знань, умінь та навичок, а також власних можливостей та якостей, що у науковій літературі подається як «вокальна культура майбутніх учителів музики» [3, с. 104]. Володіючи високим рівнем вокальної культури майбутній педагог зможе досягнути успіху у власній педагогічній діяльності.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене можемо стверджувати, що застосування вокально-технічних вправ у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва відіграє важливе значення.

Володіючи відповідними здобутими знаннями, професійними компетенціями, майбутній педагог зможе вправно продемонструвати власним голосом вокальні зразки на уроках музичного мистецтва, розумітиме специфіку роботи з дитячими голосами, володітиме методами та прийомами викладання вокалу та раціонально застосовувати їх у подальшій педагогічній діяльності.

Перспективи подальших наукових розробок вбачаємо у дослідженні проблеми впливу вокально-технічних вправ на процес звукоутворення, а також їхньої ролі у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бєдакова С. В. Фахова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва (дисципліна «Вокально-хорове виконавство з методикою викладання (сольний спів)») : навчально-методичний посібник. Миколаїв : Вид-во РАЛ-поліграфія, 2020. 325 с.
2. Гмиріна С. В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 16-17 жовтня 2014 р. Київ, 2014. С. 586 – 592.
3. Осадча Т. В. Вокальна культура майбутнього вчителя музики: теоретичний аспект. Наукові записки Серія: Педагогічні науки. 2018. Вип. 170. С. 102 – 106.
4. Рось З. П. Розспівки та фонопедичні вправи як основа підготовчої роботи на заняттях з естрадного вокалу : навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2018. 34 с.



Софія БАТРУХ,
студентка Львівського національного
університету імені Івана Франка
Науковий керівник – **Тетяна МЕДВІДЬ,**

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного мистецтва Львівського національного
університету імені Івана Франка.
Львів, Україна
tatjana.medvid@gmail.com*

Sofiia BATRUKH,
*Student Ivan Franko National University of Lviv
Scientific supervisor – Tetiana MEDVID,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Musical Arts,
Ivan Franko National University of Lviv.
Lviv, Ukraine
tatjana.medvid@gmail.com*

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ
MUSICAL ART AS A MEANS OF FORMING THE CREATIVE
ABILITIES OF SCHOOLCHILDREN**

Формування творчої особистості є одним із важливих завдань сучасної системи освіти. У світі, що стрімко змінюється, здатність до нестандартного мислення, генерування нових ідей, пошуку оригінальних рішень та самовираження набуває особливої цінності. Творчі здібності дають змогу людині не лише успішно адаптуватися до нових умов, але й активно перетворювати навколишню дійсність, знаходити інноваційні шляхи у професійній діяльності та повсякденному житті. Серед численних засобів розвитку творчого потенціалу особистості чільне місце посідає музичне мистецтво. «Проблема розкриття творчого потенціалу особистості є вагомим пріоритетом сучасної освіти, тому зусилля українських педагогів націлено на демократизацію освіти, перебудову традиційної системи викладання художньо-естетичних дисциплін загалом і музичного мистецтва зокрема» – зауважує Т. Медвідь [3, с. 118].

Унікальна природа музичного мистецтва робить його потужним інструментом для стимулювання уяви, фантазії, інтуїції та інших компонентів творчого мислення школярів. Музика, як універсальна мова людства, здатна торкатися найглибших струн душі, пробуджувати естетичні почуття та надихати на створення чогось нового. Тому дослідження впливу музичного мистецтва на формування творчих здібностей учнів залишається актуальним і важливим завданням педагогічної науки та практики.

Музичне мистецтво пропонує широкий спектр можливостей для розвитку творчих здібностей школярів на різних етапах їхнього навчання. Вже з молодшого шкільного віку залучення дітей до музичної діяльності сприяє активізації психічних процесів, що лежать в основі творчості. «Музична діяльність дає змогу школярам глибше увійти в художній образ, сприяє розвитку їх уяви, фантазії, яка виступає психологічною основою творчості» – зазначає М. Вацьо [1, с. 26]. Слухання музики розвиває емоційний інтелект, здатність до співпереживання, вміння розрізняти та інтерпретувати настрої та почуття, виражені в музичних образах. Це, в свою чергу, стимулює уяву дитини, спонукає її до створення власних

асоціацій та візуальних картин, що є важливим елементом творчого процесу. Педагог, пропонуючи учням прослухати той чи інший музичний твір, може ставити запитання, що спонукають до роздумів: «Про що розповіла вам ця музика?», «Які кольори ви уявляєте, слухаючи цю мелодію?», «Якщо б ця музика була історією, яким би був її сюжет?». Такі завдання розвивають асоціативне мислення та фантазію.

Важливим аспектом вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва є робота над виразністю виконання, що вимагає від учня не просто механічного відтворення мелодії та тексту, а й осмислення змісту твору, передачі його емоційного забарвлення. Це спонукає до пошуку власних інтерпретаційних рішень, що є проявом творчого підходу. Гра на музичних інструментах відкриває ще ширші горизонти для творчого самовираження. Опановуючи той чи інший інструмент, дитина не лише розвиває дрібну моторику, координацію рухів та музичний слух, але й отримує можливість самостійно відтворювати музику, експериментувати зі звуками, тембрами, ритмами. Імпровізація, навіть на найпростішому рівні, є потужним стимулом для розвитку творчої уяви. Важливо, щоб педагог підтримував такі творчі спроби, створював атмосферу вільного експериментування та заохочував до пошуку оригінальних музичних ідей. Навіть прості завдання, такі як створення музичного супроводу до пісні, або ж імпровізація на задану тему, можуть суттєво активізувати творчий потенціал школярів.

Музично-ритмічні рухи та інсценування пісень також відіграють значну роль у формуванні творчих здібностей. Через рух діти вчаться відчувати і передавати характер музики, її динаміку, темп, ритмічний малюнок. Створення танцювальних композицій під музику або інсценування сюжетів пісень вимагає від учнів прояву фантазії, винахідливості, вміння працювати в команді та узгоджувати свої дії з іншими. Це сприяє розвитку невербальної комунікації та емоційного самовираження. У процесі такої діяльності діти вчаться інтерпретувати музичні образи через рух, що є своєрідною формою творчого переосмислення сприйнятого. О. Лобова підкреслює: «Завдяки творчості дитина внутрішньо зростає, а урок музики набуває того шарму, який притаманний року мистецтва» [2, с. 112]. Теоретичні знання з музики, такі як знайомство з творчістю композиторів, різними музичними жанрами також опосередковано впливають на розвиток творчих здібностей. Розуміння закономірностей побудови музичного твору, знання виражальних засобів музики розширюють кругозір учнів, збагачують їхній внутрішній світ та надають інструментарій для більш глибокого сприйняття музичних творів. Це також може надихнути на власні творчі пошуки, адже чим багатший тезаурус знань та вражень, тим більше підґрунтя для генерації нових ідей.

Особливе значення в контексті формування творчих здібностей має інтеграція музичного мистецтва з іншими видами мистецької діяльності, такими як образотворче мистецтво, література, театр. Наприклад, створення малюнків під впливом прослуханої музики, написання невеликих оповідань чи віршів на музичні теми, постановка музичних вистав – все це сприяє комплексному розвитку творчого потенціалу школярів, дозволяє їм знаходити зв'язки між різними видами мистецтва та виражати свої ідеї у різноманітних формах. Такий підхід стимулює

синестезійне сприйняття, коли враження від одного виду мистецтва викликають асоціації в іншому, що є характерною ознакою творчої особистості.

Важливою умовою ефективного формування творчих здібностей засобами музичного мистецтва є створення сприятливої психологічної атмосфери на уроках. «Розвиток творчих здібностей молодших школярів під час уроків музичного мистецтва потребує передусім створення емоційно комфортного середовища, яке забезпечує можливості для вільного самовираження учнів, реалізації їх базових потреб у повазі, визнанні, соціальному схваленні, творчій самореалізації» – пише М. Вацьо [1, с. 26]. Педагог має заохочувати ініціативу учнів, підтримувати їхні творчі пошуки, адже в процесі експериментування народжується нове. Атмосфера довіри, поваги до індивідуальності кожного учня – все це сприяє розкриттю внутрішнього потенціалу дитини.

Висновки. Музичне мистецтво є надзвичайно потужним та багатограним засобом формування творчих здібностей школярів. Його вплив охоплює розвиток емоційної сфери, уяви, фантазії, асоціативного та нестандартного мислення, інтуїції та здатності до самовираження. Залучення школярів до активної музичної творчості сприяє не лише розвитку специфічних музичних здібностей, але й формуванню загальних творчих якостей, які є необхідними для успішної самореалізації в будь-якій сфері життя. Для того, щоб музичне мистецтво повною мірою реалізувало свій потенціал у формуванні творчих здібностей, необхідна відповідна організація навчально-виховного процесу: створення сприятливої психологічної атмосфери, використання активних та інтерактивних методів навчання, заохочення ініціативи та самостійності учнів. Таким чином, музичне мистецтво виступає не просто як навчальний предмет, а як невід’ємна складова гармонійного розвитку особистості, що відкриває перед школярами безмежні можливості для творчого зростання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вацьо М. Педагогічні умови розвитку творчих здібностей молодших школярів під час уроків музичного мистецтва. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія. Вип. 53. 2018. С. 24-29.
2. Лобова О. Музично-творчий розвиток молодших школярів засобами музично-рухливої діяльності. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. № 2 (53), травень 2016. С. 109-112. URL: https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=ru&user=LaaeJCkA AAAJ&citation_for_view=LaaeJCkAAAAJ:mVmsd5A6BfQC (дата звернення: 17.05.25).
3. Медвідь Т. Творчий розвиток учнів у музично-педагогічній концепції К. Орфа. Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. праць. 2021. Вип. 23. С. 118-125. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/17290/1/Medvid.pdf> (дата звернення: 15.05.25).



Майя БОГАТИРЬОВА,
здобувачка першого(бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 024 Хореографія

*факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – Людмила ЩУР,
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тернопіль, Україна
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

Maya BOGATYROVA,
*Undergraduate Student of the First (Bachelor's) Level
of Higher Education, Specialty 024 Choreography,
Faculty of Arts, art Ternopil National
Pedagogical School Volodymyr Hnatyuk University
Scientific supervisor – Lyudmila SCHUR,
Associate Professor of the Department of Musicology
and methods of musical art Ternopil National
Pedagogical School Volodymyr Hnatyuk University
Candidate of Art History, Associate Professor
Ternopil, Ukraine
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

МОДЕРНІЗАЦІЯ ІСПАНСЬКИХ ТАНЦІВ У XX СТОЛІТТІ **MODERNIZATION OF SPANISH DANCES IN THE 20TH CENTURY**

Іспанський танець як мистецьке явище має багатовікову історію, тісно пов'язану з етнокультурними процесами на Піренейському півострові. У XX столітті цей пласт культурної спадщини зазнав істотних трансформацій, що були зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми факторами: урбанізацією, індустріалізацією, глобалізаційними впливами, політичними трансформаціями в Іспанії, активізацією художніх пошуків у контексті модернізму та постмодернізму. Метою цієї роботи є висвітлення основних тенденцій модернізації іспанських танців у XX столітті та визначення їх значення у формуванні нової танцювальної естетики.

Початок XX століття в Іспанії характеризувався посиленням інтересу до фольклорної спадщини. Традиційні форми танців – фламенко, болеро, хота, севільяна, сардана — зберігали стійке значення в культурному житті. Фламенко, зокрема, утвердився як національний символ, увібравши у себе впливи андалузської, циганської, мавританської та єврейської традицій. До модернізації ці танці входили як головна етнокультурна основа, з якої черпали натхнення як класичні, так і авангардні хореографи.

У першій половині XX століття відбувається активне зближення традиційного іспанського танцю з академічним балетом. Показовим є внесок Антоніо Мерсе («Антоніо»), який у 1940-х–1960-х роках розробив стиль сценічного іспанського танцю, що поєднував техніку фламенко з елементами класичного балету. Його постановки, зокрема балети «El Amor Brujo» (Любов – чаклунство) на музику Мануеля де Фальї, утвердили принцип синтезу: традиція

фламенко переосмислювалася в межах театральної сцени з увагою до композиції, сценографії та пластичної виразності.

Іншим яскравим прикладом є робота Пілар Лопес – танцівниці, яка разом із сестрою Ла Аргентініто сприяла популяризації «естетизованого» фламенко серед європейських мистецьких кіл. Вона активно інтегрувала музичні та пластичні прийоми іспанської класики в контекст модерної сцени.

У другій половині ХХ століття фламенко переживає глибоку еволюцію. З'являються концепції «nuevo flamenco» – нового фламенко, що поєднує традиційну техніку з джазом, роком, експериментальними формами музики. У танцювальному мистецтві це відображається у пошуках нової пластичної мови, що передає складну палітру сучасної ідентичності.

Особливої ваги в цьому контексті набуває творчість Ізраеля Гальвана – одного з найрадикальніших хореографів сучасного фламенко. Його постановки («La Edad de Oro», «ToroBaka», «Lo Real») демонструють деконструкцію традиційного руху, використання незвичних ритмічних структур, мінімалістичної естетики, елементів перформансу та театру жорстокості. Гальван не просто інтерпретує традицію, а радше веде з нею діалог, часто в опозиційній формі.

Модернізація іспанських танців також тісно пов'язана з переосмисленням ролі жінки у хореографічному мистецтві. Від традиційної образності «покірної» чи «фатальної» танцівниці іспанські хореографки ХХ століття переходять до складніших форм тілесної ідентичності. Марія Пахес, Єва Єрбабуена, Росіо Моліна є знаковими фігурами в розвитку сучасного жіночого фламенко, де танець стає засобом феміністичної виразності, соціальної критики та тілесної свободи.

Особливо цікавою є стратегія Росіо Моліни, яка у своїх роботах («Caída del Cielo», «Danzaora y Vinática») долає межу між танцем, тілесною експресією та театральною дією, пропонуючи трансгресивне бачення жінки-артистки. Її танець відкидає шаблони, шукає сенси в уразливості, бунті, фрагментації.

ХХ століття позначене також активною експансією іспанського танцю на міжнародну арену. Фестивалі фламенко в Севільї, Хересі, Мадриді, участь іспанських труп у фестивалях сучасного танцю в Європі та США, гастролі видатних артистів сприяли широкому визнанню національної хореографії. Водночас відкритість до глобального мистецького діалогу дала поштовх до інтеграції іспанських танців у контекст світової хореографії.

Характерним є злиття іспанських стилів з сучасним танцем (contemporary dance), вуличними танцями, навіть цифровими технологіями. Постановки на стику традиції та новаторства стали візитною карткою Іспанії у сфері сценічних мистецтв.

Отже, модернізація іспанських танців у ХХ столітті – це складний і багатовекторний процес, який включає синтез традиції з авангардом, академічної техніки з фольклорною пластикою, гендерне переосмислення, інтернаціоналізацію сценічних форм. Іспанський танець став не лише засобом збереження національної ідентичності, а й платформою для художніх експериментів, у яких тіло артиста – головний простір культурного діалогу. Сьогодні модернізовані форми фламенко та інших іспанських танців продовжують розвиватися, зберігаючи динаміку між минулим і сучасним, між етнічним корінням і глобальним контекстом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аксютіна О. О. Історія характерного танцю: становлення та розвиток : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / О. О. Аксютіна. Київ, 2018. 248 с. Режим доступу: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4924> (дата звернення 12.02.2025).
2. Особливості іспанської хореографії XV–XVIII ст. // Мистецтво та освіта. 2022. № 1. С. 12–17. Режим доступу: <https://ku-khsac.in.ua/article/view/205547> (дата звернення 18.03.2025).
3. Кривенко О. Еволюція іспанського танцю крізь призму жіночності / О. Кривенко // Студентські наукові записки. 2023. № 2. С. 45–51. Режим доступу: <https://studbase.kubg.edu.ua/article/6446> (дата звернення 09.02.2025).



Роксолана ВИКЛЮК,
*здобувачка першого(бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – **Наталія ЛУПАК,**
професор кафедри педагогіки і методики початкової
та дошкільної освіти ТНПУ імені В. Гнатюка,
доктор педагогічних наук, професор
Тернопіль, Україна
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

Roksolana VYKLYUK,
*Undergraduate Student of the First (Bachelor's) Level
of Higher Education, Specialty 024 Choreography,
Faculty of Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Scientific supervisor – **Nataliya LUPAK,**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of
Pedagogy and Methods of Primary and Preschool Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ В УМОВАХ НОВИХ МЕДІА PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE IN THE CONDITIONS OF NEW MEDIA

Хореографічний перформанс у XXI столітті дедалі частіше виходить за межі традиційної сцени. Використання нових медіа – відеоарту, віртуальної реальності, цифрових технологій, інтерактивних інтерфейсів – формує нову естетику танцювального висловлювання. Танцівник більше не є єдиним «носієм» руху: перформанс стає взаємодією між тілом, технологією, глядачем і простором. У

цьому контексті постає потреба аналізу перспектив розвитку хореографічного перформансу, які відкриваються завдяки інструментам нових медіа.

Хореографічний перформанс – це форма мистецької дії, у якій танець розглядається не лише як естетичний жест, а як комунікативний акт, залучений до ширших соціальних, культурних та технологічних контекстів. На відміну від сценічної вистави, перформанс часто не має лінійної структури, допускає спонтанність, акцентує на присутності «тут і тепер».

У XXI столітті перформанс активно взаємодіє з новими медіа: відеопроєкцією, 3D-анімацією, доповненою (AR) та віртуальною (VR) реальністю, системами відстеження руху, онлайн-стрімами, алгоритмічним монтажем. У результаті відбувається глибока трансформація хореографії як процесу – від фіксованої форми до інтерактивної події.

Технології змінюють саме поняття тіла у хореографії. У цифровому середовищі танцівник може взаємодіяти з:

- проєкційними елементами, що в реальному часі реагують на його рух (напр., Kinect-сенсори);
- аватарами або цифровими тінями, які дублюють або трансформують його пластику;
- звуковими алгоритмами, що створюють музику на основі руху тіла;
- VR-простором, у якому глядач стає «співучасником» перформансу, занурюючись у подію.

У таких практиках тіло не втрачає значення, а радше отримує нові можливості для розширеного самовираження. Воно стає інтерфейсом між людиною та цифровим середовищем.

У світовій хореографії вже існує низка знакових прикладів, що демонструють перспективи нових медіа:

- Антуан Катала, Моріс Бежар у пізній творчості, Уільям Форсайт і його цифрові платформи для вивчення руху;
- проєкти студій Troika Ranch, Chunky Move, Dumb Type, що поєднують сучасний танець з відеомапінгом і сенсорними технологіями;
- українські приклади – використання відеопроєкції в постановках сучасних хореографів (напр., проєкти у рамках платформи «Танцювальна резиденція Zelyonka», вистави Тетяни Кривошапки, експерименти з AR/VR на незалежних медіафорумах).

Такі приклади демонструють: нові медіа не замінюють танець, а відкривають нові простори для художнього пошуку, де важливими стають не лише форма руху, а й спосіб його «трансляції».

Однією з визначальних рис хореографічного перформансу в умовах нових медіа є зростання ролі глядача. Якщо раніше глядач був спостерігачем, то тепер він може ставати активним учасником перформативного акту. За допомогою інтерактивних технологій (наприклад, трекінгу руху, камер зворотного зв'язку, мобільних додатків) перформанс може змінюватися в реальному часі під впливом дій глядача.

Це створює умови для:

- персоналізованого досвіду сприйняття;
- зростання ролі випадковості;

– розширення мистецьких меж перформансу як події.

Глядацький досвід стає неповторним, унікальним, зануреним у «живу» взаємодію з технологічним середовищем.

У перспективі хореографічний перформанс розвиватиметься у кількох ключових напрямках:

- інтеграція з віртуальною реальністю: створення танцювальних світів, де глядач може «переміщатися» всередині простору;
- онлайн-перформанс та трансмедіальні проєкти: розвиток хореографії для стрімінгових платформ, соцмереж, ігор;
- біохореографія: використання даних з тіла (серцебиття, дихання, мозкові імпульси) для побудови хореографії;
- алгоритмічна композиція: створення танцю за допомогою штучного інтелекту, генеративних програм.

Утім, такі трансформації мають і виклики: збереження тілесної автентичності, ризик втрати контакту з глядачем, потреба в новій педагогіці та естетиці.

Отже, хореографічний перформанс у добу нових медіа переживає радикальні зміни: він трансформується з традиційної сценічної дії у гібридну форму, де тіло, технологія й глядач перебувають у постійній взаємодії. Нові медіа не тільки збагачують форму, а й переформатовують саму природу хореографічного висловлювання. Перспективи розвитку цієї галузі надзвичайно широкі: від інтерактивних інсталяцій до віртуального танцю. У таких умовах ключовим завданням сучасної хореографії є збереження тілесної експресії, емоційної широти та етичної відповідальності перед мистецькою спільнотою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко О. С. Танцювальний перформанс як мистецьке явище. Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство» (35), 69–77. <https://doi-org/10/31866/2410-1176/35/2016.158246> (дата звернення 05.03.2025).
2. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.
3. Лупак Н., Водяний Б., Щур Л. Нові грані хореографії: танець-перформанс як медіатекст. Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал. №3 (109) 2023. Київ: «Педагогічна думка», 2023. С. 54–59.



Андрій ДЕНЕГА,
здобувач першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти, спеціальності
014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)
Факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва, заступник декана
факультету мистецтв з виховної роботи
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат педагогічних наук, доцент

Тернопіль, Україна

Andrii DENEGA,
*Bachelor's degree student (first level of higher education),
Specialty 014.13 Secondary Education
(Art. Musical Art), Faculty of Arts,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University*
Scientific supervisor – Larysa ORONOVSKA,
*Ph.D in Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Musicology and Methods of Musical Art,
Deputy Dean for Educational Work, Faculty of Arts,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University*

ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В НУШ THE USE OF UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTS IN THE NEW UKRAINIAN SCHOOL (NUS)

Постановка проблеми. Народні музичні інструменти України - це яскрава сторінка історії музичної культури українського народу. Вони виявляють багатство його душі, свідчать про високу матеріальну та духовну культуру. Українські народні музичні інструменти є ще одним підтвердженням наспівного, мелодійного характеру української музики, її багатоголосся.

Своїм корінням ці найперші музичні інструменти сягають часів Київської Русі. Музичні інструменти, як і загальна культура українського народу, мають у своїй біографії драматичні й навіть трагічні сторінки. Історія існування українських народних інструментів свідчить про те, що ще у XVI столітті музиканти об'єднуються у цехи – у Києві, Харкові, Прилуках, Чернігові.

А вже на початку XVII ст., у 1627 році виникають «капелії», при яких існували школи, що готували музикантів-литавристів та сурмачів.

Кожний полк козацького війська мав свою полкову музику і музикантів (трубачів, сурмачів, литавристів тощо). У кінці XVIII - на початку XIX ст. виникали й існували цілі рогові оркестри. Вони відзначалися інтонаційною стійкістю, високою виконавською майстерністю. Серед музичних інструментів особливою гордістю у музичному житті українського народу була кобза-бандура, з якою тісно пов'язаний героїчний епос українського народу, його життєва та волелюбна вдача. Кобза-бандура завжди супроводжувала виконання українських дум. У XVIII ст. бандура стала популярною серед українського та польського народів. Історія донесла до нас імена відомих бандуристів: Остапа Вересая, Андрія Шута, Федора Холодного, Павла Братиця, Михайла Кравченка, Гната Гончаренка. До основних і найпопулярніших українських народних інструментів належать: кобза, бандура, ліра, свистульки, окарини, скрипки, сопілка та її різновиди, сурми, ріг, ріжки, цимбали, шумові та ударні музичні інструменти та ін. У період відродження національних традицій українське народно-інструментальне виконавство, як величезна духовна скарбниця, повинно зайняти своє місце в системі музично-естетичного виховання дітей в загальноосвітній школі [1, с. 3-4].

Мета наукової розвідки – представити методологію вивчення використання українських народних інструментів в сучасному середовищі НУШ.

Виклад основного матеріалу. Народні музиканти, що представляли найширші верстви населення кріпосне селянство, козацтво, населення міста - стали основою виконавської культури XIX століття. Кобзарі і лірники, учасники кріпацьких оркестрів, капел, церковних хорів у процесі навчання оволодівали професійною музичною культурою. Виховані на інтонаціях народної музики, музиканти створювали свій виконавський стиль. Притаманна йому специфіка інтонування була скарбницею інтонаційного фонду народу, покликаною стати основою розвитку національної української музичної культури.

В українському музичному побуті другої половини XIX - початку XX століття особливого розвитку набуває музика для окремих інструментів, невеликих ансамблів і навіть симфонічних оркестрів. Автори творів переважно спиралися на народнопісенні та народно-танцювальні українські та російські мелодії. Здебільшого це були дрібні твори типу аранжувань пісень і танців, різноманітних варіацій на популярні народні теми, прості щодо фактури, щодо техніки виконання.

В цей час з'являється чимало наукових праць провідних вчених - фольклористів, теоретиків, композиторів щодо становлення та розвитку інструментальної музики, музичного інструментарію зокрема [3, с.112].

Початок наукового пізнання української народної музики пов'язаний з працями композитора та музикознавця О. Серова. Він дає аналіз наявних тоді збірників народної музики. Праці О. Серова помітно вплинули на розвиток музичної думки.

Вивченню цього питання присвятили свої праці М. Лисенко («Характеристика музичних дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм»), «Народні музичні інструменти на Україні»), Г. Хоткевич («Музичні інструменти українського народу»), А. Гумешок (Українські народні музичні інструменти»), І. Мацієвський («Народні музичні інструменти та інструментальна музика») та ін. [2, с.245].

Отже, можна декларувати, що українська народна інструментальна музика має свій шлях до розвитку, свої особливості. Про традиції української інструментальної музики, специфіку звукоутворення повинні знати студенти музично-педагогічних, мистецьких факультетів і використовувати ці знання у своїй подальшій роботі, як керівники народно-інструментальних ансамблів у загальноосвітній школі [4].

Народні музичні інструменти за їх функціями А. Іваницький поділяє на індивідуально-любительські та ансамблеві. До найвідоміших індивідуально-любительських інструментів він відносить сопілку, дримбу, трембіту. До ансамблевих відносить скрипку, бас(басоля), цимбали, бубон.

Визначальними ознаками класифікації у системі А. Іванницького - є джерело звуку і спосіб його видобування [2, с.200].

Подальша градація музичних інструментів відбувається у відповідності з особливостями їх конструкцій. Згідно цієї кваліфікації українські народні музичні інструменти поділяються на чотири групи: духові, струнні, мембранні, самозвучні. Процеси становлення освіти та виховання в Україні породжують нові умови розвитку національної культури, зокрема українського музичного фольклору як її джерела. Важливим засобом надбання і передачі соціального досвіду є народна

музика, яка входить сьогодні у всі сфери виховної роботи, збагачуючи особистість емоційно цінним ставленням, викликаючи потребу в художньо-творчій діяльності НУШ.

Багатовікові художні музичні твори, які зберігають в собі виховні ідеї і можливості, стають невід'ємною частиною навчально-виховного процесу сучасної школи. Пошук нових шляхів та форм роботи, використання кращих зразків народного мистецтва в прищепленні школярам різного віку громадянських та людських якостей є важливим виховним завданням у загальноосвітній школі [1, с. 5-6].

Сьогодні народний музичний інструмент – не лише знаряддя для виконання музики, але й пам'ятка національної культури, предмет колекціонування, що вказує на високий рівень інтелекту і духовності його власника, і родинна реліквія.

У сучасних умовах, коли зростають вимоги до морально-естетичного виховання дітей, особлива увага приділяється навчанню гри на дитячих музичних інструментах. Діти потім використовують одержані навички в години дозвілля, індивідуального музикування. Залучаючи дітей до гри в оркестрі, вчитель вводить дитину в сферу музики, заохочуючи до самостійної виконавської діяльності. Це, в свою чергу, сприяє розвитку творчих здібностей дітей шкільного віку [1, с. 45-46].

Педагогічна доцільність гри на дитячих музичних інструментах на уроках музичного мистецтва в школі полягає в тому, що цей вид діяльності допомагає забезпечити зв'язок з дошкільним музичним вихованням; викликає позитивні емоції у дітей; сприяє розвитку музичного слуху: звуковисотного, ритмічного, ладового, тембрового; дає змогу дітям виявити себе, особливо тим, хто не вміє чисто інтонувати, компенсувати їхній слабо-розвинений музичний слух.

Можна рекомендувати використовувати такі музичні інструменти як: мелодійні (гуслі, бандура, металлофон, цитра, тощо), ударні (барабан, бубон, трикутник, кастаньети, тріскачки тощо). Вони прості, тому і діти легко навчаються грі на них [3, с. 52-55].

Школярів можна організовувати в інструментальні ансамблі, де вони зможуть краще проявити свої здібності та таланти.

Ансамбль - це невелика група музикантів (від двох до десяти), які спільно музикують, виконують музичний твір. Навчання і виховання учасників народно-інструментального ансамблю, формування їх музично-творчої активності здійснюється через колектив і за допомогою колективу, через музику і за допомогою музики. Тому гуртківці повинні засвоїти основні закономірності і логіку колективного музичного виконавства; особливості взаємодії в ансамблі за лініями: диригент - ансамбль, диригент - ансамблева група, ансамбль - виконавець, ансамблева група – виконавець [3, с. 112].

Висновки. Урок мистецтва та музичного мистецтва, як основна форма навчально-виховного процесу НУШ включає в себе різноманітні види музичної діяльності учнів. Для цих уроків, характерною рисою є особлива емоційна атмосфера. Адже «музика - мова почуттів»: вона хвилює, викликає певні настрої і переживання.

Педагогічна доцільність гри на дитячих музичних інструментах на уроках музичного мистецтва в школі полягає в тому, що цей вид діяльності допомагає забезпечити зв'язок з дошкільним музичним вихованням; викликає позитивні емоції у дітей; сприяє розвитку музичного слуху: звуковисотного, ритмічного,

ладового, тембрового; дає змогу дітям виявити себе, особливо тим, хто не вміє чисто інтонувати, компенсувати їхній слабо-розвннений музичний слух. На уроках музичного мистецтва в учнів розвивається музичний слух, музична пам'ять, чуття ритму, уява, фантазія, учні набувають цілий комплекс вокально-хорових навичок, та фахових мистецьких компетенцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аліксійчук О. С. Морально-естетичне виховання учнів початкових класів засобами української народної музики. - Кам'янець- Подільський: Кам'янець-Подільський держ. Університет, інформаційно - видавничий відділ, 2004. - 124с.
2. Іваницький А. Українська нар. муз. творчість., «Музична Україна». 1990. С. 245.
3. Лебедев В.К. Використання народних музичних інструментів у загальноосвітній школі. Навчальний методичний посібник зі спеціальності Музична педагогіка та виховання. Для студентів музично - педагогічних факультетів та вчителів музики. - Вінниця: Нова книга, 2004. - 112 С.
4. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. - К.: Техніка, 2003. - 264 с. - (Народні джерела), с. 17.



Володимир ДОРОШЕВИЧ,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
doroshevyh.volodymyr@dspu.edu.ua
Науковий керівник – Світлана КИШАКЕВИЧ,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
ДДПУ імені І. Франка
Дрогобич, Україна

Volodymyr DOROSHEVYCH,
second (master's) level higher education student
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
doroshevyh.volodymyr@dspu.edu.ua
Scientific supervisor – Svitlana KYSHAKEVYCH,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts
Faculty of Primary Education and Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
Drohobych, Ukraine

**ВПЛИВ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК У
ШКОЛЯРІВ ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ**

THE INFLUENCE OF VOCAL ART ON THE DEVELOPMENT OF EMOTIONAL AND AESTHETIC PERCEPTION OF MUSIC IN SCHOOLCHILDREN

На сучасному етапі розвитку вітчизняного суспільства актуалізується проблема розвитку у школярів емоційно-естетичного ставлення до мистецтва, формування у них світоглядних орієнтацій. Саме мистецтво відіграє особливе значення у становленні успішної, різносторонньо обдарованої особистості. Як відомо, одним з найдоступніших його видів є спів, зокрема естрадний.

Значення естрадно-вокального мистецтва у формуванні та розвитку емоційної сфери у школярів є надзвичайно велике. Означений вид мистецтва великою мірою здійснює вплив на естетичне сприйняття музики загалом, адже зберігає та представляє найкращі зразки світової музичної культури. Заняття естрадним співом духовно збагачують особистість, сприяють формуванню її власного світогляду, ціннісних орієнтацій, естетичному саморозвитку та самовдосконаленню [3].

Відкритість та лаконічність, імпровізаційність та урочистість характерні для естрадно-вокального мистецтва, яке доступне для сприйняття школярами легкістю музичної мови, наспівністю та ритмічною простотою [1]. Усі ці аспекти відповідають інтересам, вподобанням та запитам сучасної молоді. Тому підбір шкільного пісенного репертуару необхідно здійснювати з урахуванням всіх, означених вище, характеристик.

У процесі вивчення та прослуховування кращих зразків естрадно-вокальної музики у школярів проявляються різноманітні емоційні реакції, з'являється відповідний настрій, хвилювання від почутих творів, здатність до оцінювання та порівнянь, тобто відбувається активний розвиток музичальності. Емоційно-естетичне сприйняття естрадних вокальних композицій характерне новими художніми відкриттями, що сприятимуть надалі розкриттю та реалізації власних здібностей у творчій діяльності.

Розвиток емоційно-естетичного сприйняття музики у школярів здійснюється систематично та послідовно із використанням ефективних методів, що сприятимуть вдосконаленню у них естетичного смаку, усвідомленню прекрасного, формуванню ціннісних орієнтацій. Власна демонстрація вчителем, спостереження, детальне роз'яснення з ґрунтовним аналізом естрадної вокальної композиції повинні відбуватися у тісній взаємоспівпраці зі школярами. Виразне та артистичне виконання педагогом є характерною особливістю його професійної майстерності та запорукою позитивного сприйняття та зацікавленості до музичного, зокрема естрадно-вокального мистецтва.

Здійснюючи роботу над виразним виконанням естрадно-вокального твору у школярів вчитель водночас розвиває у них глибокі естетичні почуття, смаки та міркування, формує здатність до усвідомленого емоційно-естетичного переживання його сутності. Враховуючи вікові особливості учнів, рівень їхнього музичного та життєвого досвіду, варто акцентувати увагу на роз'ясненні музичного мистецтва як певного відображення, в якому гармонічна та мелодична лінії, фактура відіграють важливе значення у творі.

Велика різноманітність сучасних естрадних гуртків, студій, в яких особлива увага приділяється сольному та ансамблевому виконанню, сприяє розвитку не

лише музично-творчих здібностей учнів, але й загалом їхньому емоційно-естетичному ставленню до музичного, зокрема вокального мистецтва. Спільне ансамблеве виконання викликає у дітей особливе зацікавлення, оскільки учні активно співпрацюють та взаємодіють між собою, що збагачує їхню емоційну сферу. Сольний спів розвиває самостійність, індивідуальність та покращує ефективність власної діяльності. Взаємонавчання, взаєморозуміння та взаємопідтримка у процесі вивчення естрадно-вокального мистецтва є головними факторами у створенні позитивної атмосфери в навчанні, що сприятиме ефективному та якісному сприйняттю музики загалом.

Естрадно-вокальне мистецтво, в якому взаємопов'язані індивідуальність та артистизм виконавця, його вокальна та акторська майстерність, виконує насамперед надзвичайно важливу емоційно-естетичну функцію – дарувати незабутні відчуття, піднесений емоційний настрій, нові неповторні естетичні враження [2]. Заняття естрадним співом відіграють важливу роль у розвитку емоційно-естетичного сприйняття музики у школярів, зокрема у формуванні їхніх музичних почуттів та смаків, збагаченні внутрішнього духовного світу. Значущість естрадно-вокального мистецтва в освітньому процесі полягає у формуванні емоційно-естетичного ставлення у школярів до музичних творів, що проявляється в усвідомленому розумінні їхньої сутності, художньо-образної мови тощо. Одними з важливих завдань даного виду мистецтва є виховання художніх інтересів, морально-естетичних ідеалів, що надалі сприятиме успішній художньо-творчій самореалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гмиріна С. В. Вокальна популярна музика як засіб виховання молодших школярів. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2022. № 80. Т. 1. С. 81–85.
2. Кишакевич С., Стець Г. Емоційно-естетична складова естрадного вокального номера. Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 56. Т. 2. С. 48–51.
3. Фок М. Напрямки популярної естрадної музики та їх вплив на емоційно-естетичний досвід старших школярів. Студентський науковий вісник. 2012. № 30. С. 250–253.



Захар КОЗЛИК,
студент групи КМО-11
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка
Науковий керівник – Зоряна ГНАТІВ,
доцент кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка,
кандидат філософських наук, доцент
gnativz@ukr.net

Zakhar KOZLYK,
Student of the group of the KMO-11

*Faculty of Culture and Arts
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine.
Scientific supervisor – **Zoriana HNATIV**,
Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
of Musical Art Department, Ivan Franko
National University of Lviv,
Ukraine
gnativz@ukr.net*

**«ЩЕДРИК» М. ЛЕНТОВИЧА: МУЗИКА, ЩО ТРАНСЛЮЄ СВІТОВІ
НЕЗЛАМНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДУХУ**
**«SHCHEDRYK» BY M. LENTOVYCH: MUSIC THAT BROADCASTS TO
THE WORLD THE INVINCIBILITY OF THE UKRAINIAN SPIRIT**

Українська історія, мистецтво, культура - це про велич та мужність поколінь, незламний дух народу, його прагнення до свободи, це глибина та багатство мистецької спадщини. Незважаючи на труднощі й випробування, українці впродовж віків зуміли зберегти свою ідентичність, рідну мову та унікальні традиції, які стали джерелом нашої сили та національної гордості. Саме ця спадщина сьогодні підтримує нас у боротьбі за майбутнє. Вміння цінувати своє коріння та пишатися ним - це те, що надає нам впевненості, допомагає відчувати зв'язок із рідною землею та достойно представляти Україну на міжнародній арені. Через цей глибокий зв'язок між минулим і сучасністю ми можемо краще зрозуміти суть нашої культури, її глибину, мудрість та неповторність.

Існують мелодії, які народжуються з душі народу, проходять крізь віки та кордони і стають близькими для людей у різних частинах світу. Однією з таких мелодій є «Щедрик» Миколи Леонтовича. Цей твір не тільки зберіг автентичність, а й відкрив світові красу української музики, показавши її універсальність і глибину. Його визнання у світі - це приклад того, як українська культура здатна збагачувати світове мистецтво й бути джерелом натхнення для багатьох поколінь. Адже українська культура - це не тільки про традиції та історію, а це ще й про силу, яка допомагає нам залишатися собою навіть у найважчі часи.

Одним із таких символів є пісня «Щедрик» у хоровій обробці Миколи Леонтовича. Вона стала справжньою музичною візитівкою України, яку сьогодні знає весь світ. «Щедрик» - давня українська обрядова пісня, яку співали ще до прийняття християнства. Її виконували навесні, коли прилітали ластівки, тому в тексті згадується саме ця пташка. Сьогодні її часто співають на Різдво, але в старовину вона була весняною щедрівкою.

Композитор Микола Леонтович створив із простої народної мелодії справжній шедевр - хорову композицію для співу а capella. Працював над нею кілька років і завершив у 1916 році. Уперше її виконали в Києві на різдвяному концерті, і пісня одразу полонила слухачів.

Через три роки після прем'єри М. Леонтович передав партитуру відомому диригенту Олександру Кошицю. Хор під його керівництвом гастролював Європою, а згодом і Америкою. Саме завдяки концертній діяльності хору «Щедрик» почули в багатьох країнах. Пісня зачаровувала людей, її просили співати на біс, писали про неї в газетах.

У 1922 році хор виступив у Carnegie Hall у Нью-Йорку - одному з найпрестижніших концертних залів світу. Потім - гастролі по США, Канаді, країнах Латинської Америки. Загалом - понад 115 концертів у 36 країнах! У Мехіко на один із виступів прийшло 40 тисяч людей.

У 1936 році американський диригент українського походження Пітер Вільговський почув «Щедрика» і створив новий англomовний текст. Він назвав пісню Carol of the Bells («Колядка дзвіночків»). Замість української ластівки в пісні з'явилися різдвяні дзвоники. Завдяки цьому версія стала популярною в англomовному світі. Її почали співати хори, вона з'явилася в радіоефірах і згодом - у фільмах, а також у рекламах. Сьогодні «Carol of the Bells» - це одна з найвідоміших різдвяних пісень у світі. Але слід пам'ятати, що її коріння - українське, і що її створив саме Микола Леонтович.

«Українська народна пісня «Щедрик» завдяки генетично закладеному в ній оптимізму, професійній обробці Миколи Леонтовича та високомистецькій інтерпретації Олександра Кошиця впродовж ХХ ст. пройшла шлях до світового музичного бестселера. Завдяки англійському літературному тексту з опорою на образ «новорічних дзвоників», твір став близьким і зрозумілим людям різних націй і народів» (Карась, С. 346).

Сьогодні «Щедрик» лунає різними мовами, зокрема «в Англії його називають «новорічною серенадою», у Латинській Америці – «піснею великого чару» чи «піснею буремного моря», а в Канаді – «нововідкритим сфінксом». Музичний світ визнав «Щедрика» однією з найбільших пісень ХХ століття, а Україну – «країною пісень» (2, С.358).

На жаль, сам композитор не встиг дізнатися про світову славу свого твору. У січні 1921 року, на 44 році життя був підступно вбитий агентом радянської спецслужби. Це стало великою трагедією та непоправною втратою для української культури.

«Щедрик» - це не просто мелодія. Це символ нашої культури, нашої витривалості й краси. Коли світ слухає цю пісню, він чує голос України - гордий, сильний, творчий. Це наша культурна зброя, яка об'єднує, надихає і говорить мовою музики про нашу незалежність і боротьбу.

Сьогодні, коли Україна знову бореться за свою свободу, «Щедрик» продовжує звучати у світі як доказ того, що українська нація, українська культура живе, творить і перемагає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карась Г. (2012). Феномен «Щедрика» в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. Педагогічна освіта: теорія і практика. Вип. 12. С. 343-347.
2. Овсяннікова Н. (2025). «Щедрик» як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 1. С. 356–360.



Валерія КОНЮХОВА,
студентка ПЦК «Народна хореографія» КЗВО
КОР «Академія мистецтв

імені Павла Чубинського»
Науковий керівник – Тетяна БОРИСЕНКО,
голова ПЦК «Народна хореографія»
викладач-методист КЗВО КОР
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
Київ, Україна
valeriakonuhova683@gmail.com

Valeriia KONIUKHOVA,
student Subject-Cycle Commission
«Folk Choreography» Communal Higher
Educational Establishment of Kyiv Regional
Council «Pavlo Chubynsky
Academy of Arts»
Scientific supervisor – Tetiana BORYSENKO
head of Subject-Cycle
Commission «Folk Choreography»
teacher-methodologist Communal Higher
Educational Establishment of Kyiv Regional Council
«Pavlo Chubynsky Academy of Arts»
Kyiv, Ukraine
valeriakonuhova683@gmail.com

**ДОСЛІДНИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ:
ВКЛАД ТА ТЕНДЕНЦІЇ
RESEARCHERS OF UKRAINIAN DANCE FOLKLORE: CONTRIBUTIONS
AND TRENDS**

Анотація: характерні ознаки танцювального фольклору крізь призму дослідницької діяльності відомих українських етнографів.

Ключові слова: танцювальний фольклор, народна творчість, етнографічна експедиція, дослідження першоджерел, системний запис.

Українська фольклорна традиція завжди була і є об'єктом дослідження та полеміки науковців, особливо її танцювальний аспект. Танцювальний фольклор українців має складну хронологію розвитку. Але не зважаючи на сукупність умов, на складність соціокультурних процесів, він завжди був і залишається виразним засобом визначення побутового устрою українців, одночасно і естетичним явищем, характеризує мораль і духовність, своєрідність національних особливостей народу. Дані етнічної історії, матеріали, що містяться в самому фольклорі фіксують факт формування українського фольклорного танцю в загальному образно-смыслову і стильову систему у співвідношенні з процесом формування української народності. З періодом, що визначається постійним процесом виборювання та збереження своїх національних традицій. Для будь-якої людини завжди духовною потребою було створення свого власного світу, належність до певної суспільної групи, в даному випадку мова ведеться про націю, що базується на фундаменті спільності територій, мови, історії предків, звичаїв та традицій. Як особистість, так і народ в процесі еволюційного розвитку, в процесі творення завжди має намір довести свою

неповторність та рівень духовної вартості. Чітко усвідомлюючи систему відповідних цінностей, людина визначає своє місце в ній.

Звертаючись до історичних хронік, що окреслюють нам картину різних часів, зміну поколінь можна впевнено робити висновки – безвічний духовний досвід завжди проявлявся в найрізноманітніших поняттях та формах, які у своїй сутності виявляють єдине спільне спрямування – осягнення та осмислення фундаментальних знань людського буття, що у ході тривалих життєво природних практик здатні формувати етнічну серцевину нації.

Фольклор – складова нашої ідентичності, одна з самобутніх форм, що є колбою збереження історії, традицій та цінностей українців, заповітом одного покоління – іншим. Звернення до фольклорних зразків завжди співпадає з відповідними історичними умовами: періодом найвищого соціально-громадського підйому, в кульмінаційній точці зламу суспільно політичних систем, в період підвищеного інтересу до власної культури. Танцювальний фольклор українців безумовно має той цілющий потенціал, здатний здійснити реалізацію всіх стратегій обумовлених процесами постійного розвитку, накопичення та збереження національної культури та духовних цінностей суспільства. Безліч танцювальних форм українського автентичного мистецтва, що збереглися до сьогодні – велика цінність, яка має не лише естетичне, але і пізнавальне значення для народу взагалі.

Фольклорна основа танцю нашого народу надає можливість зв'язку з іншими формами його самовираження з метою передання цієї спадщини молоді, збереження відповідних рис характеру, моралі та світогляду, відповідних етнічних цінностей. Дуже важливо, щоб молоді сучасні балетмейстери усвідомлювали цінність танцювальної автентичної основи, поважали традиції, зберігали вже існуючі сценічні форми українського танцю, не зважаючи на активний розвиток та появу нових тенденцій сучасного мистецтва, схильність до використання удосконалених технологій для створення візуального ефекту, використання запозичених іноземних платформ сучасного танцю, як основного вектору руху у своїй балетмейстерській діяльності. Вірний шлях створення нових сучасних форм українського фольклорного танцю прийомом поєднання традиційного та сучасного мистецтва поважаючи досягнення та вклад цілої плеяди видатних фольклористів – етнографів.

Слід згадати, що на розвиток українського танцювального фольклору суттєвий вплив вчинив фактор створення Запорізької Січі. Саме в період формування та розвитку козацької культурної традиції, утворюється велика кількість нових танцювальних форм. З її ліквідацією український автентичний танець в стані занепаду, поступово починає з'являтися на професійних сценах на початку XIX століття, як дієвий засіб характеристики українських вистав з визначенням характерних особливостей побуту, закладених у творах драматургів того часу. Саме в цей період відбувається процес активізації у галузі досліджень етнографії. Праці В.Верховинця – основні джерела, що допомагають вивчати особливості українського танцювального фольклору, його природну красу.

Тому в найтяжчі часи, в період тоталітарно-ідеологічного тиску та руйнування, підпорядкованого єдиній меті – нівелюванню українського народу, знищення його, активного процесу денаціоналізації все ж чимало робилося для заповнення прогалін в знаннях про культуру і побут українців в рамках всього простору його етнографічної території, ретельного вивчення традиційної культури

різних видів господарства, промислів, звичаїв, вірувань, обрядів, сімейного побуту, законів моралі. Якщо конкретизувати, то робота по збереженню українського танцювального фольклору була розпочата і активізована ще півтора століття по тому. Хоча існує версія, що потрапляються деякі записи танців ще раніше, у творах польських і українських письменників, ще раніше в описах австрійського дипломата Єріка Лясоти (XVI ст.), в «Описі України» французького військового інженера Гійома Боплана (XVII ст.) тощо. Але усвідомлений повноцінний період національного піднесення припадає на середину XIX – початок XX століття, на період формування в Україні народознавства як науки. Формат класичного зводу знань про народну духовну культуру складають етнографічні систематизовані праці видатних дослідників того періоду: П.П.Чубинського, М.П.Драгоманова, Т.Г.Рильського, П.С.Єфименко та інших. У працях відомих етнографів, наприкінці XIX – початку XX століття, таких як В.Шухевич, А.Терещенко, В.Гнатюк, С.Титаренко, П.Чубинський, М.Лисенко, К.Квітка, Б.Грінченко, О.Потебня український фольклорний танець вже вирізняється з етнографічного середовища, визначається його конкретні мистецькі функції.

Серед цієї плеяди яскравих постатей того часу, перевагу віддаємо Павлу Чубинському, що мав власні фольклорно-етнографічні дослідження, удосконалив справу збирання і збереження фольклорних зразків, їх опрацювання на науковій основі, органічно поєднав історичні, правові, економічні, статистичні дані з фольклорними та етнографічними матеріалами. Зосереджуємо особливу увагу на питанні дослідження витоків та процесів збереження автентичного танцювального фольклору на Київщині, а саме в місті Бориспіль, де народився і жив Павло Платонович Чубинський. Взагалі ім'я Павла Чубинського, перш за все пов'язують як з автором гімну нашої держави «Ще не вмерла Україна» (1862), великої кількості праць, пов'язаних з обрядовим пісенним фольклором, обрядами та звичаями, казками, міфологією та віруваннями. Впевнено можемо констатувати факт, що П.Чубинський не залишив без своєї уваги автентичну основу танцювальних форм фольклору Київщини. Відомо, що він записав багато танців, які визначають стилістичні особливості танців Центральної України, форми старовинних танців, зокрема хороводних, що побутували саме на території Київської області, в Бориспільському районі, а також пісень і танцювальних ігор. Якщо згадати історію виникнення і становлення міста Бориспіль, то відразу пригадуємо, що вже у XVIII столітті – це економічний центр з розвинутою культурною складовою зі своїми традиціями, звичаями, піснями і танцями. Зацікавленість П.Чубинського етнографією і фольклором, піснями і танцями, обрядовими діями зародилася ще в студентські роки, як своєрідна основа українського права. В його книзі «Мудрість віків» чітко зафіксований весняний обряд з танцями, що справлявся на бориспільській землі. Павло Чубинський – це той, самий перший учений, що наблизився впритул до народного танцю. Багато науковців стверджують, що П.Чубинський мав власний принцип запису танців, що з часом став основою з відповідними корективами для сучасної системи опису хореографічних зразків. Збирав і опрацьовував танцювальний фольклор, розширив межу своїх етнографічних досліджень. Головне – запропонував детальний опис танцю за його складовими, лексичними компонентами та фігурами. Його авторська методика фіксування танцювальних зразків з часом стала орієнтиром для описової системи того періоду. Семитомне видання П.Чубинського «Праць етнографічно-

статистичної експедиції в Західно-Руський край» конкретизує головне місце танцю як компоненту обрядового дійства, його невід'ємної частини. Оpubліковані 587 хороводних пісень, описи родинних свят, дитячих ігор з відтвореною хореографією та змістовним компонентом, що відбиває культуру стародавнього Борисполя. Окремий розділ – це весільні обряди українського народу, що складає 1943 тексти та 40000 обрядових зразків, можна вважати як (найповніше зібрання весільних обрядів) [4, с. 9].

Перелік дуже великий; ось деякі приклади: «Кривий танець», «Король», «Огірочки», де етнограф описав рухи учасників і малюнок їх переміщення з належним нотним матеріалом, різновиди «Веснянки» з варіативною схемою хореографічного малюнку, положень рук – плетінням.

Констатуючи важливість і широкий об'єм творчого надбання П.П.Чубинського, що пов'язане саме з українським автентичним танцем Київщини, неможливо не згадати ім'я ще однієї відомої людини, українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка, який товаришував з П.Чубинським в університеті. При можливості занурився в процес збирання та фіксування фольклорних зразків бориспільського краю, де і знайшов творчого соратника Антона Калиту, який знав та вивчав твори пісенної культури цих земель, фіксував їх та передавав композиторам того часу. Ім'я Миколи Лисенка найбільш пов'язане з інструментальними мелодіями до танців Київщини та Полтавщини, які він зафіксував але ті, що були видані значно пізніше. Як приклад: варіативні схеми весільних маршів до танцю «Рак» та інші танцювальні зразки. Лисенко активно застосовував метод запису танцю, запропонований П.Чубинським про що свідчить його збірка під назвою «Молодощі» – 1875 року, яку він поповнював і далі фольклорними матеріалами не тільки пісенної творчості Київщини, а і де зафіксував зразки танцювальної музики і цілий ряд весняних ігрищ. По суті – це розділ народної сценографії, фундаментальна основа для створення мізансцен. Записані М.Лисенко у великій кількості різноманітні форми весняних хороводних танців «Галка», «Кривий танець», «Плету, плету плетеницю» та інших свідчать про важливість праці з метою подальшого розвитку, зосереджені уваги до процесу вивчення фольклорних танцювальних традицій території Київської області.

Наступним, хто продовжував справу дослідження етнографічного танцювального фольклору був В.Шухевич, в етнографічній розвідці «Гуцульщина» (1902 р.) [5] описано календарно-обрядові свята із чисельними музичними і інструментальними мелодіями, подано загальну характеристику гуцульських танців (коломійок, гуцулок, аркана, півторака, козачка, шипітського танцю) та особливостей їх виконання. Обов'язковим є – визнання характерних танцювальних рухів: гайдуків, тропіток, голубців, увиванців, кружлянь. Ця праця – перше свідчення про побутування характерних танцювальних форм серед населення західних територій України.

Характеристику хороводів, танково-ігрових пісень та їх авторський розподіл зустрічаємо у праці В.Гнатюка «Гаївки» (1909 р.). Його чисельні етнографічні експедиції – спроба систематизувати та класифікувати танцювально-ігровий фольклор західних областей. Була праця С.Титаренка «Дитяча розвага» (1918 р.), в якій автор надає умовний поділ українських народних танців на відповідні групи: під музику і під пісню.

Активізація дослідницького руху української фольклористики XIX – початку XX століття свідчить про створення й утвердження фундаментальної основи наукових системного дослідження фольклорного танцювального матеріалу, що розглядається в контексті дослідження обрядово-пісенної творчості українців. Ствердження, що вони надто близько приблизилися до народної хореографічної творчості є вірним. Але при цьому вони залишили поза своєю увагою теоретичне осмислення самого феномену танцю. Тому праці з розвитку українського народного танцю з'являються трохи пізніше – В.Верховинець, А.Гуменюк, В.Авраменко тощо, де розглядається він з боку теоретико-методологічних основ, авторської класифікації, особливостей лексичної основи, термінології – фундамент для хореографічної педагогіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богород А. Про збереження і відродження українського танцювального Фольклору [Електронний ресурс] А.Богород /народознавство – 1994. – №15.
2. Кіндер К.Р. «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців. Авторедо. Дис. Канд. мистецтвознавства: 17.00.01 м. Київ, 2007. 19с.
3. Кирилюк М.В. «Основи хореографічного фольклору України: Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 420 с.
4. Чубинський П. Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: У 2 кн. – К.: Мистецтво, 1995.– Кн. 1. – 224с.: іл.
5. В.О. Шухевич. – [2-ге вид. 1899]. – Верховина: Гуцульщина, 1999. – 4.3. – 272 с.



Назарій КРИЧУН,

*студент Чернівецького національного
університету імені Юрія Федьковича*

krychun.nazarii@chnu.edu.ua

Науковий керівник –Володимир КОБИЛЯНСЬКИЙ,

Асистент кафедри музики

Чернівецького національного університету

імені Юрія Федьковича

v.kobylyansky@chnu.edu.ua

Nazarius KRYCHUN,

student of the Chernivtsi National

University named after Yuriy Fedkovych

krychun.nazarii@chnu.edu.ua

Scientific supervisor – Volodymyr KOBLYANSKYI,

Assistant of the Department of Music

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

v.kobylyansky@chnu.edu.ua

**ЕФЕКТИВНІСТЬ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК
ЗАСОБУ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

EFFECTIVENESS OF VOCAL AND PERFORMANCE ACTIVITIES AS A MEANS OF AESTHETIC EDUCATION

Естетичне виховання підлітків доцільно оцінювати через прогрес у вокальних навичках, сценічній упевненості, участь у конкурсах і концертах. Такі форми діяльності дозволяють не лише вдосконалювати технічні здібності учнів, а й формувати в них естетичні почуття, смак, здатність до емоційного самовираження. Спостереження за змінами у вокально-виконавському зростанні школярів допомагає педагогам визначити ефективність методів виховання, а також своєчасно коригувати навчальний процес відповідно до індивідуальних потреб учнів.

Залучення батьків є ключовим чинником у розвитку творчих здібностей дітей. Спільна участь у вокальних заходах сприяє створенню атмосфери підтримки, взаєморозуміння та довіри, що, у свою чергу, позитивно впливає на мотивацію підлітків. Батьки, які беруть активну участь у концертах, творчих проектах або конкурсах разом із дітьми, не лише зміцнюють родинні зв'язки, а й формують у дітей повагу до мистецтва, сприяють розвитку їх культурного світогляду. Такий підхід забезпечує цілісність естетичного виховання, що охоплює як шкільне середовище, так і сімейне.

Вчитель музики у позакласній виховній роботі заручається підтримкою батьків. З цією метою практикує різні форми взаємодії з ними.

Спільні концерти та майстер-класи – створення сімейної атмосфери творчості, як-от «Вечір родинного співу».

Творчі проекти – спільна робота дітей і батьків над вокальними завданнями, як-от «Пісні природи».

Сімейні конкурси – спільне виконання пісень під час змагань, спрямованих на розвиток артистизму та підтримку.

Регулярні зустрічі з батьками – обговорення результатів, планів, надання порад щодо розвитку дітей.

Ефективність роботи визначається через супервізію педагогічної діяльності, а також шляхом самооцінювання. З цією метою нами проведено анкетування серед учнів, батьків і педагогів (65 респондентів). Перед анкетуванням ми розробили критерії оцінювання естетичного виховання, серед яких:

- Емоційно-чуттєве сприйняття мистецтва.
- Естетичні смаки та ідеали.
- Творча активність.
- Морально-естетичні оцінки.
- Естетичне сприйняття природи.
- Соціальна культурна відповідальність.
- Естетичне мислення та критика.
- Інтеграція естетики в повсякденне життя.

У результаті проведеного анкетування ми отримали такі результати: 80% респондентів відзначили вагомість музичних заходів для естетичного виховання.. Музика справляє сильний емоційний вплив, сприяє розвитку естетичних почуттів.

З метою продовження роботи у цьому напрямі нами розроблено методичні рекомендації педагогам, які передбачають: розширення репертуару включення

жанрового різноманіття, пісень з глибоким змістом; інтеграція музики з іншими мистецтвами – міждисциплінарні події: вокал разом з театром/хореографією; розвиток сценічної культури – акторські тренінги, майстер-класи; розвиток колективної роботи – ансамблі, хорові виступи, командна підтримка; використання сучасних технологій – онлайн-ресурси, мобільні додатки для вокалу; індивідуальний підхід – урахування голосових та творчих особливостей учнів; оцінювання та зворотний зв'язок – формативне оцінювання, рефлексія після виступів; підвищення кваліфікації педагогів – участь у майстер-класах, семінарах, конференціях.

Отже, вокально-виконавська діяльність – ефективний засіб естетичного виховання, що сприяє розвитку творчості, емоційності, моральності та соціальних навичок учнів за умови системної організації й співпраці з батьками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блудова Ю.О. Художньо-естетичне виховання як один з основних чинників гармонійного розвитку особистості. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2015. Вип. 40. С. 64-70. URL: <http://nbuv.gov.ua/>.
2. Сироежко О. Музично-естетичне виховання підлітків як науково-педагогічна проблема. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Т. 1. № 65. 2019. С. 79-83.



Галина МЕЛЬНИЧУК,
здобувачка першого(бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 014.13 Середня
освіта (Музичне мистецтво)
факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва, заступник декана
факультету мистецтв з виховної роботи
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат педагогічних наук, доцент
Тернопіль, Україна

Galyna MELNYCHUK,
Undergraduate Student in Specialty 014.13
Secondary Education (Musical Art),
Faculty of Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Scientific supervisor – **Larysa ORONOVSKA,**
Ph.D in Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Musicology and Methods of Musical Art,
Deputy Dean for Educational Work, Faculty of Arts,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

ОСОБИСТІ ЦІННОСТІ – ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ СТУДЕНТА ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ

PERSONAL VALUES AS THE FOUNDATION FOR FORMING THE IMAGE OF A STUDENT OF THE FACULTY OF ARTS

Постановка проблеми. Реалізація унікальних можливостей музичного мистецтва у вихованні підростаючого покоління належить вчителю. Саме від його професійної підготовленості залежить успіх проведення музично-педагогічної роботи в школі. Важливою складовою фахового становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва вважається його становлення як студента факультету мистецтв, з своїм власним іміджем, та сформованими професійними цінностями, що є доволі складним й багатофункціональним процесом.

Зокрема, цей процес передбачає набуття вмінь демонструвати музичні твори у власному виконанні. Тож, поряд із вміннями художнього та майстерного виконавського відтворення художніх образів вокальних творів, майбутній вчитель має володіти власним сценічним іміджем та сценічною культурою, що охоплює комплекс естетичних вимірів поведінки, виконавської майстерності, інтерпретаційних умінь тощо.

Дослідження проблеми свого іміджу та особистих цінностей, як основу його формування, в умовах постійного розвитку сучасного суспільства, набуває все більшої теоретичної та практичної значущості в мистецько-освітній сфері.

Вчитель-музикант-митець – це професія соціокультурного середовища, його діяльність пов'язана із спілкуванням з аудиторією, виступами на сцені. Тому велике значення у його роботі має власний неповторний, індивідуальний образ. Сценічний імідж постає необхідною умовою існування вчителя-музиканта у творчій професії, а вміння сформувати такий імідж постає невід'ємною частиною його як професійної діяльності, так і підготовки зокрема.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Психології іміджу присвячено наукові роботи Є.Петрової, С.Сергієнко та інших. Проблему формування іміджу артиста та музиканта зокрема розглядали В.Белобрагін, А.Панасюк, Г.Почепцов, В.Шепель та інші.

Теоретичні положення, ідеї вітчизняних та зарубіжних спеціалістів у галузі іміджології, а також дослідження специфіки формування іміджу відомих персон з музично-виконавської сфери, зокрема шоу-бізнесу відображено в наукових роботах М.Марка та К.Пірсона, М.Спіллейна, Н.Дрожжиної, М.Симонова, А.Зверинцева, П.Гуревича, І. Пригожина, С. Манько та інших. Вивчення змісту досліджень зазначених науковців дозволяє розгледіти певні тенденції, що також характеризують розвиток музично-виконавської та сценічно-артистичної діяльності, визначити особливості технологій формування особистісного та сценічного іміджу вчителів музичного мистецтва.

Метою статті - є аналіз існуючих наукових досліджень щодо виявлення особливостей формування іміджу майбутнього вчителя музичного мистецтва та особливостей його основних цінностей.

Виклад основного матеріалу. Процес формування сценічного іміджу вчителів-музикантів має здійснюватися поступово, з урахуванням індивідуально-психологічних особливостей, ціннісних орієнтацій, професійних установок майбутніх фахівців, спираючись на існуючий досвід в мистецькій та освітній сферах. Так, вчені В.Шепель та В.Горчакова у своїх працях дають рекомендації

щодо створення сценічного іміджу співака. Вони зауважують на створенні так званих картограм як виконавця, так і художнього персонажа виконуваного твору, в яких виявлятимуться їхні індивідуальні, особистісні та професійні характеристики, відповідно дійсні та вигадані. Дослідники зауважують на конкретних елементах картограм, таких як: «фейсбїлдінг» (міміка, макіяж, грим, волосся, зачіска), що включає в себе низку положень, які пов'язані зі створенням відповідного образу, адекватного задуму вокального твору; мистецтво використання тілесних даних виконавця з метою створення цілісного образу музично-художнього номеру; одяг, як дієвий засіб та інструмент спілкування виконавця з аудиторією; «чарівність слова», як вміння донести основну думку, закладену в тексті твору та «чарівність звуком» – володіння різними вокальними прийомами, індивідуальним тембровим забарвленням голосу, діапазоном виконавця. Крім того, автори наголошують на визначенні особистісного настрою виконавця, його вмотивованості на створення образу персонажа твору, що виконується. Автори акцентують увагу на енергетиці та харизматичності виконавця, як на здатності привернути та утримати увагу публіки, а також системі самозахисту – самовладанні та саморегуляції щодо орієнтації в прорахунку власних емоцій та дій [1, с. 2].

Досліджуючи проблему формування сценічного іміджу, Є. Петренко зауважує на необхідності проходження музикантом-виконавцем декількох етапів роботи, безпосередньо пов'язаних із музичним твором. Так, внутрішня роботи над образом твору автором вбачається в

- осмисленні музичного твору з позиції виконавця (образне мислення, уява, відчуття);

- аналізі образу персонажу музичного твору, що окреслює процес наділення персонажа особливими особистісними характеристиками, виявлення внутрішніх образів унікальної особистісної ідентичності;

- внутрішньому перевтіленні виконавця в бажаний образ персонажу музичного твору на основі усвідомлення іміджевих сигналів;

- актуалізації виконавцем внутрішніх психологічних та інтуїтивних процесів досягнення бажаного образу персонажу музичного твору;

Зовнішня робота над образом твору визначається дослідником наступним:

- об'єктивацією тілесного, тобто природних психофізичних особливостей виконавця через костюм, зачіску, аксесуари (габітарний імідж);

- режисерським оформленням музичного номеру або виступу;

- актуалізацією мети створення іміджу персонажу (пошук образу, настрою, створення задуму та його реалізацію);

- вивільненням та досягненням внутрішньої свободи співака у виконанні музично-художнього номеру за рахунок образної корекції та перетворення енергії комплексів у ресурси унікальної особистісної ідентичності [3].

Формування сценічного іміджу вокаліста розглядається В.Бокоч, В.Мозговим, В.Откидач, І.Силантьєвою, М.Сухоловою, О.Хлистун та іншими у зв'язку із проблемою розвитку артистизму виконавця та створення сценічного образу вокального твору. Так, на думку авторів сутність цього процесу полягає в активній мисленнєвій діяльності вокаліста, глибокому проникненні виконавця у сценічний образ та реалізації його засобами вокальної техніки, міміки, жестів тощо. Пошуки органіки, точних внутрішніх мотивів учинків, на думку авторів,

потребують застосування засобів, які апелюють до виконавця-вокаліста, як до актора і передбачають активне включення акторського «Я» [5, с. 23].

Важливою умовою розвитку артистизму виконавця-вокаліста автори вважають засвоєння ним у процесі вживання в динаміку художньо-образного розвитку твору елементів театральної та хореографічної виразності, адаптованих до специфічних форм вокального виконавства. Не менш важливим засобом стимуляції артистизму співаків вчені вбачають формування ставлення до вокального виконавства як до способу художньо-творчої комунікації, створення ситуацій творчого спілкування між усіма учасниками виконавського процесу – викладачем, виконавцем-вокалістом, концертмейстером, сумісні зусилля яких уможлиблюють утілення художнього образу на певному рівні артистизму [2].

Однією з умов ефективного формування сценічного іміджу майбутніх викладачів вокалу дослідниця М. Сухолова вбачає в урізноманітненні практичних форм організації процесу професійної підготовки, що обумовлює спрямованість процесу на самостійну творчу музично-виконавську діяльність, і є визначальною у процесі формування сценічного іміджу вокалістів [4].

На думку авторки зазначена умова орієнтує на забезпечення пріоритету набуття особистісного художньо-практичного досвіду, усвідомлення власних переживань у процесі виконання музичних творів, рефлексивний аналіз виконавської інтерпретації. Вихідним принципом, який постає основою для формування особистого іміджу вчителя музичного мистецтва, авторка вбачає в пошуку викладацької манери, що буде включати сценічну поведінку, неповторний візуальний образ, унікальне забарвлення голосу, що виступатиме своєрідною «візитною картою» цього студента, майбутнього вчителя мистецтва.

Висновки. Отже, взявши до уваги сучасні наукові розвідки щодо проблеми формування особистого іміджу студента факультету мистецтв, майбутнього вчителя музичного мистецтва чи мистецтва, чи співака-виконавця, інструменталіста-виконавця, можна виявити зв'язок та необхідність комплексної взаємодії професійного становлення майбутніх вчителів музичного мистецтва як виконавців на основі використання оптимальних мистецько-освітніх форм і методів, ефективність яких спрямована на їх виразність та успішність у сценічно-виконавській діяльності та артистичному, особистому самовираженні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І. Д. Виховання особистості: У 2 кн. / І. Д. Бех. К.: Либідь, 2003. Кн. 2. 342 с.
2. Откидач В.М. Складові творчості естрадного співака (частина перша). Вісник ХДАДМ «Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція». № 4. 2011. С. 204-208.
3. Петренко Е. В. Формування сценічного іміджу естрадних співаків. 2015. С.108-116.
4. Сухолова М.А. Значення артистичності у формування іміджу виконавця-вокаліста. Інноваційна педагогіка: наук. журнал. 2020. Вип. 23, Т. 2. С. 110-113.
5. Сухолова М.А. Особливості формування фахового іміджу викладача вокалу в сучасних умовах. Науковий вісник МДУ. Серія: Педагогіка та психологія: збірник наукових праць. 2018. Вип. 2(8). С. 20-122.



Уляна ПЕРХАЛЮК,
*викладач музично-виконавських дисциплін
Теребовлянського фахового коледжу
культури і мистецтв,
Теребовля, Україна*

Ulyana PERKHALYUK,
*Lecturer of Musical and Performance Disciplines
Terebovlya Professional College of Culture and Arts
Terebovlya, Ukraine*

**БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНО-
ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНИХ ШКОЛЯРІВ
BANDURA ART AS A MEANS OF NATIONAL-PATRIOTIC EDUCATION
FOR MODERN SCHOOLCHILDREN**

Постановка проблеми. Під впливом історичних і культурних чинників бандура стала національним символом українського народу. До нашого часу дійшли історичні та чумацькі пісні, які були в традиційному козацькому репертуарі. Велика частина репертуару кобзарів складалася з пісень про кохання, побутових та жартівливих пісень. Такі поетичні твори передають з покоління в покоління відомості з історії, пов'язані з найважливішими подіями в житті народу. Діти знайомляться з видатними синами і дочками своєї країни, які героїчно боролися за світле майбутнє України.

Органічне вплетення бандурної музики в сучасне мистецтво зумовлене її традиційною імпровізаційною природою, як в інструментальних, так і у вокально-інструментальних жанрах. Зростає необхідність збереження тих досягнень бандуристів, які виробили свої стилі гри на бандурі та репертуар.

На даний час існують наукові праці таких фахівців у галузі бандурного мистецтва як Л. Воріна, О. Герасименко, В. Дутчак, Л. Мандзюк, які присвячені питанням історії ансамблевого виконання на бандурі, теорії та практиці гри на народному інструменті. У цих працях розглядаються загальні проблеми формування творчої особистості у процесі навчально-виховної роботи під час навчання учнів гри на бандурі.

Слід зазначити, що на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментального мистецтва, що пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Народна музика перебуває у затінку і втрачає масового слухача. Тому слід дбайливо зберігати, ретельно вивчати і наполегливо пропагувати, вміло рекламувати народні інструменти в сучасній ЗОШ.

Творча інтелігенція, яка старалася зафіксувати мелодії думового епосу безпосередньо від кобзарів, наштотувалася на великі труднощі суто професійного характеру.

Ф. Колесса пише: «Співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитуння

(стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування...»[4, с. 58].

В першу чергу це складна ритмомелодика дум і мережані мелізматикою перегравання бандурного супроводу, які було майже неможливо «уловити і перекласти на ясне, європейське, нотне письмо» [4, с. 40].

По-друге, епічні рецитації у видозмінених діатонічних ладах повторювалися співцями на прохання записувачів у такій імпровізаційній манері і досягали такої варіантності [2, с. 29], що більшість збирачів, при всій повазі до глибинної цінності жанру, просто залишали цю непосильну роботу.

Традиція імпровізації була зафіксована також В. Харковим у світських жанрах кобзарсько-лірницького репертуару, з приводу чого він пише: «Трудність запису лірницьких і кобзарських вокальних та інструментальних мелодій полягає не в тому, що вони швидко грають та співають з дрібними мелізмами, а в тому, що вони безконечно варіюють мелодії, і вдруге не переграють і не переспівують так, як перший раз» [2, с. 41].

Усе це підтверджує висновки про існування в старцівському виконавстві певної системи імпровізаційного мислення при формотворенні у переважній більшості співаних жанрів.

Методика відтворення при цьому була приблизно такою: співець не завчав мелодію разом зі словами, а використовував кілька добре відомих йому музично-ладових модусів, на основі яких створював мелодію, а на неї клав тексти. Таким чином, старосвітська виконавська традиція несла в собі дві рівнозначні складові: і поетичну, і музичну імпровізацію[3, с. 248].

Оскільки у системі освіти кобзарів та лірників панувала неписемна традиція («Устинські або устиянські книги»), то можна зробити висновок, що сама природа кобзарського мистецтва була імпровізаційною.

Органно-клавірна педагогіка того часу привертає увагу перш за все своєю загальною спрямованістю на виховання різнобічного, творчо мислячого композитора - виконавця - педагога, для якого створення музики, її виконання та викладання складають різні грані єдиної професії музиканта.

Така направленість частково пояснюється духом часу, передовими устремліннями естетичної думки Ренесансу до ідеалу гармонійно розвинутої особистості.

Суттєве значення мали і умови діяльності органістів та клавіристів, необхідність писати музику до різноманітних церемоній та свят, прелюдіювати перед початком виконання записаних творів, акомпанувати співакам та інструменталістам за однією лише стрічкою басового голосу.

У зв'язку з такими вимогами життя складався й процес навчання музики. Чисто виконавські моменти чергувалися у ньому з вирішенням різноманітних композиторських завдань, від чого виконавство набувало більш творчого характеру.

Рівень озброєності цими навиками хорошого клавіриста-професіонала XVIII століття являється для сучасного музиканта високим, іноді майже недосяжним.

Розгадку значних досягнень педагогіки тих часів слід, очевидно, шукати в її специфічній направленості на раннє і планомірне виховання творчої індивідуальності [1, с. 6].

В XIX ст. поступово відбулося розмежування між професіями композитора, виконавця та педагога.

Відбулася переорієнтація музичної педагогіки з виховання музиканта, здатного вирішувати різноманітні композиторські та виконавські задачі, на підготовку віртуоза, що блискуче володіє мистецтвом гри на інструменті.

Як результат, в сучасній «академічній» системі музичної освіти з перших кроків навчання домінує свого роду «вузькогалузовий» підхід: виховання «чистого» виконавця, що й пояснює відсутність навичок імпровізації в більшості «академічних» музикантів сьогодення.

Сьогодні суспільне середовище, яке зазнає бурхливих змін, ставить перед нами нові вимоги. Мабуть, кожен музикант, а особливо бандурист відчуває нагальну потребу у різнобічній і повноцінній освіті. Сучасне життя вимагає від музиканта вміння імпровізувати та компонувати, аранжувати та перекладати твори і тому потрібно переорієнтовувати систему освіти сучасного бандуриста у відповідності до нових суспільно-часових координат.

В нових історичних умовах, в сучасному музичному середовищі, з новими інструментами та технічними можливостями виконавців потрібно методично по-новому підходити до вирішення питання імпровізації на бандурі.

Уроки імпровізації – це природний шлях раннього залучення дитини до теоретичних основ музики. Тут вивчення матеріалу йде відразу через звучання, через звукове враження, яке повинно заінтригувати учня своїм образним ефектом, незвичайністю музичної фарби і т.д., а саме це і є головним завданням педагога.

При розробці нових, прогресивних методик навчання музиканта варто звернути увагу на досвід давніх майстрів. Зокрема, вартою уваги є думка Ф.Куперена про те, що навчати учнів грати з нот потрібно лише тоді, коли вони вже мають в репертуарі декілька творів [1, с. 23], тобто на найпростішому рівні вже володіють інструментом. Йдеться про те, щоб з самого початку навчання відбувалося так би мовити «з рук» викладача. До речі, цей метод перекликається із кобзарською наукою, де вирішальним чинником є слух та слухова пам'ять. У сучасній навчальній практиці навпаки – учень вивчає нотну грамоту і ми одразу вимагаємо від нього грати з нот.

Аналізуючи психо-фізичні процеси, що відбуваються при тій чи іншій методиці навчання, бачимо, що при грі з нот найважливішим фактором є зір, а музичний слух відіграє тут другорядну роль. Процес мислення у цій системі взаємодії відрізняється сухістю та математичністю, оскільки на початковому етапі навчання він виключає необхідність музичного мислення. Відбувається звичайний механічний процес пошуку на звукоряді інструмента відповідника графічному зображенню на нотному стані, що виключає творчу складову з навчального процесу.

Після десятиліть навчання учнів на усіх ланках освітньої системи за такою схемою не дивно, що в результаті маємо лише одиниці, які здатні до імпровізації. При методиці навчання без читання нот працює набагато складніша система, що поєднує в єдине ціле зорове і тактильне сприйняття із слуховою домінантою, а також сприяє розвитку музично-образного мислення.

Відбувається процес усвідомлення почутого та його відтворення, що сприяє більш творчому опрацюванню матеріалу, стимулює творчу уяву учня.

Безперечно, не можна ігнорувати нотної грамоти та вивчення творів з нот, але поєднання цих методик сприятиме більш гармонійному творчому зростанню молодого музиканта, зокрема бандуриста.

Важливим фактором, що ускладнює опанування інструментом та зокрема мистецтвом імпровізації на бандурі є її звукоряд, який зазнав значних змін у процесі еволюції інструмента протягом ХХ століття.

Бандура за своєю природою є діатонічним інструментом, але завдяки поєднанню двох рядів струн та механізму важелів ми отримали можливість використовувати хроматизм та ширше коло тональностей.

Інструментом із хроматичним звукорядом можна без сумніву вважати бандуру «Прима» без механізму (так звана «проста» бандура). Про це ж говорить і сам І. Скляр у своїй праці «Київсько-харківська бандура» [2, с. 4], сучасну ж концертну бандуру з механізмом, на нашу думку, помилково буде вважати інструментом з хроматичним звукорядом.

Внаслідок поєднання на верхньому та нижньому рядах приструнків двох діатонічних звукорядів та за умови можливості зміни тональності з допомогою важелів механізму кожна струна пристрункового діапазону може мати два положення, тобто будь-яку з цих струн неможливо ототожнити лише з однією висотою звука (частотою коливань, Hz).

Отже звукоряд бандури є змінним, постійно залежним від певної ладо-тональності і не може бути представлений поза нею, як, наприклад, звукоряд фортепіано [4, с.108].

Поєднання двох діатонічних звукорядів є характеристичною рисою звукоряду бандури, що скасовує простоту та логічність хроматичного звукоряду, тож звукоряд бандури вже не є просто діатонічним, але і хроматичним ми його назвати теж не можемо. Спираючись на об'єктивну дійсність, якою є використання на сучасній концертній бандурі поєднання двох діатонічних звукорядів, що знаходяться на відстані півтона, можна стверджувати, що сьогодення концертна бандура - є інструментом із «бі-діатонічним» або «подвійно-діатонічним» звукорядом [2, с.215-221].

Щоб досконало оволодіти своїм інструментом, бандуристам потрібна особлива методика, яка б допомогла усунути перешкоди, що виникають через використання «подвійно-діатонічного» звукоряду.

«Бі-діатонічний» звукоряд бандури за принципом свого функціонування є складнішим за хроматичний звукоряд, а тому бандурист під час імпровізації стикається із більшими труднощами аніж виконавці на інших інструментах.

Не подолавши опір цієї системи, пристосуватися до якої набагато важче аніж до діатонічної чи хроматичної, бандурист не зможе у повній мірі стати господарем свого інструменту, а отже не зможе вільно імпровізувати.

Висновки. Підсумовуючи все вищесказане, наголошуємо на необхідності створення методики навчання імпровізації на бандурі та її практичне впровадження на усіх ланках системи професійної музичної освіти України, адже мистецтво імпровізації на бандурі не суперечить концепції кобзарства, а навпаки, є його проявом у нових умовах сучасного музичного середовища.

Використання бандурного репертуару на уроках музичного мистецтва в сучасній ЗОШ, та мистецьких шкіл різних напрямів для учнів молодших та старших класів є важливим фундаментом формування ціннісних орієнтацій та

світобачення підростаючого покоління і носить особливе формування національної ідентичності та патріотизму. Бандурний репертуар сучасних виконавців на сьогодні наповнюється цікавими, високохудожніми творами, тобто власне оригінальною бандурною музикою. Включення до навчальних програм, як на етапі слухання так і у навчанні гри на інструменті, оригінальних бандурних творів з сучасною стилістикою має велике виховне і освітнє значення для майбутніх виконавців.

Висловлюємо переконаність, що глибше пізнавши бандуру, враховуючи її характеристичні особливості та впроваджуючи у процес навчання нові, прогресивні методики, кобзарське мистецтво досягне в майбутньому якісно нових мистецьких висот і ще не раз доведе свою яскраву самотність та унікальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексєєв А. З історії гри на клавішно-струнних інструментах. (від епохи Відродження до середини XIX століття). Хрестоматія. Київ., Музична Україна, - 1984.
2. Губ'як Д. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання. – Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи. Матеріали міжвузівських педагогічних читань. Вип. 2. – Київ-Теребовля: ДАКККиМ, 2009.
3. Ємець В. Кобза та кобзарі. – Берлін: Українське слово, 1993.
4. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К.: Наук. думка, 1999.



Наталія ПЕРХАЛЮК,
*викладач Теребовлянського фахового коледжу
культури і мистецтв,
заввідділом «Менеджмент
соціокультурної діяльності»
Теребовля, Україна*

Natalia PERKHALYUK,
*Lecturer at Terebovlya Professional College
of Culture and Arts,
Head of the Department
of «Management of Socio-Cultural Activities»
Terebovlya, Ukraine*

МОЗКОВИЙ ШТУРМ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ BRAINSTORMING AS A TOOL FOR ACTIVATING THE LEARNING PROCESS

Постановка проблеми. Сучасний світ характеризується стрімким розвитком інформаційних технологій, швидкою зміною сфер діяльності та глобальною конкуренцією в освітній сфері.

Ці умови вимагають глибокого розуміння процесів, які відбуваються в мозку людини під час навчання. Незважаючи на те, що освітня сфера активно використовує інноваційні методики і підходи, часто залишається поза увагою

аналіз глибинних біологічних процесів, що супроводжують навчання. Поглиблене вивчення мозкової активності, нейронних зв'язків та хімічних реакцій, що відбуваються при засвоєнні нової інформації, може дозволити не тільки оптимізувати педагогічні методи, а й відкрити нові перспективи в освітньому процесі, забезпечуючи максимальну ефективність навчання.

У контексті вивчення феномену навчання як мозкового процесу важливим є ознайомлення з роботами провідних вчених у цій області. В. Фекета та інші науковці [1] досліджують особливості роботи півкуль головного мозку та їх вплив на процеси навчання. Ф. Вестер [3] аналізує механізми мислення, навчання та забування та їх взаємозв'язок із діяльністю головного мозку. Ф. Вайнерт [4] досліджує якість та ефективність освітнього процесу в загальноосвітніх школах, підкреслюючи необхідність розвитку нової культури навчання. З урахуванням цих досліджень можна стверджувати, що навчання визнано комплексним явищем, яке тісно пов'язане з діяльністю головного мозку, і сучасна наукова думка активно шукає шляхи оптимізації навчального процесу.

Виклад основного матеріалу. Навчання, яке ілюструє ключові можливості людської адаптації та прогресу, відіграє центральну роль в мозковій активності. Мозок не тільки перетворює, аналізує та інтерпретує отриману інформацію, але й активно адаптується до змінних умов зовнішнього та внутрішнього середовища. Його унікальна здатність формувати нові нейронні зв'язки та оптимізувати вже існуючі функції відкриває безмежні можливості для особистісного та інтелектуального розвитку особистості.

Однією з найбільш захоплюючих тем у наукових дослідженнях є взаємодія півкуль головного мозку в контексті навчальних процесів. Традиційно прийнято, що ліва півкуля мозку керує логічним мисленням, аналітичними процесами та мовленнєвими функціями, тоді як права півкуля відповідає за креативність, інтуїцію та образне мислення [1].

Однак найновіші наукові відкриття демонструють, що обидві півкулі мозку функціонують в тісній взаємодії, забезпечуючи більш цілісний та збалансований підхід до когнітивних завдань [3]. Така нерозривна співпраця півкуль підтверджує важливість інтеграції різних аспектів мозкової діяльності для досягнення оптимальних результатів у навчанні.

Важливість адаптивних здібностей мозку до навчальних викликів особливо проявляється в його пластичності. Здатність мозку модифікувати свої структури, реагувати на стимули, формувати нові нейронні мережі та оптимізувати свої дії на основі набутого досвіду і навчання є ключовою у розумінні механізмів когнітивного розвитку [2].

Не менш важлива роль в навчальному процесі відводиться пам'яті. Розглядаючи пам'ять як важливий компонент мозкової діяльності, слід вказати на її різноманітність: короточасну, довгочасну та процедурну пам'ять. Кожен тип пам'яті відповідає за певний аспект навчального процесу. Так, короточасна пам'ять зосереджена на миттєвому зберіганні та обробці інформації, довгочасна пам'ять зберігає знання на тривалий час, а процедурна пам'ять відповідає за засвоєння вмінь та навичок [3]. Емоції також відіграють ключову роль у навчанні. Емоційний стан людини може впливати на її здатність сприймати, зберігати та відтворювати інформацію. Позитивні емоції можуть сприяти кращому засвоєнню матеріалу, тоді як негативні можуть гальмувати навчальний процес [3].

Отже, з урахуванням ролі мозку у навчанні та його адаптивних можливостей, можна стверджувати, що він є основним інструментом у процесі набуття знань і компетенцій, а також в адаптації до навколишнього середовища.

Враховуючи нейро-біологічну сутність навчання, можна стверджувати, що оптимізація навчальних процесів потребує глибокого розуміння механізмів роботи мозку та їх взаємодії з педагогічними методами.

Висновки. Отже, можемо зазначити, що мозок відіграє центральну роль у навчальних процесах, демонструючи свою унікальну здатність адаптуватися, формувати та зберігати знання. Півкулі мозку працюють у тісній взаємодії, що підтверджує їх нерозривний взаємозв'язок під час обробки інформації. Різні типи пам'яті (короткочасна, довгочасна, процедурна) взаємодіють між собою, забезпечуючи збереження, відтворення та використання знань. Емоційний стан людини має прямий вплив на ефективність навчання, враховуючи вплив на мотивацію, увагу та сприйняття інформації.

У майбутньому необхідно розглядати більш детальні аспекти роботи мозку під час навчання, включаючи глибокий аналіз функцій різних ділянок мозку, їх взаємодію та роль у формуванні когнітивних процесів.

Також актуальним буде вивчення впливу різних навчальних методик на активність мозку, що може сприяти розробці нових педагогічних стратегій для оптимізації навчального процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фекета В., Цяпець С., Цяпець Г., Бернада В., Ківежді К., Савка Ю. Роль функціональної асиметрії півкуль головного мозку. Фізіологія людини і тварин. Науковий вісник Ужгородського університету, Серія «Біологія», Випуск 30. 2011. С. 204–208.
2. Gassur P. Didaktische Impulse zu den Erweiterten Lernformen und zu einer Neuen Lernkultur. Gerlafingen: P. Gassur, 1992. 256 S.
3. Vester F. Denken, Lernen, Vergessen. Was geht in unserem Kopf vor, wie lernt das Gehirn, und wann lässt er und im Stich? München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 261 S.
4. Weinert F. Qualität und Leistung in der Schule – brauchen wir eine neue Lernkultur? Forum, 1999 Nr. 2. S. 8-12.



Оксана ПЕТРИВ,
*студентка Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
Науковий керівник – Віолетта ДУТЧАК,
*Доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної
україністики та народно-інструментального мистецтва
Івано-Франківська, Україна
oksana.velychko.21@pnu.edu.ua*

Oksana PETRIV,
*student of Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University*

*Scientific advisor – Violetta DUTCHAK,
Doctor of Art History, Professor,
Head of the Department of Ukrainian Music
and Folk Instrumental Art of Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
oksana.velychko.21@pnu.edu.ua*

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА НА БАНДУРИ SPECIFICS OF INTERPRETING F. MENDELSSOHN'S WORKS ON THE BANDURA

Інтерпретація – невід’ємна складова сучасного музичного мистецтва. Виконавська реалізація твору у власному варіанті формує його інтерпретаційну версію. За визначенням Віктора Москаленка, «інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об’єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [1, с. 3].

Питання інтерпретації актуальні для всіх видів виконавства, у т. ч. бандурного. Бандура, як традиційний український інструмент, має багатий репертуарний спектр, проте переважно вокально-інструментальний. Вже з ХХ ст., коли відбуваються активні процеси удосконалення інструмента, зокрема його хроматизація, множина інструментальних творів для бандури розширюється. Для неї стають можливими для виконання не лише фольклорні жанри, але й авторські композиції різних епох, а також нові композиції. Більшість творів стильової музики бароко, класицизму, романтизму, ін. в репертуарі сучасного академічного бандурного мистецтва є аранжованими (перекладеними). Серед форм – поліфонічні, великі форми, віртуозні та протяжні п’єси для соло і ансамблів.

Серед творів епохи романтизму, які є найбільш популярними у бандурному репертуарі слід відзначити окремі композиції зі спадщини українських митців С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка та зарубіжних авторів Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, О. Дюрана, А. Дворжака, З. Фібіха та ін. Епоха романтизму (кінець XVIII – XIX століття) внесла значні зміни в музику, зробивши її більш емоційною, індивідуалізованою та виразною. Інтерпретація музичних творів цього періоду потребує особливого підходу, враховуючи стилістичні, технічні та емоційні аспекти виконання. Основними принципами інтерпретації романтичного репертуару постає вимога емоційної виразності та експресії, відображення не лише індивідуального стилю композитора, але й його світовідчуття, настрою та емоційного стану. Ключовим засобом такої виразності постає відхід від строгого метроритму, притаманного класицизму, натомість на перший план виходить гнучкість темпу й агогіки, виразні паузи, дихання, підкреслене мелодичне фразування, динамічний контраст. Ці засади найповніше проявилися в сольній інструментальній музиці, зокрема на фортепіано, скрипці, духових. Для аранжування на бандурі творів романтичного стилю найбільше використовуються фортепіанні композиції.

Творчість німецького композитора-романтика Фелікса Мендельсона (1809–1847) знайшла відображення у бандурному репертуарі у перекладах професора Сергія Баштана. Першочергово це «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, фактура яких досить легко адаптовувалася для бандури. Також сьогодні бандуристи часто включають до свого репертуару відомий «Весільний марш», а також Прелюдію і фугу D Dur.

Розглянемо зразок «Пісні без слів» Ф. Мендельсона ор. 30 №3 E-dur, який є частиною циклу в перекладі для бандури С. Баштана як інтерпретаційного варіанту романтичного стилю. Твір був написаний 1834 р., темп *Adagio non troppo*, форма проста тричастинна (A–B–A) зі вступом і кодою. Цей твір вирізняється своєю ліричністю та елегантністю. Технічно він нескладний, проте його інтерпретація вимагає дотримання романтичних стильових засад. У вступі за допомогою легких пасажів, що поступово охоплюють весь діапазон бандури формується основний настрій п'єси. Основна тема (розділ A) представлена ніжною мелодією, що відтворюється гомофону-гармонічною фактурою, створюючи атмосферу спокою та задумливості. У розділі B відбуваються внутрішні тональні відхилення, що надає твору дещо драматичного відтінку. Середина тимчасово модулює до H-Dur, опираючись на басові ходи і досягаючи висоти своєї динамічної інтенсивності з позначками *sfz* («сфорцандо», раптово з силою). Переливи між мінором і мажором, між контрастами динаміки, короткими мелодичними фразами сприяють виразності й наспівності. Повернення до початкової теми в розділі A завершує композицію, відновлюючи початкову гармонію та настрій.

Інтерпретація цього твору вимагає від виконавця глибокого розуміння романтичної стилістики. Плавні переходи між динамічними відтінками підкреслюють емоційні зміни в музиці. Артикуляція у чіткому виконанні арпеджіо, а також у пунктирному ритмі акордів повинна підпорядковуватися мелодичній лінії та розвитку фрази. Важливим є дотримання заданого композитором темпу, що дозволяє повністю розкрити ліричність твору. Оскільки на бандурі відсутня педаль, як на фортепіано, слід дуже уважно не лише видобувати акорди, але й дотримуватися зняття звуку і витриманих пауз. Це допомагає зберегти прозорість текстури та уникнути надмірного злиття звуків [3; 4].

Також у циклі «Пісні без слів» Ф. Мендельсона є твір, який композитор сам назвав «Дует» – це №6 з опусу 38, тональність As-dur. Цей твір є одним із найвідоміших у циклі та вирізняється особливою інтерпретаційною глибиною. Композиція створена 1836 р., присвячена Розі фон Ворінген. Темп *Andante con moto*, форма складна тричастинна. Цей твір представлений як діалог двох ліній, що імітують спів вокальних голосів. Мелодії чергуються, переплітаються та зливаються, створюючи ефект камерного ансамблю в межах єдиного виконання. На бандурі (у перекладі С. Баштана) він виконується нечасто, оскільки тональність As-dur на основному ряді бандури відсутня. Тому до основної можливої тональності Es-dur слід додавати додаткові альтеровані звуки ре-бемоль у всіх октавах діапазону. Практики перетранспонування твору в іншу тональність для бандури поки не спостерігалось.

Виконавець-бандурист повинен передати взаємодію двох «голосів», акцентуючи на їхній автономності та взаємному впливі. Важливим завданням постає і чітке розмежування фраз кожного голосу – для формування у сприйнятті слухачами структури діалогу. Плавні зміни динаміки підкреслюють емоційні

нюанси та розвиток музичної думки. Твір вимагає уважної гри задля прозорості текстури твору. Для бандури певну складність буде створювати перехід мелодичних ліній з верхнього голосу тріольних пасажів у нижній, адже основне технічне навантаження припадає на партію правої руки. Особливої уваги заслуговують останні такти твору, де обидва голоси зливаються в гармонійному завершенні. Виконавець повинен підкреслити цю кульмінацію, зберігаючи баланс між голосами та дотримуючись авторських вказівок щодо динаміки та артикуляції. Цей твір є чудовим прикладом романтичної фортепіанної мініатюри, що поєднує технічну витонченість із глибоким емоційним змістом. Його інтерпретація вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й тонкого музичного чуття.

Таким чином, у бандурному репертуарі твори Ф. Мендельсона можуть ставати основою для освоєння романтичної стилістики та авторського стилю самого композитора, сприятимуть опануванню особливостей голосоведення, фразування, динамічної контрастності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 134 с.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. Посібник. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 300 с.
3. Мендельсон Ф. Пісня без слів. Виконує Діана Буйновська. URL: <https://surl.li/ubqstm>.
4. Мендельсон Ф. Пісня без слів. Виконує Богдан Шутка. URL: <https://surli.cc/mzrkvv> (дата звернення 25 травня 2025 р.).



Юрій СМАЛИУС,
*аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
Київ, Україна
dmz2123.ysmalius@dakkkim.edu.ua*

Yurii SMALIUS,
*Postgraduate Student at the National Academy
of Culture and Arts Management
Kyiv, Ukraine
dmz2123.ysmalius@dakkkim.edu.ua*

ТЕХНОЛОГІЇ ШІ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES FOR THE PRESERVATION OF UKRAINE'S AUDITORY HERITAGE

Збереження аудіальної культурної спадщини – нагальна проблема, що поєднує технічні та гуманітарні аспекти. Історичні аудіозаписи (народні пісні, архівні записи теле- та радіо мовлення, музичні записи) часто існують на застарілих носіях або у деградованому стані, з шумами, спотвореннями та втратами фрагментів. Також за часи цифрових технологій було зроблено чимало цифрових копій подібних записів, які усе ще не відреставровані. Традиційні методи

реставрації потребують значних зусиль фахівців і не завжди можуть повністю відновити звучання. Сучасні технології штучного інтелекту (ШІ) відкривають нові можливості для автоматизації та підвищення якості аудіореставрації. Зокрема, генеративні моделі та методи розділення джерел звуку (source separation, або “unmixing”) дозволяють отримати сигнали окремих інструментів чи голосів із міксу та синтезувати втрачені фрагменти звуку. Актуальність теми зумовлена стрімким розвитком ШІ у 2023–2025 рр., що вже продемонстрував здатність перевершувати традиційні підходи обробки сигналів у розв’язанні складних завдань аудіовідновлення [6]. Водночас впровадження ШІ у практику архівів і музеїв здатне здійснити трансформаційний вплив на процеси цифрового збереження спадщини [2].

Наукові публікації останніх років свідчать про бурхливий розвиток методів глибокого навчання, здатних очищувати і відновлювати аудіозаписи з якістю, недосяжною раніше. Ключова перевага підходів алгоритмів глибокого навчання полягає у тому, що їх навчають на великих масивах даних, що зумовлює можливість автоматично виявляти складні закономірності шумів та сигналу. Звичайні алгоритми шумозаглушення (наприклад, спектральні фільтри) потребують ручного налаштування під кожен запис, тоді як нейронні мережі здатні адаптивно підлаштовуватися. Дослідники відзначають, що сучасні моделі на основі глибоких нейронних мереж перевершують класичні методи у придушенні шуму та реверберації, зберігаючи розбірливість мови та музики [6].

Прикладом є робота Ногалеса та співавторів (2023), які розробили модель глибокого автокодера для відновлення мовних сигналів за умов низької якості зв’язку [1]. Цей підхід працює безпосередньо з формою хвилі (waveform) замість спектрограм, що дає змогу застосовувати його в реальному часі. Модель успішно відфільтровує фоновий шум та заповнює втрати сигналу, досягаючи розбіжності менш ніж 2% між оригінальним та відновленим аудіо. Суб’єктивне тестування на групі зі 113 слухачів підтвердило суттєве покращення якості звуку після автоматичної реставрації порівняно з пошкодженим записом [1]. Отже, навіть у складних випадках (шум, обриви зв’язку) глибинне навчання здатне повернути запису зрозумілість і цілісність.

Інший напрям – відновлення втрачених фрагментів аудіо, або аудіо інпейнтинг (audio inpainting). Якщо частина запису необоротно пошкоджена (наприклад, відсутні кілька десятків мілісекунд звуку через дефект носія чи переривання передачі сигналу при записі), традиційні методи безсилі і втрачений контент неможливо отримати шляхом простого фільтрування. Тут на допомогу приходять генеративні моделі. У 2024 р. у Journal of the Audio Engineering Society вийшла робота Молінера та В’ялімакі, де представлено метод відновлення відсутніх фрагментів звуку за допомогою дифузійної моделі глибинного навчання [4]. Модель тренували на великому обсязі аудіосигналів без конкретного “очікуваного” пропуску (unconditional training), але під час відновлення вона може умовно генерувати відсутній шматок потрібної довжини (спосіб такого відновлення має назву *zero-shot*). Запропонований алгоритм продемонстрував здатність реалістично реконструювати прогалини тривалістю до 300 мс, що раніше виходило за межі можливостей інших методів [4]. За об’єктивними метриками та результатами прослуховувань якість заповнення коротких пауз (~50 мс) була на рівні найкращих існуючих підходів, а для довших пауз (100–300 мс) нова дифузійна модель суттєво

перевершила конкурентів [4]. Важливо, що ця технологія придатна до реставрації історичних записів із серйозними локальними пошкодженнями чи провалами у звучанні, наприклад, для фонограм на пошкоджених носіях, де бракує фрагментів звуку.

Подібні ідеї реалізовано і в інших архітектурах. Зокрема, Бокун з колегами (2024) запропонували варіаційний автокодер (VAE) для одночасного шумозаглушення та заповнення пропусків у режимі blind zero-shot, тобто без потреби в окремих тренувальних даних “до/після” для кожного запису [3]. Модель тренується прямо на пошкодженому сигналі, використовуючи ймовірнісні методи оптимізації, і вчиться розуміти статистичні особливості корисного сигналу, прихованого в шумі. Це перспективний шлях, адже в реальних архівах часто немає “чистих” еталонів для старих аудіо, і можливість тренування моделі безпосередньо на «шумному» записі – величезна перевага. Результати показали конкурентоспроможність такого підходу порівняно з іншими zero-shot методами, що підтверджує потенціал поєднання глибинних нейромереж із потужними ймовірнісними алгоритмами для розв’язання особливо складних завдань аудіореставрації.

Інший напрям спектрального відновлення – спектральне заповнення пробілів у випадках, коли деякі частоти в записі повністю провалені (наприклад, вузька смуга пропускання старого радіосигналу). Генеративні моделі, особливо варіаційні автокодери та GAN, застосовуються для “домальовування” відсутніх гармонік. Такі методи можна розглядати як частковий випадок аудіо-інпейнтингу, тільки в спектральній області. Сучасні дослідження демонструють, що комбінуючи інформацію сусідніх частот та часових ділянок, нейромережа здатна достовірно відтворити відсутні компоненти сигналу. Це, зокрема, корисно для реставрації музичних записів, де через обмеження апаратури початку XX ст. відсутні найвищі гармоніки інструментів, де III може їх згенерувати, навчившись на багатьох інших прикладах звучання аналогічних інструментів [5].

Окрім безпосереднього відновлення звучання, штучний інтелект знаходить застосування в аналітиці аудіоданих, що полегшує роботу архівістів і реставраторів. Йдеться про автоматичне розпізнавання та класифікацію дефектів, оцінку якості записів, вибір оптимальних параметрів відтворення тощо. Наприклад, у великому архіві аналогових магнітних стрічок кожний примірник може мати свої особливості, що включатиме відхилення швидкості, нестандартну еквалізацію при записі, механічні пошкодження тощо. Перевірка усіх цих нюансів вручну є не виправдано ресурсозатратною, але машинне навчання здатне прийти на допомогу у оптимізації цих процесів.

ЛІТЕРАТУРА

1. A deep learning framework for audio restoration using Convolutional/Deconvolutional Deep Autoencoders // ResearchGate URL: https://www.researchgate.net/publication/328972844_A_deep_learning_framework_for_audio_restoration_using_ConvolutionalDeconvolutional_Deep_Autoencoders (дата звернення: 18.05.2025).
2. Artificial Intelligence’s Role in Digitally Preserving Historic Archives // Forbes URL: <https://www.forbes.com/sites/forbestechcouncil/2021/08/30/artificial-intelligences-role-in-digitally-preserving-historic-archives/> (дата звернення: 18.05.2025).

3. Boukun, V., Drefs, J., & Lücke, J. (2024). Blind Zero-Shot Audio Restoration: A Variational Autoencoder Approach for Denoising and Inpainting. In Proceedings of Interspeech 2024 (pp. 4823–4827). DOI: 10.21437/Interspeech.2024-314.
4. Diffusion-Based Audio Inpainting // arXiv preprint arXiv:2305.15266 2023. URL: <https://arxiv.org/abs/2305.15266> (дата звернення: 18.05.2025).
5. Marafioti, A., Majdak, P., Holighaus, N., & Perraudin, N. (2021). GACELA: A Generative Adversarial Context Encoder for Long Audio Inpainting of Music. IEEE Journal of Selected Topics in Signal Processing, 15(1), 120–131. DOI: 10.1109/JSTSP.2020.3037506.
6. Recent Advances in Audio Source Separation | Frontiers Research Topic // Frontiers in Signal Processing URL: <https://www.frontiersin.org/research-topics/39302/recent-advances-in-audio-source-separation> (дата звернення: 18.05.2025). (1)



Олена СТОКОЛОСА,
здобувачка першого(бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – **Наталія ЛУПАК,**
професор кафедри педагогіки і методики початкової
та дошкільної освіти ТНПУ імені В. Гнатюка,
доктор педагогічних наук, професор
Тернопіль, Україна
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

Olena STOKOŁOSA,
*Undergraduate Student of the First (Bachelor's) Level
of Higher Education, Specialty 024 Choreography,
Faculty of Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Scientific supervisor – Nataliya LUPAK,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of
Pedagogy and Methods of Primary and Preschool Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua*

ВПЛИВ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА КРЕАТИВНІСТЬ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ТАНЦІВНИКА

THE INFLUENCE OF IMPROVIZATION ON THE CREATIVITY AND INDIVIDUAL STYLE OF A DANCER

Імпровізація як форма вільного танцювального висловлювання посідає особливе місце в сучасній хореографічній практиці. У різних стилях і традиціях –

від джазу, контемпорарі до фламенко та хіп-хопу – імпровізація виступає не лише як засіб композиції у реальному часі, а як ключовий інструмент розвитку танцювального мислення, креативності та самовираження.

Метою цієї роботи є виявлення взаємозв'язку між імпровізаційною практикою та формуванням індивідуального стилю танцівника, а також дослідження ролі імпровізації у розвитку його творчого потенціалу.

Імпровізація у танці – це спонтанне створення руху в моменті, без заздалегідньо визначеного сценарію. Вона базується на гнучкому використанні вже набутих технічних навичок, тілесної пам'яті, просторової уяви та здатності до миттєвої композиції. Відмінність імпровізації від репетиційного або постановочного танцю полягає в її відкритості до змін, відсутності фіксованої структури та потенціалі для несподіваних рішень.

У професійній практиці імпровізація застосовується як у сольному, так і в ансамблевому танці, а також як педагогічний інструмент для розкриття індивідуального рухового словника виконавця.

Креативність у танцювальному мистецтві – це здатність до створення нових, оригінальних і художньо значущих рухів або композицій. Імпровізація стимулює креативність через кілька механізмів:

- розширення рухового діапазону: танцівник вчиться експериментувати з простором, ритмом, якістю руху, рівнями, темпом;
- активація асоціативного мислення: імпровізація часто ґрунтується на образах, метафорах, музичних або емоційних імпульсах;
- вихід за межі техніки: виконавець починає шукати не тільки «як», а й «чому» рухається, що відкриває шлях до нових форм танцювального висловлювання.

Заняття імпровізацією розвивають рефлексивність, увагу до внутрішніх і зовнішніх імпульсів, що критично важливо в умовах живого сценічного процесу.

Індивідуальний стиль танцівника формується як синтез тілесного досвіду, емоційної чутливості, особистісних схильностей та впливів, які виконавець переосмислює у власній руховій мові. Імпровізація виступає в цьому контексті як лабораторія самопізнання: у процесі вільного руху танцівник відкриває унікальні патерни, теми, жести, що згодом стають ознаками його стилю.

Дослідники сучасного танцю (Брейн, Старкінс, Капров) підкреслюють, що саме імпровізація дає змогу розпізнати «автентичне тіло» – те, яке не наслідує чужий зразок, а продукує власну тілесну мову. Таким чином, індивідуальність не нав'язується, а виявляється через практику.

У системі хореографічної освіти імпровізація дедалі частіше включається до навчальних програм як дисципліна, що розвиває тілесну свідомість, здатність до композиції в реальному часі, взаємодії з партнером і простором. Педагоги з сучасного танцю (наприклад, методика А. Банеша, контактна імпровізація Стіва Пекстона) формують методики, які активують інтуїцію та уяву танцівника.

У репетиційній практиці імпровізація також відіграє ключову роль: вона допомагає знайти нові рішення, протестувати хореографічні ідеї, вийти за межі шаблонів. Часто в сучасній хореографії імпровізація є не підготовчим, а основним інструментом побудови вистави, що зумовлює відкритість до інтерпретацій.

Практика імпровізації на сцені вимагає високого рівня тілесної підготовки, сміливості, адаптивності та здатності бути «присутнім у моменті». Сценічна імпровізація може бути як цілком вільною, так і структурованою (так званий «score-based improvisation») – коли існує загальна рамка, але виконавець наповнює її особистісним змістом.

Досвід імпровізації на сцені формує в танцівника унікальний тип впевненості, а також навички миттєвого реагування, що є безцінними в умовах живої вистави. Такий досвід розвиває не лише тілесну, а й емоційну сміливість.

Отже, імпровізація – це не лише форма руху, а глибока методика самовираження, пізнання та творчості. Вона активно сприяє розвитку креативності, відкриває шляхи до формування індивідуального стилю та збагачує сценічний досвід танцівника. У сучасній хореографії імпровізація стає не альтернативою класичній постановці, а її розширенням, способом осмислення власного «я» через рух. У цьому полягає її незамінна роль у розвитку сучасного танцювального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.
2. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення: навчальний посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 241.
3. Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 463–466. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkkm> (дата звернення 25.01.2025).
4. Колногузенко Б. М. Сучасний танець та методика його викладання : конспект лекцій для студентів хореограф. від-нь мистец. / Б. М. Колногузенко, І. І. Макарова. Харків : Слово, 2015. 137 с.



Олексій СТРОНСЬКИЙ,

*аспірант кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва*

*Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

o.stronskyi@gmail.com

Науковий керівник – Леся РОМАНЮК,

кандидат мистецтвознавства, доцент

*кафедри музичної україністики та народно-інструментального
мистецтва Прикарпатського національного*

університету імені Василя Стефаника

Івано-Франківськ, Україна

Oleksiy STRONSKYI,

Postgraduate student of the Department of

Ukrainian Music and Folk Instrumental

Art Vasyl Stefanyk Subcarpathian National University

*Scientific supervisor – Lesya ROMANIUK,
Doctor (Candidate) of Art Criticism,
Associate Professor Department of Ukrainian
Music and Folk Instrumental Art Vasyl Stefanyk
Subcarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
lesia.romaniuk@pnu.edu.ua*

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА НА ПОЕЗІЇ
ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
FEDIR YAKYMENKO CHAMBER-VOCAL CYCLE ON THE POETRY OF
OLEKSANDR OLES: FEATURES OF MUSICAL INTERPRETATION**

Творчість композитора Федора Якименка відзначається великим зацікавленням до українських тем і сюжетів. Хоча в камерно-вокальній музиці через життєві обставини автора переважають композиції на тексти російських поетів, та справжньою перлиною в його спадщині став вокальний цикл на слова Олександра Олеса. Саме в цьому творі найбільше розкривається стилістика у дусі українського символізму, притаманна як Олександрові Олесю, так і Федору Якименку. Вперше цикл був опублікований в Парижі у видавництві Беляєва 1937-го року [5]. На превеликий жаль, точної дати написання на даний момент не встановлено. Так само невідомо чи контактували між собою ці два видатні митці, адже долі обидвох приблизно в один період життя і творчості перетиналися у Празі. Цей опус став однією з останніх композицій Федора Якименка у камерно-вокальному жанрі. Тут перед слухачем постає зрілий митець зі сформованим особистим музичним стилем, що склався на основі нелегкого життєвого досвіду [1, с. 25].

Основне місце в тематиці віршів які обрав композитор для музичної інтерпретації займає світ інтимних переживань з потужним покликом до життя. Цей поклик відбувається на фоні глибоких песимістичних роздумів, відчуються ноти жалю, смутку, туги, крізь які хоч і прагне пробитися промінь надії, та все ж життя творця долічує свої останні дні.

Цикл складається із 3-х солоспівів, перший з яких «В пісні муки», взятий зі збірки «Будь мечем моїм» був написаний 1907-го року. Це невелика за обсягом композиція, сповнена витонченого життєствердного духу. Вже в назві твору маємо змогу побачити основний інструмент, який використовує поет для розкриття тематики. Це протиставлення допомагає одразу збагнути тонкий сенс поєднання в житті світлих і темних моментів.

Солоспів наскрізної будови з прозорим викладом фортепіанного супроводу. Вісім тактів фортепіанного вступу складають три елементи, кожен з яких повторюється двічі. Вже тут композитор ставить перед виконавцем місію представити ці протиставлення, які потребують протилежно різних інтерпретацій виконання одного і того ж елемента при повторі. Надзвичайно вдалий прийом використовує композитор для відтворення основного лейтмотиву Олександра Олеса, його повсюдної «журби і радості» [4, с. 212].

Крізь простоту акордів відчувається коливання, яке нагадує то стук серця в пунктирі, то удар дзвону в рівномірних тривалостях. Знаково, що однією з

ознак символізму в українській творчості є якраз звуковідтворення, зокрема наслідування дзвону.

Вокальна лінія починається ремаркою *Molto espressivo* та рухається фригійським ладом з пониженим другим ступенем, що ще з барокової епохи відомо, як прийом болю та печалі. В мелодиці наявні велика кількість інтервальних стрибків, а з початком другої частини збільшується діапазон вокалу. Фортепіанний супровід в першій частині уникає сильних та відносно сильних долей, таким чином відтворюючи специфічний тип фактури відгомону. Лишень в басовій партії відлунюють обертони передзвону.

Хроматизовані акорди супроводжують і надалі вокальну лінію, яка тут переривається короткочасними паузами, надаючи речитативно-монологічної схвильованості. Наступний фрагмент (17-32 такти) переносить розвиток подій в зовсім інший вимір. В першу чергу це зміна фактури, яка набирає рис баркарольних арпеджованих фігурацій в басі. Зі зростаючим натхненням (*rochissimo animando*) на *mezzoforte* вокальна партія написана більшими інтервальними ходами на слова «поцілуєш, — і від чару змовкнуть солов'ї». Вихід в другу октаву вокальної партії – фактично, її піднесення відповідає останнім рядкам вірша - «і до ранку будуть слухать тільки нас гаї». Повноправні октавні басы в лівій руці супроводу, згодом терції та акорди дають сильну долю, а відгомони – делікатними терціями у фігураціях правої руки. Вокальна партія на портаменто фактично декламує слова про омріяне щастя.

Заключний звук вокальної партії – стає початком восьмитактової інструментальної постлюдії, яку автор підкреслює ремарками *Allegretto pastorale*. В цьому фіналі композитор здійснює специфічний динамічний відхід, пишучи у зоні низького та середнього регістрів – як алегорії глибини людського голосу і биття серця.

Другий солоспів циклу «Ти не дивуйсь» відрізняється більш розгорнутою формою та різноманітністю виразових засобів. Песимістичний настрій Олеся в цьому вірші поєднується з живописним образами та постає в особі недосяжної коханої. Ця живописно-настроєва концепція, як і її втілення Якименком нагадує Бетовенів цикл «До далекої коханої». Композитор тут обирає тональність фа-дієз мінор, дотримуючись куплетно-строфічної форми. Для першого куплету вірша (1-9 такти) автор обирає романсову фактуру – сильна доля в басу та фігуративні переливи, на тлі яких розгортається відокремлена лінія кожної фрази. Певного хвилювання надає інструментальній партії пульсація чотирьох квінтелей шістнадцятими нотами на тлі гітарних квінтових арпеджіо. Продовжуючи розвивати образний зміст поезії у другому куплеті (10-21 такти) композитор переходить у одноіменний фа-дієз мажор, в той час як фігурації динамізуються (розширення діапазону символізує розростання просторового ландшафту – небо і зорі, море і хвилі).

Тобто, перед нами однозначно тонка імпресіоністична пейзажність, яка одночасно несе і глибоке смислове навантаження. В наступному фрагменті композитор повертається до початкового фа-дієз мінору, напружуючи фактуру супроводу органічними пунктами та насиченими акордами в обидвох руках. Лише один вступний такт фортепіано переносить нас на сам початок романсу,

підкреслюючи незворотність ситуації, повертаючи героя в замкнене коло безнадії. Проте, наступні поетичні рядки, в яких вміщається образ коханої - «була ти сонцем, і весною, і сном, і хвилиною мені» – звучать неначе трагедійний апофеоз у фа-дієз мажорі. Вокальна партія набирає рис пасіонарності, передаючи увесь свій біль, що підкреслюється октавними стрибками в мелодії, широкими фразами, виділенням окремих звуків. Композитор завершує цей монолог звуком до-дієз, що тягнеться впродовж двох тактів, а фортепіано доспіває фігуративними переливами та арпеджіованими акордами оте хвилювання людської душі. Два могутні рішучі акорди-удари на фортіссімо, неначе гучний вигук на весь світ завершують цей драматичний монолог мудрим висновком зрілої людини – пікардійською мажорною терцією, подібно як трагічні твори Баха, що закінчуються променем світла. Є всі підстави окреслити дане полотно як імпресіоністичну драму з увиразненими елементами експресіонізму, який вже вповні виявиться у заключному солоспіві циклу.

Вірш О. Олеся «Не заллється співом серце» вважається однією з перлин української поезії. В найкоротший термін автор зумів описати одне з найскладніших явищ - завершення людиною її життєвого шляху. Розглядаючи цю віковічну тему крізь призму серця як одного з основних образів українського філософського світогляду – кордоцентризму, поет сягає експресіоністичного виразу. [4, с. 213]

Для втілення цієї поезії композитор обирає тональність сі-мінор, чим підкреслює прощальність, остаточність життєвого шляху митця. Невеликий фортепіанний вступ містить кілька виразних символів низхідного напрямку руху, що відтворює спадання крапель крові. На *Largo con dolore, molto espressivo e beno tenuto* – з такими детальними ремарками вокальна партія практично промовляє мелодичну лінію, підкреслюючи кожен склад кожного слова. Цікаво, що фортепіанна партія практично дублює мелодичні ходи голосу, творячи подекуди підголоскові мотиви. Але суцільні ліги та підкреслена легатність штриха (*espressivo cantabile*), навіть в'язкість акордових послідовностей дещо протиставляється мелодекламаційності вокальної партії, яка начебто лише констатує відривчастими фразами моторошний момент: «з ран гарячих, ран кривавих тихо капає кров». Якщо додати інші фактурні елементи – низхідні sostenuti секунди, рух по дисонуючих інтервалах у фортепіанній партії, то в цілому композитор досягає експресіоністичної глибини передачі майже натуралістичних оголених процесів. Так, новим етапом в розгортанні цієї поетичної картини стають такти 10-11, в яких голос буквально промовляє по одному слову текст «по краплині кров спадає, крапля в краплю б'є...». Починаючи від ноти сі по хроматичній низхідній гамі по дві повторні ноти вокальна партія на портаменто спадає дотолу з прикінцевим висхідним стрибком на малу сексту – так званий любовний інтервал (сі-соль) – який після повзучої лінії сприймається як драматичний розпачливий оклик.

В глибині великої октави зупиняється рух музичної матерії на простому сі-мінорному тризвуку, і лише відгомони звуків здійснюються легкими доторками-стакатто секст і квінт.

Отже, перед нами постало надзвичайно складне, філософсько-

світоглядне та емоційно пронизливе музичне полотно до однієї з найтрагічніших поезій неперевершеного українського лірика Олександра Олеся у прочитанні не менш геніального українського символіста Федора Якименка. Композитор єдиним поки- що відомим циклом на рідній мові вилив всю свої радість і печаль, адже на його життя припало чимало смутку, і те, про що писав О. Олесь було суголосне музичним струнам якименкової душі. Тепер сміливо можна стверджувати, що у сфері української вокальної музики повинен розсвітитися ще один незаслужено забутий шедевр – цикл для голосу і фортепіано на слова Олександра Олеся оп. 91.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 41 (2). С. 24–33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2021_41%282%29_6
2. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але малознана постать в історії української музики. Музика. 1994. №1. С. 7.
3. Шевельов Ю. Душа співає (Лірика Олександра Олеся: До дня народж.) Нова Україна. 1942, 4 грудня. С. 5.
4. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Випуск 1 (29). С. 211–215.
5. Melodies and Songs based on Ukrainian Poems, Op.91. International Music Score Library Project. Theodore Akimenko. URL: [https://imslp.org/wiki/Melodies_and_Songs_based_on_Ukrainian_Poems%2C_Op.91_\(Akimenko%2C_Theodore\)](https://imslp.org/wiki/Melodies_and_Songs_based_on_Ukrainian_Poems%2C_Op.91_(Akimenko%2C_Theodore)) (дата звернення: 21.03.2025).



Олександра ФЕДЧУН,
студентка групи КМО-11
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка.
Науковий керівник – **Зоряна ГНАТІВ,**
доцент кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка,
кандидат філософських наук, доцент
gnativz@ukr.net

Alexandra FEDCHUN,
Student of the group of the KMO-11
Faculty of Culture and Arts
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine.
Scientific supervisor – **Zoriana HNATIV,**
Ph.D. in Philosophy, Associate Professor
of Musical Art Department,
Ivan Franko National University of Lviv,
Ukraine
gnativz@ukr.net

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД
ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ
«ОЙ З-ЗА ГОРИ КАМ'ЯНОЇ» М. ЛЕОНТОВИЧА
FORMATION OF AN ARTISTIC IMAGE IN THE PROCESS OF WORK ON
THE CHORAL SCORE ON THE EXAMPLE OF THE WORK «OH FROM
BEHIND THE STONE MOUNTAIN» BY M. LEONTOVICH**

Художній образ у хоровій музиці – це узагальнене емоційно-сміслові наповнення, що передається через звукову форму твору. Це яскраве емоційне уявлення або переживання, яке виникає під час виконання й слухання твору, що допомагає глибше зрозуміти зміст твору, ідею та характер, а також передає культурні та духовні цінності, які закріпив композитор. Художній образ створюється завдяки поєднанню мелодії, гармонії, ритму, тембру, тексту, виразного співу, інтерпретації. Формування художнього образу є одним із ключових завдань диригента під час роботи з партитурою, а відтак вагомим завданням в процесі навчання. Адже професійна підготовка диригента у вищій школі передбачає не лише набуття технічних навичок, а й розвиток особистості, здатної глибоко розуміти зміст твору й формувати його художню цілісність та наповненість. На заняттях з диригування розвиваються ключові музичні здібності - слух, пам'ять, музичне мислення, ритмічне чуття у поєднанні з інтерпретаційною уявою.

Глибоким та цікавим для вивчення в процесі навчання хорового диригування є твір Миколи Леонтовича «Ой з-за гори кам'яної» - хорова обробка народної побутової пісні, написана для хору а капела. Пісня належить до циклу пісень про жіночу долю, серед яких також відомі «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Зашуміла ліщинонька», «Піють півні» та ін. Ці та інші хорові шедеври композитора «відтворюють певні емоційні стани і утворюють драматургічно виправданий монотематичний цикл – принципово новий різновид варіаційної форми, який є новаторським за своєю суттю. В цих музичних композиціях, кожна з яких відтворює окремий художній світ, найбільш яскраво розкривається національна своєрідність хорового стилю М.Д.Леонтовича» (Мартинюк, С.297). «Леонтович навчився майстерно використовувати прийоми імітаційної поліфонії («Котилася зірка», «Ой з-за гори кам'яної»), створював чудові контрапункти («Щедрик», «Пряля»), і завжди його власні мелодії виростали з основної народної теми, збагачуючи її, розкриваючи її душу. Глибоке знання можливостей співацьких голосів у поєднанні з відчуттям особливостей народнопісенного багатоголосся дозволили Миколі Леонтовичу створити в обробках хорові партії дуже високого гатунку» (Карпенко, С. 117).

Хорові мініатюри М.Леонтовича є справжніми взірцями естетичного осмислення зразків народної творчості. «Ой з-за гори кам'яної» - високохудожній твір. Довершена мелодія і текст у мистецькому опрацюванні композитора роблять даний твір доступним для сприймання, і в той же час вимагають всебічного і глибокого вивчення диригентом особливостей стилю Миколи Дмитровича та аналізу твору.

У процесі роботи над хоровою партитурою важливим є музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський аналіз. Важливо розуміти будову, кульмінаційні точки, зв'язки між фразами; інтонаційну наповненість: особливості мелодії, її емоційне забарвлення; динаміку й агогіку; смислове текстові наповнення, вокальне відтворення, темброву палітру та ін.

Твір «Ой з-за гори кам'яної» написаний у куплетно-варіаційній формі, яка вирізняється незмінністю мелодії у двох варіантах побудови. Зміна куплетів-варіантів відповідає образному наповненню поетичного тексту, в першій частині якого відтворюється смуток жінки за минулою молодістю, а в другій – глибокий жаль, що юні літа вже не можна повернути назад. Образно-інтонаційна самостійність обох варіантів куплету виникає за рахунок використання різних засобів музичної виразності. Тема невеликого заспіву відразу дістає імітаційного розвитку, стає імпульсом для наступного розгортання тематичного матеріалу в першому випадку (1-3 куплети), кульмінаційний злет цього ж мелодичного звороту спричиняється до виникнення хорового tutti в другому випадку (4-5 куплети).

У першій частині твору звучить прохання жінки «Ой верніться, літа мої, до мене хоч в гості!» У другому варіанті композитор через басову партію передає негативну відповідь на жіноче прохання «Не вернемось, не вернемось, не маєм до кого». У 5 куплеті жінка звертається з проханням до своїх літ, щоб вони вернулись і вона їх буде «шанувати, як здоров'я свого».

Для підкреслення окремих значущих слів композитор в тій чи іншій хоровій партії використовує акценти. Наприклад – 12 такт – в партії тенорів, 13 такт – в жіночих партіях сопран і альтів.

Важливим елементом в роботі є вивчення кожної горизонтальної лінії хору (точне інтонування, правильна дикція, артикуляція, звукоутворення).

М. Леонтович майстерно використовує динамічні контрасти, фактурні зміни й повторення, щоб посилити драматизм. Композитор передає глибину твору через мінорну гармонію, повільний темп, ступінчастий рух мелодії. Важливою є роль динаміки - вона змінюється хвилеподібно, як емоції героя.

Робота над твором «Ой з-за гори кам'яної» поруч із навчанням техніки диригування також дає змогу практикувати передачу драматичного образу. Разом із викладачем шукаються варіанти трактування образу й відпрацьовується техніка диригентських жестів відповідно до емоційного наповнення.

Художньо-образне осмислення твору є внутрішньою візією диригента, внутрішнім уявленням про те, що саме хотів сказати автор через цей твір, характер, настроїв, образи тощо. У роботі з хором важливо залучити кожного співака до створення спільного образу, зробити їх не просто виконавцями, а співтворцями, де присутня жива енергія взаємодії.

Висновок. Твори Миколи Леонтовича, зокрема «Ой з-за гори кам'яної» - це цінний матеріал для розвитку музичних здібностей, чуття форми, образності, емоційної виразності в процесі навчання диригування. Через глибоке осмислення драматургії та технічну роботу над такими творами формуються не тільки диригентські навички, а й інтелектуальна та емоційна глибина, художньо-образне, філософське мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карпенко Є. (2017). Усвідомлення новаторських тенденцій у творчості Миколи Леонтовича як засіб формування художньо-ціннісних орієнтирів на заняттях з хорового аранжування. Теоретичні питання культури, освіти та виховання. №1. С. 115-119.
2. Мартинюк Т. (2013). Національна своєрідність хорової музики Миколи Леонтовича. Педагогічна освіта: теорія і практика. Випуск 14. С. 296-300.



Анна ЦЯПУТА,
здобувачка першого(бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 014.13 Середня
освіта (Музичне мистецтво)
факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – **Лариса ОРОНОВСЬКА,**
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва, заступник декана
факультету мистецтв з виховної роботи
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат педагогічних наук, доцент
Тернопіль, Україна

Anna TSAPUTA,
Undergraduate Student in Specialty 014.13
Secondary Education (Musical Art),
Faculty of Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University
Scientific supervisor – **Larysa ORONOVSKA,**
Ph.D in Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Musicology and methods of musical art,
Deputy Dean for Educational Work, Faculty of Arts,
Faculty of Arts Ternopil National
Pedagogical School Volodymyr Hnatiuk University

ТЕМАТИЧНА ПРОЄКЦІЯ ПРОГРАМ ГУРТУ «SCHMALGAUZEN» В МОЛОДІЖНО-ОСВІТНЄ СЕРЕДОВИЩЕ

THEMATIC PROJECTION OF THE «SCHMALGAUZEN» BAND'S PROGRAMS INTO THE YOUTH-EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Постановка проблеми. У контексті сучасних соціокультурних трансформацій постає потреба оновлення музичної освіти шляхом інтеграції актуальних мистецьких явищ.

Гурт «Schmalgauzen», що поєднує джаз, рок, електроніку та фольклорні мотиви, є прикладом синтезу авангардної музики з етнічними елементами, що викликає зацікавлення молоді. Проблема полягає у відсутності системного підходу до проєкції таких зразків у молодіжне освітнє середовище з метою розвитку креативності, критичного мислення та культурної самосвідомості.

Problem Statement. In the context of modern sociocultural transformations, there is a growing need to update music education by integrating relevant artistic phenomena. The band «Schmalgauzen», which combines jazz, rock, electronics, and folk elements, exemplifies the synthesis of avant-garde music with ethnic motifs, capturing the interest of youth.

The problem lies in the lack of a systematic approach to incorporating such examples into the youth educational environment to foster creativity, critical thinking, and cultural awareness.

Виклад основного матеріалу. У дослідженні здійснено аналіз творчої естетики гурту «Schmalgauzen» через призму програмного концептуалізму, жанрової полістилістики та сценічної подачі. Виокремлено тематичні маркери – урбаністика, абсурд, іронія, постапокаліптичні наративи – як чинники емоційного та інтелектуального впливу на слухача. Визначено педагогічний потенціал залучення такої музики у позакласну діяльність, факультативні заняття, інтегровані курси мистецького спрямування.

Запропоновано модель методичної адаптації матеріалу гурту «Schmalgauzen» для освітнього процесу з урахуванням вікових особливостей і культурних інтересів здобувачів освіти.

Main Body. The research analyzes the artistic aesthetics of «Schmalgauzen» through the lens of conceptual programming, genre poly-stylistics, and stage performance. Key thematic markers – urbanism, absurdity, irony, and post-apocalyptic narratives – are highlighted as factors of emotional and intellectual influence on the listener. The pedagogical potential of involving such music in extracurricular activities, elective courses, and integrated art-related lessons is explored.

A model of methodological adaptation of the band's materials for educational use is proposed, taking into account students' age specifics and cultural interests.

Висновки. Музичне мистецтво гурту «Schmalgauzen» має високий потенціал як інструмент модернізації молодіжної мистецької освіти. Тематична і стилістична палітра творчості колективу сприяє формуванню художньо-естетичної компетентності, розвитку міждисциплінарного мислення та усвідомлення культурного контексту сучасності. Інтеграція таких явищ в освітнє середовище відкриває нові вектори комунікації між мистецтвом і молоддю.

Conclusions. The music of «Schmalgauzen» holds significant potential as a tool for modernizing youth art education. The thematic and stylistic palette of the band's work promotes the development of artistic and aesthetic competence, interdisciplinary thinking, and awareness of the cultural context of modernity. Integrating such phenomena into the educational space opens new avenues for communication between art and young audiences.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мусієнко Л. Парадигми сучасної української музичної культури. – К., 2015.
2. Довженко Н. Український джаз: феномен і перспективи. – Львів, 2020.
3. Ананєв В. Культурологія молодіжного середовища. – Одеса, 2018.
1. 4.Офіційний Instagram гурту «Schmalgauzen»: https://www.instagram.com/schmalgauzen_official



Уляна ЧОПИК,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
Науковий керівник – **Галина СТЕЦЬ,**
доцент кафедри вокально-хорового,

*хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
ДДПУ імені І. Франка, кандидат педагогічних наук
Дрогобич, Україна
chopikuliana@gmail.com*

Ulyana CHOPYK,
*second (master's) level higher education student
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
Scientific supervisor – Halyna STETS,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Fine Arts
Faculty of Primary Education and Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
Drohobych, Ukraine
chopikuliana@gmail.com*

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ
УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
METHODOLOGICAL ASPECTS OF FORMING STUDENTS' EMOTIONAL
INTELLIGENCE IN THE PROCESS OF STUDYING MUSICAL ART**

В умовах реформування вітчизняної системи мистецької освіти особливо актуальним постає питання набуття учнями компетентностей, серед яких ключову роль у становленні успішної особистості відіграють керівництво особистими емоціями та застосування емоційного інтелекту. Варто зауважити, що емоційний компонент освітнього процесу стає ключовим, враховуючи реалії сьогодення.

Сутність поняття «емоційного інтелекту» полягає в сукупності компетенцій, які його і утворюють – самосвідомість, здатність управляти власними емоціями та гармонійно комунікувати з оточуючими [1]. Власне, емоції демонструють особисте відношення до навколишнього середовища, реакцію на свої та чужі дії тощо [5]. Успішна реалізація визначених сьогодні освітніх завдань не можлива без доброзичливих взаємовідносин між вчителем та учнями, тому провідна роль у цьому процесі, вважаємо, відводиться формуванню емоційного інтелекту за допомогою сучасних методів навчання музичного мистецтва.

Високий рівень володіння вчителем методикою, яка спрямована на формування емоційного аспекту навчання забезпечуватиме загалом результативність усього музично-педагогічного процесу. Застосування сучасних методів у цьому контексті зорієнтоване на розкриття учня в емоційному відношенні та водночас зацікавлення ним музичним мистецтвом [4]. Одними з найбільш ефективних методів, що сприятимуть формуванню емоційного інтелекту в учнів є: «емоційне оточення», «емоція власного імені», «емоційний оркестр», «емоційний танок» тощо [3]. Результативним є проведення також різноманітних імітаційних та рольових ігор, які передбачають використання компонентів колективного обговорення, діалогу, арт-, зокрема музикотерапія, техніка керування власним емоційним станом, казкотерапія, вправи для релаксації [2].

Активне застосування методичних підходів на уроці музичного мистецтва дозволяє забезпечити формування компетентностей, що сприятиме здійсненню ефективного освітнього процесу, спрямованого на особистісне зростання учнів у всіх аспектах, насамперед у контексті об'єктивного самооцінювання та самовдосконалення. Використання сучасних методів формування емоційного інтелекту спрямоване на:

- розкриття та розвиток дитячої емоційності;
- формування інтересу до навчальної музичної діяльності;
- підвищення рівня її мотивації;
- створення комфортного позитивного та доброзичливого середовища.

Формування емоційного інтелекту здійснює неабиякий вплив на різносторонній розвиток особистості, що стосується насамперед охорони її психологічного здоров'я, пристосування до навколишнього світу та безпосередньої готовності до процесу музичного навчання. У цьому контексті важливим є застосування низки відповідних способів навчальної діяльності, що сприятимуть розвитку емоційного інтелекту: організація роботи в малих групах, парах, творча діяльність в командах тощо. Реалізація у музично-педагогічному процесі різноманітних індивідуалізованих методик навчання, прийомів управління власним емоційним станом, самооцінювання позитивно впливатиме на розвиток внутрішньоособистісного емоційного інтелекту[2].

Аналіз методичних аспектів формування емоційного інтелекту учнів в сучасному навчальному процесі засвідчив їхню ефективність та вагомість у процесі вивчення ними музичного мистецтва. Означені методи, способи та прийоми організації навчальної діяльності сприяють заохоченню учнів до прояву ними емоційних почуттів від почутих на уроці музичних композицій, усвідомленню емоційних станів, формують та розвивають здатність до управління взаємостосунками на основі розпізнавання власних особистісних емоцій та емоцій інших. Акцентування на розкритті емоційної складової особистості учнів забезпечуватиме збільшення рівня їхньої мотивації та інтересу до процесу навчання музичного мистецтва, що сприятиме водночас створенню комфортного освітнього середовища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Пер. з англ. С. Л. Гумецької. Харків : Віват. 2019. 512с.
2. Накладова М. В. Розвиток емоційного інтелекту та формування емоційної компетентності молодших школярів : метод. посіб. Полонне, 2023. 24с.
3. Скорик Т. Підготовка майбутніх учителів до розвитку емоційного інтелекту учнів засобами музичного мистецтва. Multidisciplinární mezinárodní vědecký magazín “Věda a perspektivy” je registrován v České republice. Státní registrační číslo u Ministerstva kultury ČR: E 24142. 2022. № 9 (16). S. 172–182.
4. Стець Г., Чопик У. Сучасні методи розвитку емоційного інтелекту учнів у контексті вивчення музичного мистецтва. Scientific achievements of contemporary society : proceedings of 9th international scientific and practical Conference. Cognum Publishing House. London, United Kingdom, 4-6 April, 2025. P. 289–295.
5. Шпіца Р. І., Коваль Н. О. Розвиток емоційного інтелекту учнів початкової школи в контексті мистецької освіти. «Young Scientist». 2021. № 11 (99). С. 197–200.



Людмила ЩУР,
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тернопіль, Україна
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

Lyudmila SCHUR,
Associate Professor of the Department of Musicology and
Methods of Musical Art, Ternopil National
Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk
Candidate of Art History, Associate Professor
Ternopil, Ukraine
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У
ТНПУ ІМ. В. ГНАТЮКА
PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF DANCE TRADITIONS AT
TNPU NAMED AFTER V. HNATYUK**

Танцювальна культура є важливим складником національної ідентичності, засобом збереження історичної пам'яті та духовної спадщини народу. В умовах глобалізації та культурної уніфікації особливої актуальності набуває діяльність освітніх і мистецьких інституцій, які сприяють збереженню, переосмисленню та актуалізації народних хореографічних традицій.

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (далі ТНПУ) має сталу традицію плекання національного хореографічного мистецтва як у виховній та мистецько-просвітницькій діяльності, так і у професійній підготовці майбутніх педагогів-хореографів. Метою дослідження є висвітлення основних напрямків, форм і перспектив збереження та розвитку танцювальних традицій у ТНПУ.

Танцювальне мистецтво почало активно інтегруватися в освітній процес ТНПУ у другій половині ХХ століття, коли було відкрито факультети та спеціалізації, що готували фахівців у сфері педагогічно-мистецької освіти. Значну роль у становленні танцювального напрямку відіграли викладачі та митці, які поєднували академічну підготовку з глибоким знанням українських народних традицій, зокрема вивченням українських народних пісень, народної музики і, звісно, українського народного танцю.

Згодом при університеті почали активно формувалися студентські творчі колективи, що виконували роль не лише навчальних лабораторій, а й осередків репрезентації танцювального мистецтва у регіоні.

У 2023 році при випусковій кафедрі музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ зроблено перший набір студентів на спеціальність «Хореографія», яка охоплює цілий спектр як практичних дисциплін (Український танець та методика його навчання, Класичний танець та методика його навчання, Народно-сценічний танець та методика його навчання, Сучасний танець та

методика його навчання тощо), так і теоретичних (Історія хореографічного мистецтва, Етнохореологія, Хореопедагогіка, Народний танець Західного Поділля тощо). Освітня програма зорієнтована на гармонійне поєднання виконавської підготовки з глибоким теоретичним і практичним вивченням регіональних танцювальних традицій.

Суттєвим є акцент на місцевому регіональному фольклорі, а саме стилістичних особливостях Західного Поділля, Галичини, Волині, Буковини. Студенти вивчають локальні пластичні особливості, ритміку, символіку, костюми. Такий підхід формує не лише хореографа, а й культурного носія традиції.

Ключову роль у збереженні такої роботи відіграє діяльність студентських танцювальних ансамблів, зокрема танцювальний ансамбль «Веснянка», який став візитівкою цього закладу вищої освіти. Колектив не лише відтворює традиційні форми українського танцю, а й активно займається пошуком і реконструкцією локальних хореографічних зразків. У репертуарі «Веснянки» українські народні танці, жартівливі хореографічні композиції, створені на основі західноподільського танцювального фольклору, стилізації, сучасні композиції тощо.

Участь студентів у колективі має подвійну функцію: з одного боку, це форма сценічної реалізації, з іншого – дослідницький простір, де апробується навчальний матеріал, фольклорні джерела, авторська хореографія.

ТНПУ ім. В. Гнатюка активно застосовує сучасні формати для збереження танцювальної спадщини: фольклорно-етнографічні експедиції, відеоархіви народних танців, науково-практичні конференції, міжрегіональні хореографічні фестивалі та флешмоби. За участі студентів і викладачів реалізуються міждисциплінарні проекти, які поєднують танець із сучасними медіа, відеоартом, інтерактивним мистецтвом.

Значущим є також розвиток наукових досліджень, зокрема участь студентів спеціальності «Хореографія» у Всеукраїнських наукових студентських конкурсах, де успішно представляють свої дослідження та займають високі оцінки у рейтингу молодих науковців.

У майбутньому університет має потенціал стати не лише освітнім, а й дослідницько-інноваційним центром з вивчення та актуалізації хореографічної спадщини.

Перспективними напрямками є:

- створення цифрових архівів традиційного танцю Західного Поділля та суміжних регіонів;
- впровадження практик креативної реконструкції традицій з елементами сучасної хореографії;
- розвиток інтернаціонального діалогу – участь у проєктах із збереження нематеріальної культурної спадщини в межах ЮНЕСКО;
- інтеграція нових медіа в освітній процес: відеоплатформи, VR-матеріали для вивчення руху, онлайн-курси з фольклорної хореографії.

Отже, танцювальні традиції у ТНПУ імені В. Гнатюка зберігаються й активно розвиваються завдяки гармонійному поєднанню академічної підготовки, сценічної практики, фольклорних досліджень та інноваційної педагогіки. В університеті сформовано унікальне середовище, де хореографія розглядається не лише як мистецтво руху, а як форма національної культурної пам'яті, дієвий інструмент формування професійної та громадянської ідентичності молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стельмах І. М. Методика викладання народної хореографії у педагогічних ЗВО. Кропивницький: Екслібрис, 2018. 168 с.
2. Хореографічне мистецтво України: історія та сучасність / за ред. В. М. Рижова. К.: Музична Україна, 2015. 312 с.
3. Черкашина-Губаренко, М. Л. Українське сценічне мистецтво в контексті культури ХХ–ХХІ ст. Харків: Акта, 2020. 224 с.
4. Концепція розвитку хореографічної освіти в Україні до 2030 року // Міністерство культури та інформаційної політики України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mkp.gov.ua/> (дата звернення: 18.05.2025).



Ангеліна ЯРЕМІЙ,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв,
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник – Людмила ЩУР,
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тернопіль, Україна
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

Angelina YAREMIY,
Undergraduate Student of the First (Bachelor's) Level
of Higher Education, Specialty 024 Choreography,
Faculty of Arts, art Ternopil National
Pedagogical School Volodymyr Hnatyuk University
Scientific supervisor – Lyudmila SCHUR,
Associate Professor of the Department of Musicology
and methods of musical art Ternopil National
Pedagogical School Volodymyr Hnatyuk University
Candidate of Art History, Associate Professor
Ternopil, Ukraine
luckinesslyudmyla@tnpu.edu.ua

ТВОРЧИЙ СТИЛЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО: СИНТЕЗ НАРОДНОГО ТА КЛАСИЧНОГО

PAVL VIRSKI'S CREATIVE STYLE:

A SYNTHESIS OF THE FOLK AND THE CLASSICAL

Постать Павла Павловича Вірського (1905–1975) є однією з ключових у розвитку українського сценічного танцю ХХ століття. Як хореограф, балетмейстер і педагог, він не лише створив нову естетику сценічного народного танцю, а й заклав засади цілого напрямку в українському хореографічному мистецтві. Центральною особливістю творчості Вірського був синтез традиційного

українського народного танцю з елементами академічного балету, що забезпечив йому широку сценічну виразність і естетичну новизну. Метою даних тез є аналіз творчого стилю Павла Вірського крізь призму поєднання фольклорного та класичного в його постановках, методології та естетичній концепції.

Творчість Павла Вірського формувалася на перетині кількох впливів: українського фольклору, академічного балету, а також європейських тенденцій сценічного мистецтва 1930–1970-х років. Його базова хореографічна освіта – навчання у Київському музично-драматичному – заклала фундамент класичної техніки, яка згодом органічно інтегрувалася у фольклорну стилістику його постановок.

У своїй творчості Вірський не просто репрезентував народний танець на сцені, а трансформував його у художньо узагальнену форму, здатну передати колективну емоцію, драматургію та епічність. Водночас він зберігав зв'язок із фольклорною основою, знаходячи глибинні семіотичні коди руху, ритму та образу.

Фольклорний танець для Вірського був не лише джерелом рухів, а й системою мислення. У його постановках спостерігається глибока етнографічна обізнаність: використання справжніх регіональних танцювальних мотивів (гуцульський, полтавський, волинський танець тощо), збереження автентичної ритміки, локальної пластики, типажів костюмів.

Водночас народний танець у Вірського – це не реконструкція, а стилізація. Він структурує матеріал у відповідності до вимог сценічного жанру: надає композиційної цілісності, розширює технічний діапазон, впроваджує симетрію, повторюваність, канонічність. Таким чином, народне у Вірського – це не музейний артефакт, а живий пластичний текст, перекладений мовою сцени.

Вірський активно інтегрував у свої постановки техніку класичного танцю: високі стрибки, оберти, елементи партеру, академічну підготовку корпусу. Водночас ці технічні прийоми не порушують фольклорної стилістики, а посилюють її динамічну і виразну силу.

Показовим є приклад його легендарного номеру «Гопак», де класичні стрибки (*grand jeté*, *entrechat*, *tours en l'air*) органічно поєднуються з характерними козацькими рухами, притаманними народному танцю. Такий підхід створює ефект героїчної сили, святковості, масовості – образи, які відповідали естетичному ідеалу тогочасної доби.

Характерною рисою Вірського є вміння мислити великими ансамблевими структурами. Його хореографія вибудовується як динамічний візуальний потік: зміна композицій, ритмічне чергування груп, контрасти у темпі та пластичності. У цьому виявляється не лише сценічна майстерність, а й глибоке розуміння функції танцю як колективного висловлювання.

У номері «Ми з України» Вірський демонструє танець як візуальну метафору єдності, гідності, сили народу. Масова сцена тут не втрачає пластичної чіткості завдяки чітко вибудованій режисурі руху, що є своєрідним хореографічним монтажем.

Творчий стиль Павла Вірського утворює унікальний феномен сценічного народного танцю, який став основою для подальших хореографічних практик в Україні та поза її межами. Створений ним Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського і сьогодні репрезентує ідеї високого художнього стандарту, емоційної сили та національного характеру.

Його підхід до синтезу – це не механічне додавання стилів, а глибоко продумана система, в якій народне є джерелом сенсу, а класичне – засобом його підсилення. Вплив Вірського простежується у творчості багатьох послідовників: Михайла Вантуха, Анатолія Шекери, Григорія Чапкіса, а також у постановках поза межами України.

Отже, Павло Вірський створив хореографічну мову, яка поєднує емоційну глибину народного танцю з естетикою академічного мистецтва. Його творчість є прикладом гармонійного синтезу традиційного і професійного, етнічного та універсального, що дозволило піднести український танець до рівня сценічного мистецтва світового значення. Вірський не лише зберіг, а й трансформував культурну пам'ять свого народу, надаючи їй нового звучання в епоху модернізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк О. О. Танцювальне мистецтво України: історія, теорія, практика. Київ: Музична Україна, 2010. 288 с.
2. Климчук І. С. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР. // Танцювальні студії. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131. dancestudios.knukim.edu.ua+1ResearchGate+1 (дата звернення 08.02.2025).
3. Козинко Л. Л. Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського. // Танцювальні студії. 2023. Т. 6, № 1. С. 8–19. dancestudios.knukim.edu.ua (дата звернення 18.03.2025).
4. Шевченко Г. І. Постать Павла Вірського в контексті розвитку українського танцю // Музичне мистецтво і культура. 2015. Вип. 21. С. 98–104.



Секція 3. ОБРАЗОТВОРЧЕ, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН

Вадим ГОРОШКО,

*магістр Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка*

Науковий керівник – Ірина ТЮТЮННИК,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва, дизайну
та методики їх навчання ТНПУ ім. В. Гнатюка
Тернопіль, Україна
vadum.horoshko3@gmail.com*

Vadym HOROSHKO,

*Master's degree, Ternopil National Pedagogical
University named after Volodymyr Hnatyuk*

Scientific supervisor – Iryna TIUTIUNNYK,

*PhD in Art Studies, Associate Professor
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
Ternopil, Ukraine
vadum.horoshko3@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ АРТ-ТЕРАПІЇ, АРТ-ПЕДАГОГІКИ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ FEATURES OF ART THERAPY, ART PEDAGOGY AND ARTISTIC PEDAGOGY

Сьогодні поширеним стає звернення до різних видів мистецтва не лише у контексті оволодіння його фаховими основами, а й у емоційно-розважальній, психо-корекційній практиці. Усі способи залучення мистецтва у навчання та розвиток людини ґрунтуються на позитивному впливі художньо-творчої діяльності на розвиток особистості, однак у них різні цілі та підходи. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю узагальнення, порівняння та уточнення меж і функцій трьох споріднених, але змістовно різних підходів арт-терапії, арт-педагогіки та мистецької педагогіки. Виявлення спільного й відмінного між ними є важливим для ефективного використання мистецтва в освітньо-виховній і корекційній діяльності.

Метою дослідження є порівняльний аналіз арт-терапії, арт-педагогіки та мистецької педагогіки як напрямів застосування мистецтва у психологічній та освітній практиці, а також визначення їхніх спільних і відмінних ознак, функцій, цільової аудиторії, методів і форм реалізації.

Серед численних досліджень означених категоріальних понять, найбільш цінною для нас стала публікація доктора педагогічних наук О. Отич [3]. Тут дослідниця заклала основи розмежування за суттю «педагогіки мистецтва», «мистецької педагогіки» та «арт-педагогіки» у системі мистецьких субдисциплін педагогіки. Порівняння арт-педагогіки та арт-терапії здійснила О. Сорока [5]. Автори Т. Яковишин та І. Ільченко ґрунтовно розглянули педагогічні умови застосування арт-терапії у підготовці вчителів початкової школи [7; 1]. Статті

Т.Логвиненко та В.Рівнило висвітлюють особливості практичного застосування арт-педагогіки та арт-терапії у соціально-педагогічній роботі [2; 4].

Арт-педагогіка є синтезом двох галузей наукового знання: мистецтва та педагогіки [7, с. 290]. Це інноваційний напрям, сутність якого полягає у вихованні, навчанні та розвитку особистості (зокрема, осіб з особливими освітніми потребами) засобами мистецтва. Основною метою арт-педагогіки є пошук, розробка та впровадження ефективних засобів, методів і технологій, які сприяють більш якісному та ефективному навчанню і вихованню [6, с. 22].

Арт-терапія є напрямом, або методом психотерапії, а також може розглядатись як інноваційна психолого-педагогічна технологія. Вона є синтезом наукових знань мистецтва, психології та медицини. Основною метою арт-терапії є турбота про емоційне самопочуття та психологічне здоров'я особистості [1, с. 7]. Вона сприяє гармонізації особистісної сфери, розвитку здібностей, самовираженню та самопізнанню [2, с. 330]. На відміну від арт-педагогіки, арт-терапія більше зосереджена на психокорекційній та терапевтичній допомозі. Проте, вони мають спільні корекційно-реабілітаційні та корекційно-терапевтичні функції [4, с. 82].

Мистецька педагогіка є субдисципліною педагогіки, предметом якої є мистецька освіта [3, с. 47], а метою є забезпечення функціонування загальної й професійної мистецької освіти та вдосконалення процесу художньо-естетичного виховання та розвитку особистості [3, с. 49]. Розглянемо детально особливості арт-педагогіки, та її відмінності від мистецької педагогіки і арт-терапії (табл. 1).

Табл. 1. Порівняльна таблиця арт-терапії, арт-педагогіки та мистецької педагогіки

Критерій	Арт-терапія	Арт-педагогіка	Мистецька педагогіка
Мета	- гармонізація особистості - емоційне благополуччя - подолання психотравм - терапевтична та корекційна допомога	- розвиток особистості через мистецтво - виховання художньо-творчого потенціалу - формування ціннісних орієнтацій через естетичну діяльність	- забезпечення функціонування загальної та професійної мистецької освіти - підготовка до професійної творчої діяльності

Завдання	- самопізнання, самовираження - корекція поведінки та емоцій - адаптація арт-методик до дітей з ООП - навчання позитивному сприйняттю себе та інших	- формування естетичної культури, розвиток творчих здібностей - створення мотивації до самонавчання, розвиток емоційно-вольової сфери та креативності школярів - турбота про їхній емоційний і психічний стан (зниження внутрішньої тривожності та агресії, оволодіння навичками емоційної саморегуляції засобами художньо-творчої діяльності (психогігієна) - формування позитивної „Я-концепції” на основі самопізнання та самоприйняття - забезпечення соціокультурної адаптації школярів	- підготовка до аматорської та професійної мистецької діяльності - оволодіння технікою та технологією мистецтва
Функції	- терапевтична - діагностична - комунікативна - корекційна - соціалізуюча - психогігієнічна	- освітня - виховна - розвивальна - мотиваційна - інтеграційна - соціокультурна	- освітня - професійно-педагогічна - культурна - методологічна
Принципи	- добровільність - особистісно-орієнтований підхід - зворотний зв’язок - інтерес до результату - задоволення від творчості	- принцип художньо-естетичної доцільності - принцип інтеграції мистецтв - принцип культуровідповідності - принцип спонтанної творчості, імпровізації - позитивне мислення про учня, опора на визнання його унікальності	- професійна спрямованість - комплексність - послідовність - зв’язок теорії і практики
Засоби	- візуальне мистецтво (малюнок, скульптура) - музика, танець, казки, драма	- мистецькі твори - хореографія, музика, живопис, театр - педагогічні завдання через мистецтво	- музична, художня, театральна, музейна, хореографічна діяльність

Методи	- ізотерапія, музикотерапія, казкотерапія, кінезітерапія, проєктивні техніки - індивідуальні/групові методики	- інтеграція мистецтв у навчальний процес - метод художнього моделювання - метод творчої діяльності	- методика викладання мистецтв - технології професійної підготовки в мистецтві
Форми роботи	- індивідуальні й групові форми - тематичні заняття - відкриті студії - аналітичні групи	- уроки мистецтва, факультативи - клуби, гуртки, арт-лабораторії - творчі проєкти, фестивалі	- освітній процес у закладах загальної, початкової та вищої мистецької освіти - професійна підготовка майбутніх митців і педагогів
Цільова аудиторія	- діти з ООП, психоемоційними труднощами - люди з психічними/психосоматичними проблемами - психологічна підтримка різних груп	- школярі, студенти, педагоги - діти, молодь, дорослі у сфері виховання й освіти	- учні - студенти мистецьких закладів освіти - майбутні вчителі та викладачі мистецтва

Висновок. Основну увагу приділено особливостям арт-педагогічного напряму як поширеній конструктивній взаємодії і співпраці дитини й дорослого в сучасному культуротворчому мистецькому просторі, коли стає важливим сам творчий акт та особливості внутрішнього світу творця. Арт-педагогіка характеризується спонтанним характером, не орієнтується на заданий зразок, не вимагає спеціальної мистецької підготовки, наявності художніх здібностей, у ній відповідно відсутня бальна оцінка результатів художньо-творчої діяльності вихованців та критика. Отже, арт-терапія – це лікування творчістю, арт-педагогіка – творчість для саморозвитку, а мистецька педагогіка – навчання самій творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ільченко І. Арт-терапія: навч. посіб. Умань: Видавничо-полігр. центр «Візаві», 2013. 150 с.
2. Логвиненко Т. Використання засобів арт-педагогіки та арт-терапії у соціально-педагогічній роботі з дітьми з особливими освітніми потребами. Наука і техніка сьогодні. 2022. № 5(5). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2022-5\(5\)-327-335](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2022-5(5)-327-335) (дата звернення: 24.05.2025).
3. Отич О. М. Педагогіка мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки (порівняльний аналіз концептуальних засад). Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. С. 39–71.
4. Рінило В. В. Артпедагогіка й арттерапія в соціально-педагогічній роботі

фахівців соціальної сфери. Соціологія та соціальна робота в умовах національних та регіональних викликів: матеріали доп. та повідомл. міжнар. науково-практ. конф., м. Ужгород, 27 верес. 2019 р. Ужгород, 2019. С. 116.

5. Сорока О. В. Категоріальне розмежування понять «арт-терапія» і «арт-педагогіка». Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. 2013. Вип. 35. С. 459–464.

6. Тодосієнко Н. Л., Коваль Т. В., Граб О. Д. Арт-педагогіка в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: перспективи та творчий потенціал. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. 2023. Вип. 76. С. 19–27. DOI: 10.31652/2415-7872-2023-76-19-27.

7. Яковишина Т. Педагогічні умови застосування арт-терапії у підготовці вчителів початкової школи. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2020. (28), частина 4, С. 287–292.



Олександр МАКСИМЧУК,
*магістрант Львівської національної академії мистецтв,
викладач Теребовлянського фахового коледжу культури і мистецтв
Тернопільської області,
Президентський стипендіат
Науковий керівник – Роман ЯЦІВ,
доктор історичних наук, кандидат мистецтвознавства, професор
Теребовля, Україна
olexandr.maxymchuk@gmail.com*

Oleksandr MAKSYMCHUK,
*Master's student at the Lviv National Academy of Arts,
teacher at the Terebovlyanskyi Professional College
of Culture and Arts of the Ternopil region,
Presidential scholarship holder
Scientific supervisor – Roman YATSIV,
Doctor of Historical Sciences, Candidate of Art History, Professor
Terebovlya, Ukraine
olexandr.maxymchuk@gmail.com*

ВНЕСОК МИТЦІВ НАДЗБРУЧЧЯ У МИСТЕЦЬКУ СПАДЩИНУ УКРАЇНИ CONTRIBUTION OF ARTISTS FROM NADZBRUCHCHIA TO THE ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE

Надзбручанська земля виплекала світу цілу когорту визначних особистостей у царині культури і мистецтва.

З початку ХХ ст. розгорнуто широку наукову, просвітницьку і громадсько-виховну діяльність визначними діячами нашого краю:

Михайло Бойчук (1882-1937) в с. Романівка Тербовлянського р-ну народився теоретик мистецтва, педагог, автор низки статей з питань мистецтва, видатний новатор, засновник і керівник школи київських монументалістів. [1, с. 3, 2. с.4]

Під опікою президії НТШ, згодом і митрополита Андрея Шептицького, здобував освіту в кількох європейських Академіях мистецтв. В 1908-1911 рр. удосконалював майстерність у Мілані, Венеції, Парижі, з 1912 р. подорожує Росією, реставрує настінні розписи церковних храмів. В Києві у 1917 р. проф. М. Бойчук активний учасник створення Української Академії мистецтв, очолює майстерню монументалістики. Разом з братом Тимофієм і учнями брав участь в розписах Луцьких касарень (1919), виконав розписи павільйону на Всесоюзній виставці в Москві, у Червонозаводському театрі в Харкові (1933-1935). Найвідоміші полотна художника «Жінка спить», «Чабан», «Орач», «Селянська сім'я» [3. с. 80 с. 4. с.20-25, 5. с.179-184].

Скульптор Михайло Парашук (1878-1963) народився 16.XI. 1878 р. у бідній селянській сім'ї. Навчався у Краківському училищі красних мистецтв (професор Венцель), приватній Академії Жюліана в Парижі (1907-1909), практикувався у майстерні О. Родена. У 1898-1913 рр. жив і працював у Львові, Варшаві, Мюнхені, Києві. При поверненні з підросійської України в Австро-Угорщину був заарештований і ув'язнений у концтаборі Талергоф (1914), звідки зумів втекти до Відня. У німецькому місті Ратштадті (1915-1918) вів різьбярську і керамічну школи для полонених. З 1921 р. надовго поселився в Софії (Чехія).

Працював у галузі портрета, декоративної скульптури та архітектури. Автор жанрових композицій, пам'ятників: А. Міцкевичу у Львові (1905-1906), М. Драгоманову в Софії (1932), архітектурних проектів та художньо-декоративного оформлення головної споруди у столиці Болгарії. У Львові брав участь в оформленні Оперного театру, Університетської бібліотеки і Промислового музею. Переможець багатьох міжнародних конкурсів.

Автор архітектурних портретів та художньо-декоративного оформлення головних споруд у Софії, столиці Болгарії (Народний банк, Судова палата, Міністерство оборони, Військова академія, Оперний театр, Національна бібліотека, Академія Наук, Мавзолей Димитрова).

Професор М. Парашук помер 24.12. 1963 р. у с. Баня-Карлово Ляовдівського округу в Болгарії. Похований у Софії. Посмертно нагороджений болгарським орденом Кирила і Мефодія першого ступеня [6, с.55-56].

Заліщук Олег (03.XI.1948 р.) – архітектор, член Спілки архітекторів України (1981), заслужений архітектор України (1997). Народився в с. Застіноче на Тербовлянщині. Закінчив Тернопільську СШ (1965) та архітектурний факультет Львівського політехнічного інституту (нині Університет «Львівська політехніка», 1977). Працював у проектних організаціях Тернополя: «Дніпроцивільпробуд», «Агро-проект», «Укркомунремдорпроект». З 1984 р. - заступник, а з 1994 р. - начальник обласного управління містобудування та архітектури. За проектом О. Заліщука побудовано в Тернополі адмінбудинки Зеленбуду, Домобудівного комбінату, Гідропарк. Він співавтор Музейно-меморіального комплексу ім. Патріарха Йосифа Сліпого в с. Заздрість. Нагороджений Ювілейною медаллю УГКЦ і Грамотою Президента України (2000) [7, с.15.].

Пасіка Остап — журналіст, різьбяр, народний майстер України. Народився

25.07. 1929 р. у селі Кровинка.

Оригінальні дереворити майстра демонструвалися на престижних виставках, дістали високу оцінку діячів української культури. Майже одну третину своїх кращих мистецьких робіт (понад 100 шт.) подарував історико-краєзнавчому музею м. Тереховля [8].

Бардачевський Василь (01. 01. 1950, с. Товсте Гусятин. р-ну) – керамік. Член НСМНМ України (1990). Працював у Тернопільському художньо-виробничому комбінаті, в Гусятинському РБК, від 1987 - керівник Товстенської дитячої зразкової студії художньої кераміки. Його декоративно-ужитковий посуд зберігається в Гусятинському і Тернопільському краєзнавчих музеях, музеї Т. Шевченка у Палермо (Канада). Учасник виставок у Тернополі та Києві (1988, 1990 – 2000) [9, с.99.].

Карий Богдан. Народився 28.08.1958 року в с. Мирне Підгаєцького району Тернопільської області.

Свої перші спроби з різьби по дереву зробив ще у шкільні роки. Богдан Васильович різьбив лісових звірів, козаків, дитячі вироби-іграшки, які попередньо малював на аркушах паперу. У м. Підгайці однією з особливих пам'яток культурної спадщини є погруддя Тараса Шевченка та скульптура «Тарас Шевченко на етюдах», створене руками скульптора.

Зазначимо, що на прохання громади с. Носів він виготовив погруддя Тараса Шевченка, яке прикрашає село і служить місцем для проведення культурно-мистецьких заходів. Особливе місце у творчому доробку Богдана Васильовича є пам'ятник Володимира Великого, який встановлено в с. Лиса з нагоди першої річниці проголошення Незалежності України. У селі Завалів, яке має козацьке історичне минуле, відома його скульптурна козацько-лицарська тематика, а саме: скульптура «Іван Виговський», теракота, 2011 р., скульптура «Петро Дорошенко», теракота, 2012 р., скульптура «Козак на могилі», теракота, 2013 р., скульптура «Іван Мазепа на полюванні» теракота, скульптура «козак Мамай», теракота, 2015 р. та ін. Історія монастиря на Кам'яній горі у с. Завалів, дух патріотизму, навіяний кремезними столітніми дубами козацької доби, що оточують село і течія цілющого джерела, що стікає на місці існування колись давнього монастиря, надихнули митця на створення барельєфу І.Я. Франку та фрагментів Хресної догори, що зведені на легендарній Кам'яній горі. У 2006-2008 рр. Б.В. Карий працював над скульптурами для церков сіл Білокриниця і Поплави. Особливе значення при цьому мали скульптури Святих Петра і Павла. Він автор більше 500 керамічних виробів, дерев'яних і кам'яних скульптур. Скульптор неодноразово нагороджувався грамотами Міністерства культури України, області та району. Відрадно, що справу батька продовжує син Василь та учні, очолюваної ним школи. [10]

Шевчук Микола, викладач художніх дисциплін Тереховлянського фахового коледжу культури і мистецтв. Народився 30.X. 1965 р. у селищі Смига Дубенського р-ну Рівненської обл. Закінчив відділення архітектури Львівського політехнічного інституту 1993 р. З 1995 року – викладач Тереховлянського вищого училища культури (зараз Тереховлянський фаховий коледж культури і мистецтв, далі ТФККіМ). Педагогічну роботу поєднує з творчістю. Він учасник обласних, регіональних, Всеукраїнських та міжнародних виставок живопису, графіки і скульптури. Член НСХ України (1997). 1.XII. 2015 р. Указом Президента України присвоєно почесне звання «Заслужений художник України».

Творча діяльність Шевчука Миколи Степановича охоплює галузі графіки, монументального, станкового, декоративного живопису, іконографії, скульптури. Багатовікову історію, культуру України й світу щорічно представляє у власних творах: «Характерник», картон, олія, 41х43, 1995 р. в.; «Я не нездужаю, нівроку...», картон, акрил, золото, 130х80, 2013 р. в.; "Мамай Тербовельський", дошка, полотно, акрил, 50х50, 2015 р. в.; «Там же мої діти в третьому коліні. Що вони там роблять тепер на Вкраїні...», полотно, акрил, золото, 60х80, 2015 р. в.; "Червона калина" картон, акрил, 40х80, 2022 р. в. та багато ін. на обласних, Всеукраїнських та міжнародних виставках. Послужний список охоплює багато нагород, відзнак України, області, району, коледжу, волонтерських, духовних установ і осіб.

Творче кредо автора: «Створені по образу й подоби Господа – зобов'язані творити угідні Йому справи». [11]

Тимчук Марія. Народилася 18.02. 1989 р. в м. Тербовля Тернопільської обл. Навчалася в Тербовлянській ЗОШ №2. (2004), ТФККіМ (2004-2008) отримала диплом з відзнакою. У 2008-2012 рр. навчання у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка на факультеті «Образотворче мистецтво та реставрація». Зараз викладач ТФККіМ за спеціальністю.

Вона учасниця Всеукраїнських і міжнародних пленерів: Всеукраїнський молодіжний мистецький пленер «Мальовнича Україна» м. Хмельницький (2004); обласний семінар-практикум художників аматорів Тернопільської області «Барви Тернопілля» (2009); Всеукраїнський іконописний пленер на підтримку захисників Вітчизни «Вікно у Небо!». Зарваниця, (2016, 2017), Всеукраїнський пленер «Тобі, Богородице!». Зарваниця (2023), Всеукраїнський мистецький пленер «Околиця». Оришківці (2021), учасниця збірної виставки «Тербовельська палітра» (2010). Графічні роботи з цієї виставки знаходяться у фонді Тернопільського обласного художнього музею, в кількості 5 робіт «Тербовельський замок», пастель.

Ікона Тербовлянської Божої Матері з пленеру «Вікно у Небо» (Зарваниця, 2016) була передана Тимчук М.М. під час офіційного візиту до України у 2016 р. державного секретаря Ватикану, кардиналу П'єтро Пароліна.

Виставка іконопису в Тернопільській приватній Арт-галереї, спільно з Миколою Шевчуком, 2010 р. Виставки творчих робіт викладачів та студентів спеціальності «Декоративно-прикладне мистецтво» (2015, 2019, 2020, 2021, 2023, 2024, а також збірна виставка Тернопільських митців : у Збаразькому замку (2023), Тернопільському краєзнавчому музеї. Марія Миколаївна – лауреат мистецької премії імені О. Кульчицької (31.10. 2019); 28.10. 2021 р. презентувала першу персональну виставку у Збаразькому замку «Квітковий світ».

Персональна виставка в обласному комунальному музеї Богдана Лепкого в м. Бережани «А ти сій квіти, навіть коли завтра кінець світу...» (19.02. 2024 р.).

Її студенти посідають призові місця на престижних мистецьких конкурсах. Всеукраїнських: Вишневська Яна – лауреат І премії багатожанрового двотурового конкурсу мистецтв «Українські візерунки» (2019), Буратинська Марія – диплом Гран-прі «Новорічні дива» (К., 2021 р.), Мельник Андріана – І місце конкурсу «Національний парад талантів» (К., 2022 р.) та лауреат Гран-прі Всеукраїнського багатожанрового мистецького конкурсу «Український розмай» (К., 30.X. 2022 р.), Гах Софія – диплом Гран-прі «Мальовнича Україна» (К., 02.IV. 2023 р.), Яцків Христина – Гран-прі конкурсу «Дивограй» (К., 23.04. 2023 р.); міжнародних: Головик Вадим – І місце в багатожанровому двотуровому конкурсі митців «З

миром у серці» (Австрія, 27. IV. 2022 р.), «Грай, бандуро, грай...». Полотно 70х50 см., акрил, 2023 р. автор – Олександра Кухарук; Дроздовська Діана: «Думи мої, думи мої...» (козацтво) полотно 60х50 см., акрил, 2024 р. в. – Гран-прі конкурсу (Париж-Торонто, 30.IX. 2024 р.); «Козак з люлькою» (козацтво) полотно 70х50, акрил, 2024 р. в. автор – Христина Медвідь; «Еней був парубок моторний...» (козацтво) полотно 70х50, акрил, 2024 р. в. автор - Ігор Сушко; Палій Ірина – І премія (Женева-Торонто, 31.01. 2025 р.). [12]

Зауважимо, що Указом президента №50/2022 Тимчук М.М. призначено стипендію Президента України для молодих письменників і митців у сфері образотворчого мистецтва на 2022 рік. [13]

Отже, Надзбруччя – край багатий на визначних митців, які прославили рідний край в Україні та в світі з давніх часів і до наших днів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Славетні люди Теробовлянщини. Воля № 28 (28) 4 липня 1997 р. С.3.
2. Дуда І. Тернопільщина мистецька. Свобода, 1992. 17. лист.
3. Демченко В., Герета І. Теробовля: історико-краєзнавчий нарис. Львів: Каменяр, 1971. 80 с.
4. Губ'як В.Д. Славетні імена Теробовлянщини. Дивослово, 1996. № 9. С.20-25.
5. Гриб А. Саєнко С. Білокінь (ЕСУ), І. Дуда. Бойчук Михайло Львович і брат Тимофій Львович. Тернопільський Енциклопедичний словник (далі ТЕС). Тернопіль: Вид.- полігр. комбінат «Збруч», Т.1. 2004. С.179-184.
6. М. Ониськів, Р. Півторак, Б. Хаварівський, Л. Щербак. Михайло Паращук. ТЕС. Тернопіль: Вид.- полігр. комбінат «Збруч», Т.1. 2004. С.55-56.
7. Куликівський А. Теробовлянщина. Вип. 5., 2000. С.15.
8. Максимчук О.О. Пасіка Остап — журналіст, різьбяр, народний майстер України. Мат-ли Теробовлян. Істор.-краєзн. музею.
9. Гриб А. Бардачевський Василь Степанович. ТЕС. Тернопіль: Вид.- полігр. комбінат «Збруч», Т.1. 2004. С.99.
10. Максимчук О.О. Карий Богдан – митець, педагог.
11. <https://bit.ly/4dsxq4N>
12. Максимчук О.О. Тимчук Марія: викладач, художник, творча особистість.
13. Указ Президента України №50/2022. Про призначення стипендії Президента України для молодих письменників і митців у сфері образотворчого мистецтва на 2022 рік Тимчук М.М.



Олеся-Іванна ФІЯЛКА,
*студентка Тернопільського кооперативного
фахового коледжу*
Науковий керівник – Оксана ПОБЕРЕЙКО,
*викладач-методист Тернопільського
кооперативного фахового коледжу
Тернопіль, Україна
fiialkao@gmail.com*

Olesia-Ivanna FIIALKA,
student of Ternopil Cooperative Vocational College
Scientific supervisor – Oksana POBEREIKO,
teacher-methodologist Ternopil Cooperative
Vocational College
fiialkao@gmail.com

АЙДЕНТИКА МІСЬКОЇ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЧИННИК КОМУНІКАЦІЇ З ГРОМАДОЮ IDENTITY OF THE CITY LIBRARY AS A FACTOR OF COMMUNICATION WITH THE PUBLIC

У сучасному світі, де інформаційний простір надзвичайно насичений, а культурні інституції змагаються за увагу громади, створення впізнаваної та цілісної айдентики для міської бібліотеки є надзвичайно актуальним. Символи та образи допомагають налагодити емоційний зв'язок з відвідувачами, залучити нову аудиторію та переосмислити роль бібліотеки як відкритого, сучасного й дружнього простору.

Беручи до уваги те, що читальні тепер є не лише місцем для ознайомлення з літературою, а й трансформуються в культурно-освітні хаби, лекторії та місця для проведення тематичних заходів, розробка впізнаваної айдентики допоможе привернути увагу потрібної аудиторії. Узгоджений візуальний стиль допомагає створити цілісний образ установи, що легко запам'ятовується. Це сприяє просуванню бібліотеки в медіапросторі та підсилює комунікацію з громадськістю. У епоху діджиталізації айдентика стає важливою складовою для роботи онлайн — від сайту до соціальних мереж. Уніфікований стиль підвищує довіру користувачів та забезпечує цілісність в усіх комунікаціях.

Насамперед проводиться дослідження попередніх візуальних образів бібліотеки: логотип, фірмові кольори, елементи сувенірної продукції. Важливо ґрунтовно підійти до цього процесу, адже, завдяки якісному збору інформації можна розробити айдентіку, яка підтримуватиме вже вкорінені позитивні уявлення про місце і, разом з тим, стиратиме усталені шаблони і створюватиме сучасний настрій, який відгукуватиметься прогресивному суспільству.

Наприклад, грамотне використання типографії може підкреслити й увиразнити значення тексту. Робота з кольором і стилем або звернення до конкретної епохи чи течії, наприклад, допоможуть досягти резонансу з аудиторією, що дозволяє передавати складні повідомлення, сенси й інформацію через візуальні рішення [3, с. 100].

Під час розробки багато уваги приділяють підбору кольорів, які відтворюватимуть атмосферу бібліотеки. Здавалося б, що книгозбірні у суспільстві асоціюються лише з чітко визначеними та давно утвердженими кольорами. Проте сьогодні можна спостерігати протилежну ситуацію: зі змінами у культурному та соціальному життєвих людей руйнуються і канони. В наш час громадськість мислить ширше, поза утвердженими кордонами, що дає можливість розробникам візуальних образів експериментувати з барвами. Дизайнери комбінують кольори, щоб створити певні настрої і властивості [4, с.88].

Кожен може створити лого, але не кожен може розробити правильне лого. Можна реалізовувати усі побажання з дизайнерського завдання і вважати це успіхом; та справді неперевершений, вартий заздрощів логотип неодмінно буде простим, актуальним, тривким, унікальним, легким для запам'ятовування і придатним до адаптування [2, с. 36]. Лого — обличчя бренду. Воно має бути впізнаваним та унікальним, щоб серед тисяч інших “облич” користувач одразу впізнавав ваш бренд або установу.

Щоб детальніше дослідити, як айдентика змінює комунікацію міської бібліотеки з громадою, пропонуємо розглянути кілька вітчизняних прикладів.

Проект 2017 року з розробки єдиної айдентики для трьох бібліотек Києва, створений студентами Kyiv Academy of Media Arts під кураторством дизайнера Антона Іванова з рекламної агенції Banda. Візуалізація бренду починається від логотипу і закінчується навігацією всередині. Ідея та посыл нових бібліотек повинен повністю відображатися у візуальній комунікації, бути цілісним і завершеним, зрозумілим для споживача концептом [5]. Провівши попереднє дослідження та поспілкувавшись із замовником, дизайнерка розробила логотип, який при першому погляді здається максимально лаконічним і зрозумілим, та в той же час містить вкладені сенси. Літери в логотипі мають форму лабіринту-«простору», кожна з них має свій «вхід» та «вихід» (див. рис. 1).



Рис. 1 – Логотип для Київських бібліотек

Бібліотека – це також простір, у якому людина має змогу осмислити свої ідеї. Жовтий колір, як додатковий, теж вибраний не випадково – це колір навчання, розвитку, належить до теплої гами і символізує силу інтелекту. Крім того, жовтому кольору приписують потужний вплив на ухвалення людиною швидких та складних рішень [5]. Таким чином у містян формується цілісний, збірний образ бібліотек, який легко зринає в думках. Разом з тим, індивідуальне наповнення соціальних мереж, сайтів та приміщень книгозбірень створюють ідентичність кожного закладу зокрема.

Тернопільські бібліотеки теж активно працюють над розробкою унікального стилю. Сьогодні можна побачити зміни у айдентиці Тернопільської обласної бібліотеки для молоді. Концептуальний логотип, що відображає і комунікацію, і міський простір, промовляє до майбутнього користувача та є впізнаваним серед містян (Рис. 2).



Рис. 2 – Логотип Тернопільської обласної бібліотеки для молоді

Єдність у стилі соціальних мереж та зручний і привабливий сайт — здавалося б, сьогодні нікого цим не здивуєш, а проте населення звикло до наявності таких елементів лише у приватних установах — для державних інституцій це стало актуальним та можливим у реалізації не так давно.

Ще одним цікавим проектом є розробка айдентики для Тернопільської обласної універсальної наукової бібліотеки. Студенткою Тернопільського кооперативного фахового коледжу спеціальності «Дизайн» Фіялкою Олесею було обрано дану тему для реалізації дипломного проектування. Книгозбірня є сучасним місцем, де проводяться різноманітні заходи, тому важливим елементом, який допоможе прокомунікувати із майбутніми відвідувачами є впізнавані візуальні образи. Підбірка кольорів, створення афіш, банерів та дописів для соціальних мереж — все це взаємодіє із оточенням та створює актуальні комунікати. Для громади айдентика бібліотеки виконує ще одну важливу функцію — символічну. Впізнавані кольори, логотип, слоган чи навіть особливий стиль подій створюють ефект належності: люди починають ідентифікувати себе з простором, у якому вони проводять час, отримують знання і спілкуються. Бібліотека стає не просто сервісом, а частиною локальної ідентичності. Оновлений логотип у двох варіантах відображає витонченість та старовину місця і його наповнення (Рис. 3).



Рис. 3 – Логотипи для Тернопільської обласної універсальної наукової бібліотеки

Айдентика міської бібліотеки — це не другорядний елемент взаємодії із суспільством, а стратегічний інструмент для побудови відкритого діалогу з громадою. Вона передає повідомлення: "Ми відкриті для всіх", "Ми підтримуємо інклюзивність", "Ми змінюємося разом із вами". Через візуальні й емоційні засоби

бібліотека може розповідати про свої цінності, ініціативи, залучати волонтерів, партнерів, донорів і формувати коло однодумців.

Айдентика допомагає бібліотеці бути видимою, зрозумілою і значущою. У добу цифрових технологій саме виразні, змістовні й адаптовані до місцевого контексту візуальні образи можуть стати ключем до ефективної взаємодії з мешканцями міста чи села та розвитку бібліотеки як центру громадської активності. Синтез різноманітних айдентик формує візуальну культуру. Вона не просто важливий складник сучасного життя, а найважливіша культура, у якій ми мусимо орієнтуватися [1, с. 15].

Отже, створення впізнаваної та етичної айдентики є першим кроком до результативної та ввічливої комунікації з громадськістю. Важливо підкреслити, що сьогодні і студенти активно долучаються до співпраці з міськими бібліотеками, тим самим створюючи модерну візуальну мову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойлен А.Л. Візуальна культура / Алексіс Л. Бойлен. Пер. з англ. Г.Лелів. Київ : ArtHuss, 2021. 208 с. (Серія "MIT Press. Що варто знати про...").
2. Ейрі Д. Лого Дизайн Любов: Посібник зі створення довершеної айдентики бренду. Друге видання / Девід Ейрі. Пер. з англ. Н.Михайлишина. Київ : ArtHuss, 2024. 232 с.
3. Емброуз Г., Оно-Біллсон Н. Основи. Графічний дизайн 01: Підхід і мова / Гевін Емброуз, Найджел Оно-Біллсон; пер. з англ. Л. Базь, Р. Дзюба, Т. Кривов'яз. Київ : ArtHuss, 2019. 192 с. (Серія "Креативна кар'єра").
4. Лаптон Е., Філліпс Дж. К. Графічний дизайн: Нові основи. Друге видання, змінене і доповнене / Еллен Лаптон, Дженніфер Коул Філліпс. Пер. з англ. І.Михайлишина. Київ : ArtHuss, 2020. 264 с.
5. Айдентика бібліотек Києва: як це працюватиме. URL: <https://surl.lt/rxzktft>



Вікторія ХРУПАЛО,
студентка Тернопільського кооперативного
фахового коледжу
viktoriahрупало@gmail.com
Науковий керівник – **Оксана ПОБЕРЕЙКО,**
викладач-методист Тернопільського
кооперативного фахового коледжу
Тернопіль, Україна

Victoria KHRUPALO,
Student of the Ternopil
Cooperative Professional college
Scientific supervisor – **Oksana POBEREYKO,**
Lecturer-Methodologist Ternopil Cooperative
Professional College Ternopil,
Ternopil, Ukraine
viktoriahрупало@gmail.com

СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ ЗАКЛАДУ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ SYMBOLISM OF UKRAINIAN MYTHOLOGY IN THE MODERN INTERIOR OF A CATERING ESTABLISHMENT

Сучасне міське середовище вимагає не лише функціональних, а й емоційно наповнених просторів, здатних формувати глибший зв'язок із відвідувачами. Особливо виразно ця потреба проявляється в інтер'єрах закладів громадського харчування, зокрема пекарень, які дедалі частіше позиціонуються не просто як місце купівлі продукції, а як своєрідний простір вражень. У таких інтер'єрах відвідувач очікує не лише комфортних умов, а й унікальної атмосфери, що запам'ятовується та формує бажання повернутися. Саме тому інтеграція концептуального дизайну, символізму та художніх акцентів у просторове рішення подібних просторів набуває особливої актуальності.

В межах дизайнерських пошуків здійснено спробу поєднати архітектурно-дизайнерське рішення з авторським творчим баченням, що дозволяє надати інтер'єру пекарні індивідуальності та глибшого змісту. Запропонований підхід ґрунтується на ідеї занурення відвідувача в казкову міфологічну атмосферу, яка асоціюється з природними мотивами та національними образами. Такий напрям відповідає сучасним тенденціям у дизайні, що відзначаються міждисциплінарністю, емоційністю та культурною рефлексією.

Як зазначає Анастасія Панченко у своїй праці «Інтер'єр як мистецтво комунікації»: «Сучасний інтер'єр має не лише організовувати простір, а й вести діалог із відвідувачем, зчитуватись як текст, що викликає емоції, спогади або асоціації» [4, с.56]. Такий підхід актуалізує важливість символічного й емоційного навантаження в дизайні, особливо в закладах, де атмосфера відіграє вирішальну роль у формуванні позитивного досвіду.

Особливу увагу в процесі проектування приділено гармонійному поєднанню функціонального зонування з мистецькими акцентами, які виступають не лише декоративним елементом, а й носіями символічного навантаження. Це дозволяє створити інтер'єр, у якому кожна деталь має зміст і працює на формування єдиного наративу простору.

Вибір об'єкта дослідження — пекарні Pekker, розташованої в історичному центрі Тернополя, на вулиці Валовій, 1 — зумовлений не лише вигідним розташуванням закладу, а й потенціалом простору для реалізації художньої концепції. Існуючий інтер'єр потребує оновлення через стилістичну нейтральність, відсутність виразних акцентів та неефективне просторове використання, що робить завдання редизайну як технічно, так і естетично виправданим.

Таким чином, актуальність даного дослідження є незаперечною з огляду на потребу у створенні середовищ нового типу — естетично продуманих, змістовно насичених і візуально привабливих. У центрі уваги — не лише комфорт, а й досвід, емоція, образ. Саме ці складники стають основою інтер'єру, здатного привертати увагу, надихати й залишатися у пам'яті.

Українська міфологія — це багатий пласт народної духовної спадщини, який відображає архаїчний світогляд, уявлення про природу, космос та місце людини у світі. Вона є складовою частиною загальнослов'янської міфології, однак має низку унікальних рис, зумовлених географічним розташуванням, історичними подіями, а також культурними впливами інших етносів, що проживали на території України.

Ці особливості виявляються в образах духів природи, уявленнях про потойбіччя, системі культів та обрядовості, що формувалися протягом століть. Українська міфологія тісно переплетена з фольклором і віруваннями, які збереглися до нашого часу в обрядах, казках та народних піснях [2, с. 5].

Особливістю української міфології є глибокий зв'язок із природою: ріки, ліси, гори, поля і небо сприймаються як живі, одухотворені сутності. Міфічні образи українського фольклору тісно пов'язані з явищами навколишнього світу — зміною пір року, сільськогосподарськими циклами, природними стихіями. Серед основних персонажів — домовик, русалка, лісовик, водяник, чугайстер, перелесник та, звісно, мавка — один із найпомітніших і найсуперечливіших образів.

Мавка постає як дух природи, найчастіше лісу, водночас прекрасна й небезпечна. Її зображення варіюються залежно від регіону: іноді вона — лагідна, сумна дівчина з довгим розпущеним волоссям, яка шукає кохання або справедливості; іноді — підступна істота, що може завести людину в лісову глушину, спричинити смерть або зникнення. Така подвійність символізує саму природу — чарівну й щедру, але непередбачувану й сувору. Образ мавки відіграє велику роль в українській міфології, оскільки поєднує у собі ідею краси, втрати, містики й нерозривного зв'язку людини з лісовим світом [1, с. 88].

Ще одна важлива особливість — це символізм кольорів, форм і візерунків у міфології, які часто відображалися у народному мистецтві, зокрема в орнаментах на тканинах, кераміці, розписах. Кожен символ мав своє значення: наприклад, восьмипроменева зірка символізувала світло і життєву силу, а коло — вічність і циклічність буття.

Міфологічна система українців була нерозривно пов'язана з календарними обрядами та святами, які визначали ритм життя і підтримували зв'язок із предками та природою. Це надавало міфології не лише релігійного, а й соціально-культурного значення.

Як пише дослідник В. Скуратівський: «Українська міфологія — це унікальний світ символів і образів, які несуть у собі глибокий смисл, пов'язаний з природою, космосом і духовними цінностями народу» [5, с. 45].

Дизайн інтер'єру пекарні виконує не лише естетичну функцію, а й створює атмосферу, яка підсилює емоційне сприйняття відвідувачів. Особливо це важливо для закладів, що прагнуть вирізнитися на тлі типових інтер'єрів та стати чимось більшим, ніж просто місцем продажу хлібобулочних виробів.

У даному проєкті розроблено концепцію інтер'єру пекарні, що поєднує мінімалізм і природність із мотивами української міфології. Основна ідея — відтворення атмосфери міфологічного лісу, де кожен елемент інтер'єру ніби оживляє казкову історію, сповнену духу природи та стародавньої магії. У зв'язку з цим, у просторі пекарні використовується природна палітра кольорів: різні відтінки зеленого, коричневого, бежевого, а також приглушений білий, сірий і чорний. Всі кольори наближені до природних, щоб не створювати штучного враження, а навпаки — підкреслити гармонію з навколишнім світом.

Основним матеріалом є дерево — для меблів, стінових панелей, декору. Поверхні залишаються матовими або з легкою текстурою, аби не порушувати загальну природну м'якість. Додатково використовується камінь, зокрема у вигляді підлоги, стилізованої під кам'яну доріжку, що викликає асоціацію з

лісовими стежками. У декорі присутня велика кількість рослин — як живих, так і стабілізованих, що підвішуються у кашпо, ростуть із вмонтованих конструкцій або прикрашають полиці. Світильники нагадують ліхтарі або світлячки, з м'яким теплим світлом, що сприяє створенню затишної атмосфери. Зонування залишається вільним і логічним: виділена зона для замовлень, зручне місце для очікування, а також кілька столиків для споживання на місці — усе це оформлене в єдиній стилістиці. Такий дизайн відповідає сучасним тенденціям у проєктуванні комерційних просторів, де важливу роль відіграє сенсова наповненість інтер'єру [3, с. 116].

Окремим композиційним акцентом простору стане авторська картина, виконана акриловими фарбами, яка гармонійно доповнить загальну ідею. Її сюжет повністю відповідає стилістиці інтер'єру — це казковий міфологічний ліс, в якому живуть істоти зі слов'янських легенд. Центральний образ — Мавка, також на картині зображені інші персонажі української міфології. Композиція вибудована так, щоб погляд глядача мимоволі подорожував крізь хащі, відкриваючи нові деталі: тварин, символи, квіти. Вона не лише прикрасить інтер'єр, а й посилить емоційне сприйняття простору, зробивши його унікальним і пам'ятним. Така робота підсилює асоціації з теплом, фантазією, глибиною національної культури — саме тією атмосферою, яку покликана створити ця пекарня.

Використання художніх елементів у громадських просторах дедалі частіше розглядається не просто як декор, а як інструмент емоційного впливу, що формує впізнаваність і характер закладу [6].

Таким чином, дизайн-проєкт пекарні в стилі мінімалізму з екоакцентами та елементами міфологічного лісу поєднує естетику, функціональність та глибоку культурну ідею. Використання природних матеріалів, символічних образів та авторської картини створює неповторну атмосферу, що залишає у відвідувачів яскраве враження та бажання повернутися знову. Адже українська міфологія з її живою символікою та казковими образами є багатющим джерелом натхнення для сучасного мистецтва і дизайну, оскільки дозволяє поєднати традиції з новими формами творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Нарис української міфології. Київ: Либідь, 2000. 192 с.
2. Дей О. І. Українська міфологія. Київ: Либідь, 1997. 256 с.
3. Лісовець Л. М. Інтер'єр: основи композиції. Львів: Каменяр, 2020. 192 с.
4. Панченко А. Інтер'єр як мистецтво комунікації: емоції, образи, простір. Київ: ArtHuss, 2019. 144 с.
5. Скуратівський В. Українська міфологія: традиції та символи. Київ: Видавництво “Дніпро”, 2018. 256 с.
6. “Як створити атмосферу закладу за допомогою дизайну інтер'єру” <https://www.idealismedia/design-v-interyeri-kavyarni-ta-pekarni/> (дата звернення 23.05.2025).



Вікторія ШОЗДА,
студентка спеціальності 022 Дизайн (Дизайн Середовища)

Тернопільського кооперативного фахового коледжу
Науковий керівник – **Вікторія МАТВЄЄВА**,
викладач Тернопільського кооперативного фахового коледжу
vikkisby@gmail.com

Victoriia SHOZDA,
Student of specialty 022 Design (Environmental Design)
Ternopil Cooperative Vocational College
Scientific supervisor
Scientific supervisor – Victoriia MATVIEIEVA,
Lecturer Ternopil Cooperative Vocational College
vikkisby@gmail.com

ЖІНОЧЕ ОБЛИЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: РОЛЬ ХУДОЖНИЦЬ У ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ THE FEMALE FACE OF UKRAINIAN MODERNISM: THE ROLE OF FEMALE ARTISTS IN THE FORMATION OF VISUAL CULTURE

Упродовж тривалого часу в українському мистецтві переважали чоловіки, тому роль і становище жінок залишалися поза увагою. Проте впродовж ХХ століття як суспільне сприйняття жінок, так і їхній мистецький голос зазнали значних змін. Ці зміни зазвичай відображали ширше розуміння гендеру в різні історичні періоди. Хоча маскулінна домінанта ще не зникла повністю, її вплив поступово слабшає. Від початку 2000-х років молоді українські художниці стали помітнішими гравчинями в мистецькому середовищі: вони здобувають визнання, беруть участь у міжнародних проєктах і активно заявляють про себе, зокрема завдяки таким платформам, як премія PinchukArtCentre. Великий поштовх для сучасних художниць зробили мисткині минулого століття. Вони виборювали право на творчість, своєю титанічною працею та любов'ю до української культури. У минулому українських художниць було багато, про них можна говорити вічно, та саме сьогодні я хочу розповісти про двох сміливих мисткинь Марію Примаченко та Катерину Білокур, які на своєму прикладі показували, що українські жінки теж уміють творити казку.

Про творчість Марії Примаченко та Катерини Білокур.

Творчий шлях Катерини Білокур і Марії Примаченко — двох видатних художниць ХХ століття — припав на складну історичну епоху, яка часто ламала людські долі й надавала поняттю «свобода творчості» виразного політичного відтінку. Їхнє мистецтво, з першого погляду, виглядає віддаленим від радянської ідеології й ніби існує поза її межами — як протилежність офіційному мистецтву, покликаному слугувати ідеологічній машині. Проте, варто уважніше придивитися до робіт Білокур і Приймаченко, як відкривається складне і зовсім не наївне сприйняття світу: у квіткових композиціях і фантастичних істотах приховані глибокі переживання, жіночі травми та болючі реакції на дійсність. Саме подібні розбіжності між зовнішнім і внутрішнім відображають суть радянської епохи, де за зовні злагодженим наративом приховувалися справжні, часто драматичні, людські історії.

Цікаво дослідити, як перетинаються долі двох мисткинь, які не були знайомі між собою, мали різний художній стиль, але потрапили під суспільне визначення

«народного мистецтва», створене радянською системою.

Ця доповідь не прагне штучно ототожнити чи розділити їх, а радше запропонувати погляд на їхню творчість у світлі соціального та культурного середовища, в якому вони працювали, крізь призму теми «(не)свободи», що завжди супроводжує розмови про мистецтво тієї доби.

Долі художниць багато в чому схожі. Образ Марії Приймаченко і Катерини Білокур, жінок із народу, чия творчість — сплав фольклору та народної життєдайної енергії, чи не найкраще вписувалась у нову радянську концепцію. При поверхневому огляді їхні твори цілком можна охарактеризувати як «святкові й оптимістичні», зрозумілі для народу, створені дарувати йому радість і добро. «Народне» було своєрідним репрезентативним тлом: безпечним, незагрозливим, «дитячим», що здатне викликати лише замилювання. Саме таким художниць репрезентує українське радянське мистецтвознавство. Шаблонні фрази на кшталт «сонячне, життєдайне» характеризують їхню творчість, майже завжди залишаючи за кадром контекст і причини вибору художницями такої стилістики. Де ж закінчується нав'язаний радянською ідеологією образ і де починаються справжні особистості? Можливо, для цього слід зазирнути в «кімнату» художниць, де вони залишаються наодинці із собою. Приймаченко все своє життя прожила у селі Болотня, що на Поліссі, і на відміну від своїх творів, що подорожували світом, майже ніколи рідного села не покидала. Подібну історію мала і Катерина Білокур із села Богданівка, що на Черкащині. Жодна з художниць не мала можливості професійного навчання, хоча обидві цього надзвичайно прагнули.

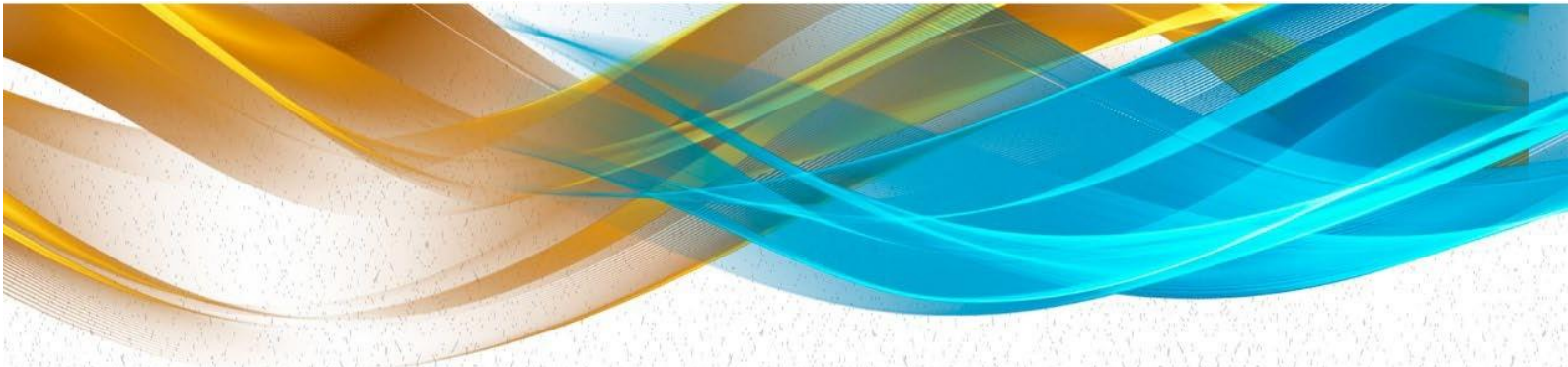
«Вони мали нести образ жінки-трудівниці, замотаної, закутаної. Тіла в них не було, залишалося обличчя, котре спокійно дивилося на глядача. Самотні перестарки, в котрих нема жіночої вроди, жіночої долі. Їх наче умисне зістарили, з них зробили народниць». Таких їх зробила Радянська влада [2].

У сучасному контексті жінки творять і виступають активними учасниками глобальних мистецьких процесів, створюючи нові естетичні стандарти та сприяючи переосмисленню традиційних концепцій мистецтва. Вони впливають на формування нової культури, де творчість не визначається статтю, а відображає різноманітність досвіду та поглядів. Завдяки своїй сміливості та новаторству сучасні художниці залишають слід у мистецтві та активно формують його майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. URL: <https://surl.li/xamqdz>
2. URL: <https://surl.li/xkxdzf>
3. URL: <https://surl.li/zayeq>





ТНННН

