



UNIVERSITY
OF NYÍREGYHÁZA
1914

Evangelische Hochschule
Darmstadt

University of Applied Sciences
eh-darmstadt.de



*Міжнародна студентська
науково-практична конференція*

**«МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА
КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ
ГЛОБАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ»**

*International Student Scientific and
Practical Conference*

**«MUSICAL AND STAGE CULTURE OF THE
CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT
OF GLOBAL ARTISTIC PROCESSES»**

**ЗБІРНИК
МАТЕРІАЛІВ**

**COLLECTION
OF MATERIALS**

5 листопада 2025

Форма проведення - змішана
Читальна зала AKiM / ZOOM

Ужгород-2025

November 5, 2025

Format – hybrid
Reading Room of AKiM / ZOOM

Uzhhorod – 2025



**МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ
В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ**

Міжнародна студентська науково-практична конференція

**Міжнародна студентська науково-практична конференція
«МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ
В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ»**

*покликана сприяти збереженню та популяризації мистецької спадщини Карпатського регіону,
підтримці молодих науковців і розвитку міжкультурного діалогу в сучасному
глобалізованому світі.*

**ЗБІРНИК
МАТЕРІАЛІВ**

**COLLECTION
OF MATERIALS**

**The International Student Scientific and Practical Conference
“MUSICAL AND STAGE CULTURE OF THE CARPATHIAN REGION IN
THE CONTEXT OF GLOBAL ARTISTIC PROCESSES”**

*is dedicated to preserving and promoting the artistic heritage of the Carpathian region, supporting young
researchers, and fostering intercultural dialogue in today's globalized world.*



**MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES**

International Student Scientific and Practical Conference



УДК 378.6:005.745: [78+792](477.83/87)(062.552)
М 89

Рекомендовано до видання та поширення через мережу Інтернет
Вченою радою Комунального закладу вищої освіти “Академія
культури і мистецтв” Закарпатської обласної ради
Протокол № 6 від 09 грудня 2025 року

Відповідальна за випуск:

Вероніка ГАСНЮК, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач
кафедри музичного мистецтва

Рецензенти:

Росул Тетяна Іванівна, доцент, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри археології, етнології та культурології ДВНЗ
«Ужгородський національний університет»

Ліанна БУЧОК, кандидат мистецтвознавства, викладач Приватної
консерваторії в Пряшеві (Словаччина)

**Музична та сценічна культура Карпатського регіону в контексті
глобальних мистецьких процесів:** збірник матеріалів Першої
Міжнародної студентської науково-практичної конференції, м. Ужгород,
05 листопада 2025, Ужгород: Академія культури і мистецтв, 2025. 160 с.

До збірника увійшли матеріали та тези доповідей, подані учасниками Першої
Міжнародної студентської науково-практичної конференції «Музична та сценічна
культура Карпатського регіону в контексті глобальних мистецьких процесів»
(м.Ужгород, 05 листопада 2025 р.). Тексти подаються в авторській редакції. Видання
розраховане на науковців, викладачів, студентів, а також усіх, хто цікавиться музичною
й сценічною культурою Карпатського регіону.



ВІДКРИТТЯ РОБОТИ КОНФЕРЕНЦІЇ / CONFERENCE OPENING (10:00–10:30)

10:00–10:05 Вітальне слово ректора / Rector's welcome speech



Наталія ШЕТЕЛЯ,
Ректор Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв» Закарпатської
обласної ради, доктор педагогічних наук, професор,
Ужгород (Україна)

Natalia SHETELYA,
Rector of the Municipal Institution of Higher Education
"Academy of Culture and Arts" of the Transcarpathian
Regional Council, Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Uzhhorod (Ukraine)

*Вітальне слово від організаторів та партнерів / Welcome speech from the
organizers and partners*

10:05–10:10

ФЕРЕНЦІНЕ Ач Ілдіко / Pldikó FERENCZINÉ ÁCS,
доктор мистецтвознавства (DLA), професор
Інституту Музики університету м. Ніредьгаза
(Угорщина)

FERENCZINÉ ÁCS Pldikó,
Doctor of Arts (DLA), Professor at the Institute of
Music, University of Nyíregyháza (Hungary)



10:10–10:15

Адам КАВЕЦ / Adam KAVEC,
директор Приватної консерваторії в Пряшеві
(Словаччина), доктор філософії (Phd)

Adam KAVEC,
Director of the Private Conservatory in Prešov
(Slovakia),
Doctor of Philosophy (Phd)

ПЛЕНАРНА СЕСІЯ / PLENARY SESSION



10:15-10:20

Марина МЕТЦ / Marina METZ,
викладач Університету прикладних наук
м. Дармштадт (Німеччина), доктор філософії (Phd)

Marina METZ,
*lecturer at the University of Applied Sciences in Darmstadt
(Germany), Doctor of Philosophy (Phd)*

10:20-10:25

Наталія ТОЛОШНЯК,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач
кафедри естрадно-вокального мистецтва ЗВО
«Університет Короля Данила», Івано-Франківськ
(Україна)

Natalia TOLOSHNYAK,
*Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the
Department of Pop and Vocal Arts, King Danylo
University, Ivano-Frankivsk (Ukraine)*





Шановні колеги, дорогі учасники та гості!

Від імені Організаційного комітету щиро вітаємо вас із публікацією збірника тез доповідей за матеріалами 1-ї Міжнародної студентської науково-практичної конференції «Музична та сценічна культура Карпатського регіону в контексті глобальних мистецьких процесів».

Ми надзвичайно раді, що 05 листопада 2025 року нам вдалося успішно об'єднати науковий і творчий потенціал студентської молоді, викладачів, митців та дослідників, чия діяльність присвячена розвитку музичного та сценічного мистецтва Карпатського регіону. Карпатський край - це унікальний осередок традицій, звичаїв, пісенно-інструментальної спадщини, яка невід'ємно вплітається у світовий мистецький контекст. Саме молодь - майбутні митці, педагоги, дослідники - є тими, хто продовжує цю неперервну культурну лінію, поєднуючи автентичність із новаторством.

Метою проведеної конференції було не лише забезпечення обміну науковими ідеями, але й налагодження діалогу між поколіннями та культурами, а також створення простору для творчої комунікації та співпраці. Приємно відзначити, що до участі долучилися представники різних закладів вищої освіти України, Словаччини та Угорщини, що засвідчило високий інтерес до Карпатського регіону.

Публікація цього збірника є вагомим підтвердженням плідної роботи конференції, в межах якої були представлені доповіді, присвячені: історії та сучасним тенденціям музичної і театральної культури Карпат; дослідженням народних інструментів і фольклорних практик; проблемам сценічної освіти й виконавства; а також інноваційним мистецьким проектам, що поєднують традиції та нові технології.

Висловлюємо щирі подяку всім учасникам за ґрунтовні дослідження, яскраві виступи та надані для публікації матеріали. Віримо, що ця зустріч стала потужним поштовхом до нових ідей, спільних досліджень і творчих колаборацій, які сприятимуть збереженню й популяризації нашої культурної спадщини у глобальному просторі.

Бажаємо всім читачам натхнення у процесі ознайомлення з представленими тезами, а учасникам - нових наукових здобутків і творчих злетів! Хай ця платформа стане міцною основою для майбутніх дружніх наукових зв'язків.



Dear colleagues, distinguished participants and guests!

On behalf of the Organizing Committee, we sincerely congratulate you on the publication of the collection of abstracts based on the materials of the 1st International Student Scientific and Practical Conference “Musical and Stage Culture of the Carpathian Region in the Context of Global Artistic Processes.”

We are truly pleased that on November 5, 2025, we were able to successfully bring together the academic and creative potential of students, educators, artists, and researchers whose work is devoted to the development of musical and performing arts in the Carpathian region.

The Carpathian land is a unique center of traditions, customs, and vocal-instrumental heritage that is inextricably woven into the global artistic context. It is the youth-future artists, educators, and researchers-who continue this uninterrupted cultural line, combining authenticity with innovation.

The purpose of the conference was not only to facilitate the exchange of scholarly ideas, but also to establish dialogue between generations and cultures, as well as to create a space for creative communication and cooperation.

We are pleased to note that representatives of various institutions of higher education from Ukraine, Slovakia, and Hungary took part, demonstrating great interest in the Carpathian region far beyond its borders.

The publication of this collection is a significant confirmation of the fruitful work of the conference, within which presentations were delivered on the history and current trends of musical and theatrical culture of the Carpathians; studies of folk instruments and folklore practices; issues of stage education and performance; as well as innovative artistic projects that combine traditions with new technologies.

We express our sincere gratitude to all participants for their thorough research, vibrant presentations, and materials provided for publication. We believe that this meeting has become a powerful impetus for new ideas, joint research, and creative collaborations that will contribute to the preservation and promotion of our cultural heritage in the global space.

We wish all readers inspiration as they explore the presented abstracts, and the participants–new scientific achievements and creative accomplishments! May this platform become a strong foundation for future friendly academic connections.

ЗМІСТ

Розділ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Безкишка Надія Ігорівна, Лавро Юлія Ігорівна Пісенно-романсова спадщина Богдана-Юрія Янівського	11
Тимчишина Ірина Володимирівна Пісенна лірика Дениса Січинського	14
Онофрjuk Павло Іванович Синтетична природа коломийки у репертуарі ансамблю пісні і танцю «Гуцулія»	16

Розділ 2

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Czuczor Ramóna 12 ütemnyi műremek – egy Kodály-bicinium és ami mögötte van	20
Ocskay Brigitta Élet a vizek között	22
Білоус Емілія Олександрівна Поетичний і музичний світ закарпатської народної пісні «Такого я хлопця маю»	25
Чепa Владислава Володимирівна Роль виконавської інтерпретації у популяризації закарпатської народної пісні (на прикладі твору М. Вериківського «За горами, за лісами»)	28

Розділ 3

СУЧАСНА МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА КАРПАТ: ТРАДИЦІЇ В ДІАЛОЗІ З ГЛОБАЛІЗАЦІЄЮ

Баль Катерина Вікторівна Колаборація між фольклором і естрадою у творчості Аліни Паш	31
--	----

Дубляк Тамара Василівна Закарпатські традиції фортепіанних жанрів у творчості Віктора Теличка та Володимира Волонтира	35
Брила Марія Олександрівна Еволюція «чардашу» в сучасній сценічній хореографії	37
Коваль Світлана Василівна Тілоцентризм як прояв постмодернізму в хореографічних творах	41
Продан Марина Василівна Організація та структурування хореографічного твору: пластичний мотив та способи його створення	45
Коберніцька Соломія Василівна Жанрово-стильові особливості обробок народних пісень В. Теличка	47
Береш Ніка Василівна Синтез поезії та музики у творчості Любові Лукіної (на прикладі твору “Прикутість”)	51
Худьо Марія Миколаївна Етнovoкал як шлях до самоідентифікації: поєднання карпатського фольклору та сучасного саунду	56
Конкол Юліан Степанович “Ноктюрн” Валерія Квасневського як сучасна інтерпретація романтичного жанру	60
Сидор Анна Димитрівна Взаємодія диригента і хористів як умова художньої цілісності виконання (на прикладі твору «Верховино, мати моя» М. Машкіна)	63
Сура Вікторія Михайлівна Головні риси діалогу культур в філософських інтерпретаціях	68

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Приступа Едуард Вікторович Сутність та структура вокально-виконавської культури педагога- музиканта	71
--	----

Гербер Анжеліка Федорівна Методика формування умінь усвідомленої саморегуляції виконавської діяльності музикантів-інструменталістів	76
Федьо Каріна Федорівна Рецептивна естетика в хореографічній педагогіці	80
Бобак Ольга Михайлівна Педагогічна та виконавська діяльність Надії Підгородської як чинник збереження і розвитку вокальної спадщини Карпатського регіону	85
Попович Вероніка Ігорівна Виклики цифрової епохи для мистецької освіти	88
Денис Мирослава Віталіївна Сучасне естрадне вокальне мистецтво Карпатського регіону в період повномасштабного вторгнення: основні тенденції та виклики	90
Батир Андрій Миколайович Вплив розвитку ІІІ на процес створення сучасних естрадних пісень: позитивні і негативні аспекти	94
Дарієнко Олександра Леонідівна Вербальна і невербальна комунікація у навчальному діалозі викладача вокалу та учня мистецької школи	84
Попович Маргарита Юріївна Культура як символічний універсум в працях Ернста Кассірера	101
Симурник Мирослава Мирославівна Символ як найважливіший механізм пам'яті культури	104
Думич Діана Сергіївна Виклики та їх подолання під час вивчення навчальних фортепіанних творів (на прикладі фортепіанних композицій 1–3 семестрів)	107
Кузан Вікторія Михайлівна Культура як текст: семіотико-аксіологічний підхід	111
Фешко Вікторія Вікторівна Архетипи української ментальності у полікультурному дискурсі Карпатського регіону	114

Пінчук Вероніка Богданівна

Студенський камерний хор УКД – творча лабораторія для успішної підготовки професійного естрадного співака 116

Івасів Таїсія Михайлівна

Перший сольний концерт як етап професійного становлення: на прикладі творчості Олега Чигера 120

Розділ 5

МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

Шман Світлана Юріївна

Інтелектуальна власність у мистецтві 123

Мунтян Ілона Андріївна

Феномен протистояння бароко і класицизму в культурологічному дискурсі 126

Мала Вероніка Артемівна, Філімець Юліана Володимирівна

Фестивальний рух на Закарпатті протягом 2019-2025 рр. 130

Ілик Богдана Іванівна

Мистецтво чаювання в Японії: історико-культурний, філософський та сучасний аспекти 132

Чумаченко Маргарита Олегівна

Старокитайська міфологія: аксіологічний аналіз 134

Рогожніков Максим Андрійович

Теоретико-методологічні засади формування “Я-концепції” особистості у хореографічній творчості 139

Фотоматеріали I Міжнародної студентської науково-практичної конференції

142



ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

**Безкишка Надія Ігорівна,
Лавро Юлія Ігорівна,
здобувачі ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради**

**Науковий керівник:
Мартинюк Марія Володимирівна,
доктор філософії, викладач
кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради,
м. Ужгород (Україна)**

ПІСЕННО-РОМАНСОВА СПАДЩИНА БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО

Визначною постаттю у музичній культурі України є Богдан-Юрій Ярославович Янівський – видатний український композитор, піаніст та педагог. Народився 4 липня 1941 р. у Львові в музичній родині. Освіту здобув у Львівській консерваторії (сучасна назва – Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка) як піаніст (клас професора Олега Криштальського, 1967), пізніше як композитор (клас Романа Сімовича і Дезидерія Задора, 1978).

Працював музичним редактором Львівського обласного радіо, завідувачем музичної частини Львівського театру юного глядача, викладав у Львівській консерваторії. Богдан-Юрій Янівський – народний артист України (1991). лауреат Державної премії України імені Т.Г.Шевченка (1997 р.), голова правління Львівської організації Спілки композиторів України, член національної спілки журналістів і театральних діячів України.

Автор оркестрових та камерно-інструментальних творів і музики до численних драматичних вистав. Автор опери «Одеська балада», а також музики до мультиплікаційних і телевізійних фільмів. Написав музику до вірша Івана Франка «Червона калина» та дитячого мюзиклу «Лис Микита».

До пісенного жанру Богдан Янівський звернувся в 1967 році. Значна частина його пісень написана на вірші Богдана Стельмаха, Ліни Костенко, Романа Кудлика, Романа Лубківського, Івана Франка, Дмитра Павличка, Ростислава Братуня, Івана Драча та ін. поетів.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

В його пісенній спадщині помітним є звернення до віршів одного поета. Саме на слова Богдана Стельмаха композитор написав пісні: «Залицяльники», «Гуси-лебеді», «Колискова для матері», «Не забудь», «Є на світі казка», «Карпатська колисанка», «Осінні тихі дні».

Богдан Янівський – чудовий мелодист. Для його творів найголовнішою рисою залишалася природа народної пісенності, адже її коріння, як вважав сам композитор, – найглибше. Для мелодики солоспівів Богдана Янівського характерні риси західноукраїнського солоспіву-романсу, що формувалися Денисом Січинським, Остапом Нижанківським, Станіславом Людкевичем. Майже в усіх його найвідоміших піснях-романсах можна виявити ряд упізнаваних моментів стилю – виразна мелодія з повторюваними мотивами, що легко запам'ятовуються, обов'язковий вступ-програш, що підкреслює характерні риси пісні, двоголосий дуетний виклад. За жанровими характеристиками це – балада («Балада про двох лебедів», «Журавочка», «Чумацький шлях», «Як упав же він», «Балада для мами»), скерцо («Залицяльники», «Забобон»), новела («Голубівна»), елегія («Червона калино, чого в лузі гнешся», «Не забудь», «Пісня Назарія»), колискова («Колискова для матері», «Верховинська колисанка»), монолог («Ой жалю мій, жалю», «До милої»).

Популярність творів Богдана Янівського завжди була незаперечною. Його пісенний репертуар із задоволенням виконували відомі співаки, як, зокрема, Ніна Матвієнко, Віктор Шпортко, Степан Степан, Василь Бокоч, тріо «Либідь» (Н. Ятченко, Л. Михайленко, В. Михайлова) та багато інших.

Серед великої кількості пісенно-романсової творчості Богдана Янівського можна легко помітити твір, який до сьогоднішнього дня є популярним. Пісня «Не забудь», написана в 1978 році на слова Богдана Стельмаха, за характером надзвичайно лірична, світла і трепетна.

Б. Янівський зумів тонко відчувати зміст літературного тексту і перенести все тепло високого почуття в музику. Співвідношення «текст-музика» – надзвичайно гармонійне. Музична мова наповнена світлими емоційними барвами. Інколи, низхідні мелодичні звороти асоціюються з відчуттям спогаду. Плавний, прозорий перехід однієї фрази в іншу, – створює враження плинності і логічної безперервності думки авторів.

Мінорна тональність, мимоволі вливає іскорку суму, печалі, та навіть тривоги за щось. На словах: «Не забудь, сніги впадуть...», слухач має змогу дуже чітко почути розвиток музичної думки, який призводить до логічного початку наступного куплету. Секвенційні звороти на словах «Вирує пам'ять як ріка», дають можливість

відчути стрімкий мелодичний розвиток як при виконанні цієї музики, так і під час прослуховування її. Щодо мелодики, то слід відзначити, що композитор в даному творі неодноразово скористався секвенційними зворотами. Завдяки правильному використанню цих прийомів, кульмінація є неперевершеною в музичному плані.

При куплетній побудові пісні, композитор зумів втілити в неї риси, що притаманні романсу:

- кантиленна, емоційно виразна мелодика;
- присутність вальсоподібної ритмометричної структури.

Ці, та інші риси надали пісні «Не забудь», динамічності в розвитку і ніжної мрійливої елегійності. Тут яскраво відчутний вплив кращих традицій української пісенної лірики.

Вони проявляються у гармонії музики зі словом, у використанні відповідної ритміки і мелодики, а також у відповідності з уже відомими зразками ліричної української пісні.

Пісенно-романсова спадщина Богдана Янівського не втрачає популярності й сьогодні. Романс «Не забудь» у репертуарі Наталії Бучинської, Оксани Герасименко, Ольги Щербатюк, сесер Тельнюк, дівочого вокального колективу «Ladie`s trio», дуету у складі Валерія Дусанюка та Любові Аргатюк, Кулеші Наталії і Кушніра Тараса та багатьох інших.

Пропонуємо вашій увазі романс «Не забудь» у виконанні студентів 2 курсу спеціальності музичне мистецтво КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР Надії Безкишки – бандура та Юлії Лавро – спів.

Список використаних джерел

1. Богдан Янівський – «Не забудь». URL: https://www.youtube.com/watch?v=TY1wICl8QEc&list=RDTY1wICl8QEc&start_radio=1
2. Дутчак В. Богдан-Юрій Янівський: «Не забудь». Музика. 10 липня 2021. URL: <https://mus.art.co.ua/bohdan-yuriy-yanivskyu-ne-zabud/>
3. Кияновська Л. Аналіз пісенної спадщини Богдана Янівського. URL: <https://web.archive.org/web/20150626132246/http://www.uaestrada.org/archives/21415>



ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Тимчишина Ірина Володимирівна,
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Мартинюк Марія Володимирівна,
доктор філософії, викладач
кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради,
м. Ужгород (Україна)

ПІСЕННА ЛІРИКА ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

Денис Січинський – композитор, педагог, диригент, народився 2 жовтня 1865 р. в селі Ключинцях Тернопільської області. Ще в дитинстві привернув увагу своїм музичним талантом і його навчали теорії музики та грі на фортепіано. Найбільшу роль у становленні майбутнього композитора мав Владислав Вшелячинський – піаніст і органіст, згодом професор Львівської консерваторії.

У 1888-90 рр. був студентом юридичного і теологічного факультетів Львівського університету. Вирішивши остаточно обрати музику своєю професією, він вступив до консерваторії Галицького музичного товариства у Львові (сучасна назва – Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка), а також, навчався приватно гармонії і контрапункту у професора Карла Мікулі, учня Шопена.

Одночасно провадив активну музично-громадську діяльність: диригував хорами, увійшов до складу першого правління Львівського хорового товариства «Боян» (1891). У 1892 р. за кантату «Дніпро реве» отримав I-у премію на конкурсі цього товариства. Згодом Д.Січинський організує товариства «Боян» у Коломиї та Перемишлі. Останні 10 років життя (1899-1909) працював з невеликими перервами у Станиславі (сьогодні – Івано-Франківськ). Тут був диригентом «Бояна» і вчителем фортепіано у новоствореній музичній школі, організував музичне видавництво, хори в кількох селах. Всі ці види діяльності були в основному громадською роботою, а для заробітку він аранжував чужі твори.

Життя композитора було важким і виснаженим знедоленим життям і хворобою, помер у Станиславові (від раку горла) 26 травня 1909 року.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

В музичній культурі Галичини Д. Січинський посів вагоме місце. Найбільш плідно композитор творив у вокальному жанрі. Його звернення до хорової творчості у великій мірі зумовлене національною традицією, а також його практичною діяльністю. Почавши від хорових обробок народних пісень, композитор поступово переходить до написання хорових кантат «Дніпро реве», «Минули літа молодії», «Лічу в неволі» (сл. Т. Шевченка).

В доробку композитора хорові твори та солоспіви на слова Л. Українки, І. Франка, Т. Шевченка, духовні твори, пісні для дітей, фортепіанні мініатюри, збірка обробок народних пісень, а також музика до театральних комедій: «Нахмарило», «Свекруха», «Заволока» та історичної опери «Роксоляна».

Особливої уваги заслуговують солоспіви Д. Січинського. Він був першим в українській музиці, хто звернув увагу на філософський та психологічний зміст поезії. Солоспіви, в яких він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив власний стиль, позначений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресивністю, виділяються незвичайною гнучкістю, невідривно пов'язаною з відтінками тексту, мелодикою. Саме в солоспівах знайшли своє найяскравіше втілення його талант лірика і романтичні риси стилю. Провідні почуття його солоспівів – туга, смуток, відчай, які передані особливо переконливо. Такими є його пісні «Скільки дум ту переснилось» (сл. У. Кравченко), «Пісне моя», «Як почувеш вночі», «Даремне, пісне» (сл. І. Франка), «Із сліз моїх» (сл. Гейне), [3, с. 58].

Кожен солоспів Січинського творить неповторний, єдиний у своєму виразі образ, з індивідуально знайденою мелодикою і її розвитком. Вірш І. Франка «Як почувеш вночі край твого вікна...» втілений у драматичному монолозі, в якому музика безупинно слідує за текстом у наскрізній формі. Душевне хвилювання, глибокий смуток і біль прибитої горем людини передаються гнучким речитативом, майже мовленням, аж до найвищого напруження, крику розпуки, нарешті, спаду і примирення. Романс написаний у простій двочастинній безрепризній формі із вступом (тт. 1-4), ця мініатюра викликає асоціації з куплетною формою, де приспів («Се не є сирота, що без мами блука, не голодний жебрак, моя зірко»), для підкреслення ліричних почуттів героя, поданий у тріольній фактурі супроводу, трохи пом'якшуючи суворі синкоповані акорди вступу. У точці найвищої кульмінації («невтишима тоска, се любов моя плаче») у супроводі з метою створення єдиного образу знову з'являються синкоповані фігури вступу. Так наскрізний розвиток мелодичної лінії, що супроводжується наскрізним розвитком фактури, створює образ неперевершеної художньої сили.



Як і інші солоспіви подібного змісту, ця мініатюра має глибоко філософський підтекст.

У вокальних творах Січинського, хорових, і особливо у солоспівах, слід відзначити дві істотні риси: це відбиття у них найсуттєвіших рис як вдачі, так таланту автора, його напруженої, наболілої, неспокійної душі; і, з другого боку, це впровадження в цей жанр української музики розкриття психологічного змісту поезії, з цілою гамою виражальних відтінків.

Своїми талановитими творами композитор збагатив музичне мистецтво України. Кращі з них, пройняті чудовою мелодикою українських пісенних інтонацій, задушевні і романтичні піднесені, заслуговують постійного місця в репертуарі.

Список використаних джерел

1. Гнатів Т. Солоспіви Д. Січинського в контексті європейської камерно-вокальної лірики XIX - початку XX ст. // Musica Galiciana / Pod. red. L.Mazery. - Rzeszów, 1999. - Т. 3. - S.277-287.
2. Кияновська Л. Українська музична культура. навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 стор.
3. Павлишин С. Від отчої землі // Музика. - 1991. - № 1. - С. 23-24.
Павлишин С. Денис Січинський. - К. Муз. Україна, 1980. - 48 с. - (Творчі портрети укр. композиторів).

Онофрюк Павло Іванович,
здобувач ОС «бакалавр»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Кметюк Тарас Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
естрадно-вокального мистецтва
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»
м. Івано-Франківськ (Україна)

СИНТЕТИЧНА ПРИРОДА КОЛОМИЙКИ У РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ГУЦУЛІЯ»

Коломийка посідає виразне місце серед пісенних жанрів українського фольклору, відзначаючись своєрідною мелодикою, ритмічною структурою та поетичною формою. Її жанрова специфіка полягає у тісному синтезі тексту й мелодії, що створює

унікальну жанрову модель, відмінну від більшості традиційних народних пісень. Етимологічно термін «коломийка» пов'язують із назвою міста Коломия – історичного культурного осередку Гуцульщини. Відтак, найширше побутування цього жанру фіксується саме у західному регіоні України.

Вагомий внесок у збереження, розвиток та сценічну популяризацію коломийки здійснює Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія». У його репертуарі цей жанр займає одне з провідних місць – як за кількістю виконуваних творів, так і за тематичною різноманітністю та емоційно-образною насиченістю.

Коломийка є традиційним жанром української пісенної лірики, що органічно поєднує музичний, поетичний і танцювальний елементи. За ритміко-мелодичною структурою вона безпосередньо пов'язана з однойменним гуцульським масовим танцем, що зумовлює її виразну темпову динаміку та емоційний заряд. Типова форма коломийки – коротка, здебільшого дворядкова строфа, кожен рядок якої складається з 14 складів [4, с. 11]. Визначальною ознакою цього жанру є його синтетичність – поєднання пісенно-поетичного, мимічного та хореографічного начал. У виконавській практиці «Гуцулії» зазначені якості зумовлюють своєрідну театральність і підвищену енергетику виступів, що перетворюють коломийку на синтетичний художній акт – єдність слова, руху та музики.

Однією з характерних ознак коломийки є її двопланова будова, що поєднує образно-поетичний і смислово-емоційний рівні вислову. Як правило, перший рядок містить образ природи, який через аналогію або контраст підсилює змістову й емоційну наснаженість думки, розкритої у другому рядку. У ряді випадків перший рядок виконує функцію традиційного зачину – формули, що не має прямого змістового зв'язку з наступним висловом, але забезпечує ритмічну цілісність і емоційний вступ до пісні. До найпоширеніших зразків таких зачинів належать фрази типу: «Ой, дубику зелененький», «Закувала зозулиця», «На високій полонині» тощо.

Серед найпопулярніших хорових композицій цього жанрового напрямку вирізняються: «Верховино, світку ти наш» (М. Лисенко), «Гей, браття-опришки» (А. Кос-Анатольський), «Гуцульські весільні наспіви» (В. Якуб'як), «Моя гуцулочка», «Коломийки» (М. Магдій), «Де висока Чорногора» (І. Легкий), «Верховинські переспівки», «Коломийки» (А. Гнатишин), «Вівці мої, вівці» (М.Гринишин), «Радісні Карпати» (І. Фіцалович), «Гей, піду я на Говерлу» (М.Дремлюга), «Ой коли я в свої мамки» (М. Заставецький), «Дві смерічки», «Коломийки мої любі» (П. Князевич) та ін. [1; 3; 5].

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Розлогий арсенал коломийок у репертуарі ансамблю, що постає своєрідним народним літописом, акумулює широкий спектр людських емоцій і переживань. Серед тематичних напрямів домінує родинно-побутова лірика, у центрі якої – людина, її особистий світ, почуття, настрої, внутрішні конфлікти. Особливе місце належить пісням про кохання – жанровому різновиду, який охоплює вічну проблематику людських взаємин, проте зберігає чіткі соціально-побутові ознаки певної доби.

Будучи живим і динамічним елементом творчого репертуару Гуцульського ансамблю, коломийка послідовно розвивається як художня форма, що постійно оновлює свої змістові та виражальні ресурси. У процесі сценічного осмислення цього жанру спостерігається збагачення всіх складників музичної виразності – мелодики, ритміки, гармонічного мислення, тембрових і динамічних відтінків, а також розширення емоційно-образного діапазону.

У виконавській діяльності «Гуцулії» коломийка функціонує як у пісенній, так і в танцювальній формі. Характерною рисою сценічного трактування є інтеграція вокального та хореографічного начал: під час виконання танцювальної коломийки хоровий колектив супроводжує дійство співом, створюючи ефект багаторівневої художньої взаємодії. Така форма співіснування вокалу і хореографії підкреслює єдність музичного, пластичного та поетичного начал, які є визначальними для гуцульської художньої традиції. Найпопулярнішими танцями, де використовуються коломийкові мелодії, є: «Візитка», «На зарінку», «Верховинська святкова гуцулка», «Танець старого гуцула», «Долинський дрібонький», «Карпатські візерунки» та ін.

Під час виконання танцю «Коломийка» артисти «Гуцулії» використовують автентичні елементи народного строю, що слугують важливою складовою художньо-образної виразності постановки. Костюм виконавців вирізняється колоритністю, декоративною насиченістю та символічністю орнаментальних мотивів, завдяки чому він не лише підсилює емоційний вплив сценічної дії, а й виконує функцію етнокультурного маркера, увиразнюючи походження та стильову ідентичність гуцульської традиції [6, с. 5].

Окремої уваги заслуговують вокально-хореографічні композиції Гуцульського ансамблю пісні і танцю, серед яких особливо вирізняються такі постановки, як «Гуцульське весілля», «Опришки Олекси Довбуша», «Ой піду я межі гори», «Свято на полонині» та ін. Зазначені твори мають складну багаточастинну структуру, у межах якої поєднуються епізоди різного характеру, темпу й настрою. Ці масштабні сценічні полотна є виразним зразком синкретичного мистецтва, у якому поєднано кілька видів творчої діяльності – інструментальне виконання, спів, танець і словесну дію.

У репертуарі ансамблю коломийки представлені не лише у вокально-хореографічних, а й в інструментальних формах. У виконанні оркестрової групи

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

вони постають як самостійні музичні номери, що демонструють багатство варіантного розвитку теми та віртуозність народного музикування. Суттєву роль у формуванні інструментального образу відіграють засоби музичної виразності, властиві гуцульській автентичній традиції – численні мелізми, морденти, глісандо, орнаментальні прикраси, а також специфічна штрихова техніка гри на народних інструментах. Завдяки цьому інструментальні коломийки постають як яскраві взірці синтезу народної виконавської стихії та професійного музичного мислення, що органічно поєднують імпровізаційність і структурну довершеність.

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що активне функціонування коломийок у творчій діяльності Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» є оригінальним виявом народного художнього генія та вагомим чинником збереження і розвитку національної музичної традиції. Активне побутування коломийки є свідченням життєздатності жанру, його гнучкості та здатності до постійного оновлення. Зберігаючи класичні структурно-жанрові риси, коломийка водночас трансформується у сучасному сценічному просторі, залишаючись потужним носієм національної ідентичності та художньо-естетичних цінностей української культури.

Список використаних джерел

1. Верховино, світку ти наш: хорові твори з репертуару Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю / упоряд. І. Легкий. Київ : Музична Україна, 1990. 120 с.
2. Гринишин М., Кубик М. Співає Гуцульський ансамбль. Ужгород : Карпати, 1966. 96 с.
3. Карпатський гомін: твори з репертуару Гуцульського ансамблю / упоряд. М.Гринишин. Київ : Мистецтво, 1966. 92 с.
4. Коломийки / упоряд. Н. Шумада. Київ : Наукова думка, 1969. 603 с.
5. Репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю ДАІФО (Держ. архів Івано-Франківської обл.). Ф. Р-719. Оп. 2. Спр. 2. Арк. 34.
6. Стасько Б., Марусик Н. Український народний одяг (Західні етнографічні регіони). Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009. 120 с.

Czuczor Ramóna

Nyíregyházi Egyetem

Zenei Intézet

3. évfolyam, ének-zene tanár szak

Tudományos vezető:

Ferencziné dr. habil. Ács Ildikó,

művészetek doktora (DLA),

a Nyíregyházi Egyetem

Zenei Intézetének professzora

Nyíregyháza (Magyarország)

12 ÜTEMNYI REMEKMŰ – EGY KODÁLY-BICINIUM ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

A finn–magyar nyelvrokoni kapcsolatról mára bebizonyosodott, hogy e népek elődei közös ősnyelvet beszélő közösséget alkottak. A finnugor nyelvcsalád vizsgálata azonban nemcsak nyelvészeti, hanem zenei szempontból is fontos. Kodály Zoltánról köztudott, hogy 1905-ben kezdte meg a magyar népzene gyűjtését, de arról sem szabad megfeledkezni, hogy más nemzetek, főként a nyelvrokon népek zenei sajátosságait is igyekezett megismerni.

„A magyar népzene” című 1935-ös tanulmányában külön fejezetet szentelt a magyar népzene ősrétegének, és a cseremisiz, valamint csuvas dallamokkal való összehasonlításnak. A finn nép életével, zenéjével, erkölcsi nézeteivel is azonosulni tudott, és kereste a magyarokkal való közös kapcsolódási pontokat. Kodály így vélekedett: „Hálát kell adnunk a finneknek, mert három dologban mindig is példát mutattak nekünk, ösztönöztek bennünket. Először is a tudomány terén, azután művészileg és emberileg.” A finn Kalevala és az egész nemzet kultúrája, tudományos és pedagógiai munkáinak is forrásaként szolgált.

Kodály Zoltán egyetemi tanulmányai során eredeti nyelven ismerkedett meg a finn eposzal, amely óriási hatást gyakorolt rá és későbbi életének meghatározója lett. A Kalevala szava a Kaleva-lakból ered, jelentése: Finnország. Elias Lönnrot 1835-ben döntött úgy, hogy a kelet-finnországi, karlajai népköltészet hősi énekeit fogja kötetbe gyűjteni. Hosszas kutatómunka után 1849-ben megjelent a végleges, „Új-Kalevala” néven ismert változat, amely 50 éneket tartalmaz és mára több mint 60 nyelvre lefordították. A finnek nagy nemzeti eposzaként tartják számon, és ez a leggyakrabban feldolgozott finn mű.

Magyarországon elsőként Reguly Antal fordította le, majd összesen hat magyar fordítás készült. Kodály munkájához Vikár Béla 1909-es fordítása volt a mérvadó, mivel ezt ismerte és használta. Kodály életművében többször is felbukkan a Kalevala egy-egy éneke: legismertebb közülük

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

az 1944-ben komponált Vajnemöjnen muzsikál című nőikari mű, de a Bicinia Hungarica sorozatban is találunk hasonló darabokat. A jelen írás a negyedik füzet végén található bicinium elemzésére szorítkozik.

A Kalevala 24. énekének magyar változata a Menyasszony búcsúzó címet viseli. Dallamának forrása a finn Armas Launis 1930-ban közzétett népzenei gyűjteménye (Karjalan runosävelmät), ahol a dallam a 509. sorszám alatt található. Kodály ezt a dallamot az Iskola énekgyűjtemény II. kötetében is felhasználta, Vikár Béla fordításával. A két változat zeneileg megegyezik, de Kodály két ütempárral kibővítette saját verzióját.

Vikár fordításában a szöveg A menyasszony búcsúéneke címen szerepel, összesen hét strófából áll, melyek közül Kodály kettőt használt fel.

A szöveg és a dallam hűen őrzi a Kalevala jellegzetességeit: egyszerű dallamvezetés, kis hangterjedelem, 5/4-es ütemmutató, valamint a jellegzetes ritmikai képlet (ti-ti ti-ti ti-ti tá tá). Bár a finn dalokra jellemző a tiszta pentatónia, ebben az énekben inkább a moll-pentachord hangzás érvényesül.

Kodály feldolgozásában megváltoztatta a szöveg sorainak sorrendjét, néhány kifejezést is módosított, hogy jobban illeszkedjenek a zenei formához. A Menyasszony búcsúéneke egy népi lakodalmi szokást idéz meg: a menyasszony elbúcsúzik családjától, hálát ad szüleinek és barátainak. A kétszólamú éneket három zenei szakaszra bonthatjuk, mindegyik négy ütemből áll. Az alpdallam végig a felső szólamon hallható.

Az első részben a menyasszony az atyjától búcsúzik. Kodály apró ritmikai változtatásokkal természetesebbé tette az éneket; az 5/4-es ütemek belső hangsúlyai váltakoznak (3+2, majd 2+3). Az alt szólam ereszkedő dallama az egész zenei szakaszon át kíséri a szoprán mozgását, ami finom, bensőséges hangulatot eredményez.

A második egységben a lány édesanyjához fordul. A zenei szövet sűrűsödik, a két szólam ellenpontozó viszonyba kerül: a szoprán gyorsabb mozgású, a felső szólam dinamikusabb, míg az alt lassabb, mélyebb regiszterben halad. Ez a rész fokozza az érzelmi kifejezést, ugyanakkor átvezet a harmadik szakaszhoz.

A záró részben a menyasszony a család és a barátok felé fordul. A zene mozgalmasabbá válik, a szerkesztés polifon jellegű: az első ütemek kvintimitációval indulnak, majd a szólamok együtt érkeznek meg a prím záróhangra. A darab e-moll hangnemben zárul, lágy, mély tónusban.

A 12 ütemben elmondott három zenei egység fokozatosan fejlődik. A polifon váltás az aranymetszés pontján, a harmadik szakasz kezdetén jelenik meg, így Kodály kompozíciója kiegyensúlyozott, íves szerkezetű. Ez a rövid, mégis tartalmas bicinium méltán nevezhető miniatűr remekműnek.

Kodály a Bicinia Hungarica IV. füzetének előszavában így fogalmazott: „Akármilyen jól megismeri valaki népzeneinket: csak a rokon népekre való kitekintés adja meg a képnek a távlatot, a mélységet.” Ez a gondolat jól tükrözi zenei szemléletét. A rokon népek dallamvilágában rejlő elemek egykor a

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

magyar zenében is jelen lehettek, és Kodály ezek feltárásával kívánta gazdagítani a nemzeti zenei önismeretet.

Zenei jegyei és feldolgozásai nemcsak tudományos, hanem művészi értéküknél fogva is maradandóak. A Menyasszony búcsúzó arra emlékeztet bennünket, hogy a zenei rokonság nem elméleti fogalom, hanem közös kulturális örökség. Kodály miniatűr kompozíciói pedig azt bizonyítják, hogy a legnagyobb művészet gyakran a legegyszerűbb formákban szól a legigazabban.

Ocskay Brigitta,
Nyíregyházi Egyetem,
Zenei Intézet,
Ének-zene, népzene- és
népikultúra-tanár (osztatlan),
2. évfolyam.

Tudományos vezető:
Albert Sándor Szilárd,
Nyíregyházi Egyetem
Zeneművészeti Intézet
tanársegédje. Végzettség: MA
Nyíregyháza (Magyarország)

ÉLET A VIZEK KÖZÖTT

A Szigetköz Magyarország egyik legkülönlegesebb tájegysége, amelyet földrajzi helyzete, vízrajzi adottságai és a Duna közelsége sajátos gazdasági és kulturális fejlődési pályára állított. A térség hagyományos életformáit szorosan meghatározta a víz jelenléte: az itt élő emberek mindennapjai, megélhetési forrásai, közösségi szokásai és zenei kifejezőmódjai egyaránt a folyóhoz kapcsolódtak. A dolgozat célja a vízhez kötődő szigetközi foglalkozások – a halászat, aranymosás, pásztorkodás, molnárság és révészkedés – történeti és néprajzi bemutatása, valamint az ezekhez kötődő zenei hagyományok feltárása. A vizsgálat arra irányul, miként tükrözi e mesterségek világa a táj természeti adottságait, a társadalmi szerkezetet, illetve a népzene tematikus és stiláris sajátosságait.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

A Szigetköz a Kisalföld nyugati peremén, a győri-medencében fekszik, a Nagy-Duna és a Mosoni-Duna által határolt területen. E gazdag vízhálózat a történelem során nemcsak a táj arculatát, hanem az itt élők gazdasági tevékenységét is alapvetően meghatározta. A folyó mellékágai, zátonyai, árterei és szigetei különleges életformát teremtettek, amelyben a természet ismerete és tisztelete alapvető értékévé vált. A vízhez kötődő mesterségek a helyi ökológiai egyensúly fenntartásában is fontos szerepet játszottak: a lakosság a természet ritmusához igazította mindennapi munkáját, s az ehhez szükséges tudás nemzedékről nemzedékre öröklődött.

A halászat a Szigetköz legősibb és legelterjedtebb foglalkozása volt. A hivatásos halászok nemcsak önellátásra, hanem kereskedelmi célokra is dolgoztak. Munkájuk komoly szakértelmet igényelt, hiszen pontosan ismerniük kellett a folyó mederváltozásait, a halfajok viselkedését és az évszakos viszonyokat. Eszközeiket, például a varsát, kerítőhálót és ladikot, saját kezűleg készítették, és mindezek használata a gyakorlati tapasztalaton alapuló mély tudást feltételezett. A halászok zárt közösségeket alkottak, szakmai titkaikat féltve őrizték, a mesterséghez kapcsolódó dalok és mondókák pedig e közösségi identitás lenyomataként maradtak fenn.

A Duna hordalékából az aranyászok mosták ki az úgynevezett „sáraranyat”, amely az Alpokból származó arany szemcsékből állt. Bár ez a foglalkozás kevés jövedelmet biztosított, sajátos technikai és természeti tudást igényelt. Az aranymosás menetének – a lapátpróbától a mosópad használatáig – pontos ismerete nélkülözhetetlen volt. A népdalok gyakran tükrözik az aranyászok nehéz életét, a természethez való kötődésüket és a mesterség sajátos romantikáját, amely a folyóval való együttélés szimbólumává vált.

A pásztorélet a vízjárta területekhez igazodva alakult ki, és a rideg tartásból fokozatosan félszilaj pásztorkodás lett. A csordák tavaszi kihajtása és őszi visszatérése – Szent György- és Szent Mihály-naphoz kötődően – jelentős közösségi eseménynek számított. A pásztorok úsztatásos módszerrel juttatták át az állatokat egyik szigetről a másikra, ami a vízi életformához való alkalmazkodás különleges példája. A pásztorülethez szorosan kapcsolódott a duda és a pásztorénekek világa; a legismertebb szigetközi dudás, Soós Antal emlékei fontos forrásai e zenei hagyománynak, amely máig a térség kulturális örökségének részét képezi.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

A molnárok a Szigetköz gazdasági és társadalmi életének meghatározó szereplői voltak. A hajómalmok két hajótestből álltak, és egyszerre szolgáltak munkahelyül, lakóhelyként és olykor menedékként. A molnárok céhbeli mesterséget űztek, amely nagy megbecsülésnek örvendett, és sajátos életformát alakított ki a folyó mentén. A malmok körül zajló élet – a gabonaőrlés, az aratási szezon, a várakozó gazdák mulatságai – gazdag népi kultúrát hozott létre, amelyben a zene és a közösségi éneklés központi szerepet játszott. A molnárokról szóló tréfás dalok és történetek a mesterséghez fűződő népi szemléletet és humort is megőrizték.

A révészek a folyóátkelés nélkülözhetetlen szereplői voltak, mielőtt a hidak megépültek volna. Ladikkal, dereglyével és komppal szállították az utasokat és az árukat, munkájuk pedig különösen nehéz volt, főként áradások idején. A révészek a közösség élet fontos alakjai lettek: ismerték az utazók sorsát, híreket hoztak és vittek, ezáltal a társadalmi kommunikáció élő láncszemeiként működtek. A róluk szóló népdalok és elbeszélések a Duna menti életmód egyik legemberközelibb lenyomatát őrzik.

A szigetközi mesterségekhez kapcsolódó zenei hagyományok nem csupán a szórakozás vagy a munkaritmus kísérői voltak, hanem a közösségi identitás kifejezőeszközei is.

A munkadalok, pásztorénekek és mulatónóták a helyi életmód, a természethez való viszony és a társadalmi hierarchia lenyomatai. A duda, a hegedű és a citerafélék használata, valamint a dallamkincs motívumai a Nyugat-Dunántúl népzenei örökségéhez kötik a régiót. A zenei hagyományok továbbélése napjainkban is megfigyelhető a népzenei feldolgozásokban és a helyi hagyományőrző eseményekben, amelyek hozzájárulnak a szigetközi identitás megőrzéséhez és újra értelmezéséhez.

Összegzésképpen elmondható, hogy a Szigetköz vízhez kötődő foglalkozásai a természet és az ember harmonikus együttélésének példái. A halász, az aranyász, a pásztor, a molnár és a révész mesterségei nem csupán gazdasági tevékenységek voltak, hanem a helyi társadalom önazonosságát és kulturális önkifejezését is formálták. E mesterségek zenei öröksége a közösségi emlékezet szerves része maradt, és fontos szerepet játszik a népzene, valamint a helyi hagyományőrzés mai megújulásában. A dolgozat célja a kapcsolat feltárása és annak bemutatása, miként válik a „vizek között élő ember” mindennapi tapasztalata kulturális és zenei értékévé, amely a múltból a jelenbe ívelve tovább gazdagítja a Szigetköz kulturális arculatát.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Білоус Емілія Олександрівна

здобувач ОС «бакалавр»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Гаснюк Вероніка Василівна,

кандидат педагогічних наук, доцент

завідувач кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

ПОЕТИЧНИЙ І МУЗИЧНИЙ СВІТ ЗАКАРПАТСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ТАКОГО Я ХЛОПЦЯ МАЮ»

Народна пісня – це невичерпне джерело духовної культури українського народу, у якому відображено світогляд, почуття й поетичне мислення багатьох поколінь. Особливе місце у фольклорній спадщині займають пісні Закарпаття, що поєднують риси української, угорської, словацької та румунської традицій. Вони вирізняються мелодійністю, мовним колоритом, природною ширістю й непідробною емоційністю.

Одним із яскравих зразків цієї традиції є жартівливо-лірична пісня «Такого я хлопця маю», у якій відчувається радісний, оптимістичний настрій, характерний для закарпатської молодіжної співанки. Мета розвідки –проаналізувати поетичний текст, музичні особливості та виконавську інтерпретацію пісні «Такого я хлопця маю» як зразка закарпатської народнопісенної традиції, а також виявити особливості її жартівливо-ліричного характеру.

Текст пісні короткий, але насичений художніми образами та мовними барвами:

*Такого я хлопця маю,
як ружа лелія, ружа лелія
чом би то я, мамко, весела не була.*

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Цей фрагмент розкриває просту, але щиру життєву ситуацію – дівоче захоплення та гордість за свого коханого.

Порівняння з квітами («ружа лелія») є типовим фольклорним паралелізмом, який символізує красу, чистоту та молодість.

Діалектні слова – ружа, лелія, мамко, чом би то я – створюють мовну автентичність, підкреслюють регіональний колорит і музичність самої говірки.

Поетика пісні заснована на поєднанні простоти й емоційності, де навіть короткий куплет передає цілий спектр почуттів – від ніжності до легкої самоіронії.

Мелодія пісні – плавна, діатонічна, співуча, із вузьким діапазоном (в межах сексти). Для неї характерні:

ладова основа – натуральний мінор, що створює світлий, м'який колорит. У фольклорі Закарпаття натуральний мінор трапляється дуже часто. Він: створює м'який, співучий і злегка сумовитий колорит, добре поєднується з жартівливо-ліричним змістом – коли на тлі мінорного ладу з'являється грайлива, усміхнена інтонація, підсилює відчуття щирості, душевності, простоти. У цій пісні мінор не означає журбу – навпаки, у поєднанні з жвавим ритмом і веселим текстом («чом би то я, мамко, весела не була») він надає легкого емоційного контрасту, що типово для Карпатського фольклору;

ритмічна організація – проста, двотактна, із помірно швидким темпом ($\text{♩} = 100\text{--}112$), що надає твору танцювальної пружності;

форма – куплетна, із варіаційним повтором фраз (ружа лелія), який посилює мелодійність і закріплює основний образ.

У мелодичній структурі немає різких стрибків чи складних мелізмів – вона природна, наближена до мовного інтонування, тому пісня легко запам'ятовується й виконується.

У народній традиції пісня звучить жваво, з усмішкою, у невимушеній манері. Виконується як сольна або ансамблева жіноча пісня, унісонно або двоголосно (переважно терціями).

Виконавські ознаки:

- легкий, «народний» тембр без академічного вібрато;
- ясна дикція, вимова діалектних форм;
- жвава, грайлива інтонація, що створює ефект розмовності та жарту.

У сценічному виконанні допускається супровід ансамблю народних інструментів (скрипка, акордеон, цимбали, бубон), однак головне – зберегти природну емоційність і безпосередність.

Жарт у пісні не відкритий, а переданий інтонацією й перебільшенням.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дівчина ніби «вихваляється» своїм хлопцем, але робить це з доброзичливим гумором і самоіронією. Фраза «чом би то я, мамко, весела не була» – це не тільки визнання кохання, а й ігровий елемент, що створює ефект усмішки.

Саме в цьому поєднанні – щирості й гумору – полягає чарівність закарпатського народного співу.

Пісня «Такого я хлопця маю» – це яскравий приклад жартівливо-ліричної традиції Закарпаття, у якій гармонійно поєднані поетичні образи, діалектна мовна музикальність і природна виконавська манера. Через простоту тексту, мелодійність і життєствердний настрій пісня виявляє естетичні ідеали закарпатців – любов до життя, добродушний гумор, щирість почуттів.

Її вивчення й сценічне відтворення сприяють збереженню місцевої пісенної традиції, розвитку народно-виконавської культури і формуванню національної ідентичності сучасного митця.

Список використаних джерел

1. За горою високою: Закарпатські народні пісні з архіву П. Милославського / Упорядкування В. Олексина. Перечин: Видавництво «ТУРпрес». 2006. – 184 с. Збірник народних пісень Закарпаття «За горою високою» побудований на рукописних матеріалах, що збереглися в архіві Петра Милославського.

2. Пісні Іршавщини/Запис текстів і мелодій, підгот., упоряд., вступ. ст., приміт. та слов. І. Хланти; підгот. текстів М. Офіцинської; мелодії розшифр. А. Гайналій, М.Попенко, М. Рибалко, Т. Росул; нотний матеріал підгот. В. Кобаль.



Чена Владислава Володимирівна

здобувач ОС «бакалавр»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Гаснюк Вероніка Василівна,

кандидат педагогічних наук, доцент
завідувач кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

РОЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ М. ВЕРИКІВСЬКОГО «ЗА ГОРАМИ, ЗА ЛІСАМИ»)

Закарпатська народна пісня – це не лише мистецьке явище, а й своєрідний літопис життя, світогляду й духовності людей Карпатського краю. Серед численних спроб зберегти та осмислити цю культурну спадщину особливе місце посідають композиторські обробки, які поєднують автентичність народного звучання з професійною музичною культурою.

Яскравим прикладом такого творчого синтезу є обробка Михайла Івановича Вериківського «За горами, за лісами» – твору, що поєднує фольклорну глибину та концертну довершеність. Мета нашої розвідки – розкрити роль виконавської інтерпретації у популяризації закарпатської народної пісні та окреслити її значення у збереженні музичної спадщини Карпатського регіону.

Мета: дослідити, як виконавська інтерпретація впливає на популяризацію закарпатської народної пісні на прикладі твору М.Вериківського «За горами, за лісами», визначити специфіку виконання та її роль у збереженні традицій Карпатського регіону.

Завдання:

1. Проаналізувати історико-культурне підґрунтя пісні та визначити особливості музичної обробки М. Вериківського.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

2. Охарактеризувати виконавські прийоми та стилістичні особливості інтерпретації та дослідити вплив виконавського трактування на популяризацію твору.

Пісня «За горами, за лісами» походить із глибоких фольклорних традицій Закарпаття. Вона відображає емоційний світ, побут і звичаї карпатців, їхній зв'язок із природою та прагнення до гармонії.

Мелодика закарпатських пісень вирізняється м'якою співучістю, використанням діатонічних ладів, а також характерною інтонаційною свободою, що споріднює її з європейськими гірськими традиціями. Завдяки усній передачі з покоління в покоління ці твори зберегли глибинну автентичність і стали невід'ємною частиною культурного коду краю.

Михайло Іванович Вериківський – один із тих митців, хто зумів поєднати народне й академічне. Його обробка пісні «За горами, за лісами» не лише зберігає мелодичну автентичність, а й розкриває її емоційну глибину за допомогою гармонічного багатства, поліфонічних прийомів і майстерної хорової фактури. Композитор перетворює народну пісню на художній твір, придатний для концертної сцени, але при цьому не порушує її духовну сутність. Саме така обробка робить фольклор доступним для сучасного слухача, зберігаючи при цьому його автентичність.

Роль виконавця у відтворенні народної пісні – надзвичайно важлива. Від інтерпретації залежить, чи збережеться первісна щирість і природність фольклору.

Для закарпатського співу характерна відкрита манера звучання, легка носовість, м'яке легато, використання мелізмів і живої інтонаційної гнучкості. Виконавець повинен передати внутрішню мелодійність та духовну наповненість твору, не втрачаючи академічної чистоти інтонації. Професійний підхід до інтерпретації передбачає тонкий баланс між технічною майстерністю й емоційною правдивістю – саме цей синтез забезпечує глибоке сприйняття пісні слухачем.

Живе виконання – головний шлях збереження та поширення народної музики. Коли пісня звучить на сцені, у хорових фестивалях чи академічних концертах, вона набуває нового життя. Інтерпретація твору Михайла Вериківського сучасними виконавцями допомагає зберегти національну ідентичність, а також формує у слухачів глибоку повагу до народної традиції. Через майстерне виконання закарпатська пісня стає зрозумілою й близькою не лише місцевій, а й міжнародній аудиторії.

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Для подальшої популяризації закарпатської народної пісні варто:

- включати закарпатські народні пісні у навчальні програми музичних закладів.

- використовувати автентичні записи для ознайомлення студентів з оригінальною манерою виконання.

- заохочувати творчі інтерпретації, що зберігають первісний зміст та музичний стиль.

- проводити тематичні фестивалі та семінари, присвячені регіональній пісенній спадщині.

- розвивати співпрацю між науковцями, виконавцями й педагогами задля збереження фольклорної культури.

Виконавська інтерпретація твору М. Вериківського «За горами, за лісами» є не просто художнім актом – це форма культурного посередництва між минулим і сучасністю.

Завдяки професійному виконанню народна пісня виходить за межі локальної традиції, набуваючи загальнонаціонального звучання. Вона продовжує жити, розвиватися і надихати нові покоління виконавців, зберігаючи духовну силу українського фольклору.

Отже, виконавська інтерпретація – це міст між автентичністю і сучасністю, між народом і сценою, між традицією і майбутнім.

Баль Катерина Вікторівна

здобувач ОС «магістр»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Черкасов Володимир Федорович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

КОЛАБОРАЦІЯ МІЖ ФОЛЬКЛОРОМ І ЕСТРАДОЮ У ТВОРЧОСТІ АЛІНИ ПАШ

Сучасна українська естрада перебуває у процесі активного переосмислення культурних кодів і національних традицій. У контексті глобалізації та цифрової музичної революції особливу цінність набувають артисти, які майстерно комбінують сучасні музичні тенденції з автентичними народними мотивами. Серед таких яскравих особистостей виділяється Аліна Паш – українська співачка, реперка й авторка пісень, творчість якої стала прикладом природного поєднання фольклору з естрадною музикою.

Актуальність цього дослідження обумовлена тим, що музика Аліни Паш виступає не лише експериментальним поєднанням різних жанрів, а й свідомим культурним проєктом, який спрямований на відновлення зв'язку між сучасним українцем і його корінням. Її творчість наочно демонструє, як фольклор може гармонійно писуватися в реалії ХХІ століття, залишаючи при цьому свою глибину та автентичну духовність. Метою доповіді є висвітлення процесу взаємодії між елементами фольклору та сучасної естради у творчості Аліни Паш, а також аналіз значення цієї співпраці для розвитку і збагачення сучасної української культури.

Аліна Паш родом із Закарпаття, селищі Буштино Тячівського району, регіону, з яскравою етнокультурною спадщиною. Змалку вона чула народні пісні, приспівки, говірку, характерні для карпатського краю. Цей фольклорний ґрунт згодом став основою її творчого стилю. Навчалась у місцевій школі та школі мистецтв, паралельно мала приватні уроки вокалу в Ужгороді.

Вже з підліткового віку Аліна Паш активно брала участь у різних вокальних фестивалях, серед яких «Молода Галичина», «Різдвяна зірочка», « Кришталеві Грона», «Кримські Хвилі» та інші. Вже у старшій школі Аліна взяла участь у програмі «Караоке на майдані» та «Х-фактор». На початку свого творчого шляху Аліна проходила кастинг до дівочого гурту «Real O», трохи пізніше працювала з гуртом «Горячий шоколад». Була бек-вокалісткою гурту «Скай» та співачки «Ірини Білик». Згодом була у складі гурту «Delicious Ladies».

Сьогодні, коли українська культура активно відновлює національну ідентичність, творчість Аліни Паш демонструє, як фольклор може «жити» у нових формах – через електроніку, хіп-хоп і поп.

У творчості співачки часто переплітаються гуцульські інтонації, народні ритми, лексика діалекту та архетипні образи, такі як гори, ліс, вода, вогонь і жінка-берегиня.

Пісня «Bitanga» («бітенга» – у закарпатському діалекті означає «Хуліганка» або «Хуліган») – це дебютний сингл Аліни Паш, який вийшов у 2018 році. Це історія про внутрішню свободу, самобутність і гордість за своє коріння. У цьому образі співачка говорить про людину, яка не підкорюється правилам, живе по-своєму, має характер і не боїться бути «інакшою».

«Електроніка, плюс етніка, hip-hop, RnB, там все намішано. Я навіть гадки не маю як це назвати одним або двома словами – це мікс кількох стилів» – розповідає про стилістику пісні авторка.

Саме ця композиція допомогла їй заявити себе на музичній сцені України, поєднавши хіп-хоп, фольклорні мотиви Закарпаття та експериментальний підхід. У кліпі видно виразний етнічний/закарпатський стиль у вбранні та аксесуарах: головні убори, тканини, декоративні елементи. Мова пісні та манера виконання включають закарпатський діалект, що додає автентичності й особливого колориту. Кліп став своєрідним міні-виступом закарпатської культури у форматі сучасної музики.

У пісні «Босорканя» вона звертається до міфологічних персонажів народів Карпат, відьми або чаклунки з рисами вампіра – жінки, яка володіє могутньою природною силою. Відьми-чарівниці, яка вчить жінок України бачити й плекати в собі красу та жіночність. У виконанні Аліни цей образ оживає з сучасним феміністичним присмаком, символізуючи внутрішню силу, незалежність та свободу.

Інший приклад – пісня «Тіні забутих предків», з якою співачка мала представити Україну на Євробаченні-2022 після перемоги у національному відборі на «Євробачення-2022» (але нажаль через певні обставини цього не сталося). Текст пісні містить культурні та історичні алюзії на українське коріння, міфи та етно-свідомість. Пісня показує, як українська музика може звертатися до власної історії і фольклору, але подавати це в сучасній формі – таким чином вона стає культурним меседжем, а не просто піснею. З її допомогою Аліна Паш підтверджує свою позицію як артистки, яка працює на перетині «етно + сучасне», «регіональне коріння + глобальний звук». Тема пісні резонує особливо актуально на тлі подій в Україні: ідентичність, коріння, пам'ять - все це набуває нового значення.

Використовуючи народні елементи, співачка не цитує фольклор буквально, а переосмислює його. Її інтонаційна та ритмічна мова глибоко вкорінена у традиції, проте подається через сучасну призму - реп, електроніку, поп та арт-естетику.

Композиції Аліни Паш дотримуються принципів сучасного поп-продакшену: чітка структура з куплетами, виразний приспів, ритмічний ґрув, а також інтеграція електронних бітів і вокальних ефектів.

Пісні «Bitanga», «Goira», «Bosorka», поєднують реп-речитатив і мелодійні народні інтонації. У них можна почути алюзії на старовинні мотиви, проте у контексті урбаністичного саунду. Таке поєднання створює нову форму української естрадної пісні, де етнічне і сучасне взаємодіють, не конкуруючи, а підсилюючи одне одного.

Особливо цікавими є колаборації Аліни Паш з іншими митцями, які теж працюють на межі жанрів : Pianобой, POSITIFF, Michelle Andrade, Тіна Кароль, MONATIK, Alyona Alyona, Сергій Бабкін, Constantine, LATEXFAUNA, YUKO, Gurt [O], KRUTЬ.

Така співпраця демонструє тенденцію до «єднання поколінь» – коли традиція стає підґрунтям для інновацій. Так формується новий тип української поп-культури, де національна автентика є не минулим, а живим матеріалом для творчості.

Фольклорні мотиви у творчості Аліни Паш проявляються не лише в музиці, а й у візуальному образі. Її сценічні костюми часто містять елементи народного вбрання – вишивки, хустки, орнаменти, головні убори, прикраси. Водночас вони подаються у сучасній формі: з авангардними силуетами, металевими деталями, неоновим освітленням. Такий підхід перетворює сцену на простір діалогу минулого й сучасного.

У кліпах співачки поєднуються карпатські пейзажі, народні символи, сакральні образи з сучасними візуальними ефектами. Режисерська мова цих відео – це візуальна міфологізація сучасності. Глядач бачить не просто красиву картинку, а символічним світ, у якому Україна постає одночасно древньою і сучасною, традиційною і технологічною.

Таким чином, колаборація між фольклором і естрадою у творчості Аліни Паш – це явище, яке символізує нову хвилю української музики. Співачка доводить, що автентичність може бути трендовою, а народна пісня – частиною сучасного саунду. Її творчість формує новий тип українського естрадного виконавця: не наслідувача західних моделей, а носія власної унікальної ідентичності.

Поєднання стародавніх мелодій і сучасної енергетики створює нову якість української естради – глибоку, змістовну, і водночас конкурентну на світовій сцені. Творчість Аліни Паш – це приклад того, як фольклор може не лише зберігати пам'ять, а й відкривати шлях у майбутнє.

Список використаних джерел

1. Аліна Паш: Біографія, досьє, фото Аліна Паш. Forbes.ua. URL: https://forbes.ua/profile/alina-pash-361?utm_source=chatgpt.com.
2. Багній О. Українців підкорює закарпатський реп від зірки «Х-Фактора». Радіо ТРЕК. URL: https://radiotrek.rv.ua/medianews/ukraintsv_pidkoryuie_zakarpatskyy_rep_vid_zirky_hfaktora_225504.html?utm_source=chatgpt.com
3. Івась К. "Найактуальніша карпатська відьма XXI століття з вами на зв'язку." Інтерв'ю Alina Pash. СУСПІЛЬНЕ КУЛЬТУРА. URL: https://suspile.media/culture/189305-najaktualnisa-karpatska-vidma-hhi-stolitta-z-vami-na-zvazku-intervu-alina-pash/?utm_source=chatgpt.com
4. Морі Є. "Мені дуже хочеться розвивати українську культуру". Інтерв'ю з Аліною Паш про можливості та музику. СУСПІЛЬНЕ КУЛЬТУРА. URL: <https://suspile.media/culture/86080-meni-duze-hocetsa-rozvivati-ukrainsku-kulturu-intervu-z-alinou-pas-pro-mozlivosti-ta-muziku/>
5. Паш Аліна Іванівна – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Паш_Аліна_Іванівна
6. Суспільне Око. Бітанга українського шоубізу, 2020. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=2604997776418342>
7. Alina Pash: Young artist brings Ukrainian music industry to new level. Kyiv Post. URL: <https://www.kyivpost.com/post/8011>



Дубляк Тамара Василівна

здобувач ОС «магістр»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Смирнова Тетяна Анатоліївна,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

ЗАКАРПАТСЬКІ ТРАДИЦІЇ ФОРТЕПІАНИХ ЖАНРІВ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА ТА ВОЛОДИМИРА ВОЛОНТИРА

Фортепіано — один із найуніверсальніших музичних інструментів, який відіграв значну роль у розвитку світової музичної культури. Його виражальні можливості дозволили створити цілу систему жанрів — від навчальних етюдів до грандіозних концертів та інструментальних творів. Розвиток фортепіанних жанрів відбувався паралельно з еволюцією музичного стилю, фортепіанних технік та світоглядних ідеалів епохи. Фортепіанна музика поєднує в собі як безмежні виражальні можливості, так і технічну досконалість і духовну глибину.

Розвиток жанру фортепіанної музики — це не лише історія вдосконалення інструмента, а й шлях до еволюції музичної думки, виконавської майстерності та естетичних ідеалів кожної епохи. Фортепіанна музика Закарпаття є ваговою часткою музичної культури Срібної Землі. Її становлення і розвиток відбувався під впливом музичних культур і систем музичної освіти Чехії, Словаччини, Австрії, Угорщини, Польщі. Серед видатних постатей музичної культури Закарпаття належне місце посідає видатний піаніст, перший директор музичного училища м.Ужгорода, видатний композитор Дезидерій Задор. Сучасними його послідовниками є відомі композитори, організатори, яскраві особистості Віктор Теличко і Володимир Волонтир.

Віктор Теличко — український композитор, піаніст, педагог, заслужений діяч мистецтв України. Його фортепіанна творчість охоплює широкий спектр форм — від мініатюри до масштабних циклів. Серед них: прелюдії, етюди, поеми, ноктюрни, сюїти, варіації, концертні твори. Сильові риси музики Теличка характеризуються поєднанням національного мелосу з сучасними композиторськими техніками, гармонічним мисленням, використанням колористичних фактур, поліфонічних елементів, імпресіоністичних барв, схильністю до ліризму, інтонаційної співучості, виразної мелодики. Вплив народної музики Закарпаття відчутний у ритміці, ладогармонічних побудовах, інтонаційних джерелах багатьох мотивів і тем. Фортепіанна музика композитора відзначається педагогічною цінністю. Багато творів написано для навчального репертуару закладів середньої і вищої мистецької освіти.

Творчість Володимира Волонтира, представника львівської композиторської школи, одночасно логічно продовжує традиції закарпатської музичної традиції, відтак має яскраво виражений етнографічний колорит і відзначається духовною глибиною. Волонтир поєднує народні мотиви з академічними формами у більш широкому жанровому спектрі. Виконання фортепіанних творів Волонтира відбувається в навчальних закладах Мукачева, філармоніях Закарпаття, філармонії імені О. Козаренка м. Коломиї. Концерти користуються попитом і зацікавленістю музичної преси і слухачів. Композитор уважний до декоративної фактури, мелодійної пластики та ритмічної гнучкості, що дозволяє йому відтворити народну експресію в академічних жанрах. Завдяки цьому фортепіанна творчість В. Волонтира сприяє збереженню і розвитку жанрових традицій Закарпаття, утверджуючи регіональну самобутність у контексті української музики загалом.

Висновок: Отже, творчість сучасних закарпатських композиторів демонструє високу майстерність у фортепіанній музиці, урізноманітнюючись в широкому спектрі піаністичних жанрів. Прелюдії, ноктюрни, сюїти та концертні твори В. Теличка поєднують народні мотиви з сучасними гармонічними та ритмічними стилізованими зворотами. В. Волонтир зберігає у фортепіанних жанрах народну достовірність та етнографічний колорит. Його музика відзначається поєднанням народнопісенної інтонації та академічної композиторської техніки, яка сприяє зміцненню регіональної самобутності. Творчість обох композиторів свідчить про те, що закарпатські жанрові традиції продовжують розвиватися і на сьогоднішній день, формуючи основу для сучасного українського мистецтва.



Брила Марія Олександрівна

здобувач ОС «магістр»

спеціальності «Хореографія»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Черкасов Володимир Федорович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

ЕВОЛЮЦІЯ «ЧАРДАШУ» В СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Еволюція «Чардашу» в сучасній сценічній хореографії відображає злиття традицій та інновацій, що дає змогу цьому народному танцю зберігати свою культурну самобутність, а також адаптуватися до нових форм і стилів. У сучасному світі хореографи використовують «Чардаш», як підґрунтя для змішання різних стилів танцю, створення нових інтерпретацій та дослідження руху. Таке поєднання дозволяє інтегрувати минуле в сучасність.

Розглядаючи еволюцію «Чардашу», варто зазначити основні етапи, а саме фольклорну традицію, балет та класичну сцену, модерн та неокласицизм, контемпорарі, постмодерн та експериментальну хореографію, а також ф'южн та гібридні стилі.

Вивчаючи походження «Чардашу», було встановлено, що танець виник у сільській місцевості Угорщини та став частиною культурного життя країни.

Тому в ХХ столітті «Чардаш» все ще залишається основою для великої кількості фольклорних ансамблів, до прикладу як в «Угорському державному народному ансамблі», де досі зберігається автентична форма танцю.

У державному Угорському ансамблі мистецтво ґрунтується саме на старовинних танцях угорського народу. Виконання танців даного ансамблю вражає, адже жіночі рухи є дуже елегантними, а чоловічі навпаки, віртуозні та виразні.

В період коли почалась популяризація романтичного балету, а саме в ХІХ столітті, «Чардаш» поступово ставав невід'ємною частиною театральних постановок на території Європи.

Попри збереження традиційної форми, хореографи поступово почали адаптувати його для сцени. Ці роботи характеризуються великою увагою до естетики, включно з технічною досконалістю, синхронністю рухів, візуальною виразністю та інтеграцією з іншими мистецькими елементами. У сучасному театрі можна побачити «Чардаш» в балетних постановках, що є хореографічним експериментом. Як приклад можна розглянути оперу та балет Йоганна Штрауса – «Летюча миша» та Жоржа Бізе «Кармен». В цих постановках «Чардаш» відігравав роль символу екзотичної пристрасті та енергії. Такі класичні постанови зберігали в собі характерні «Чардашу» рухи, проте деякі були адаптовані до балетних норм, що зробило їх ще більше витонченими, формалізованими, елегантними та граційними.

Таким чином, класичний угорський танець, стає переосмисленням через призму сучасного танцю. Отже епоха романтичного балету зробила «Чардаш» не лише народним танцем, а й способом виразити сучасні проблеми та теми, емоції та ідеї, завдяки поєднанню, як і традицій так і новаторства.

Вже в ХХ столітті «Чардашом» почали цікавитись хореографи модерну, так такі хореографи, як Моріс Бежар та Джордж Баланчин, взяли на мету поєднати сучасні танцювальні стилі з фольклорними елементами. Завдяки цьому танцювальна мова чардашу почала адаптовуватися до нових технік, в яких більше уваги приділялось до пластики рухів, внутрішньої динаміки та емоційного наповнення, при цьому все ще зберігаючи основну структуру танцю. Сценічні варіації «Чардашу» часто використовують своє символічне значення для створення нових хореографічних історій. Наприклад, елементи танцю можуть стати метафорами боротьби за свободу, відображати соціальні зміни або зображати культурну ідентичність угорського народу. Виконуючись на сучасній сцені, «Чардаш» отримав нове життя і став інструментом для хореографів, які хочуть торкнутися актуальних соціальних проблем.

У сучасному танці «Чардаш» використовується, як джерело натхнення для створення нових форм. Хореографи почали часто інтегрувати елементи сучасної, акробатичної та контактної імпровізації, зберігаючи при цьому основну емоційну структуру танцю. Це дало їм змогу створювати виразніші, складніші й абстрактніші форми, що виходять за рамки традиційного народного танцю і балету. Важливу роль також почала відігравати тілесність і просторові експерименти.

Період постмодернізму проклав шлях до демонтажу традиційних танцювальних форм, включно «Чардашем». Хореографи почали пробувати і випробовувати темп, простір, ритм і навіть саму суть танцю.

Вони відкинули класичні фігури і звернулися до символізму руху, залишивши лише натяки на оригінальний «Чардаш». У цих роботах танець використовується як засіб для дослідження соціальних, культурних і політичних тем.

У глобалізованому світі «Чардаш» є частиною гібридного танцювального виробництва, що поєднує в собі інші танцювальні жанри, від хіп-хопу до фламенко. Це дає змогу хореографам створювати унікальні танцювальні твори, що відображають сучасні культурні процеси.

Розглянувши основні етапи можна сформулювати характерні риси сучасної сценічної адаптації «Чардаш», а саме:

- інтеграція різних стилів – поєднання «Чардаш» з такими сучасними танцювальними стилями, як контемпорарі, модерн та джаз, дозволило урізноманітнити ритм та рухи танцю;

- емоційна насиченість – завдяки підкресленням в сучасних постановках емоційного напруження та внутрішню динаміку, через використання різноманітних засобів хореографічної виразності;

- абстракція та символізм – досягається завдяки висвітлюванню «Чардаш» не як народного танцю, а як символ боротьби, пристрасті або соціальних конфліктів.

Загалом еволюція «Чардашу» в сучасній сценічній хореографії відображає постійний діалог між традиціями та інноваціями, між локальним і глобальним, перетворюючи цей танець на універсальний засіб вираження складних сучасних ідей та емоцій.

Розвиток «Чардашу» в сучасному контексті можна простежити також через інші важливі аспекти, а саме через:

Технологічні інновації: з розвитком сучасних технологій «Чардаш» почав зливатися з новими формами виконавського мистецтва. Використання мультимедіа, 3D-проекції, світлових і звукових інсталяцій дає змогу глядачам отримати більш інтерактивний і захопливий досвід. Це також допомагає переосмислити традиційний танець у сучасному контексті, де глядачі очікують на нові та захопливі враження.

Просування через фестивалі та глобалізацію: «Чардаш» збагачується елементами інших культурних традицій завдяки участі в міжнародних фестивалях народного танцю. І трансформує його в нову форму. Це дає змогу «Чардашу» залишатися актуальним і визнаним у глобалізованому світі та сприяє міжкультурному діалогу.

Вплив популярної культури: «Чардаш» проник у популярну культуру через фільми, телевізійні програми та музичні кліпи. Це надало танцю сучасного відгуку, спростивши рухи й об'єднавши їх з іншими популярними стилями, такими як джаз, хіп-хоп або електронна музика. Таке поєднання робить «Чардаш» доступнішим для широкої аудиторії, включно з молоддю.

Як висновок, ми можемо стверджувати, що еволюція «Чардашу» в сучасній сценічній хореографії відбувалася шляхом інтеграції традиційних елементів та інноваційних підходів. Незважаючи на ці зміни, «Чардаш» все ще зберігає свою автентичність і продовжує відігравати важливу роль в угорському культурному житті.

Список використаних джерел

1. Значення Бели Бартока в дослідженнях угорської народної музики (Bartók Béla jelentősége a magyar népzene kutatásban). URL: <https://bartok-gyujtesek.zti.hu/> (дата звернення: 9.02.2025)
2. Історія угорського танцю. URL: <https://radaspilnot.org.ua/istoriya-ugorskogo-tancu/> (дата звернення 11.02.2025)
3. Йосип Бабінець: чардаш на полотні. URL: <https://pmg.ua/culture/74202-jjosyp-babynec-chardash-na-polotni> (дата звернення: 20.02.2025)
4. Музична культура Угорщини XIX ст. URL: <https://studexpo.net/202296/kulturologiya/vstup> (дата звернення: 15.02.2025)
5. Чардаш – Стівен МакРей. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CMcVjqOwDEg> (дата звернення 16.02.2025)
6. Чардаш, пісні та танці. URL: <https://concert.ua/uk/event/chardashi-pisni-ta-tanci> (дата звернення: 20.02.2025)

Коваль Світлана Василівна

здобувач ОС «магістр»

спеціальності «Хореографія»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Черкасов Володимир Федорович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

ТІЛОЦЕНТРИЗМ ЯК ПРОЯВ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ

Друга половина ХХ століття увійшла в історію як епоха постмодернізму, як новий період у розвитку культурних та історичних процесів. Досі не існує чітких і загальноприйнятих визначень поняття «постмодернізм», його значення, історії виникнення та зв'язку з попередньою модерністською культурою. Існує багато різних поглядів на те, як визначити та описати особливості та часові рамки постмодернізму, і деякі з цих поглядів є абсолютно протилежними.

Саме цей *плюралізм* і становить основну відмінність постмодерної культури від попередніх культур. Плюралістична позиція, що виражається не тільки в різноманітності думок, поглядів і наукових понять, але й в рівноправному ставленні до них, передбачає відмову від пошуку істини та спроб її відображення, що є характерним для культури модернізму. У ситуації, що характеризується різноманітністю та відносністю світоглядів і описів світу, проблема реальності розчиняється і зникає. Хоча дослідники постмодернізму використовують відносно однорідні концептуальні інструменти та аналітичні засоби, постмодернізм в цілому складається з окремих тенденцій або груп критиків, які значно відрізняються між собою за ідеологічно-теоретичним та естетичним напрямком.

Постмодернізм як теорія мистецтва та літератури сформувався після Другої світової війни, під час осмислення досвіду різних напрямків неоавангарду. Поява постмодернізму як світогляду в останній чверті ХХ століття пов'язана з розвитком засобів масової інформації і носить характер розчарування ідеями і цінностями епохи Відродження і Просвітництва, їх вірою в прогрес, верховенство розуму і необмежені можливості людини.

Термін «постмодернізм» вперше був вжитий у 1917 році *Р. Панніцом* у праці «Криза європейської культури» (*Krízis evropskoj kultury*) і в 1934 році літературознавцем *Ф. Де Онісом* для опису реакції на модернізм. У 1947 році *А. Тойнбі* у своїй праці «*A történelem megértése*» («Розуміння історії») надав поняттю «постмодернізм» культурного значення і використовував його як символ кінця західної домінації в релігії та культурі. Термін «постмодернізм» набув свого статусу в 1980-х роках завдяки працям *Ж.Ф. Ліотара*, який розширив дискусію з цього питання на філософію.

Сьогодні існує багато підходів до того, що таке постмодернізм насправді. На межі ХХ і ХХІ століть людина змушена засвоювати в тисячі разів більше інформації, ніж 300–400 років тому. Це надає постмодерній культурі травматичного характеру, оскільки індивід здебільшого відчуває себе обмеженим, нездатним прив'язатися до навколишнього середовища. Виникає новий тип чутливості, що характеризується байдужістю та апатією до існуючого. Постмодерна людина відкрита до всього, але сприймає все як символи, не намагаючись зрозуміти суть явищ. З цієї причини постмодернізм є культурою, що характеризується швидкими і поверхневими контактами, де все сприймається як посилення, звички, основу яких неможливо знайти. Характерною рисою постмодернізму є свідомо тенденція концентруватися на творах мистецтва минулих століть і посилатися на них. Це пов'язано з такими особливостями, як: перенесення уваги від створення чогось нового до гри з уже створеним, відмова від художника як творця, скептицизм щодо автентичності твору, розмивання відмінностей між «високою» і «масовою» культурою.

Мистецькі прагнення постмодернізму можна охарактеризувати як пошук альтернатив модернізму, що призвело до появи нових образів, нових форм вираження та нових матеріалів. У художній практиці інтерес перейшов від об'єкта зображення до самого процесу створення зображення. Посилюється соціальна орієнтація мистецтва (*фемінізм* у мистецтві, «*аутсайдерське мистецтво*» – мистецтво етнічних меншин). Активно розвиваються напрямки, що використовують образи масової культури, процвітає фотомистецтво, великий вплив на творчість художників має технологічний прогрес (відео, комп'ютери, Інтернет).

Постмодернізм у мистецтві втілюється в *концептуальному мистецтві* (від латинського *conseptus* – ідея, думка, уявлення), яке вимагає не емоційної реакції, а інтелектуального розуміння. Концептуальне мистецтво проявляється в таких формах, як відеомистецтво, інсталяція та перформанс.

Відеоарт використовує можливості відеотехніки, інформатики та телевізійних зображень для художнього вираження. Інсталяція (від латинського – розміщення, компонування) – створення просторових

композицій з побутових предметів та промислових матеріалів. Головною метою інсталяції є створення художнього та змістовного простору, що дозволяє реалізувати значення та емоції, недосяжні для нас у повсякденному житті. Глядач стає активним учасником, а не спостерігачем.

Метою перформансу є активізація підсвідомих елементів людської душі. Піонерами перформансу можна вважати югославську художницю *Марину Абрамович* та німецького художника *Йозефа Бойса*, чийм найвизначнішим твором була робота «7000 дерев» (1982), під час якої поступово розбивали базальтові скелі та садили на них дерева.

Центризм є необхідною умовою представлення речей як складних систем; за своєю природою будь-яка централізація відноситься до систематичної та структурної методології, підпорядкованої організації. Однак сучасний простір, що характеризується неоднозначністю, комп'ютеризацією, гіперсексуальністю тощо, створює світ без ієрархій, чітких денотацій, вертикальних відносин. Він створює мережеву логіку, пов'язану з постійними змінами та динамічними відносинами. Цей постмодерний простір не має центру і не дотримується правил класичної логіки; він дискредитує центризм на всіх рівнях людського існування.

Водночас позиція тілесного центру в постмодерній культурі визначає місце індивіда у світі більших енергій. Тілесно-центричне ставлення робить постмодернізм чуттєво-матеріальною культурою, схожою на стародавні культури, в яких тілесний фактор займає центральне місце, але на відміну від уявлення про тілесність в античності, сприйняття тіла не має зв'язку з духовними аспектами буття. Таким чином, постмодерне визначення тілесності не підносить людину, а робить її залежною від таких сил, як тілесні інстинкти (бажання) та прагнення до задоволень і емоційної самореалізації.

Як зазначає Фуко (1978), поняття тілесності в постмодернізмі розвивається як антитеза ідеї духовності. За допомогою цієї категорії постмодерна особистість виходить за межі трансцендентальної суб'єктивності в простір чуттєвості, сексуальності та енергії лібідо. Сексуальний аспект тілесності в постмодернізмі покликаний замінити духовність у класичній філософії та релігії. Він розглядається як невід'ємна складова людини та свідомості, як головний стимулятор інтелектуальної та сенсорної діяльності, основний посередник між людиною та зовнішнім середовищем. Крім того, Фуко зазначає, що тіло стає місцем дії сучасних форм влади і служить об'єктом нормалізації та дисципліни. Сучасні індивіди прагнуть формувати та модифікувати свої тіла таким чином, щоб вони відповідали певним очікуванням та поглядам на соціальні та владні ролі.

Загалом можна сказати, що в постмодерністську епоху тілесність не тільки втрачає принцип єдності, гармонії, міри, пропорції та послідовності, але й вказує на проблему кризи ідентичності та цілісності особистості. Таким чином, людина в традиційному розумінні замінюється постлюдиною, а всі форми соціальних і людських практик, що сформувалися в попередні історичні періоди, розпадаються і поєднуються в нові моделі поведінки.

У постмодерній культурі глибока єдність тіла і духу, яка раніше характеризувала особистість, розпадається. Вплив технології на індивідуальну свідомість призводить до відриву людського тіла від часу і територіальних обмежень і піднімає питання людської ідентичності. Постмодернізм асоціюється з невідповідністю віртуальності та фізичного/природного середовища, розмитими межами між ними, а також розбіжністю між віртуальними образами та фізичними.

Штучні середовища сприймають лише інформаційні аспекти людини, але занурюють її в стан ідентичної кризи. На основі цього тілесність набуває значного значення і стає центральною для формування постмодерної особистості. Підвищена увага до власного тіла є початковим етапом розвитку особистості. Тому для сучасної людини актуалізація самоідентифікації на індивідуальному рівні стає проблематичною, тоді як фактор тілесності залишається основним і єдиним методом побудови особистої ідентичності.

Список використаних джерел

1. Аббязова Б. Т. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 122–127.
2. Бабич О. Ю. Модель тілесності «буденне тіло» в теоретико-практичній спадщині Мерса Каннінгема. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 4. С. 20–25.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси К. : Наукова думка, 2001. 300 с.
4. Маркевич Л. А. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. посіб. для студентів спец. 024 Хореографія освіт. ступеня «Бакалавр» / Л. А. Маркевич; Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.
5. Плахотнюк О. Світосприйняття джаз-танцю в мистецькому просторі сучасності. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022. № 2. С. 157–162. URL: <http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/1858/1874>
6. Чепалов О. Специфіка аналізу постмодерного танцю // Вісн. держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. Київ: ДАКККиМ, 2007. No 1. С. 42-47.



Продан Марина Василівна

здобувач ОС «магістр»

спеціальності «Хореографія»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Черкасов Володимир Федорович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

ОРГАНІЗАЦІЯ ТА СТРУКТУРУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ: ПЛАСТИЧНИЙ МОТИВ ТА СПОСОБИ ЙОГО СТВОРЕННЯ

В хореографії пластичний мотив – це невелика, але виразна група рухів, поз або жестів, яка має відносну смислову закінченість і несе певне естетичне або емоційне навантаження. Це найменша структурно-тематична одиниця танцю, яка може повторюватися, варіюватися і поєднуватися, формуючи складніші хореографічні фрази, теми та цілісну композицію.

Пластичний мотив – це не просто сукупність рухів, а осмислена їх комбінація, яка передає ідею, почуття, характер або навіть образ. Він є першоелементом образу в хореографії.

Створення пластичного мотиву в танці – це складний процес, що вимагає від балетмейстера (хореографа) не лише технічних знань, але й творчого мислення, уяви та розуміння музики, драматургії та психології.

Формування хореографічної пластики руху на основі музики. Музичний ритм і темп є основою для побудови пластичного мотиву. Рухи можуть бути короткими і уривчастими (на швидкий темп), або плавними і розтягнутими (на повільний темп). Мелодична лінія музики може бути відтворена в пластиці тіла – підйоми та спуски, розширення та звуження рухів. Музичні інтонації можуть знайти своє відображення в пластичних інтонаціях (наприклад, сумна мелодія – повільні, низькі рухи; радісна – легкі, стрибкові). Щільність музичної фактури, її динамічні перепади (форте, піано) можуть впливати на «вагу» і силу рухів.

Використання лексики руху. Виразні рухи рук, голови, обличчя, які несуть певний сенс (наприклад, жест запрошення, відчаю, радості). Застиглі положення тіла, що фіксують певний момент або стан (наприклад, поза рівноваги, поза польоту).

Способи переміщення в просторі (кроки, стрибки, повороти, ковзання), що створюють просторовий малюнок. Окремі рухи, такі як повороти корпусу, нахили, вигини, хвилі, які в поєднанні формують пластичний мотив. Зміна елементів руху або вже існуючого пластичного мотиву за допомогою зміни темпу (навіть той самий рух може виглядати інакше у різному темпі); зміни малюнку, або зміна траєкторії руху в просторі; зміни графіки руху, зміна форми руху (наприклад, з прямолінійної на округлу); зміни динаміки інтенсивності, сили виконання; зміни амплітуди а саме збільшення або зменшення розмаху рухів.

Емоційно-образне наповнення включає в себе передачу емоцій пластичний мотив може бути створений для вираження конкретних емоцій – гніву, любові, смутку, радості. Кожен рух, поза, жест наділяється емоційною забарвленістю. В процесі створення образу мотиви можуть об'єднуватися для формування характеру персонажа, відображення сюжету або абстрактної ідеї. Наприклад, мотив польоту, мотив боротьби, мотив самотності. Пластична інтонація це не просто рух, а рух, що несе емоційний відтінок, «корениться у внутрішньому духовному світі виконавця».

Просторові рішення – траєкторії переміщення танцівників по сцені (кола, лінії, діагоналі, зигзаги). Малюнок сам по собі є важливим пластичним мотивом. Взаєморозташування танцівників на сцені, створення групових форм, їхній рух і трансформація. Рухи можуть виконуватися на різних рівнях (низькі, середні, високі), створюючи вертикальний пластичний мотив.

Взаємодія з партнером/групою такі як парні рухи, а саме взаємодія двох танцівників, їхні підтримки, переплетення, синхронні або асинхронні рухи. Створення єдиного пластичного малюнка за рахунок взаємодії багатьох виконавців, що підкреслює єдність або конфлікт.

Якщо балетмейстер хоче створити пластичний мотив «хвилювання» або «тривоги», він може використовувати: швидкий музичний супровід з дисонансами, нерівномірним ритмом; дрібні, різкі, уривчасті рухи руками; швидкі переступання на місці; нахили корпусу вперед з поверненням; використання позиції «колапс» (розслаблене, нестійке тіло); рухи по хаотичних траєкторіях, без чіткого малюнку; використання компоненту динаміка, коли швидкі, рвані рухи, що змінюються раптовими зупинками.

Таким чином, пластичний мотив у хореографії – це багатогранний елемент, що синтезує рух, музику, емоцію та просторове рішення, створюючи цілісний та виразний образ.

Список використаних джерел

1. Аксютіна В. В. Балетна музика у довідковій літературі. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матер. IV Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 04–05 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України; НАКККиМ. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 110–111.
2. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. Видавництво Академії наук Української РСР, 1963, 235 с.
3. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ: ІПКПК, 2004. 112 с.
4. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом: навч.-метод. матеріали для хореографічних відділень факультету хореографічного мистецтва. Харків: ХДАК, 2003. 153 с.
5. Кривохижа А. М. Гармонія танцю : методичний посібник. Кіровоград : РВЦ. КДПУ ім. Винниченка, 2003. 100 с.
6. Фриз П. І. Мистецтво балетмейстера. Дрогобич: Дрогобицький держ. педаг. ун-т ім. Івана Франка, 2008. 106 с.

Коберніцька Соломія Василівна
здобувачка ОС «бакалавр»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Палійчук Ірина Степанівна,
кандидат мистецтвознавства доцент,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»
м. Івано-Франківськ (Україна)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА

Серед найвідоміших музикантів Закарпаття, діяльність яких на сьогодні визначає авторитет професійної музики краю в загальноукраїнському контексті, чільне місце займає композитор, піаніст, заслужений діяч мистецтв України (1999), лауреат премій

ім. Д. Задора та братів Шерегіїв Віктор Теличко. На його особистості тримається лівова частка музичного життя Закарпаття. Як музично-громадський діяч, В. Теличко створив і беззмінно очолює Закарпатський осередок Національної спілки композиторів України, прикладає багато зусиль для становлення професійної композиторської творчості в краї, виконання композицій закарпатських авторів.

Як піаніст і композитор, В. Теличко неодноразово виступав як в Україні, так і на міжнародних фестивалях: «Київ Мюзік Фест», «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Контрасти» (Львів), «Музичні салони Банської Бистриці» (Словаччина), представляв українську сучасну музику в Дармштадті (Німеччина). Відзначимо, що В. Теличко виступає як соліст і як концертмейстер з майже усіма вокалістами та інструменталістами філармонії (М. Зубанич, П. Матієм, О. Ільницькою, Ю. Соколовським) і гастролерами, серед яких, як відзначалось вище, В. Буймістер, В. Мурга та інші.

У композиторському доробку В. Теличка нараховується близько ста опусів, практично, у всіх музичних жанрах. Це інструментальні (Скерцо для скрипки і фортепіано (1989), Соната для флейти соло в 2-х частинах (1991), Сюїта для камерного оркестру в 3-х частинах (1998), «Ремінісценції» (пам'яті Іштвана Мартона) для струнного квартету (1998), «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) фортепіано і симфонічного оркестру (2001) та інші), вокально-хореографічні композиції («Кумлушський чардаш», «Приборжавські вечорниці»), вокально-симфонічні твори (пісня-поема «Наш Тарас» на слова В. Вовчка для сопрано, баритона, мішаного хору і симфонічного оркестру, вокально-симфонічна поема «В моїм серці – Україна» для 4-х солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999), «Вокаліз» для мецо-сопрано і симфонічного оркестру (1999), Сюїта для однорідного дитячого хору і ударних «Гомін Карпат» (2001–2004)), музика до спектаклів «Паперова троянда» Ф. Кривіна (1982), «Вій» за М. Гоголем (1987), «Легенда про Ужгородський замок» Ю. Чорі (1994), «Це дівча з характером» за Г. Рябкіним (1994), «Кум-мірошник, або сатана в бочці» (1995), «Каліф-Чорногуз» (1998), «Гордубал» за К. Чапеку (1999), «Пані міністерша» за Броніславу Нушичу (2002), музика до спектаклю за оперою М. Лисенка «Пан Коцький» (2002)), п'єси для фортепіано, органу, хорів, духовні твори, пісні для дітей, обробки народних мелодій, музика для театру [3–5].

Дажливою складовою композиторського доробку є вокальна творчість В.Теличка, представлена обробками народних пісень, романсами «Антонівки» на слова В. Ладижця (1994), «Простеліть мені, мамо, рушник» на слова В. Густі (1994), 10 дитячими піснями на сл. С. Жупанина, М. Меденцій (1992–1994), піснею-поемою «Наш Тарас» на слова В. Вовчка для сопрано, баритона, мішаного хору і симфонічного оркестру, вокально-симфонічною поемою «В моїм серці – Україна» для 4-х солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру

(1999), «Вокалізом» для мецо-сопрано і симфонічного оркестру (1999) та іншими композиціями.

Важливою прикметою композиторської творчості В. Теличка є опора на народні пісенно-інструментальні джерела. За словами композитора, й у вокальному, і камерному, і хоровому жанрі він звертається до фольклору, прагне розкрити його глибинну красу, неповторність. Автор використовує народну мелодію або повністю, або частково, в залежності від конкретної творчої мети [3]. Відтак, логічним є звернення автора й до жанру обробки народної пісні.

До ліричних взірців названого жанру належить мініатюра, в основі якої лежить закарпатська народна пісня «Закувала зозулиця» (f-moll) (2008), написана у куплетно-варіаційній формі. Автор майстерно відтворює специфіку першоджерела, при цьому, збагачуючи його оригінальними рисами. Твір вирізняється продуманою драматургією, пов'язаної із сюжетом поетичного тексту, в якому розповідається про безталанну дівочу долю. Мелодико-тематична лінія характеризується плавністю, лапідарними ходами по звуках тонічного тризвуку, секундово-терцевими ходами. Виразовість музично-тематичного матеріалу підкреслює камерна фактура партії фортепіано, що ґрунтується на витриманих акордових вертикалях. Однак, куплети сполучають досить розгорнуті переходи партії фортепіано, в яких композитор відтворює гру народних інструментів. Це, виявляється, зокрема, у багатоплановості музичної тканини, в якій чітко прослідковується кілька тематичних ліній – у нижньому та верхньому голосах, які звучать на тлі витриманого звуку у середньому голосі.

Відзначимо, що на четверте проведення куплету припадає кульмінація аналізованого твору. Вона підкреслюється зміною ладового нахилу на лідійський тональності *As-dur*, ущільненням фактури партії фортепіано, гармонічною мовою, насиченою модуляціями, динамічним нюансом *f*. Авторське прочитання народного взірця виявляється у вокалізі, який завершує композицію. Він збагачений хроматизмами, звучить на тлі головної теми, яку проводить партія фортепіано.

Темі зради кохання присвячена закарпатська народна пісня «Плавле кача» (e-moll) (2008) в обробці В. Теличка, структуру якої визначає куплетно-варіаційна форма. Вокальна партія ґрунтується на активних ходах на кварту, сексту, насичена синкопованим ритмічним малюнком, змінним метром (2/4, 3/4), що є характерними для фольклорного першоджерела.

Розвитку більше підлягає партія фортепіано, яка кожне проведення куплету «подає» в іншому «освітленні»: камерному плані у першому,

багатоплановістю у другому, під час якого у верхньому голосі з'являються інтонації «зітхання», «жалю» – секунди, що підкреслюють сумний характер твору; ущільненому акордовому у поєднанні з фігураціями в останньому. Авторський почерк виражається у певній інтонаційній видозміні мелодико-тематичної лінії та модуляції, яка призводить до утвердження тональності f-moll в заключному куплеті і в аналізованому творі загалом.

Отже, обробки закарпатських народних пісень «Закувала зозулиця» та «Плавле кача» В. Теличка демонструють професіоналізм автора, який виявляється у вільному оперуванні засобів виразності, що надають фольклорним взірцям самобутніх рис. Виразовість музичної мови цих мініатюр пов'язана з майстерною поліфонічною розробкою тканини, мелодичністю кожного її елемента, яка природно поєднується з колоритними гармоніями, відхиленнями, використанням діатонічних ладів.

Першою виконавицею аналізованих мініатюр, за словами автора, є заслужена артистка України, солістка Закарпатської філармонії, лауреат всеукраїнських конкурсів О. Ільницька-Хархаліс. Їх неодноразово виконувала також заслужений працівник культури України, завідувачка циклової комісії Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є. Задора, викладач-методист Н.Підгородська [5].

Список використаних джерел

1. Булат Т. П. Камерно-вокальна творчість. Історія української музики: в 6 т. / редкол. : А. Муха (голова) та ін. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. Т. 5. С. 97–119.
2. Микуланинець Л. М. Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти : автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2011. 19 с.
3. Микуланинець Л. М. Постать В. Теличка у сучасному культурному житті : зб. матеріалів III міжнародної науково-практичної конференції «Традиційне музикування українців у європейському просторі» (Київ, 11–12 жовтня 2007 р.). К. : ДАКККіМ, 2008. С. 167–170.
4. Мокану Л. Композитор Віктор Теличко: портрет в часі. Культурологічні джерела. 2007. № 3. С. 35–40.
5. Оленич К. Композитор Віктор Теличко. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 168–178.

Береш Ніка Василівна,
здобувач ОС “бакалавр”

Комунального закладу вищої освіти
“Академія культури і мистецтв”
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Мельохіна Юлія Вікторівна

викладач кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
“Академія культури і мистецтв”
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

СИНТЕЗ ПОЕЗІЇ ТА МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ЛЮБОВІ ЛУКІНОЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ “ПРИКУТІСТЬ”)

Історія українського музичного мистецтва завжди була тісно пов’язана з поезією. Цей духовний зв’язок слова і звуку яскраво проявляється у творчості сучасної української композиторки, піаністки, викладачки-методистки Мукачівського державного університету Любові Лукіної. Її музика вирізняється глибиною змісту, щирістю емоцій і прагненням через мистецтво передати найтонші відтінки людських почуттів. У творах композиторки поєднано мелодійність, філософічність і педагогічну доцільність, що робить її творчість важливою не лише для професійних музикантів, а й для молодих виконавців.

Любов Лукіна є авторкою навчально-методичного збірника «Гармонізація до співу гам» (2015), збірки фортепіанних, вокально-хорових та оркестрових творів на поезії й поетичні переклади В. Тимчука «Г.Р:А-н)І» (2018), а також збірки фортепіанних творів для дітей та юнацтва «У діалозі з музикою» (2020).

Попереду – нові збірки творів композиторки: «Осінні акварелі» та «Фарби війни», які продовжують її мистецьку лінію поєднання глибокого емоційного змісту з педагогічною доцільністю.

Важливою подією у творчому житті композиторки Любові Лукіної стало знайомство зі львівським поетом Володимиром Тимчуком. Їхня співпраця поклала початок масштабному мистецькому проєкту «Г.р:а-н)і», який об’єднав 37 музично-поетичних творів обох митців. Історія цього проєкту сповнена натхнення, творчого піднесення та вагомих художніх досягнень. Поетична збірка Володимира Тимчука «Вогніти! Вижити! Перемогти!», написана під враженням трагічних подій війни,

глибоко зворушила композиторку. Після прочитання перших віршів у неї почали народжуватись музичні образи, і так з'явився твір «До неба» – у двох версіях: для читання вірша та для мішаного хору а cappella. Згодом Лукіна створила композицію «Мамо, не плач», присвячену пам'яті Героїв Небесної Сотні. За словами самої композиторки, їхнє знайомство з Володимиром Тимчуком стало початком справжнього творчого діалогу, побудованого на духовній спорідненості та спільному баченні мистецтва: «А почалося наше знайомство ще 2016 року – в Івано-Франківську, на творчому конкурсі поезії і музики. Ми з ним, як то кажуть, “на одній хвилі”. А далі – творчість сама прокладає шлях до того, кому вона потрібна. Щодо його поезії – у кожному слові В. Тимчука я бачу розум і глибоке розуміння поезії, правдивість людського життя. Його тексти глибинні, реальні, з філософським підходом.

Поезія і музика – це два різних світи, але водночас вони чудово доповнюють один одного. Поезія задає мені тон, настрій (у голові відразу вимальовується музика); вона створює так званий “поетичний зір”, який формує подальший процес і здатен зворушити душу.

Музика – це вже саме розуміння цього світогляду, це вміння ним поділитися. Дуже багато творів створила на поезію Володимира, але й на інших авторів також – на ті вірші, після прочитання яких відразу “пішла музика”.

Співпраця з Володимиром Тимчуком стала для Любові Лукіної справжнім джерелом натхнення. На вірші зі збірки «Весняні коловороти» композиторка створила низку вокальних і фортепіанних творів: «Все мить», «Дві грані», «Слова», «Втрачене руно», «Янгол з перебитим крилом». Багато з них у виконанні у рідкісному жанрі мелодекламації – поєднанні художнього декламування з музичним супроводом, що дозволяє глибше розкрити емоційний зміст поетичного слова.

Мелодекламація – жанр давній, що веде свій початок від античної драми і в XVIII столітті набув концертної форми. Лукіна надала йому нового життя, відчувши в ньому ідеальний засіб для синтезу поетичного слова та музичного звучання. У своїх 20 мелодекламаційних творах композиторка створила унікальну можливість єдності двох мистецтв – слова й музики – у гармонії почуттів, інтонацій і думок. Також Любов Лукіна поділилася історією створення твору «Здушування»: «Ця поезія озвалася мені з перших рядків...Володимир написав вірш, присвячений побратиму, який загинув на цій війні. Вперше спробувала створити музику ніби “на замовлення”... І дуже швидко потрібно було надати йому музичний варіант.

Зробила неймовірне і, здавалось би, неможливе, попри всі короткі терміни й труднощі. І мені вдалося. В обід він зателефонував із проханням, а вже ввечері я зробила чорновий запис; наступного дня – усе записала начисто нотами й виконала на роялі. Дякую Всевишньому за надих!»

Музика Лукіної вирізняється роздумливо-пошуковим характером, у якому поетичне слово знаходить свій музичний еквівалент. Цей еквівалент створюється через складну, темброво-колеристичну, фігураційно-мелодичну та гармонічну фактуру, засновану на вільній, «безтемовій» імпровізації. У ній панує рухливість, зміна динаміки, гнучкість ритму, сміливість гармонійних і тембрових рішень.

Єдиним орієнтиром у цьому звуковому потоці виступають динамічні, темпові та агогічні позначення, які несуть важливе емоційне навантаження. Вони спонукають виконавця грати то «зосереджено» і «схвильовано», то «жалібно» і «згасаючи», то «з любов'ю» і «в сум'ятті», або ж «з великою пристрасстю» і «поетичним натхненням», «благаючи» чи «страждаючи». Усе це формує глибоку внутрішню драматургію, що віддзеркалює стан людської душі – її пошуки, сумніви, спалахи натхнення.

Твір «Прикутість» є одним із найемоційніших зразків синтезу поетичного слова і музики у творчості Любові Лукіної. Він написаний на поезію Володимира Тимчука зі збірки «Відчути МІСТО стопою» (2010), у якій відчутно домінують теми втрати, боротьби, внутрішнього болю та духовного очищення.

Поетичний текст є монологом ліричного героя, який переживає стан глибокої душевної скованості, безсилля перед трагічною дійсністю. Уже перші рядки – «мій світ в твоїх очах зруйнований дощенту» – задають атмосферу безнадії й спустошення. Це не лише особистий біль, а й символічний образ зруйнованого світу, притаманний українській поезії воєнного часу.

Твір побудований на послідовному розгортанні емоційної лінії – від знищення до пробудження волі, від смерті до прагнення життя. Вірш складається з чотирьох строф, у яких відчутна динаміка наростання емоцій:

- 1) передає шок, втрату й розпач;
- 2) зародження прагнення вирватися з неволі;
- 3) символічне піднесення, пошук духовної опори;
- 4) трагічна кульмінація, де звучить питання:

«де ми?», – як відкрита екзистенційна межа між буттям і небуттям.

Образ “прикутого” тут має подвійне значення: фізичне (несвобода, знищення) та духовне (внутрішня боротьба за відродження). Саме ця подвійність відображена у музичній тканині твору.

Музичний текст розвивається в кількох контрастних розділах, що відповідають етапам емоційного розгортання поезії:

Початок твору – стриманий, оповідний. У фортепіанній партії – ламані акорди, секундові інтонації, що створюють атмосферу нерозв’язаної внутрішньої напруги.

Вокальна мелодія декламаційна, побудована на малих інтервалах, що відтворює інтонацію живої мови. Уже в перших тактах звучить відчуття «прикованості» – музичний рух немов стискається в межах вузького діапазону.

Далі спостерігається поступове пошвидшення темпу, поява пунктирного ритму, акордових ударів і фрагментарних стрибків у вокальній партії. Це момент емоційного вибуху, який відповідає строфам: «розкрила пашу вже Тарасова могила... / Твоє жорстоке крайнє слово, мов німе». Тут композиторка передає контраст між історичною пам’яттю (символом Тарасової могили) і безсиллям перед сучасною трагедією.

У кульмінаційному епізоді музика вибухає енергією протесту: тріолі, акценти, стрімке наростання (accel.) передають вибух душевного болю. Гармонічна мова набуває експресіоністичних рис: різкі альтерації, хроматичні зсуви, паралельні кварта й квінти. Цей момент – емоційний пік твору, коли “прикутість” перетворюється на спробу вирватися, на акт внутрішнього спротиву.

Фінал твору поступово згасає. Темп сповільнюється, звучання переходить у *morendo* – “згасаючи”. Останнє запитання «де ми?» звучить без гармонічного завершення – каданс залишається відкритим, що створює відчуття невизначеності, болісної паузи між життям і смертю, між надією й безнадією.

У творі «Прикутість» особливе значення мають музичні терміни, що формують глибоку емоційну драматургію й надають звучанню виняткової виразності. Початок твору позначений *andante* – спокійним, неквапливим рухом, який створює відчуття внутрішнього спокою. Та вже невдовзі з’являється відтінок смутку – *lamento*, де музика звучить жалібно, сповнена щирого болю. У моменти *in modo narrativo* композиторка ніби веде довірливу розповідь, занурюючи слухача в інтимний світ переживань.

Поступово темп *allargando* – розширюється, сповільнюється, наче час зупиняється, щоб глибше відчути кожен звук. Далі – *ritù mosso*, коли музика набуває більшого руху, пульсує, оживає. Емоційна напруга зростає:

звучання стає *soffocando* – ніби задихаючим, *stinguendo* – згасаючим, що створює відчуття розпачу. У ці хвилини важливим є *tenuto* – виділення кожної ноти, як окремого подиху душі. Далі музика переходить у стан *smanioso* – тривожний, неспокійний, *con moto* – з рухом, а потім – *tempestoso* – бурхливий, схвильований, немов внутрішня буря почуттів.

Проте згодом настає *sostenuto* – стримане, зосереджене звучання, за яким відчувається *confusamente* – сум'яття, розгубленість. Мить росо *ritardando* та *rallentando* (*rall.*) сповільнює хід музики, немов серце вагається між спокоєм і болем. У наступному епізоді ритм стає *pressante* – квапливим, *pesante* – важким, *inquieto* – неспокійним, тривожним. Виникає відчуття наростання: *alla stretta* – стисло, швидше, *con rabbia* – гнівно, люто, коли емоції досягають апогею. Потім з'являється росо *accelerando* і *stretto* – поступове прискорення, що підсилює драматичну кульмінацію. Завершується твір відтінками *recisamente* – рішуче, *sforzoso* – сильно, *accento* – акцентовано, що залишає враження сили, пристрасті й глибокого внутрішнього очищення.

Таке багатство музичних термінів не є випадковим – саме вони створюють художню тканину твору, розкривають психологічні стани й дозволяють почути «світ у очах» композиторки крізь призму звуку. Можна зробити висновок про наявність у фортепіанному супроводі поетичних творів Лукіної власної темброво-кolorистичної концепції. Її характерна риса – інтенсивна мелодизація голосів гармонії, завдяки якій формується фактура з кількох пластів – від двох до п'яти. Верхній пласт зазвичай виконує роль мелодичного голосу, що поєднує лінеарність і фігураційність, тоді як нижній увиразнює гармонічну вертикаль, створюючи поліфонічну взаємодію голосів.

Використання комплементарної ритміки з рівних восьмих чи шістнадцятих тривалостей додає музиці поліфонічності та внутрішнього руху, що споріднює її стиль із традиціями минулих епох. Водночас, попри складність фактури, Лукіна не відмовляється від тонального мислення, хоч воно часто й завуальоване. Ця риса зближує її з творчістю О. Скрыбіна середнього періоду, проте у Лукіної воно набуває модерного, оновленого звучання, характерного для початку ХХІ століття.

Отже, Любов Лукіна – видатна сучасна українська композиторка, піаністка та педагогиня, чие мистецтво органічно поєднує музику та поезію. Її творчість вирізняється глибиною емоційного та духовного змісту, сміливістю гармонійних рішень, тонким тембровим та ритмічним опрацюванням. Збірки Лукіної, зокрема «У діалозі з музикою», поєднують дидактичну та художню цінність, сприяють розвитку музично-творчих здібностей учнів і студентів.

Особливе місце займає її робота в жанрі мелодекламації, де музика та поезія створюють єдине емоційне й духовне ціле. Творчість Лукіної відзначається високою професійною майстерністю, сучасним звучанням та глибокою психологічною насиченістю, що підтверджує її значущість у розвитку українського мистецтва та формуванні нових поколінь музикантів.

Список використаних джерел

1. Лукіна Любов, Тимчук Володимир Г.Р: А-Н): Поезія. Музика. Графіка : фортепіанні, вокально-хорові та оркестрові твори – Л. Лукіна; поезії, поетичні переклади – В. Тимчук ; ілюстрації – С. Рябова; передмова – Н. Супрун-Яремко. – Львів : ТО «VarT»; Простір-М, 2018. 160 с.: іл.
2. Любов Лукіна У діалозі з музикою: збірка фортепіанних творів для дітей та юнацтва. Ужгород: Пол графцентр «Ліра», 2020. – 192 с.
3. Тимчук, Володимир Юрійович. Відчути місто стопою (з Тобою) : поезії, переклади / В. Ю. Тимчук; передм. Р. Ш. Чілачава. – Ужгород : Карпати, 2019. – 136 с. : іл.

*Худьо Марія Миколаївна,
здобувач ОС «бакалавр»,
спеціальності «Музичне мистецтво»,
факультет суспільних і прикладних наук,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»*

*Науковий керівник:
Штурма Наталія Володимирівна,
заслужена артистка України,
кандидат політичних наук,
доцент кафедри журналістики,
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ (Україна)*

ЕТНОВОКАЛ ЯК ШЛЯХ ДО САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ: ПОЄДНАННЯ КАРПАТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА СУЧАСНОГО САУНДУ

У стрімкому розвитку сучасної музичної культури дедалі частіше помітним стає повернення до етнічних коренів як до джерела натхнення та засобу самоідентифікації. Особливо це помітно в регіонах, багатих на

фольклорну традицію, зокрема у Карпатах. Етновокал — вокальне виконання, що спирається на народні інтонації, тембри, манеру виконання — стає однією з форм, через яку молоді митці прагнуть зберегти культурну спадщину й одночасно говорити сучасною музичною мовою. Карпатська область із її унікальною пісенною традицією пропонує багатий матеріал для такого поєднання: тут традиційний вокал має свою територіальну ідентичність, своє звучання, що може бути переосмислене в контексті електронної музики, сучасного поп- або world-формату. Актуальність цієї теми полягає в тому, що в умовах глобалізації і цифрових медіа культурні коди швидко трансформуються, а ризик втрати автентичності зростає. Тому дослідження того, як музичні виконавці поєднують народні вокальні елементи з сучасним саундом, допомагає зрозуміти механізми збереження ідентичності через мистецтво — і те, як саме через голос формується новий музичний образ, який водночас і корінний, і сучасний [1, с.7-8].

Метою даного дослідження є з'ясування того, як поєднання карпатського фольклору із сучасним музичним звучанням сприяє збереженню культурної ідентичності та формуванню нового етновокального напрямку в українській сценічній культурі. У межах роботи передбачено розгляд особливостей традиційного карпатського піву, його тембрової й інтонаційної своєрідності, а також аналіз сучасних тенденцій інтеграції народного вокалу у популярну музику. Особлива увага приділяється тому, як етновокал стає засобом особистісного самовираження молодих виконавців і водночас — способом збереження культурного коду народу в умовах глобалізації.

Карпатський регіон України славиться своєю унікальною вокальною традицією, яка є важливим елементом етнічної ідентичності місцевих громад. Гуцульський спів, зокрема, вирізняється своєю глибокою емоційністю, багатством тембру та специфічною інтонаційною манерою. Як зазначено в дослідженні, гуцульські вокальні ансамблі часто використовують контрастні жіночі сопрано та чоловічі баритони, що гармонізують на терціях та квінтах, з характерним початком фрази на основному тоні та завершенням на октавах або унісоні. Цей стиль співу не лише відображає природні ландшафти та побут гуцулів, але й слугує засобом збереження та передачі культурної спадщини.

Народні пісні, зокрема, часто виконуються без акомпанементу, що підкреслює автентичність та глибину емоційного виразу. Вони виконуються в унісон або з простими гармоніями, що дозволяє зберегти

чистоту та простоту мелодії. У сучасному контексті, поєднання традиційного гуцульського вокалу з елементами сучасної музики, зокрема електронної та поп-музики, сприяє збереженню та популяризації цієї традиції серед молоді. Такі проекти, як Go_A, Alina Pash та ONUKA, успішно інтегрують автентичні елементи гуцульського співу в сучасні музичні композиції, що дозволяє зберегти культурну ідентичність та одночасно залучати нову аудиторію[2, с. 4-5].

Сьогодні українські виконавці дедалі активніше поєднують традиційний вокал Карпатського регіону з сучасними музичними жанрами, створюючи унікальні композиції, які водночас відображають культурну спадщину та відповідають сучасним музичним запитам. Гурт ONUKA у пісні «ZENIT» інтегрує народні інструменти, такі як сопілка та трембіта, з електронними аранжуваннями, створюючи сучасне звучання, яке зберігає автентичність української музики[3]. Alina Pash у композиції «Тіні забутих предків» поєднує гуцульські мелодії та вокальні прийоми з реп- та хіп-хоп ритмами, що формує новий музичний стиль, зрозумілий сучасній молодій аудиторії. Гурт Go_A, який представляв Україну на Євробаченні 2021, у пісні «Шум» вдало поєднав народні мотиви та електронні ритми, використовуючи традиційні інструменти і сучасне звучання для створення емоційно насиченої композиції, яка отримала міжнародне визнання.

Особливо цікавою є діяльність співачки ФІЇНКА (Ірини Вихованець), родом із Івано-Франківщини, яка у пісні «Гуцулянка» органічно поєднала автентичний гуцульський спів із сучасними музичними елементами. Вона активно використовує гуцульський діалект та традиційні інтонації, що дозволяє популяризувати регіональну культуру серед молоді та зберігати її автентичність, навіть у сучасному музичному контексті.

Виконання етнопісень дозволяє молоді усвідомити свої культурні корені та традиції. Через вокал виконавець не лише відтворює мелодії, а й передає світогляд та емоції свого народу. Авторські інтерпретації, такі як у ФІЇНКА, Go_A, Alina Pash та ONUKA, демонструють, що етновокал може стати платформою для творчого переосмислення традицій та формування нової музичної ідентичності. Цифрові платформи, такі як YouTube, TikTok та Instagram, значно розширюють можливості популяризації етновокалу. Автентичні мелодії та народні тексти швидко знаходять нове звучання і стають частиною глобальної музичної культури. Масова культура формує попит на сучасні музичні форми та стимулює артистів експериментувати з поєднанням традиційного вокалу та електроніки, хіп-хопу або попу. Як показують приклади ФІЇНКА, Go_A, ONUKA та Alina Pash, цифрові медіа дозволяють молодим

виконавцям транслювати культурні коди свого народу у сучасному форматі, створюючи нові форми музичної самоідентифікації та популяризуючи українську етнічну спадщину у світі[4].

Проведене дослідження показує, що етнovoкал Карпатського регіону є не лише важливим елементом культурної спадщини, а й потужним інструментом самоідентифікації для сучасної молоді. Традиційний гуцульський та бойківський спів формує основу, на якій сучасні виконавці створюють авторські композиції, поєднуючи народні мелодії та вокальні прийоми з електронною музикою, попом, хіп-хопом та іншими сучасними жанрами. Приклади творчості ONUKA, Alina Pash, Go_A та FІЇНКА демонструють, що етнovoкал може ефективно транслювати культурний код народу, залишаючись актуальним та привабливим для широкої аудиторії. Цифрові медіа та масова культура створюють додаткові можливості для популяризації етнovoкалу, забезпечуючи його інтеграцію у глобальний музичний контекст без втрати автентичності.

Поєднання традиційного вокалу з сучасними музичними формами не лише зберігає культурну спадщину, а й формує нові шляхи самоідентифікації, створюючи унікальний український етнovoкальний простір у сучасній музичній культурі.

Список використаних джерел

1. Антонюк Валентина Геніївна. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. Слобожанські мистецькі студії. 2023. № 3.
2. Krol, A. Gucul folk singing: Characteristics and cultural context [Master's thesis, University of Huddersfield]. Pure.2020
3. А. Зуєнок. "Сучасне звучання українського фольклору через музику ONUKA". 2025.
4. Bondarenko, A. Ukrainian electronic music in globalization and national revival. Scientific Journal of Polonia University. 2022.



Конкол Юліан Степанович,

здобувач ОС “бакалавр”

Комунального закладу вищої освіти

“Академія культури і мистецтв”

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Мельохіна Юлія Вікторівна

викладач кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти

“Академія культури і мистецтв”

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

“НОКТЮРН” ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО ЯК СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ЖАНРУ

Серед сучасних українських композиторів особливе місце займає львівський митець Валерій Квасневський — автор глибоких, емоційно виразних і стилістично багатогранних творів. Його музика вирізняється поєднанням романтичної мелодики, ліричної образності, опорою на народнопісенну інтонаційність, а також сучасним почуттям драматургії та емоційного контрасту.

Валерій Квасневський народився у Львові. Закінчив Львівську державну музичну академію імені М. В. Лисенка, де навчався по класу віолончелі та композиції у Анатолія Кос-Анатольського. У його творчості відчутний вплив школи українського романтизму, духовної музики та глибинних фольклорних інтонацій. Композитор є членом Національної спілки композиторів України, педагогом і автором численних інструментальних, камерних, симфонічних і вокальних творів.

У творчому доробку Квасневського — твори різних жанрів: вокальні, симфонічні, камерно-інструментальні композиції, балети, сценічна музика. Особливо вагоме місце посідають вокальні опуси духовного спрямування. Композитор є автором понад ста солоспівів для голосу з фортепіанним супроводом, які увійшли до збірок «Чом ти не вийшла», «Жовте листя», «Відлуння весни», «В любові і молитві». Саме у цій останній збірці вперше була надрукована «Молитва до Пречистої» — українська версія Ave Maria.

Поетичною основою вокальних творів є тексти класичних і сучасних поетів, власні вірші композитора, а також поезія його дружини — Марії Гатали-Квасневської. Крім вокальних композицій, композитор створив твори для симфонічного оркестру, для хору і солістів з оркестром, музику до драми Лесі Українки “Лісова пісня”, балет-мініатюру «Містерії», квінтет для дерев’яних духових інструментів.

Значну увагу він приділяє історико-патріотичній тематиці — зокрема, симфонічній фантазії «Шевченкіана» (до ювілею Т. Г. Шевченка), вокальному твору «Молитва за народ» на слова М. Гаталі-Квасневської, а також пісні «Заспівай про Україну!» на власний текст.

Окремий напрям у творчості композитора становить педагогічна музика. Квасневський створює доступні, проте художньо насичені твори для молодих виконавців. Зокрема, його збірка «Смичкові акварелі» об'єднує п'єси для скрипки, віолончелі та флейти з фортепіанним супроводом, а також кілька збірок фортепіанних творів, у яких поєднано різноманітні жанри — від балади до регтайму, від танцювальних мініатюр до поетичних ноктюрнів.

Однією з найяскравіших є збірка «Романтичні сторінки» (2007), у якій композитор прагне втілити дух романтичної лірики, поетичності, емоційної щирості та мелодійної краси. За словами автора, ця музика покликана нести слухачам розраду й духовне очищення, відображаючи красу людських почуттів.

До збірки увійшли композиції з великою стильовою палітрою та широким емоційним діапазоном: барокова Прелюдія “Misterioso”, романтичні Балада і Ноктюрн, скерцо “Арлекінада”, танцювальні Полька, Мазурка, Вальс, а також «Джазовий диптих», який символізує синтез академічного й естрадного мислення. Доступність музичного змісту, яскрава образність і нескладна фактура окремих фортепіанних п'єс сприяють успішному впровадженню їх у навчальний процес — як у початкових, так і у вищих мистецьких закладах.

Один із найвиразніших творів збірки — «Ноктюрн» (Molto moderato), написаний у тричастинній формі (А–В–А). Уже сама назва звертає нас до традицій романтичної музики — жанру, започаткованого Джоном Філдом і розвиненого Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Г. Форе. Як і класичні зразки жанру, ноктюрн Квасневського поєднує споглядальність і драматизм, м'яку мелодику та глибину внутрішнього переживання.

Короткий вступ відкриває твір загадковою гармонічною послідовністю, що рухається паралельно-хроматично в обох руках. Цей хід створює ефект нічного спокою, мерехтіння звуків, які ніби «зсуваються» у туманній гармонічній димці. Він формує темброво-колористичне тло для головної теми — ліричної кантилени, що звучить у верхньому регістрі.

Основна тема сповнена плавності й співучості, властивої вокальній мелодиці. Третє речення вносить метричну змінність і більшу емоційну рухливість, тоді як четверте повертає до початкового стану спокою. Повторення теми у середньому регістрі та октавно-акордовому викладі

надає звучанню вагомішого колориту, а мотив-відлуння в октаву вище створює ефект «резонансу пам'яті» — емоційного післясмаку, що залишається у свідомості слухача.

Середня частина п'єси вибудовує драматичне піднесення через секвенційний розвиток початкового мотиву, гармонічні модуляції та посилення фактури. Кульмінація досягає апогею в тональності субдомінанти, де тема з'являється у скороченому, але насиченому вигляді — наче спалах спогаду або душевного болю.

У репризі повертається початкова тема — спокійніша, врівноважена, у динамічному згасанні від форте до піано, що символізує внутрішню рівновагу після емоційного вибуху. Останні такти — це музичний подих, який розчиняється у тиші.

Таким чином, «Ноктюрн» Валерія Квасневського — це лірико-драматичний монолог, у якому поєднано щирість вислову, витонченість гармонічних рішень і глибоке психологічне наповнення.

Композитор не лише продовжує традиції романтичного жанру, а й наповнює їх сучасним емоційним змістом, індивідуальним відчуттям часу й простору.

Отже, фортепіанна творчість Валерія Квасневського становить вагомий внесок у сучасну українську музику. Вона розвиває романтичні традиції в нових художніх умовах, зберігає національну мелодичну основу, спираючись на природну пісенність української культури. Композитор майстерно поєднує ліризм, образність і драматургічну логіку розвитку музичного матеріалу, створюючи твори, що глибоко розкривають внутрішній світ виконавця й слухача. Його стиль вирізняється щирістю емоцій, витонченим мелодизмом і гармонійною свободою, що поєднує традиції минулого з сучасним мисленням. Водночас Квасневський розширює жанрові межі фортепіанної музики — від романтичної балади й ноктюрна до джазових і камерних п'єс, у яких поєднано високу художню культуру та педагогічну доцільність.

Музика Валерія Квасневського заслуговує активного вивчення, виконання й популяризації концертній та освітній практиці. Її використання у навчальному процесі сприяє формуванню естетичного смаку, емоційної культури та художнього світогляду молодих музикантів, що робить творчість композитора важливою складовою сучасного українського мистецького простору.

Список використаних джерел

1. Квасневський В. Романтичні сторінки. Фортепіанні твори / В. Квасневський. — Львів: Компанія “Манускрипт”, 2007. — 76 с.



2. Наукові статті з ресурсів: mus.art, НМАУ, Львівської музичної академії.
3. Квасневський В. Романтичні сторінки: фортепіанні твори. – Львів, 2011.
4. Берегова О. Сучасна українська фортепіанна музика: стилістичні тенденції. – Київ, 2018.

Сидор Анна Дмитрівна
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Онищенко Катерина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ВЗАЄМОДІЯ ДИРИГЕНТА І ХОРИСТІВ ЯК УМОВА ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ ВИКОНАННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ВЕРХОВИНО, МАТИ МОЯ» М. МАШКІНА)»

Взаємодія диригента і хористів є ключовою умовою художньої цілісності хорового виконання. Це не просто координація ритму та звуку, а складний психологічний, емоційний і творчий процес, у якому поєднуються професійні навички, інтуїція й духовна єдність учасників колективу. Провідну роль у цьому процесі відіграє лідерство диригента, який об'єднує індивідуальні зусилля хористів, налаштовує їх на потрібну атмосферу й спрямовує енергію колективу до спільної мети. Від його психологічного впливу залежить внутрішня мотивація співаків і рівень емоційної зібраності під час виконання.

Невід'ємною складовою є комунікація через жест. Саме завдяки миттєвій реакції хористів на диригентські сигнали досягається точна синхронність, динамічна узгодженість та виразність звучання. Мова жестів стає універсальним засобом спілкування, який забезпечує єдність дії та думки всього колективу.

У процесі роботи формується єдиний звуковий образ. Диригент визначає бажаний тембр, інтонацію, баланс партій і характер звучання, а хористи стають активними співтворцями естетичного задуму. Така взаємна участь перетворює виконання на спільний творчий акт, у якому народжується художня цілісність.

Особливе значення має емоційний і творчий обмін між диригентом та хористами. Натхнення, яке передає диригент, активізує внутрішній потенціал співаків, спонукає їх до глибшого розкриття музичного змісту й створює атмосферу спільного натхнення.

Водночас ефективність хорової роботи неможлива без взаєморозуміння та довіри. Саме вони формують гармонійний клімат у колективі, сприяють відкритості спілкування та постійному професійному зростанню як диригента, так і кожного учасника.

Усе це розкривається як під час репетицій, де закладаються основи єдності й технічної точності, так і під час концертів, коли диригент задає темп, динаміку та емоційний настрій, а хористи відгукуються, створюючи єдиний, злагоджений звуковий образ — живий результат спільного натхнення та довершеної взаємодії.

На прикладі пісні Михайла Машкіна «Верховино, мати моя» з репертуару Заслуженого академічного Закарпатського народного хору, ми можемо побачити, як взаємодія диригента та хористів формує загальну художню картину. Цей твір поєднує народну мелодику з професійною хоровою обробкою, багатоголоссям та динамічними нюансами. Ефект виконання залежить не лише від індивідуальної майстерності соліста, а й від уміння хористів реагувати на інтонаційні, ритмічні та емоційні сигнали диригента.

Мета доповіді — показати, як співпраця диригента й хору створює цілісне, гармонійне та емоційно виразне звучання, а також продемонструвати особливості художньо-виконавської взаємодії на прикладі твору «Верховино, мати моя».

Пісня Михайла Машкіна «Верховино, мати моя» має особливе значення. Автором твору є Михайло Машкін. Ім'я Михайла Машкіна

посідає почесне місце в історії закарпатської культури. У 60–70-х роках його пісні здобули величезну популярність — звучали по радіо, входили до репертуарів провідних художніх колективів, а його творчість стала основою для формування багатьох співочих традицій краю. Найвідомішим твором митця є пісня «Верховино, мати моя», що принесла йому справжню славу. Сам автор із вдячністю казав: «Я створив пісню, а крила їй дав Борис Андрійович», маючи на увазі соліста заслуженого Закарпатського народного хору Бориса Єрьоменка, який уперше виконав цей твір у 1964 році.

Життєвий шлях Михайла Машкіна був непростим і сповненим драматизму. Народився він 25 листопада 1926 року в селі Ново-Олександрівка Дніпропетровської області у селянській родині. Дитинство його припало на роки голодомору та війни. Під час німецької окупації майбутній композитор разом із батьком вступив до опору, але був заарештований і потрапив до концтабору «Маутгаузен».

Саме там він, назвавшись чужим ім'ям, урятував собі життя — цей епізод пізніше ліг в основу його автобіографічної повісті «Вогонь у пільмі» (1968). У таборі він пережив не лише жахи війни, але й пізнав силу кохання: австрійська дівчина Ірма врятувала йому життя, допомігши втекти. Та після війни доля розлучила їх — радянська ідеологічна дійсність не залишала місця для подібних історій.

Після війни Михайло Машкін оселяється на Закарпатті, де відразу закохується в красу гір і полонин. Ця любов стає головним джерелом його натхнення. У піснях Машкіна поєдналися поезія, музика і глибоке відчуття народного духу. Його твори відзначаються ніжністю, мелодійністю, гармонією й щирим емоційним звучанням. Як зазначає методист Іршавського районного будинку культури Оксана Сидор, він поєднував у собі талант поета, композитора, письменника і навіть різьб'яра.

Життя митця тісно переплелось з діяльністю заслуженого Закарпатського народного хору, де його дружина Віра Сергіївна, донька священика, працювала завідувачкою бібліотеки та опікувалася сценічними костюмами ансамблю. У колективі її з любов'ю називали «мамою». Михайло Машкін помер 13 листопада 1971 року, похований у селі Довге. Майже два десятиліття після його смерті його ім'я замовчувалося, але пісні продовжували жити. Вони передавалися з вуст у вуста, виконувалися на концертах, ставали народним надбанням. Згодом пам'ять про композитора була відновлена: у 1995 році вийшла збірка «Вся краса чудова твоя...», а у 1997-му — «Співоче серце Верховини». Як писав поет Василь Кузан, історія Закарпаття не знала людини більш популярної, таємничої й трагічної, ніж Михайло Машкін.

Його «Верховино, мати моя» стала справжнім символом любові до рідної землі. Її багатоголоса мелодія та довершений поетичний текст піднесли пісню на справжній пісенний Олімп. І сьогодні, через десятиліття, вона продовжує звучати — як жива пам'ять про митця, що серцем і душею належав Верховині.

Коротко зупинимося на музичних особливостях пісні та на тому, як проявляється взаємодія диригента з хором у процесі її виконання. Мелодична лінія твору відзначається плавністю й хвилеподібним рухом, що відтворює природні мотиви Карпат. Саме диригент допомагає хористам відчувати внутрішній пульс мелодії, розкрити логіку фразування та досягти співучості звучання, яке передає красу народного мелосу.

Гармонічна структура пісні насичена м'якими переходами та характерними колористичними акордами. Диригент акцентує увагу на ключових гармонічних моментах, які несуть емоційне навантаження, допомагаючи колективу втілити зміст твору через тональні відтінки та динамічні зміни.

Ритмічна організація поєднує плавність із синкопованими малюнками, ліричні й урочисті елементи. Завдяки чіткому диригентському жесту та правильному відчуттю темпу співочим колективом досягається єдність ритмічного дихання, що створює відчуття природного руху та внутрішньої гармонії.

Важливе місце займає хорове багатоголосся, яке надає глибини та об'ємності звучанню. Диригент уважно стежить за балансом між партіями, забезпечує рівновагу тембрів і злиття голосів у єдине ціле, зберігаючи при цьому прозорість фактури.

Завершальним аспектом є емоційна інтерпретація. Тут тісна співпраця соліста й хору під керівництвом диригента стає вирішальною. Завдяки його художньому баченню колектив передає драматургію твору, відтінює патріотичний пафос і розкриває внутрішню енергію музики, перетворюючи виконання на натхненний мистецький акт. Тут диригент не просто задає темп — він передає динаміку, емоційні нюанси та інтонації, координує роботу соліста і хору, створюючи цілісний музичний образ.

Таким чином, твір «Верховино, мати моя» демонструє, що художня цілісність виконання досягається завдяки постійній взаємодії диригента і хористів: диригент передає своє бачення твору, координує темп, динаміку та виразність, а хор відгукується і відтворює цілісний образ музики. Взаємодія диригента і хористів — ключова умова художньої цілісності виконання. На прикладі пісні М. Машкіна ми бачимо, як професійна координація, чуття диригента та майстерність хору дозволяють створювати справжні музичні шедеври.

Твір зберігає культурну та духовну спадщину Закарпаття, поєднує індивідуальний досвід виконавців із загальним образом твору. Пісня «Верховино, мати моя» живе завдяки цій взаємодії, завдяки цьому мистецтво Машкіна та закарпатських хорових традицій продовжує надихати нові покоління артистів і слухачів.

«Верховино, мати моя» — приклад того, як професійне хорове мистецтво об'єднує індивідуальний досвід виконавців із загальним образом твору, роблячи його справжнім музичним шедевром.

Список використаних джерел

1. Верховино, мати моя». Телевізійний музичний проєкт за участі Заслуженого академічного Закарпатського народного хору / Соліст — народний артист України Петро Матій; художній керівник — заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук. — Телеканал «21 Ужгород», 2019 р. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [youtube.com/watch?v=FZErbMMgMrM](https://www.youtube.com/watch?v=FZErbMMgMrM)
2. Заслужений академічний Закарпатський народний хор – 75. Ужгород, ТОВ «РІК-У», 2020. 239 с.
3. Заслужений академічний Закарпатський народний хор. Видавництво "Гражда", 2012. 171 с.
4. Іван Хланта. Пісня над Карпатами. Ужгород, «Карпати», 1994. 85 с.
5. Митровка М. Хорова культура Закарпаття. Історичний нарис. Ужгород, «Карпати». 2019. 263 с.
6. Турянця, Ю. «Верховино, мати моя», або Перервана пісня Михайла Машкіна [Електронний ресурс] / Юрій Турянця. Закарпаття онлайн. 2011. 18 листоп. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/55246-Verkhovyno-maty-moia-abo-Perervana-pisnia-Mikhaila-Mashkina> (дата звернення: 05.11.2025)



Сура Вікторія Михайлівна
здобувачка ОС «бакалавр»
спеціальності «Хореографія»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ГОЛОВНІ РИСИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР В ФІЛОСОФСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

У сучасному глобалізованому світі культура виступає важливим чинником комунікації між народами та засобом досягнення взаєморозуміння.

Поняття діалогу культур охоплює процес активної взаємодії між різними культурними системами, у ході якого відбувається обмін духовними, моральними, мистецькими й інтелектуальними цінностями. Діалог культур передбачає не злиття, а співіснування різних традицій, у якому кожна культура зберігає свою самобутність, водночас збагачуючись новими смислами. Його основними принципами є рівноправність, взаємоповага, толерантність та відкритість до нових ідей.

Історичний розвиток людства підтверджує, що саме діалог між культурами сприяв прогресу цивілізацій. Так, антична культура сформувалася завдяки взаємовпливу грецьких, єгипетських і східних традицій, а в епоху Відродження європейські народи успадкували культурні надбання античності через арабське посередництво. В українській культурі діалогічність є однією з її характерних рис. Український народ упродовж століть контактував із різними етнічними спільнотами — поляками, угорцями, румунами, євреями, татарами, що відбилося у музиці, архітектурі, мові та звичаях.

Серед головних рис діалогу культур науковці виокремлюють:

1. Взаємоповагу і рівноправність – визнання цінності кожної культури без намагання нав'язати власні норми;
2. Відкритість до нового – готовність до сприйняття іншого досвіду, мистецьких форм, ідей і цінностей;
3. Збереження самобутності – культура, вступаючи у взаємодію, не втрачає своєї унікальності;
4. Обмін духовними цінностями – збагачення культурного простору за рахунок взаємовпливів;
5. Толерантність – визнання права кожного народу на власний шлях розвитку.

В сучасному соціокультурному просторі, в умовах цифровізації та розширення міжнародних контактів, діалог культур набуває нових форм через спільні мистецькі проекти, міжуніверситетські програми, онлайн-платформи та культурні фестивалі. Такі ініціативи сприяють не тільки розвитку міжкультурної комунікації, але і розвитку креативного мислення, розширенню світогляду молоді. Водночас дослідники наголошують на загрозах глобалізації, які можуть призвести до стандартизації культурного простору та втрати локальної самобутності.

Тому сучасний діалог культур має ґрунтуватися на принципі збереження етнонаціональних традицій і духовних цінностей поряд із відкритістю до світу. Досвід України у цьому контексті є показовим: участь у міжнародних культурних форумах, переклад українських авторів іншими мовами, розвиток культурної дипломатії свідчать про активне включення країни у світовий культурний процес.

Діалог культур – це динамічний процес обміну цінностями, знаннями та досвідом між народами, який сприяє формуванню взаєморозуміння, толерантності та духовного збагачення. Його головними рисами є відкритість, взаємоповага, рівноправність і збереження самобутності.

У сучасних умовах діалог культур виступає важливою складовою міжнародного співробітництва, культурної дипломатії та гуманітарного розвитку. Збалансування між глобальними впливами та національними традиціями є необхідною умовою гармонійного культурного розвитку суспільства.

Таким чином, діалог культур не лише сприяє мирному співіснуванню народів, а й є чинником збереження духовного багатства людства.

Список використаних джерел

1. Ермоленко А. М. Культурна взаємодія цивілізацій у світовій історії. – Харків: Право, 2015. – 224 с.



Розділ 3

СУЧАСНА МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА КАРПАТ: ТРАДИЦІЇ В ДІАЛОЗІ З ГЛОБАЛІЗАЦІЄЮ

2. Іванишин П. Українська культура: діалог традиції та модерну. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2019. – 280 с.

3. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Історія світової культури. – Київ: Центр учбової літератури, 2016. – 448 с.

4. Поплавський М. Культура і глобалізація: виклики XXI століття. – Київ: Парламентське видавництво, 2021. – 332 с.

5. Рябчук М. Діалог культур у сучасній Україні. – Львів: Український Католицький Університет, 2022. – 210 с.

6. Філософський енциклопедичний словник / Нац. акад. наук України, ін.-т філософії ім. Г. Сковороди. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

7. Ярошенко О. Культурна дипломатія України у XXI столітті. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. – 240 с.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Пристапуна Едуард Вікторович
здобувач ОС «магістр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Черкасов Володимир Федорович,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Визначаючи роль вокально-виконавської культури у музично-педагогічній діяльності педагога-музиканта доцільно зазначити, що вокальна культура особистості – багатомірне, комплексне поняття, сукупність якостей внутрішньої музично-естетичної культури особистості у процесі музично-виконавської діяльності. Сутність музично-естетичного виховання культури як компонента фахової підготовки педагога-музиканта полягає в перетворенні культури суспільства в культуру конкретної особистості. Розкрити специфіку вокально-виконавської культури особистості можливо, виділивши її основні складові. У своєму дослідженні ми зупинимося на тих аспектах музично-виконавської діяльності, які, на наш погляд, є базовими, системоутворчими й характеризують особистість педагога-музиканта як суб'єкта культуротворчої діяльності.

Фундаментальні дослідження в музичній педагогіці й психології дозволяють стверджувати, що специфіка вокально-виконавської культури визначається, насамперед, особливостями музики як мистецтва; особливостями музично-естетичного досвіду особистості в цілому й досвіду вокального сприйняття музики, що поєднує звучну матерію з індивідуальними особистісними

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

характеристиками; особливостями всієї музично-естетичної діяльності педагога-музиканта. Основою формування вокально-виконавської культури є розвиток емоційної чуйності на музику, яка визначає якість усіх структурних складових означеного феномену.

Сутність вокально-виконавської культури педагога-музиканта полягає в його здатності до творчого високопрофесійного втілення художньо-образного змісту музичного твору. Становлення особистості як творця, як художника (а це й обов'язково означає розвиток духовної культури) неможливо без розвитку фундаментальних здібностей – мистецтва чути, мистецтва бачити, мистецтва відчувати, мистецтва думати. Розвиток людської особистості взагалі неможливо поза гармонією його «індивідуального космосу» – бачу, чую, почуваю, думаю, дію [2].

Будь-яка наукова теорія вимагає з'ясування вихідних понять і термінів, розкриття на цій основі сутності досліджуваного явища, його специфічних і характерних рис. Для розкриття сутності поняття «вокально-виконавська культура» ми провели аналіз літератури у сфері філософії, культурології, педагогіки, музикознавства, що розкривають семантику поняття «вокально-виконавська культура». У деяких працях це поняття наближено до майстерності в професійній діяльності вчителя. Оскільки об'єктом формування вокально-виконавської культури в нашому дослідженні виступають педагоги-музиканти, вважаємо за доцільне надати стисло характеристику її змісту та структури.

Термін «виконавська культура» розглядається в підручниках з теорії музичної освіти, де приведені її наступні показники, що характеризують:

- виражені інтереси, схильності, потреби саме до конкретного виду виконавської діяльності;
- володіння необхідними виконавськими знаннями, уміннями й навичками, що сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприйняття, відтворення відповідно до характеру, стилю й жанром твору;

- відношення до виконавства як творчого процесу;
- уміння оцінити якість виконання музики на основі своїх уявлень про красу співочого, інструментального звучання, виконавської інтерпретації твору.

На наш погляд, перелік вищезгаданих показників може бути доповнений індивідуально-особистісними якостями з урахуванням специфіки й багатогранності вокально-виконавської діяльності. Зокрема, важливу роль в діяльності музиканта-вокаліста відіграє комплекс музично-пізнавальних процесів і музично-творчих здібностей, куди входять музичне сприйняття, художньо-образне мислення, уява.

Аналізуючи погляди музикантів-виконавців, учених і педагогів-дослідників, можна стверджувати, що процес вокально-виконавської творчості являє собою не тільки акт втілення композиторського задуму, але й створення власного вокально-виконавського трактування. Кожне виконання твору є унікальним творчим актом. Виконання може підвищувати естетичну цінність твору, поглиблювати його зміст, збагачувати його. З іншого боку, виконання може збіднити й спотворити істотні сторони змісту музичного твору. Так само як у людській мові ті самі слова можуть вимовлятися по-різному, так і в музичній мові одні й ті ж самі нотні знаки можуть інтонуватися по-різному.

ь «Виконуючи твори композиторів, – говорить Г. Нейгауз, – музикант повинен добре уявляти собі творчий вигляд самого композитора, його ідейні й естетичні позиції, те суспільне середовище, яке поклато відбиток на його мистецтво». Г. Нейгауз виділяє, що в процесі «проникнення в музичне мистецтво надзвичайно велике значення набуває загальна культура виконавця, його ерудиція в галузі історії людського суспільства, його знання художньої літератури, поезії, живопису» [1].

Необхідно відзначити великий внесок у розвиток вокально-виконавської культури провідних представників української вокальної школи, яка існувала на зламі XIX-XX століть (Л. Собінов, М. Тутковський, М. Донець, О. Лисенко, О. Коннар, М. Зотова, К. Конча, О. Філіппі-Мишуга, О. Муравйова). Українські традиції професійного вокального мистецтва похідні від динамічних культурно-освітніх структур давньоруського церковного співу. Вплив духовних традицій на формування академічного вокального мистецтва визначається особливостями становлення співаків-солістів у царині високої культури церковного хорового співу. В еволюції вітчизняної церковно-вокальної

традиції вирізняють динаміку трьох основних її чинників, а саме: живе звучання; запис живого звучання; опис у співацьких теоретичних додатках-абетках.

У кожний історичний період професійного вокального навчання створювалися свої різновиди вже відомих співацьких посібників, відповідно до розвитку навчально-методичних потреб культової практики. Вивчення особливостей історичного співацького розвитку важливе завдання у відтворенні методик давньої співацької традиції з метою виявлення її самобутності.

Українські педагоги-вокалісти скрупульозно, по часточках збирали все те найкраще, що було винайдено в національному вокальному навчанні, та примножували те, що можна було успадкувати (М. Микиша, М. Донець-Тессейр, О. Муравйова та ін.). Вокальні педагоги уважно стежили за всіма методичними працями та дослідженнями, пов'язаними з розвитком співочого голосу. Таким чином, зберігаються і передаються цінні традиції, збагачуючись і трансформуючись на протязі багатьох років. Кожний представник нового покоління вокальних педагогів, спираючись на міцний фундамент співацької педагогіки своїх учителів, надбудовував і удосконалював свою методичну систему, тим самим формував вокальну культуру нації.

Першорядне значення в українських вокальних методиках мало глибоке вивчення комплексної дії на голосовий апарат співака за допомогою поєднань вокальних фонем. Цей метод давав можливість візуально стежити за рухом губ, мови, за ступенем розкриття рота під час співу. Остання обставина методично важлива тому, що зміни в системі голосового апарату створюють імпеданс. Тому вивчення впливу артикуляторних устроїв різних вокальних стилів на діяльність голосових складок і дихальної системи вокаліста має велике методико-технологічного значення.

Успішне вирішення цих питань істотно впливає на використання різних голосних для усунення форсування звуку, посилення голосу, стабілізації інтонації, поліпшення розбірливості вокальної мови (З.Гайдай, Н. Захарченко, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Руденко, Д.Євтушенко, Р. Разумова та ін.).

Аналіз музично-педагогічних підходів та методичних прийомів українських музикантів-вокалістів різних поколінь дає право говорити про спадкоємність та тісний зв'язок їхніх методик. Основними музично-педагогічними завданнями вокального навчання доцільно визначити: виховання високих духовних художньо-естетичних потреб особистості студента; всебічний музичний розвиток особистості, з



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

конкретними вимогами виконавської співацької практики; знайомство з історичною обумовленістю української національної культури, виокремлення відчуття надзвичайної своєрідності музичних образів, їх масштабності й творчої національної самобутності; гармонійний розвиток музично-творчих здібностей студентів-вокалістів у процесі розвитку загальної музичної культури; художньо-осмислене виконання будь-якого вокального твору або навіть вправи; розвиток індивідуальних якостей вокалістів, їх виконавської самостійності та творчої активності; формування вокальної компетентності студентів у процесі фахової діяльності; природність співацького голосотворення як основи фахового володіння голосом; яскравий вияв власної співацької індивідуальності; виховання свідомого ставлення до обраної професії, постійне вдосконалення системи методів та прийомів співацького навчання, конкретизація методик; удосконалення фахового навчання протягом життя.

Перераховані взаємозалежні завдання дозволяють спрямовувати педагогів-музикантів до вирішення завдань з формування означеного феномена у своїй професійно-педагогічній діяльності. Вони існують у формі синкретичної проєкції на загальнопедагогічний досвід педагога-музиканта, що дозволяє судити про його педагогічну готовність як інтегративну властивість особистості, що не зводиться до властивостей окремих частин.

Список використаних джерел

- 1.Олексюк О. М. Музична педагогіка : [навчальний посібник]. К. : КНУКіМ, 2006. 188 с.
- 2.Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. К. ІЗМН, 1998. 158 с.
- 3.Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник / В.Ф.Черкасов. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан,. 2014. 472 с.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Гербер Анжеліка Федорівна

здобувач ОС «магістр»

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Черкасов Володимир Федорович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри мистецьких дисциплін

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ УМІНЬ УСВІДОМЛЕНОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТІВ- ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Проведене дослідження стану сформованості усвідомленої саморегуляції виконавської діяльності показали її недостатню розвиненість в музикантів-інструменталістів. По-перше, недостатня сформованість усвідомленої саморегуляції саме в таких студентів може бути пов'язаною із віковими особливостями, притаманними цьому віку. До них можна віднести: розмитість кордонів реального та можливого, нестійкість життєвої мети, нестабільність уявлень про себе, залежність від зовнішньої оцінки, невизначеність рівня домагань та ін. По-друге, недостатній розвиток усвідомленої саморегуляції можна пояснити через недостатню адаптацію таких студентів до нових видів навчальної діяльності, неоформленість уявлень про майбутню професію, і, як наслідок, проявлення в них певної напруженості, незібраності, несаможитності, неадекватності оцінки власних можливостей, залежності від думки інших людей, емоційної нестійкості, що призводить до появи регуляторних збоїв та заважає формуванню ефективної саморегуляції.

Поетапна методика формування досвіду саморегулювання у майбутніх музикантів-педагогів розроблена Ю. Лисюк. За її методикою

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

формування досвіду саморегулювання відбувається у три етапи. На першому етапі (мотиваційно-інформаційному) у студентів закладалися теоретичні основи і вироблялася мотивація набуття досвіду саморегулювання.

Він включав формування системи психолого-педагогічних знань про набуття та реалізацію досвіду саморегулювання в музично-педагогічній діяльності; позитивного емоційного ставлення вихованців та стійкої настанови на набуття й реалізацію досвіду саморегулювання музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності; ціннісного переконання щодо значущості досліджуваного феномена, який забезпечить ефективність самостійної музично-педагогічної діяльності майбутнього фахівця. Другий (оцінювально-орієнтаційний) етап формування досвіду саморегулювання було спрямовано на збагачення нормативно-ціннісної сфери майбутніх музикантів-інструменталістів та формування вмінь нормативно-ціннісного аналізу музично-педагогічної діяльності, навичок ціннісного орієнтування тощо. Робота студентів на даному етапі акцентувалася на аналізі та розв'язанні проблемних та конфліктних педагогічних ситуацій, що виникають під час музично-педагогічної діяльності. Заключний (творчо-пошуковий) етап, на думку Ю. Лисюк, має стимулювати використання на практиці набутих знань, активізувати творчий пошук шляхів формування досвіду саморегулювання в майбутній музично-педагогічній діяльності. На даному етапі спонукання респондентів до критичного осмислення досвіду саморегулювання набуло більш конкретного, практично орієнтованого характеру. Увагу було спрямовано на стимулювання самопізнавальної діяльності студентів, щоб забезпечити два напрями саморегулювання – саморегулювання самостійної та колективної художньо-творчої діяльності в координатах музичного мистецтва.

Будь-які програми розвитку саморегуляції, формування її вмінь передбачають оволодіння музикантами-інструменталістами різноманітними техніками та прийомами саморегуляції, які зараз існують. Як вказує Л. Сидоренко, на теперішній час розроблені досить обґрунтовані та змістовні психотехнічні засоби з розвитку саморегуляції та окремих її процесів. До них можна віднести: методики узгодження діяльності, психорегулюючого тренування, активної саморегуляції.

Щодо музично-виконавської діяльності, відповідні методики

корегувального впливу розроблялися, перш за все, з метою забезпечити ефективну регуляцію емоційних станів в ситуації концертного виконання, компенсувати недостатню функціональну ефективність індивідуальної системи саморегуляції в стресових умовах. З цією метою було розроблено й використовуються методики самонавіювання, аутогенного тренування, психорегулюючого тренування, вольового самовпливу, тілесно-орієнтовані (техніки релаксації, регуляції стану через дихання) методики, техніки когнітивно-поведінкового кола (переосмислення ситуації, систематична десенсибілізація) та інші.

У нашому дослідженні, враховуючи обмежені можливості доступу до роботи зі студентами, ми не ставили за мету розробити та втілити всеохоплюючу модель розвитку саморегуляції музикантів-інструменталістів у виконавській діяльності.

Для формувального експерименту був обраний формат тренінгу вмінь, який передбачає невелику кількість зустрічей, поєднання індивідуальних та групових форм роботи, моделювання проблемних ситуацій із спрямованістю роботи на формування у музикантів-інструменталістів потрібних навичок та вмінь в цих ситуаціях, забезпечення своєчасного, розгорнутого та адекватного зворотного зв'язку.

Отже, основною формою, використаною нами, став груповий тренінг, який передбачав вирішення таких завдань:

- надання інформації музикантам-інструменталістам про місце та роль усвідомленої саморегуляції в забезпеченні успішності професійної (зокрема, виконавської) діяльності;
- створення інтересу до проблем саморегуляції виконавської діяльності, бажання оволодіти відповідними вміннями;
- ознайомлення з основними методиками та техніками саморегуляції, які існують на теперішній час і можуть бути корисними для музикантів;
- набуття початкового досвіду практичного використання відповідних методик та технік.

Робота на тренінгу повинна була охоплювати всі три основні напрями, в яких відбувається діяльність саморегуляції: саморегуляція

системи ставлень суб'єкта виконавської діяльності (особистісна саморегуляція), саморегуляція власно виконавської діяльності (вирішення проблемних ситуацій, що виникають при її виконанні), саморегуляція суб'єкта в діяльності (саморегуляція психофізіологічних станів). Також потрібно було приділяти увагу й розвитку психічних процесів, таких, як увага та уява. Кожного заняття паралельно проводилися всі основні напрямки роботи.

Список використаних джерел

1. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: Дис..канд. пед. наук: 13.00.02. / Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського / О. П. Бурська. Вінниця, 2004. 239 с.
2. Василевич М. О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців-інструменталістів у системі професійної мистецької освіти //Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : Матер. II Міжнарод. наук.-практ. конференції. К., 2016. С. 508–519.
3. Гриднева Н. Про поступове виховання артистизму / Н. Гриднева // Дослідження. Досвід. Спогади. Збірник праць / Гол. ред.-упор. Шерстюк В. П. К.: Генеза, 2007. Вип.7. С. 275–282.
4. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М.Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. К., 1999. Вип.2. С. 88–98.
5. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб./ О. М. Олексюк. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 248 с.
6. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник / О. П. Рудницька. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2005. 360 с.
7. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: [підручник] / В.Черкасов. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Федьо Каріна Федорівна
здобувач ОС «магістр»
спеціальності «Хореографія»
Комунальний заклад вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Кравчук Олена Геннадіївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Традиційна хореографічна педагогіка зосереджена переважно на продуценті (хореографи, виконавці) та хореографічному творі (технічна досконалість, відповідність канону, авторський задум). Проблема полягає в тому, що реципієнт (глядач, критик, інший студент) і його унікальне сприйняття залишається поза активним навчальним процесом. Рецептивна естетика стверджує, що значення твору не є статичним, а формується в акті його сприйняття, у взаємодії між твором та "горизонтом очікувань" читача/глядача. У хореографії цей "горизонт очікувань" залежить від культурного бекграунду, емоційного стану та танцювального досвіду глядача.

Розвиток сучасної мистецької освіти ґрунтується на переосмисленні традиційних уявлень про взаємодію між митцем, твором і глядачем. У добу постмодернізму, коли відбувається активний діалог культур, розмиваються межі між жанрами й видами мистецтва, актуальним стає питання не лише про створення, а й про сприйняття художнього образу. Саме в цьому контексті особливого значення набуває рецептивна естетика, яка зосереджує увагу на процесі сприйняття мистецтва як активному, інтелектуально-емоційному акті.

Концепція рецептивної естетики, започаткована Гансом Робертом Яуссом і Вольфгангом Ізером у 1960–1970-х роках, стала своєрідним поворотом у гуманітарній науці [1, с. 12–15]. Вона утвердила думку, що мистецький твір не має остаточного значення — воно постає лише у

взаємодії між автором і публікою. Цей підхід розширює педагогічний горизонт: навчання мистецтву — це не передача готових знань, а створення простору для спільного переживання, аналізу, інтерпретації.

У хореографії ці принципи набувають особливої глибини, адже танець є найбільш рецептивним видом мистецтва: він існує тільки в момент сприйняття, є «мовою тіла» й не може бути повністю зафіксованим. У цьому полягає унікальна педагогічна проблема — як навчити студента не лише рухатись, а й усвідомлювати естетичну цінність кожного руху, його вплив на глядача, його потенціал як комунікативного жесту [3, с. 45–52].

Мета дослідження полягає у виявленні теоретичних засад рецептивної естетики та визначенні її значення для сучасної хореографічної педагогіки як моделі, що поєднує техніку виконання з естетичним і емоційним пізнанням світу.

Завдання дослідження:

1.З'ясувати сутність рецептивної естетики як наукової теорії, охарактеризувати її ключові принципи у контексті мистецької педагогіки.

2.Проаналізувати механізми сприйняття хореографічного мистецтва глядачем.

3.Розкрити педагогічні аспекти застосування рецептивного підходу у процесі підготовки хореографів щодо формування емоційно-ціннісного досвіду студентів мистецьких закладів.

Основний зміст дослідження. Хореографічне мистецтво, як жодне інше, демонструє тісний зв'язок між виконавцем і глядачем. Мова танцю є універсальною, вона не потребує перекладу, однак її «розуміння» відбувається на рівні тілесно-емоційних реакцій. Глядач, спостерігаючи за рухом, не просто бачить його, а переживає. Саме тому рецептивна естетика надає танцю особливої філософської ваги: кожен рух — це акт комунікації, що набуває значення лише в момент сприйняття [5, с. 34–35].

Хореографія постає як своєрідний «діалог тіл», у якому виконавець і глядач створюють спільний художній простір. Для педагогіки це означає, що студент має не просто відтворювати форму, а й навчитися спілкуватися через неї. Під час постановок, етюдів чи імпровізацій педагог може звертати увагу не лише на точність рухів, а й на інтонаційність тіла, ритмічну емоційність, здатність «вловити» реакцію глядача. Такий підхід формує усвідомлення танцю як комунікативної дії, у якій зміст створюється не завдяки слову, а завдяки пережитому рухові.

Педагогічне застосування рецептивної естетики передбачає зміну ролі викладача та студента у навчальному процесі. Викладач більше не є єдиним джерелом знань — він стає партнером у творчому пізнанні. Його завдання — створити умови, за яких студент зможе самостійно осмислити рух, знайти в ньому художній зміст.

Такий підхід вимагає зміни структури заняття: замість механічного повторення комбінацій вводяться обговорення, аналіз, емоційні етюди. Наприклад, після виконання танцювальної комбінації студентів запитують, які емоції вони відчували, що хотіли передати, як би глядач міг це інтерпретувати. Таким чином формується здатність мислити естетично і критично — основна мета рецептивного виховання [2, с. 88–90].

Педагог також має бути уважним до культурних контекстів, адже сприйняття мистецтва відбувається не у вакуумі. Знання історії танцю, його семантичних систем, символіки жестів дозволяє студентам осмислювати, як формується естетичний досвід у різних епохах та стилях — від класичного балету до сучасної хореографії, від сакрального танцю до перформативних практик.

Поняття тілесної емпатії є фундаментальним для розуміння рецептивної естетики у танці. За спостереженнями психологів і нейроестетиків, зокрема, А. Дамасіо, сприйняття руху активує у глядача ті самі ділянки мозку, що й у виконавця [7, с. 140–144]. Це означає, що глядач буквально «відчуває» танець своїм тілом.

Цей феномен має важливе педагогічне значення. Викладач може формувати у студентів здатність до тілесної експресії, яка викликає автентичну емоційну реакцію. Для цього застосовуються спеціальні тренінги з пластичної виразності, елементи соматичних практик (метод Фельденкрайза, техніка Александера, соместетика Шустермана), вправи на усвідомлення дихання й центру руху [6, с. 97–103]. Вони розвивають внутрішню чутливість, необхідну для створення справжнього художнього переживання. Глядач, у свою чергу, реагує на щирість і природність виконання. Тому важливо, щоб студент розумів: кожен рух має психологічну глибину, а його «естетичність» зосереджується не у формі, а в автентичності емоції.

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Система мистецької освіти, побудована на рецептивних принципах, має на меті виховати не лише виконавця, а й рефлексивного митця, здатного осмислювати себе в мистецькому процесі. Це передбачає введення в освітній процес таких елементів:

- аналітичні семінари з розбору сценічних постановок;

- творчі дискусії після виступів;

- проекти, у яких студенти виступають одночасно як автори, виконавці й аналітики.

Такі форми роботи дозволяють побачити мистецтво з різних точок зору — як творця і як сприймача. Саме через цей «подвійний» досвід формується цілісне художнє мислення, що поєднує емоційне, інтелектуальне і тілесне сприйняття [3, с. 49–50].

Рецептивна естетика також сприяє розвитку естетичної автономії студента — здатності самостійно оцінювати якість і зміст виконання, аргументовано висловлювати власне естетичне судження. Це формує високий рівень професійної культури, необхідної для майбутнього педагога-хореографа.

Важливою рисою рецептивної естетики є визнання множинності значень. Те, як сприймається танець, залежить від контексту — історичного, соціального, навіть політичного. Один і той самий хореографічний твір може набувати нового змісту в іншому культурному середовищі [2, с. 89]. Наприклад, твори Піни Бауш, що поєднують танець і театр, у Німеччині сприймалися як протест проти суспільної відчуженості, тоді як у Східній Європі — як гуманістичний заклик до співчуття. У навчанні ці приклади допомагають студентам зрозуміти, що глядацьке сприйняття ніколи не є однозначним. Це стимулює їх створювати власні інтерпретації, відкривати символічний потенціал руху, експериментувати з формою.

У XXI столітті, коли хореографія взаємодіє з технологіями, візуальними медіа та перформансом, рецептивна естетика стає основою для нової педагогічної парадигми. Вона допомагає зрозуміти, що головне завдання митця — не вразити публіку, а створити простір для спільного естетичного досвіду. Педагог, який спирається на рецептивну методологію, формує у студентів уміння «мислити тілом», будувати діалог із публікою, створювати естетичну подію, а не просто виступ. Такий підхід розвиває у молодих хореографів глибше відчуття соціальної відповідальності за зміст власної творчості, адже танець стає не лише мистецтвом, а й засобом культурного обміну, духовної комунікації [3, с. 50–51].

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Висновки. Рецептивна естетика у хореографічній та мистецькій педагогіці відкриває нові горизонти для розуміння процесу навчання й творчості. Вона вчить сприймати танець як живий діалог між тілом і свідомістю, між митцем і глядачем. Такий підхід поєднує технічну майстерність із духовно-естетичним розвитком, формує у майбутніх хореографів здатність не лише виконувати, а й творити сенси.

Список використаних джерел

1. Буркацька Н. І. Естетика сприйняття у хореографічній практиці. 2020. Вип. 145. С. 78–85.
2. Ізер В. Дія акту читання: теорія естетичної відповіді. Київ: Основи, 2003. 214 с.
3. Кузнєцова Н. М. Рецептивна естетика як складова мистецької педагогіки. Мистецька освіта і наука. 2021. № 2. С. 45–52.
4. Руденко Л. В. Психологічні аспекти естетичного сприйняття танцю. Проблеми сучасного мистецтва і педагогіки. 2019. № 12. С. 33–40.
5. Damasio A. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt, 1999. 386 p.
6. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 240 p.
7. Shusterman R. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 216 p.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Бобак Ольга Михайлівна,
здобувач ОС «магістр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культур і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Гаснюк Вероніка Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культур і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ПЕДАГОГІЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАДІЇ ПІДГОРОДСЬКОЇ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Актуальність дослідження зумовлена сучасними викликами, що постають перед етномузикологією та процесами збереження культурної ідентичності. У час глобалізації, коли регіональні вокальні традиції поступово втрачають свої самобутні риси, постаті на кшталт Надії Миколаївни Підгородської – видатної академічної співачки – відіграють важливу роль у збереженні автентичності національної музичної культури.

«Педагогічна діяльність» розуміється як професійна практика, спрямована на навчання, виховання та розвиток студентів через передачу знань і формування вокальних навичок, зокрема регіональних традицій. «Виконавська діяльність» – це творча інтерпретація та відтворення музичних творів на сцені, що поєднує технічну майстерність, емоційну виразність і популяризацію культурної спадщини. Через ці два напрями Надія Підгородська забезпечує збереження та еволюцію карпатської вокальної культури. Наша доповідь розкриває, як її професійна кар'єра поєднує класичну вокальну майстерність з елементами карпатської спадщини, сприяючи її збереженню та розвитку. Ми розглянемо її біографію, виконавську практику, педагогічні підходи та вплив на регіональну вокальну культуру.

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Надія Миколаївна Підгородська народилася 1954 року в селі Стричава на Березнянщині Закарпатської області – регіоні, де вокальна традиція є серцем культурного життя. Карпатське коріння, просякнуте народною музикою, стало першим джерелом натхнення для юної Надії. Сім'я переїхала до Ужгорода, де почався її професійний шлях.

У 1970-х роках вона навчалася в Ужгородському музичному училищі імені Дезидерія Задора під керівництвом Андрія Задора – засновника закарпатської вокальної школи. Він заклав основи її техніки: постановку голосу, дихання, артикуляцію, які гармонійно поєднували академічні стандарти з регіональними особливостями. Подальша освіта в Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка за спеціальністю «оперний вокал» розширила її горизонти. Уже під час навчання Надія працювала в театрі, демонструючи готовність до професійної сцени. Цей етап сформував її як меццо-сопрано з унікальним умінням інтегрувати карпатську мелодику в академічний спів.

Виконавська кар'єра Надії Підгородської розпочалася в 1982 році в Ужгородському академічному музично-драматичному театрі імені братів Юхименко, де вона стала провідною солісткою. Її оперні ролі – зокрема Кармен у однойменній опері Жоржа Бізе, Амнеріс в «Аїді» Джузеппе Верді, партії в українських операх, як «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського, – вражали глибиною і технічною досконалістю. Перехід до Закарпатської обласної філармонії розширив її репертуар: від класичних арій до обробок карпатських народних пісень.

Її репертуар – це міст між академічною сценою та регіональною спадщиною. Надія Підгородська майстерно виконує гуцульські коломийки, лемківські балади, бойківські протяжні пісні, зберігаючи діалектну вимову та регіональні інтонації (наприклад, глісандо чи натуральні лади). Вона також інтерпретує музику національних меншин Закарпаття – угорську, словацьку, ромську, єврейську. Її виступи, зокрема з симфонічним оркестром на таких майданчиках, як вершина Говерли, популяризують карпатську вокальну культуру. Участь

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

у фестивалях, де вона представляла музику національних меншин, підкреслює її внесок у популяризацію регіональної спадщини.

Паралельно з виконавською кар'єрою Надія Підгородська розвинула педагогічну діяльність, ставши викладачем-методистом Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д. Є. Задора. З 1990-х років вона очолює відділ «Спів», готуючи студентів до професійної сцени. Її методика ґрунтується на «школі Андрія Задора», що поєднує академічну техніку з регіональними вокальними традиціями, наприклад, відтворенням етнічних орнаментів, як імпровізаційні вигуки чи мікротонові інтонації – тонкі відхилення від стандартних інтервалів, характерні для карпатських ладів, таких як гуцульські чи лемківські мелодії.

Її методичні посібники, зокрема «Організація і проведення вокального конкурсу» (2017), систематизують підхід до викладання етно-вокалу в академічному контексті. Учні Надії Підгородської, такі як Мирослава Швах-Пекар, стають переможцями конкурсів і продовжують популяризувати карпатську спадщину. Як член журі конкурсів «Vocal-Art» і «Panorama-Art», вона акцентує на збереженні регіональних особливостей, інтегруючи їх у професійне виконавство.

Діяльність Надії Підгородської є ключовим чинником у збереженні та розвитку вокальної спадщини Карпатського регіону. По-перше, через виконавство вона популяризує регіональні стилі, адаптуючи їх для професійної сцени: від гуцульських мелодій до оперних арій із карпатським колоритом. По-друге, її педагогічна робота забезпечує спадкоємність: учні стають носіями традиції, виступаючи в Україні та за кордоном. По-третє, як Заслужений працівник культури України та провідна викладачка Ужгородського музичного коледжу, вона зміцнює Закарпатську вокальну школу, де академічна майстерність і регіональна ідентичність гармонійно співіснують.

Її внесок визнаний державою: звання Заслуженого працівника культури України та численні нагороди підтверджують її статус. У контексті Закарпатської вокальної школи, що сформувалася в другій половині ХХ століття, Надія Підгородська є зв'язком між поколіннями, де спадщина – це не статичний артефакт, а динамічний процес, що живе через мистецтво та освіту.

Підсумовуючи, педагогічна та виконавська діяльність Надії Підгородської – це унікальний внесок у збереження та розвиток вокальної спадщини Карпатського регіону. Її академічна майстерність, поєднана з глибоким розумінням регіональних традицій, перетворює



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

карпатську вокальну культуру на динамічний процес, доступний новим поколінням. У часи, коли культурна ідентичність Закарпаття потребує захисту, такі постаті нагадують: спадщина – це динамічний процес, що живе через мистецтво та освіту.

Попович Вероніка Ігорівна
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Естрадний спів»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Толошняк Наталія Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри естрадно-вокального мистецтва
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»
м. Івано-Франківськ (Україна)

ВИКЛИКИ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ ДЛЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасна доба позначена стрімким розвитком цифрових технологій, які докорінно змінюють усі сфери людської діяльності, зокрема й освітню. Мистецька освіта, що традиційно базувалася на безпосередньому емоційному контакті, живому спілкуванні та індивідуальній педагогічній взаємодії, нині переживає період глибокої трансформації. Цифровізація, віртуалізація та глобалізація культурного простору формують нові умови для творчого розвитку, водночас породжуючи складні виклики, які потребують осмислення й адаптації.

Цифрові технології докорінно змінюють освітнє середовище. Онлайн-платформи, дистанційні курси, мультимедійні ресурси, віртуальні студії та лабораторії відкривають нові можливості для доступу до знань, створюючи гнучкі формати навчання. Вони дають змогу розширити географію освітнього простору, долучати студентів до світових мистецьких практик і взаємодіяти з міжнародними спільнотами. Проте така форма навчання несе ризик зниження рівня емоційної взаємодії між викладачем і студентом – того унікального чинника, який є серцевиною мистецької освіти.

У цифрову добу трансформується роль викладача і студента. Педагог уже не є єдиним джерелом знань, натомість виступає модератором творчого процесу, наставником і координатором

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

індивідуальних траєкторій розвитку. Студент стає активним учасником освітнього процесу, дослідником, автором і продюсером власного творчого продукту. Така зміна парадигми сприяє формуванню самостійності, критичного мислення та здатності до креативного самовираження.

Активне впровадження новітніх технологій у мистецьку сферу відкриває нові горизонти творчості. Використання штучного інтелекту, віртуальної та доповненої реальності, цифрових інструментів звукозапису, 3D-моделювання, відеомонтажу й інтерактивних платформ створює простір для міждисциплінарних експериментів. Водночас ефективність цих інновацій залежить від рівня цифрової компетентності як студентів, так і викладачів, від готовності системи освіти адаптувати навчальні програми до нових технологічних реалій.

Одним із найгостріших викликів залишається проблема цифрової нерівності. Не всі навчальні заклади мають належну технічну базу та доступ до сучасного обладнання, що створює дисбаланс у якості освітнього процесу. Цей аспект особливо відчутний у мистецькій освіті, де якість звуку, зображення чи технологічних засобів безпосередньо впливає на результат навчання.

Водночас постає питання збереження автентичності художньої взаємодії. Онлайн-формати не завжди здатні відтворити живе звучання голосу, пластику руху, енергетику виконавця – те, що складає сутність мистецтва. Тому важливо зберегти гармонійний баланс між цифровими засобами й традиційними методами навчання, не втрачаючи духовно-емоційної природи творчості.

Цифрова епоха також актуалізує етичні та правові питання. Використання штучного інтелекту у створенні мистецьких продуктів ставить перед суспільством нові дилеми щодо авторства, оригінальності та цінності художнього твору. Виникає потреба у формуванні нових норм етики, авторського права й академічної доброчесності в умовах цифрової культури.

Не менш важливим є формування цифрової культури майбутнього митця. Мистецька освіта має не лише навчати користуватися технічними засобами, а й виховувати відповідальне ставлення до створюваного контенту, усвідомлення його соціального, культурного й естетичного впливу. Саме розвиток цифрової грамотності, критичного мислення та етичної свідомості стає запорукою зрілої творчої особистості.

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Особливої уваги потребує підготовка педагогічних кадрів нового типу – відкритих до інновацій, обізнаних із цифровими технологіями, здатних поєднувати традиційні форми мистецької педагогіки з можливостями цифрового простору. Оновлення змісту мистецької освіти передбачає інтеграцію дисциплін із медіамистецтва, цифрового дизайну, музичного продюсування, арт-менеджменту, маркетингу творчих індустрій. Такий міждисциплінарний підхід забезпечить формування конкурентоспроможного фахівця, готового до творчої самореалізації у глобальному культурному середовищі.

Отже, цифрова епоха постає не лише як виклик, а й як шанс для оновлення мистецької освіти. Головне завдання полягає у збереженні сутності мистецтва – його духовного, емоційного та гуманістичного змісту – в умовах технологічного прогресу. Лише гармонійне поєднання традицій і новацій, естетичних цінностей і цифрових інструментів здатне забезпечити сталий розвиток сучасного мистецького простору, що відповідатиме потребам ХХІ століття.

*Денис Мирослава Віталіївна,
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»*

*Науковий керівник:
Борин Ольга Василівна,
доктор філософії (PhD in Music Art),
старший викладач кафедри
естрадно-вокального мистецтва,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ, Україна*

СУЧАСНЕ ЕСТРАДНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ

Повномасштабне вторгнення росії в Україну у 2022 році стало переломним моментом не лише в політичному та суспільному житті нашої держави, а й у сфері культури. Мистецтво набуло нового змісту

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

та місії. Українські естрадні виконавці стали не просто артистами, а голосом народу. Музична культура перетворилася на потужний інструмент комунікації, підтримки морального духу та утвердження національної ідентичності.

Як зазначає О. Пахарчук, «під час вторгнення російської федерації в Україну, діяльність шоу-бізнесу кардинально змінює концептуальні підходи до створення розважального контенту та стає потужним рушієм супротиву агресії й підтримки населення України. Креативна індустрія шоу-бізнесу змогла згуртуватись під час початку повномасштабної агресії рф проти України та пройти за доволі короткий проміжок часу від розпачу до активної діяльності в напрямку української масової культури. Діячі шоу-індустрії завдяки патріотизму змогли проявити себе як провідники волонтерського руху, ретранслятори патріотичного виховання населення та амбасадори української масової культури закордоном. Пріоритетним стає відновлення мистецької спадщини та стратегії її розвитку в майбутньому, щоб контент, який пропонується митцями сьогодні викликав інтерес і надалі, пропагуючи національну ідентичність на міжнародному рівні» [3, с. 230].

Таким чином, однією з головних тенденцій сучасного українського естрадного вокального виконавства є патріотизація творчості. Багато виконавців звертаються до національної тематики, української мови, народних мотивів та історичних образів. Пісня стала не просто розвагою – вона перетворилася на форму культурного спротиву. Композиції, що народжуються у цей період, несуть глибокий емоційний та духовний зміст.

Іншою помітною тенденцією є зміщення акцентів з комерціалізації на щирість та соціальну значущість. Артисти дедалі частіше створюють пісні, що відображають реальні почуття – біль втрати, тугу за домом, віру в перемогу. Музика стала відображенням колективної травми та водночас – способом її подолання.

Також спостерігається посилення ролі цифрових платформ. Через війну багато концертів неможливо провести наживо, тому основним каналом спілкування з аудиторією стали соціальні мережі, онлайн-концерти, стримінгові сервіси. Виконавці активно використовують YouTube, TikTok, Instagram для поширення своїх пісень, підтримки благодійних зборів та комунікації зі слухачами.

Ще однією тенденцією є інтернаціоналізація української естради. Як зауважує Н. Овсяннікова, у сучасній українській естраді відбувається процес «зростання популярності українських виконавців, які співають

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

англійською мовою. Це свідчить про те, що українська естрада стає більш відкритою для світового ринку» [2, с. 122]. Через вимушену еміграцію багатьох артистів та підвищену увагу світу до України, українська пісня дедалі частіше звучить на міжнародних сценах. Українські вокалісти співпрацюють з європейськими та американськими продюсерами, беруть участь у світових фестивалях, тим самим популяризуючи українську культуру за кордоном.

Розглянувши панораму функціонування української естради у військовий час, С. Манько виявила наступні тенденції розвитку естрадного музичного мистецтва: «1) об'єднання артистів у спільних проектах в одній тематичній пісні на військову тематику; 2) створення волонтерських колективів, що гастролюють для військових з концертами; 3) проведення заходів, метою яких є збір коштів для допомоги ЗСУ; 4) написання творів на військову тематику, задля підтримки духу людей і зміцнення патріотичного настрою; 5) перехід на україномовні тексти раніше російськомовних вітчизняних артистів; 6) осучаснення і актуалізація старих відомих пісень, наприклад «Ой, у лузі червона калина»; 7) участь у міжнародних проектах, щоб привернути увагу до війни в країні; 8) створення мотивуючих відео артистами; 9) ремікси артистів на свої композиції з іншими сучасними текстами; 10) продовження навчання студентів естрадних кафедр у дистанційному режимі з новими ідейними орієнтирами; 11) творчість дітей, які з допомогою власного співу долучаються до участі у зборі коштів на допомогу армії» [1, с. 98].

Попри значний підйом патріотичного духу, українські естрадні митці стикаються з низкою серйозних викликів. Перш за все – фінансові та технічні труднощі. Через війну зруйновано чимало студій, концертних майданчиків, інфраструктура індустрії зазнала великих втрат. Організація концертів у прифронтових або окупованих територіях є неможливою, а у безпечних регіонах – складною через обмеження безпеки. Також неабияку роль відіграє емоційне виснаження. Від митців очікують оптимізму, сили, віри, навіть тоді, коли їм самим важко.

Другим викликом стає збереження художньої якості в умовах соціального замовлення. Коли публіка чекає патріотичних пісень, існує ризик перетворення мистецтва на пропаганду або шаблон. Завдання справжнього артиста – зберегти щирість і професіоналізм, не втративши художню глибину творів.

Естрадні вокалісти сьогодні – це своєрідні культурні послы України. Їхні пісні допомагають формувати образ сучасного українця – сильного, співчутливого, нескореного. Музика стає мовою єдності між тими, хто на фронті, і тими, хто в тилу чи за кордоном. Такі артисти, як Океан Ельзи, Jerry Neil, Alyona Alyona, KOLA та інші, створюють нову хвилю української естради, де поєднуються традиції, інновації та громадянська позиція.

Серед молодих естрадних співаків Карпатського регіону варто відзначити діяльність Олега Шумея (SHUMEI), Ірини Вихованець (FIINKA) та Сергія Лазановського, які активно гастролюють в підтримку зборів для ЗСУ та створюють нові українські хіти. Також варто відзначити творчу діяльність гурту «Kalush Orchestra», які на початку повномасштабного вторгнення представили Україну на Пісенному конкурсі «Євробачення 2022» та здобули перемогу. Пісня «Стефанія» стала відомою на весь світ як символ української сили та незламності.

Отже, сучасне естрадне вокальне мистецтво в період повномасштабного вторгнення стало потужним чинником культурного опору та духовного єднання нації. Воно пройшло трансформацію – від розважального жанру до засобу національного самоствердження. Попри всі труднощі, українські співаки продовжують творити, надихати, збирати кошти на Збройні сили, нести українське слово світом. Їхній голос сьогодні – це голос свободи, мужності та надії.

Список використаних джерел

1. Манько С. Б. Тенденції розвитку естради у військовий час. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 94–99.
2. Овсяннікова Н. Ю. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2023. Вип. 44. С. 119–123.
3. Пахарчук О. С. Вектори розвитку вітчизняного шоу-бізнесу в умовах воєнного стану. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 225–223.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Батур Андрій Миколайович,
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Борин-Герус Ольга,
доктор філософії (PhD in Music Art),
старший викладач кафедри
естрадно-вокального мистецтва,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ, Україна

ВПЛИВ РОЗВИТКУ ШІ НА ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ: ПОЗИТИВНІ І НЕГАТИВНІ АСПЕКТИ

У наш час штучний інтелект (ШІ) став невід'ємною частиною багатьох сфер людської діяльності, і музика не є винятком. З розвитком комп'ютерних технологій та алгоритмів машинного навчання з'явилася можливість створювати музичні композиції за допомогою програм, які здатні аналізувати величезні обсяги інформації та імітувати людську творчість. Це призвело до появи нового напрямку в музичному мистецтві, де співіснують традиційні форми творчості та інтелектуальні системи.

Однією з найцікавіших особливостей сучасного штучного інтелекту є його здатність ставати повноцінним партнером у творчому процесі. Для композиторів і музикантів це означає відкриття нових можливостей. Використовуючи ШІ, вони можуть експериментувати з різними стилями, шукати нові гармонії або навіть отримувати натхнення для власних ідей. Програми, такі як Aiva, Amper Music або Jukedeck, дозволяють створювати музику на основі заданих параметрів: жанру, настрою, темпу чи інструментів. Завдяки цьому користувач може за кілька хвилин отримати готову композицію, що відповідає його творчим задумам.

ШІ також має здатність не лише створювати музику, а й аналізувати її. Завдяки нейронним мережам він може розпізнавати структуру пісень, визначати тональність, ритм, темп або навіть емоційне забарвлення композиції. Це відкриває нові можливості для музичної науки, архівування, відновлення старих записів і навіть дослідження музичних

вподобань слухачів. Деякі системи використовуються для реставрації втрачених творів або завершення незакінчених композицій, залишених відомими композиторами.

З технічного боку робота таких систем базується на принципах машинного навчання. ШІ аналізує мільйони нотних записів, аудіофайлів або MIDI-композицій, вивчаючи закономірності побудови музики. У процесі навчання він створює власну модель розуміння музичної структури, завдяки чому може генерувати нові твори, що мають логічну та емоційну цілісність.

На думку О. Кравчука, «штучний інтелект може стати потужним інструментом у роботі музичної індустрії та скоротити час, витрати на виготовлення музичного продукту масового вжитку. Однією з основних можливостей ШІ є автоматична генерація музики, що може бути корисним інструментом для музикантів, які шукають нові ідеї для композиції або потребують швидкої генерації музики для фільмів, ігор, подкастів чи реклами, яка по суті своїй найменше потребує використання людського ресурсу. У такий же спосіб українські музиканти можуть використовувати ШІ для створення нових музичних композицій з українськими народними мотивами або експериментувати зі звуками, які відображають українську національну культуру» [1, с. 84].

Як зазначає що О. Ярошенко, «штучний інтелект постає як вагомий інструмент у музичній освіті, однак його застосування для досягнення оптимальних результатів потребує збалансованого підходу, що поєднає традиційні педагогічні методи з інноваційними технологіями. Важливо усвідомлювати, що ШІ є допоміжним засобом, оскільки справжнє музичне мистецтво, подібно до принципів функціонування нейронних мереж, є результатом людської творчості [3, с. 391].

Використання штучного інтелекту в музиці викликає низку етичних та філософських питань. Насамперед постає проблема авторського права: якщо композицію створила не людина, а алгоритм, то кому належать права на цей твір – розробнику програми, користувачу чи, можливо, самій системі? Поки що це питання залишається дискусійним і потребує правового врегулювання. Іншою проблемою є побоювання, що ШІ може з часом замінити людських композиторів або музикантів.

О. Садовенко підкреслює, що «одним із найсильніших аспектів музики, створеної людьми, є її здатність передавати дійсні історії та емоції, які резонують з певними культурами та суспільствами. Хоча штучний інтелект може імітувати тренди та стилі, він не може наповнити композиції особистими труднощами, радощами чи тріумфами, які

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

надають музиці трансформаційної сили. Наприклад, народна пісня, що переходить через покоління, передає не лише мелодійну красу, але й історичну та емоційну сутність культури народу. Така культурна спадщина є життєво надважливою, де жива музика виконує роль «контейнера» для передачі традицій, цінностей та самобутності. Музика, створена ШІ, поки що не може похвалитися тим самим – залежністю від уже існуючих наборів даних і алгоритмів, вносить упередженість на користь домінуючих культур та трендів, руйнуючі дійсність культурного спадку» [2, с. 138]. Саме тому, на думку дослідника, музика, що створена за допомогою ШІ не зможе повною мірою конкурувати з тією, що створена людиною. Музика, створена ШІ, може бути технічно досконалою, але їй часто бракує глибини почуттів і непередбачуваності, яку створює жива уява.

Більшість науковців сходяться на думці, що штучний інтелект не є загрозою для музикантів, а радше потужним інструментом, який може розширити межі творчості. Він допомагає композиторам експериментувати, створювати нові форми звуку, поєднувати різні стилі та культури. Завдяки співпраці людини й машини виникають унікальні проекти, де поєднуються людська емоційність і обчислювальна точність. Уже сьогодні існують оркестри, які виконують твори, частково створені штучним інтелектом, і такі експерименти отримують схвальні відгуки публіки.

Перспективи розвитку ШІ в музиці залишаються надзвичайно широкими. У майбутньому такі системи зможуть створювати музику, що динамічно підлаштовується під настрій слухача або контекст події – наприклад, адаптуватися до емоцій людини під час прослуховування. Крім того, вони допоможуть навчати молодих музикантів, аналізуючи їхні помилки й пропонуючи способи вдосконалення виконання. Можливо, саме завдяки штучному інтелекту вдасться відкрити абсолютно нові музичні напрями, які поєднують людську креативність і машинну точність.

Отже, застосування штучного інтелекту у створенні естрадних пісень є одним із найцікавіших і найперспективніших напрямів сучасної технологічної еволюції. ШІ не лише допомагає людині творити, а й розширює саме поняття творчості, надаючи їй нових форм. Водночас важливо не забувати, що справжня цінність музики полягає у її здатності передавати емоції, тому головним творцем залишається людина. Технології лише відкривають нові можливості, але сенс і душу музиці надає людське серце.

Список використаних джерел

1. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2023. Вип. 6(1). С. 79–88.
2. Садовенко О. О. Музична генерація ші: культурні наслідки перетину трансформаційних технологій з людською креативністю. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. 2024. Вип. 28. С. 135–142.
3. Ярошенко, О. Штучний інтелект та цифрові технології в професійній музичній освіті: переваги та обмеження. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2025. Вип. 219. С. 386–392.

Дарієнко Олександра Леонідівна
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Гаснюк Вероніка Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
завідувач кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ВЕРБАЛЬНА І НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ У НАВЧАЛЬНОМУ ДІАЛОЗІ ВИКЛАДАЧА ВОКАЛУ ТА УЧНЯ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

Сучасна мистецька освіта ґрунтується на засадах особистісно орієнтованого підходу, у центрі якого – жива комунікація між педагогом і учнем. У класі вокалу ця комунікація має особливий характер, адже поєднує словесне (вербальне) спілкування з емоційно-жестовим (невербальним). Саме через поєднання слова, інтонації, міміки, жести та погляду виникає навчальний діалог, що формує не лише технічні навички співу, а й художньо-емоційну виразність юного вокаліста.

Мета розвідки – розкрити сутність вербальної й невербальної

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

комунікації у процесі навчального діалогу між викладачем та учнем у класі вокалу, а також визначити психолого-педагогічні умови її ефективності.

Навчальний діалог – це форма взаємодії, за якої відбувається обмін знаннями, емоціями, досвідом і смислами між викладачем та учнем. На відміну від монологічного викладу, діалог передбачає співтворчість і партнерство.

У класі вокалу діалог набуває психологічної глибини, оскільки педагог впливає не лише на свідомість, а й на почуття, самооцінку, емоційний стан учня. Викладач виступає не просто джерелом знань, а наставником, який через спілкування допомагає учневі розкрити власну індивідуальність.

Основні риси навчального діалогу у вокальному класі:

- емоційність і довіра між учасниками;
- взаємна активність у пошуку художніх рішень;
- поєднання слова, інтонації та руху;
- підтримка творчої свободи учня.

Вербальна комунікація – це словесне спілкування, тобто використання мовних засобів для передачі інформації, емоцій і смислів. У класі вокалу слово педагога має психологічну і художню силу: воно надихає, спрямовує, підтримує.

Форми вербальної комунікації:

- інструкції та пояснення вокально-технічних завдань;
- діалогічне обговорення змісту твору («Що відчуває герой цієї пісні?»);
- емоційно-мотивувальні звернення («Ти можеш передати цю ніжність голосом»);
- рефлексивні запитання («Що змінилося у твоєму відчутті після виконання?»).

Тон, темп, ритм і емоційне забарвлення мови педагога створюють унікальний психологічний простір уроку, де слово стає інструментом не лише навчання, а й натхнення.

Урок вокалу – це передусім мистецтво вираження, тому невербальні засоби комунікації відіграють не меншу роль, ніж слово.

До невербальних засобів належать:

- жести і рухи (вказівні, підтримувальні, виразні);
- міміка обличчя, що відображає емоційний стан;
- погляд і контакт очей між педагогом та учнем;

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

- постава та пластика тіла, які впливають на якість дихання й звукоутворення.

У процесі навчання викладач часто жестом або мімікою підказує момент фразування, дихання чи зміни динаміки. Такі сигнали створюють миттєвий зворотний зв'язок, який є особливо важливим у музичній педагогіці. КохманДж., Мелантс, Д. та Леман М. зазначали, що «жести як комунікативний інструмент у вокальній педагогіці відіграють ключову роль: вони забезпечують посилення звуку, художньої інтенції та створення спільного між викладачем і учнем тіла-голосу-руху» [1].

На етапі сценічної підготовки невербальна комунікація стає справжнім інструментом виразності. Викладач допомагає учневі усвідомити, що кожен рух, погляд чи жест має нести смислове навантаження і бути природним продовженням музичного образу.

Ефективність такої комунікації у класі вокалу значною мірою визначається низкою психолого-педагогічних умов. Передусім важливою є емпатійність викладача, тобто його здатність розуміти емоційний стан учня, співпереживати йому, створюючи атмосферу довіри й психологічної безпеки. Не менш суттєвим чинником виступає суб'єкт-суб'єктна взаємодія, коли учень сприймається не як пасивний виконавець, а як рівноправний партнер у творчому процесі.

Важливою умовою є також єдність вербального і невербального впливу: слово викладача має підкріплюватися відповідним тоном, поглядом, жестом, доброзичливою мімікою, що забезпечує гармонію спілкування. Як підкреслюють Нурхайяті Н. та Доллах С., вербальна й невербальна комунікація утворюють єдину систему, в якій невербальні сигнали (жести, міміка, поза) підсилюють і конкретизують зміст словесного звернення [2].

Окремої уваги потребує формування сценічної культури, адже педагог має навчати учня володіти не лише голосом, а й тілом, простором, енергією сцени. Завершальним компонентом ефективної комунікації є рефлексія і самоусвідомлення, коли учень разом із викладачем аналізує власні емоції, відчуття та результати виконання, розвиваючи тим самим музичне мислення та здатність до самовираження.

Отже, теоретичні положення щодо вербальної та невербальної комунікації набувають особливого значення у конкретних педагогічних ситуаціях, коли слово, жест і погляд стають засобами живого навчального діалогу. Усі зазначені психолого-педагогічні умови знаходять своє відображення у конкретних методичних прийомах, які педагог застосовує під час занять із вокалу.

Приклади практичного застосування:

- жест як підтримка: піднята рука викладача сигналізує момент вдиху або вступу;
- погляд як комунікатор: доброзичливий зоровий контакт знімає напруження перед виконанням;
- міміка як педагогічний інструмент: усмішка стимулює позитивне ставлення до завдання;
- спільне відтворення емоційного стану: педагог власним тілом і мімікою демонструє настрій твору, допомагаючи учневі його відчути.

Такі прийоми роблять урок вокалу живим, емоційно насиченим і ефективним.

Вербальна і невербальна комунікація є нерозривними складовими навчального діалогу між викладачем та учнем у класі вокалу. Від гармонійного поєднання слова, інтонації, міміки та жесту залежить не лише успішність навчання, а й формування.

Сценічної культури, артистизму й упевненості учня. Ефективний педагог-вокаліст – це не просто наставник, який навчає техніки співу, а комунікатор, що через слово, рух і емоцію допомагає учневі знайти власний голос – як у буквальному, так і в художньому сенсі.

Список використаних джерел

1. Kochman, J., Moelants, D., & Leman, M. (2022). Gesture and voice: Communicative tools in vocal pedagogy. *Journal of Music Education*, 15(2). Отримано з <https://biblio.ugent.be/publication/4371041>
2. Nurhayati, N., & Dollah, S. (2023). The role of verbal and nonverbal communication in enhancing learning process. *ELT Journal*, 12(3). Отримано з <https://ojs.unm.ac.id/ELT/article/view/74303>

Попович Маргарита Юріївна
здобувачка ОС «бакалавр»
спеціальність «Хореографія»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

КУЛЬТУРА ЯК СИМВОЛІЧНИЙ УНІВЕРСУМ В ПРАЦЯХ ЕРНСТА КАССІРЕРА

Сучасне суспільство переживає період глибоких культурних і світоглядних змін, зумовлених глобалізацією, технологічним розвитком, інформаційним перенасиченням і кризою духовних орієнтирів. У таких умовах особливо гостро постає питання про природу культури, її роль у формуванні людської свідомості та системи цінностей. Людина сьогодні часто відчуває розрив між технічним прогресом і духовним розвитком, між знанням і смыслом, що створює потребу у переосмисленні самої сутності культури.

Філософія культури Ернста Кассірера дає можливість глибше зрозуміти ці процеси, адже в її основі лежить ідея про людину як істоту, що живе у світі символів.

Дослідник розглядає культуру не як набір матеріальних артефактів чи традицій, а як систему символічних форм, через які людина осмислює світ і творить власну духовну реальність. Такий підхід відкриває нові можливості для розуміння культурних процесів сучасності, де відбувається втрата смислів, культурна фрагментація та відчуження людини від самої себе.

Отже, звернення до концепції Кассірера є актуальним для сучасної гуманітарної науки, оскільки воно дозволяє глибше зрозуміти природу культури як основи духовного буття людини.

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Ернст Кассіерер (1874–1945) — німецький філософ, представник неокантіанської школи, який зробив значний внесок у розвиток філософії культури. Центральною ідеєю його вчення є твердження, що людина є істотою, яка живе у світі символів. На відміну від тварин, які реагують безпосередньо на зовнішні подразники, людина створює символічні структури — мову, міф, мистецтво, релігію, науку — через які вона сприймає та осмислює реальність.

Кассіерер називає людину *animal symbolicum* — «символічна істота». Символ у його філософії — це не просто знак, а спосіб, у який людська свідомість творить і пізнає світ. Через символи людина формує власну реальність, де кожне культурне явище є не лише відображенням, а й творчим перетворенням світу.

На думку Кассіерера, головне завдання філософії культури полягає у виявленні єдності різноманітних форм культурного життя та з'ясуванні їхнього спільного принципу. Філософія культури має не лише описувати окремі прояви людської діяльності, а й досліджувати, як із різних символічних форм — міфу, мови, мистецтва, науки — постає цілісна система культури. Дослідник вважав, що культура визначає спосіб людського існування у світі. Вона не є надбудовою над природою, а посередником між людиною і реальністю. Людина не просто сприймає дійсність, а створює її у процесі символічного осмислення. Таким чином, культура стає способом буття людини, її духовним світом.

Філософія культури, за Кассіерером, покликана досліджувати: структуру символічних форм — як через мову, міф, мистецтво чи науку людина формує свій світ смислів; функцію культури у формуванні свідомості, адже саме завдяки культурі людина стає здатною мислити, відчувати й пізнавати; динаміку культурологічного розвитку, що полягає у постійному збагаченні й оновленні символічних форм у різні історичні епохи.

Таким чином, головна мета філософії культури — показати внутрішню логіку культурного процесу, тобто як різні форми духовної діяльності людини поєднуються в єдину систему символічного універсуму. У концепції філософа людина є активним творцем культурного світу. Вона не просто відображає дійсність, а конструює її через символічну діяльність.

За допомогою мови людина формує поняття, через мистецтво – виражає емоції, через релігію – шукає сенс, а через науку – створює логічні моделі світу. Усі ці форми є різними способами виявлення людського духу.

Дослідник підкреслював, що культура – це процес, у якому людство поступово переходить від міфологічного до наукового типу мислення, розширюючи горизонти свідомості. Філософія культури, отже, допомагає зрозуміти цей розвиток не як заміну старого новим, а як безперервну еволюцію символічних форм, які зберігають свій сенс у нових історичних контекстах.

Підсумовуючи філософські ідеї Ернста Кассірера, можна сказати, що його концепція є однією з найглибших спроб осмислити культуру як універсальний спосіб людського буття. Головне завдання філософії культури полягає у виявленні єдності символічних форм, через які людина пізнає, осмислює та створює світ.

Культура, за Касірером, є не просто результатом діяльності людини, а її сутнісним способом існування. Саме через символічну діяльність людина перетворює природне середовище на світ смислів і цінностей. Вона не лише реагує на реальність, а й активно її формує – у мові, мистецтві, релігії, науці.

У сучасну епоху глобальних змін і криз ідентичності філософські погляди Ернста Кассірера залишаються надзвичайно актуальними. Через культуру людина долає хаос реальності, створює систему смислів і тим самим утверджує себе у світі. Отже, головне завдання філософії культури – розкрити глибинну структуру людського духу, показати, як через символічну творчість людина творить свій власний світ і реалізує своє покликання бути істотою духовною, мислячою й творчою.

Список використаних джерел

1. Гаєвська С. Р. Людина в парадигмі «символічних форм» Е. Касірера / С.Р.Гаєвська // Вісник Черкаського університету. Серія : Філософія. – 2015. – № 11. – С. 77–83. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuFil_2015_11_14.
2. Врядник А. «Символічна» природа людини за Ернстом Кассірером/ А. Врядник// Пломінь. – 2018. – Режим доступу: <https://surl.li/dzevje>
3. Форкош, С. М. (2016). Культура як предмет дослідження у «Філософії символічних форм» Е. Касірера. "Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого". Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія, 2(29), 187–197.

Симурник Мирослава Мирославівна

здобувач ОС «Бакалавр»

спеціальність «Хореографія»

Комунальний заклад вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Олійник Вікторія Вікторівна

кандидатка культурології,

доцентка кафедри соціокультурної діяльності

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

СИМВОЛ ЯК НАЙВАЖЛИВІШИЙ МЕХАНІЗМ ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ

Символ є однією з найглибших форм культурного самовираження людства. Він фіксує колективний досвід, духовні орієнтири, цінності й архетипні структури, що передаються від покоління до покоління. Як елемент культурної пам'яті, символ виконує функцію збереження і трансляції смислів, які формують ідентичність спільноти. Кожна культура створює власну символічну систему, в якій відображено її світогляд, історичний досвід і духовний потенціал.

У культурологічному дискурсі поняття символу має багатовимірний характер. Згідно поглядів Ернста Кассіра символ є основою людської культури, оскільки саме через символічні форми людина осмислює реальність. Таким чином, символ не лише відображає, але й структурує колективну пам'ять суспільства.

Символи формують певну культурну матрицю, що впливає на сприйняття минулого та сучасного. Вони забезпечують спадкоємність традицій, дозволяють зберігати духовну ідентичність навіть в умовах глобалізації. У фольклорі, ритуалах, архітектурі, музиці, танці чи живописі символи втілюють архетипи, що формують колективне несвідоме. Через символи народ відтворює свою історичну пам'ять, транслюючи ідеали, міфи та моральні орієнтири.

Механізм культурної пам'яті реалізується через символічні дії – обряди, танці, ритуальні пісні, театралізовані дійства.

Кожен рух у традиційному танці, кожен візерунок на вишивці чи колористичне рішення у костюмі має семіотичне навантаження.

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

У сфері перформативних мистецтв символ виступає не лише естетичною категорією, а й способом репрезентації культурної ідентичності. У сучасному контексті символи культури зазнають переосмислення. Глобалізаційні процеси спричиняють гібридизацію культурних кодів, тому виникає потреба у збереженні автентичних сенсів. Митці все частіше звертаються до архаїчних символів як до джерел творчої інтерпретації. Такі практики сприяють відновленню колективної пам'яті та зміцненню культурної ідентичності.

Культурна пам'ять функціонує через мережу символічних структур, що відтворюються в мистецтві, освіті, комунікації та повсякденному житті. Відома дослідниця Аляйда Ассман, визначає культурну пам'ять як організовану форму збереження смислів, яка підтримується через взірці духовної та матеріальної культури. Символ у цьому процесі виступає активним медіатором між минулим і теперішнім, між традицією та інновацією. Під культурною пам'яттю авторка розуміє притаманний кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей стабілізує та передає далі власне бачення себе самої, це колективне знання про минуле. Книжка складається з трьох частин, перша з яких присвячена функціям, друга – засобам і третя – носіям культурної пам'яті.

У контексті хореографічного мистецтва символ набуває особливої значущості. Рух, поза, жест є знаковими елементами, які несуть пам'ять про етнокультурні коди. Танцювальні композиції можуть відтворювати міфологічні образи, історичні події чи духовні цінності, перетворюючи тіло виконавця на «носій пам'яті». Сценічна інтерпретація символів забезпечує взаємодію поколінь і передачу культурного досвіду через мистецтво руху.

Важливим аспектом є необхідність етичного ставлення до символічних форм, що належать різним етнічним спільнотам. Використання давніх етнокультурних символів у сучасному мистецтві має відбуватися з повагою до їхнього першоджерела. Невірне або поверхневе трактування може призвести до втрати смислового наповнення та спотворення культурного коду.

Таким чином, символ є центральним механізмом культурної пам'яті, який зберігає, трансформує і передає смисли від покоління до покоління. Через символи суспільство усвідомлює власну історію, формує національну самосвідомість і підтримує духовну єдність. Дослідження символу як інструменту пам'яті культури відкриває нові перспективи для гуманітарних наук і мистецьких практик, зокрема у сфері перформативних мистецтв.

Підсумуємо, що в сучасній філософській парадигмі символ є не тільки ідентифікатором культурної традиції, а й активним механізмом формування пам'яті та ідентичності. Що дозволяє глибше зрозуміти процеси культурної спадкоємності, міжкультурного діалогу й саморефлексії суспільства. В умовах сучасної динамічної культури саме символічні форми забезпечують зв'язок між минулим і майбутнім, зберігаючи духовні основи людства.

Список використаних джерел

1. Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с. – (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 15).
2. Врядник А. «Символічна» природа людини за Ернстом Кассілером / А. Врядник // Пломінь. – 2018. Режим доступу: <https://surl.li/dzeyje>
3. Гірц, Кліфорд. 2001. Інтерпретація культур. Вибрані есе. Пер. з англ. Н. Комарової. Київ: Дух і Літера. Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Clifford_Geertz/Interpretatsiia_kultur/
4. Лєгеза О. С. Концепція міфу у творчості Ролана Барта. / О. С. Лєгеза // Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії. – 2019. – Вип. 23. – С. 54–59. Режим доступу: http://fpsvisnyk.lnu.lviv.ua/archive/23_2019/9.pdf
5. Еліаде М. Священне і мирське... / пер. з нім., фр., англ. Р. Кьорен, В. Сахно. Київ: Основи, 2001. 59 с.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Думич Діана Сергіївна,
здобувачка ОС «бакалавр»
спеціальності «Музичне мистецтво»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Семкович Василь Богданович,
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ (Україна)

ВИКЛИКИ ТА ЇХ ПОДОЛАННЯ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ КОМПОЗИЦІЙ 1–3 СЕМЕСТРІВ)

Навчання гри на фортепіано стало для мене новим і водночас надзвичайно важливим етапом творчого становлення. Я почала опановувати цей інструмент, вступивши до університету, і ось уже другий рік навчаюся грі. До цього я не мала досвіду гри на фортепіано, тому кожен твір, який ми розучували з викладачем Семковичем Василем Богдановичем, був для мене справжнім викликом і новим кроком уперед.

Перші труднощі виникли через недостатнє володіння нотною грамотою. Я початківець і процес опановування музичного тексту для мене не був швидким, як хотілося б. Часто доводилося по декілька раз перечитувати твір, щоб зрозуміти, які ноти потрібно зіграти, а також, як правильно виконати ритмічний малюнок. Велику роль у подоланні цих труднощів відіграв мій викладач, який завжди пояснював усе доступно, детально й терпляче. Він допомагав мені не просто вивчити ноти, а зрозуміти музичну логіку кожного твору, відчути його характер.

Складність також полягала в тому, що урок з гри на фортепіано проводиться раз на тиждень, що ускладнює ситуацію з самостійним опановуванням технічних труднощів.

Подаємо програмні вимоги Університету Короля Данила для 1, 2 та 3 семестрів.

1 курс 1 семестр:

Гама (двома руками розхідна, паралельний рух двома руками, арпеджіо короткі)

Поліфонічний твір

Етюд або конструктивна п'єса

Форма контролю: академконцерт.

I курс II семестр

Гама (двома руками розхідна, паралельний рух двома руками, арпеджіо короткі та довгі)

Поліфонічний твір або твір великої форми

Етюд або конструктивна п'єса

Форма контролю: залік.

II курс I семестр

-Вправи Ш. Ганона.

-Поліфонічний твір або твір великої форми

-Етюд або п'єса.

Форма контролю: академконцерт.

Протягом першого семестру ми використовували ілюстративно-копіювальний метод навчання, який посприяв моєму делікатному знайомству з дисципліною. Ще однією важливою відмінністю стало загострювання уваги на окремі складні технічні місця, які ми виокремлювали в окремі патерни, а потім кілька раз (щонайменш 3!) їх «відшліфовували», удосконалюючи відповідні відрізки. Починаючи з другого семестру і далі, цей метод вже застосовувався значно рідше. Натомість, ми взяли на озброєння комплексний метод: ідентифікація нот, динамічні відтінки та штрихи.

В процесі вивчення гам для мене справжнім випробовуванням стала проблема синхронного руху обох рук знизу-догори. Допомогла спеціальна словесна термінологія, яка краще зорієнтувала мою увагу над даною проблематикою. Так, при опануванні гами До-мажор ми застосували метод «рятівних буйків» – синхронність 3 пальців обох рук на нотах мі та ля та синхронність 1 пальців на нотах до; «гачки» – перехід з 1 пальця на 4, що візуально нагадує дану фігуру. Було акцентовано увагу на темп, щонайменш удвічі, утричі повільніший, аніж коли граємо окремо кожною рукою. Далі, перед синхронізацією обох рук викладач застосовував метод поділу завдання на дрібні частини. Так, на початку я грала синхронно обома руками перші три, чотири ноти з переходом на перший палець після третього у партії правої руки. Згодом, після опанування повного відрізка однієї октави, ми переходили на розширений варіант двох та трьох октав. Перед вивченням цього виду гам ми з незначними технічними труднощами подолали розхідну гаму (права рука – уверх, ліва – вниз).

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

У першому семестрі першого курсу ми працювали над творами А.Гедике «Ригодон» (Op.46 № 1) та «Melodi» Максвелла Екштайна. Ці композиції стали моїм першим кроком-розвідкою у фортепіанному мистецтві. Було складно витримувати правильний ритм, координувати рухи рук і контролювати динаміку. На перший погляд фортепіанний твір «Melodi» є занадто складним для початківців. Однак, при більш детальному розгляді виявилось те, що він побудований на суцільних повторах з незначними розбіжностями в каденціях. В процесі вивчення цього твору природньо для мене постали труднощі з одночасним натисканням тризвуків у партії правої руки в першій системі. В другій системі проблемним став третій такт та пошук балансу між лівою (супровід) та правою рукою (мелодія). Важкість полягала ще й у додаткових штрихах, які не були прописані над партією супроводу. Акорди я виконувала штрихом нон-стакато.

Якщо твір «Melodi» вимагав плавності фразування, то композиція «Ригодон» – чіткої артикуляції та ритмічної точності. У цьому творі найбільшим викликом для мене стала середня частина. Шляхом подолання цієї перешкоди стало застосування образної асоціації «Мисливець-песик» для кращого пояснення поділу обох рук по 3 нотки з виходом на кульмінацію «Упіймання здобичі». Було акцентовано увагу на точності дотримання ритму, оскільки цей твір є танцювальним. Зазначимо, що в обох творах 1 семестру ми не використовували педаль.

У творах 2 семестру першого навчального року черговим викликом для мене стала знаменита версія Капризу Паганіні в адаптованій версії «It's easy to play popular classic». Проблеми були пов'язані з акординою в партії лівої руки та з засвоєнням оригінальної пальцівки – в правій. Також непросто було впоратись зі специфічним показово-примхливим характером виконання, що пов'язано з програмністю цього твору, оскільки для мене більш сприйнятна лірична меланхолійність, в манері якої витриманий мій наступний «Experience» Ludovico Einaudi. Ця композиція потребує від виконавця уміння передати глибину емоцій через повторювані терпкі гармонії. На початку було важко утримувати стабільний темп і водночас зберігати виразність, але завдяки систематичній роботі результат став помітним.

На даний час, на другому курсі першого семестру, я продовжую вдосконалюватися, працюючи над творами «Amelie Easy» Яна Тіерсена та «Chopsticks» Антоніо ді Люллі. Обидві композиції різнохарактерні. Перша – лірична і світла, друга – ритмічна і грайлива. Твори перебувають в процесі опрацювання, оскільки ми прагнемо до показу деталізацій,

а саме – досягнення делікатності філірування звуку (туше) в композиції Тіерсена та максимальної точності й легкості в творі ді Люллі. Попри труднощі, я відчуваю, що стала впевненішою у грі, краще розумію музичний текст і швидше сприймаю ноти.

Загалом, процес навчання цих творів був непростим, але надзвичайно цікавим. Найбільші труднощі пов'язані з браком попереднього досвіду гри, нерозвиненою технікою та повільним читанням нотного тексту. Проте з кожною новою композицією я відчувала, як поступово зростає впевненість, з'являється музичне мислення, і фортепіано перестає бути для мене «незнайомим інструментом».

Завдяки наполегливій праці, підтримці викладача та глибокому бажанню вдосконалюватися мені вдалося подолати основну частину труднощів. Кожен твір став не лише навчальним завданням, а й невід'ємним елементом мого музичного розвитку. Цей досвід навчив мене терпіння, уваги до деталей і любові до інструмента, який я тепер відчуваю душею.

Виклики та їх вирішення, які постали перед мною в процесі вивчення фортепіанних творів:

1. Швидка адаптація до поступових технічних навантажень.
2. Досягнення зазначених динамічних відтінків.
3. Подолання однорідності звучання.
4. Подолання синхронної вертикальності.
5. Комплексний підхід.

Комплексний підхід з урахуванням точної ідентифікації нот та їх тривалостей, а також вільної орієнтації в обох ключах, динаміці, штрихах на даному навчальному етапі є запорукою ґрунтовного засвоєння навчального матеріалу.



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Кузан Вікторія Михайлівна
здобувач ОС «бакалавр»
спеціальність «Хореографія»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
Україна, Ужгород

КУЛЬТУРА ЯК ТЕКСТ: СЕМІОТИКО-АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

У сучасному гуманітарному дискурсі культура дедалі частіше розглядається як текст — складна система знаків, символів і смислів, що утворюють духовну структуру людського буття. Такий підхід дозволяє не лише виявляти внутрішню логіку культурних явищ, а й осмислювати механізми передачі інформації між поколіннями. Концепція культури як тексту набуває особливого значення у філософії культури, оскільки відкриває нові горизонти розуміння природи символів, мовних структур і способів комунікації в суспільстві.

Мета роботи проаналізувати основні підходи до розуміння культури як тексту та визначити її роль у процесі формування смислів і цінностей.

Варто виділити теоретичні засади розуміння культури як тексту.

Ідея культури як тексту сформувалася у другій половині ХХ століття в межах семіотики, структуралізму та культурології. Одним із перших її представників був Ролан Барт. Дослідник розширив поняття тексту, розглядаючи його як відкриту структуру, що постійно створюється у процесі читання. На його думку, текст є багатозначним, і його сенс формується не лише автором, а й читачем. Це дозволяє розглядати культуру як нескінченний простір інтерпретацій, де кожен учасник комунікації стає співавтором смислу.

Семіотика розглядає культуру як сукупність текстів, у яких зафіксовано колективний досвід людства. Кожен культурний феномен — архітектура,

ритуал, мода чи мистецтві – є повідомленням, що передає певну інформацію.

Культура як текст передбачає багаторівневу структуру значень. На поверхні ми бачимо явні символи, але глибші рівні розкриваються лише через аналіз контексту, історичних передумов і соціального змісту. Філософський підхід дозволяє бачити не лише зовнішню форму, а й внутрішню логіку культурного процесу.

Розглянемо інтерпретацію як метод пізнання культурного тексту. Культура не існує без інтерпретації. Кліффорд Гірц інтерпретував культуру як складну мережу символічних значень, яку потрібно «читати» подібно до тексту. Його підхід, названий інтерпретативною антропологією, стверджує, що культуру неможливо пізнати через наукові експерименти, а лише через суб'єктивну інтерпретацію та розуміння, зокрема за допомогою методу «насиченого опису». У концепції щільного опису дослідник наголошував, що культура – це текст, який треба навчитися читати. Йдеться не лише про опис традицій чи звичаїв, а про розуміння системи символів, що стоїть за ними. У такий спосіб культура постає як складна мова, у якій кожен знак має багатозначне значення.

Умберто Еко стверджував, що ціннісні коди культури є відкритими для інтерпретацій. Сенси та цінності не є сталими, бо формуються у взаємодії між автором і читачем. Такий підхід дозволяє філософії культури розглядати ціннісні коди як ті, що постійно оновлюються.

У сучасному глобалізованому світі культура функціонує як текст, що створюється і транслюється через численні канали комунікації – медіа, мистецтво, освіту, соціальні мережі. Кожен із цих каналів продукує власні знакові системи, що формують культурну свідомість людини. Філософія культури має завдання не лише тлумачити тексти, а й навчити критично їх читати, виявляючи приховані смисли та ціннісні орієнтири.

Таким чином, культура як текст є не просто сукупністю знаків, а механізмом створення й трансляції смислів, що формують людину як духовну істоту.

В сучасному соціокультурному просторі, концепція «культура як текст» застосовується для аналізу літератури, мистецтва, кіно, моди, реклами та цифрових медіа. Наприклад, аналіз фільму як культурного тексту дозволяє виявити приховані соціальні та ідеологічні послання. У мистецтві символи та композиційні прийоми виступають «знаками»,

що передають цінності і сенси певної епохи. Такий підхід забезпечує глибше розуміння взаємодії особистості та суспільства. Вивчення культури як тексту є одним із найпродуктивніших напрямів сучасної філософії культури. Культура постає як динамічна система знаків і смислів, що забезпечує комунікацію між людьми, поколіннями та цивілізаціями.

Текстуальність культури проявляється у мові, мистецтві, звичаях, ритуалах та символах. Через тексти суспільство створює та інтерпретує власну реальність. Що дозволяє філософії культури розглядати її як відкритий і живий процес, що постійно переосмислюється залежно від історичного контексту та соціальних змін.

Список використаних джерел

- 1.Гірц, Кліфорд. 2001. Інтерпретація культур. Вибрані есе. Пер. з англ. Н. Комарової. Київ: Дух і Літера. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Clifford_Geertz/Interpretatsiia_kultur/
2. Врядник А. «Символічна» природа людини за Ернстом Кассілером/ А. Врядник// Пломінь. – 2018. URL: <https://surl.li/dzevje>
- 3.Легеза О. С. Концепція міфу у творчості Ролана Барта. / О. С. Легеза // Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії. – 2019. – Вип. 23. – С.54-59. URL: http://fpsvisnyk.lnu.lviv.ua/archive/23_2019/9.pdf
- 4.Фуко, Мішель., Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. — 326 с.
- 5.Концепція міфу у філософській творчості Ф. В. Й. Шеллінга : автореф. дис. ... канд. філос. наук; Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Д., 2014. – 20 с.
- 6.Umberto Eco. Storia della bellezza. Milano: Bompiani, 2023 . 440 p



Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

Фешко Вікторія Вікторівна

здобувачка ОС «бакалавр»

*спеціальності «Менеджмент
соціокультурної діяльності»*

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Олійник Вікторія Вікторівна

кандидатка культурології,

доцентка кафедри соціокультурної діяльності

Комунального закладу вищої освіти

«Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

м. Ужгород (Україна)

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

Архетипи в філософському осмисленні культури – це глибинні символічні форми, які зберігають духовну пам'ять людства. Вони відображають універсальні моделі мислення й поведінки, що проявляються у звичаях, мистецтві, фольклорі та навіть у сучасному інформаційному середовищі. Через архетипи культура підтримує зв'язок між минулим і сьогоденням, забезпечуючи спадкоємність традицій і цінностей.

Архетипи можна розглядати як певні «матриці культури», у яких зберігається досвід поколінь. Вони формують уявлення людини про добро, красу, сенс і гармонію, тобто виступають духовним підґрунтям людського буття. Змінюються історичні умови, але архетипи залишаються незмінними у своїй сутності, адже саме вони визначають стабільність і тривкість культурних систем.

В українській культурі, архетипи мають особливе звучання. У них відображено синтез міфологічного та релігійного світогляду, поєднання земного і духовного. Образ Матері-Берегині символізує не лише родину, а й саму Україну як простір захисту й любові. Архетип Героя уособлює відвагу й прагнення до свободи, тоді як архетип Дому – ідею духовної опори, рідного коріння й національної пам'яті. Архетип Сонця, властивий українській символіці з давніх часів, виражає віру в світло, добро та відродження.

У сучасному світі архетипи не зникають, а трансформуються. Їх можна побачити у візуальному мистецтві, кіно, музиці, навіть у цифрових медіа. Архетипічні образи впізнаються у сюжетах про боротьбу добра і зла, у темах захисту, материнства, любові, самопожертви. Це доводить, що навіть у глобалізованому просторі людина потребує знайомих символів, які надають відчуття смислу та духовного коріння.

Культурні архетипи також мають соціальну функцію. Вони підтримують моральну рівновагу, слугують своєрідними “компасами” у періоди нестабільності. Під час криз суспільство звертається до архетипів як до джерел колективної сили: з’являються нові варіації образу Героя, Матері, Захисника, що допомагають пережити випробування та зберегти віру в майбутнє.

Філософсько-культурологічний аналіз архетипів показує, що вони не просто зберігають культурну пам’ять – вони спрямовують розвиток культури. Завдяки архетипам людина здатна осмислити своє місце у світі, знайти гармонію між раціональним і духовним. Культура, що зберігає свої архетипи, має здатність до оновлення, але не втрачає власного коріння.

Таким чином, архетипи є духовними орієнтирами культури, які допомагають суспільству зберегти цілісність і відкритість до змін. Вони формують не лише естетичне бачення світу, а й моральні засади, забезпечуючи тяглість культурного розвитку. Розуміння архетипів як глибинного культурного механізму дозволяє побачити, як через символи, образи та міфи культура передає свій досвід, відтворюючи духовну спадкоємність людства.

Список використаних джерел

1. Сидоренко О. Ю. Художні трансформації архетипу «Дім» в мілітарній антології «Ода до України» // Філологічні студії. – 2024. – №2. – С. 49–56.
2. Овчаренко А., Ларікова Л. Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті // Культурологічний альманах. – 2024. – № 2. – С.112–119.
3. Гаврилюк А. М. Архетипно-нарративний підхід до соціогуманітарного розвитку України в умовах воєнного стану // Питання культурології. – 2022. – № 37. – С. 25–32.



4. Судаков В. Архетипи культури та субкультури як детермінанти соціальних дій та соціального управління // Публічне управління. – 2020. – № 1(21). – С. 301–311.

5. Карпенко Д. В. Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2023. – № 4. – С. 38–44.

Пінчук Вероніка Богданівна
здобувач ОС «бакалавр»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Дем'янець Ігор Йосипович
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
естрадно-вокального мистецтва,
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»
м. Івано-Франківськ (Україна)

СТУДЕНСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ХОР УКД – ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ДЛЯ УСПІШНОЇ ПІДГОТОВКИ ПРОФЕСІЙНОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Хоровий спів здавна є важливою складовою музичної культури людства. У процесі навчання співаків, особливо естрадного напрямку, участь у хорі має надзвичайно велике значення. Естрадний співак має володіти не лише технікою сольного виконання, а й умінням працювати в колективі, відчувати гармонію, стиль і динаміку звучання. Тому хоровий спів можна вважати фундаментом професійної підготовки майбутнього естрадного артиста. Саме через спільний спів формуються базові вокальні навички, удосконалюється слух, виховується ансамблеве мислення та сценічна культура.

Студентський хор Університету Короля Данила (керівник – доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва Ігор Дем'янець) – це не лише художній колектив, це важлива складова культурного, соціального й освітнього життя університету.

Колектив складається з викладачів та студентів факультету естрадно-вокального мистецтва, студентів інших факультетів і є творчою платформою для студентів факультету, які прагнуть розвивати співочі здібності, сценічну культуру та музичну грамотність, розвиває музичні та комунікативні навички студентів, підтримує університетську спільноту на урочистих засіданнях, посвятах, академічних святкуваннях і громадських заходах, підсилюючи символіку подій, об'єднує студентську й викладацьку спільноту і створює позитивний імідж УКД.

Свою творчу активну сторінку студентський мішаний хор УКД розпочав у 2022 році. Через концертні виступи, фестивалі, конкурси хор представляє університет у місті Івано-Франківську та області.

Сьогодні академічний студентський мішаний хор є постійним учасником мистецьких заходів університету – День відкритих дверей, різноманітних урочистих церемоній, благодійних аукціонів, Міжнародних форумів, конференцій, пам'ятних вечорів. Вже стало традиційним проведення тематичних заходів – «Козацькому роду нема переводу», присвяченому святу Покрови, Дню захисників і захисниць України та Дню українського козацтва, «Музична Шевченкіана» до Дня народження Т. Г. Шевченка, Дню музики, концертів різдвяно-новорічного та Великоднього циклів, «У ритмі джазу», концертів авторських доробок студентів та інші.

За короткий час своєї діяльності хор є учасником XIII-го Міжнародного Різдяного фестивалю «Коляда на Майзлях» (2022 р.), володарем Гран-прі Міжнародного мистецького Різдяно-новорічного фестивалю-конкурсу «FORMIDABLE» (2024 р.), володарем Гран-прі II-го Міжнародного фестивалю-конкурсу «МИСТЕЦЬКІ ПРОМЕНІ УКРАЇНИ» (2025 р.).

В репертуарі хору твори різних стилів та епох, зокрема твори українських та зарубіжних композиторів, духовні твори, сучасна музика, українські народні пісні, пісні народів світу.

Важливе місце у репертуарі студентського хору займають твори композиторів Прикарпатського краю: Богдан Шиптур «Отче наш», слова Віри Багірової, музика Галини Терлецької «О благословенна Богородице», українська народна пісня в обробці Володимира Черленюка «Ой там на горі», слова Степана Дасевича, музика Мирослава Петрика «Україно моя, Україно», українська повстанська пісня в обробці Володимира Гущака «Ой, там з краю зруба».

Саме хоровий спів є чудовою школою формування основних вокальних навичок. Спів у колективі допомагає розвивати правильне дихання та опору звуку (постійна робота з довгими фразами, контроль над звуковеденням і динамікою сприяють виробленню стабільної вокальної опори), інтонаційну точність (співак мусить постійно контролювати висоту тону, щоб не вибиватися з ансамблю, що тренує як слух, так і точність голосоутворення), рівність звучання (уміння зливатися з іншими голосами в унісоні чи гармонії формує культуру звуку, необхідну для чистого та приємного естрадного тембру). Хорове середовище дисциплінує співака, виховує акуратність у звукоутворенні, уважність до інтонації, дикції та динаміки.

Одна з найважливіших якостей естрадного виконавця – це розвинений музичний слух. Спів у хорі сприяє формуванню:

- гармонічного слуху, який дозволяє чути взаємозв'язки між партіями та акордами;
- поліфонічного мислення, тобто здатності одночасно чути кілька голосів і не губити власну партію;
- ритмічної точності, адже кожен учасник хору повинен співати синхронно з іншими.

Завдяки хоровому досвіду співак вчиться бути частиною цілого музичного процесу, відчувати баланс і динаміку звучання, що є особливо цінним у колективних естрадних виступах (ансамблях, бек-вокалі, мюзиклах тощо).

Хор – це не лише музичний, але й сценічний колектив. Співак у хорі засвоює правила сценічної поведінки, культуру руху, міміку, вміння працювати з глядачем. Естрадному виконавцеві ці навички необхідні для створення яскравого сценічного образу, передачі емоцій і контакту з публікою.

Крім того, хоровий спів розвиває відчуття ансамблю – здатність підкоряти свій голос спільному задуму. Це виховує сценічну дисципліну, організованість, взаємоповагу між артистами.

Сучасний естрадний спів є синтезом різних музичних напрямів – джазу, поп-музики, року, фолку тощо. Хоровий досвід дає можливість співакові ознайомитися з різними манерами звукоутворення

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

(академічною, народною, джазовою); розширити вокальний діапазон та динамічні можливості голосу; навчитися швидко адаптуватися до різних стилів і тембрів.

Керівник включає до репертуару багато творів джазового, естрадного спрямування: Ken Kraintz «Good bye Love», Douglas Brenchley «Alleluia», спірічуелс в обробці Henry Smith «Ride The Chariotr», африканська народна пісня «Siagamba», бразильська народна пісня «Azulao» та інші.

Хоровий спів також формує навички роботи в ансамблі – уміння слухати бек-вокал, підголоски, гармонічні лінії, що є невід’ємною частиною сучасної естрадної практики.

Хор – це не лише музичний, а й соціальний колектив. У ньому співак вчиться працювати в команді, бути відповідальним, комунікабельним, підтримувати творчий дух. Такі якості допомагають естрадному виконавцеві у подальшій сценічній кар’єрі, де успіх часто залежить від здатності взаємодіяти з музикантами, режисерами, продюсерами та публікою.

Крім того, участь у хорі допомагає подолати сценічне хвилювання, формує впевненість у собі й емоційну стабільність під час виступів.

Студентський мішаний хор УКД є навчальною лабораторією, де формуються виконавські навички та професійні компетентності здобувачів вищої освіти для їх майбутньої практичної діяльності як майбутнього естрадного артиста, співака хору, що є важливою ланкою співацької і диригентсько-хорової школи Прикарпаття.

Хоровий спів є невід’ємною частиною професійної підготовки естрадного співака. Він розвиває голос, слух, ритм, артистизм, формує навички командної роботи й сценічної культури. Завдяки хоровій практиці майбутній естрадний виконавець отримує міцний вокальний і творчий фундамент, який стає запорукою успішної сольної кар’єри.

Таким чином, можна стверджувати, що хоровий спів – це школа гармонії, техніки та музичного мислення, без якої повноцінне становлення сучасного естрадного співака є неможливим.

Івасів Таїсія Михайлівна
здобувач ОС «бакалавр»
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»

Науковий керівник:
Щербій Світлана Олександрівна
викладач кафедри вокально-естрадного мистецтва
Закладу вищої освіти
«Університет Короля Данила»
м. Івано-Франківськ (Україна)

ПЕРШИЙ СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ЯК ЕТАП ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ: НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ЧИГЕРА

Для кожного виконавця перший сольний концерт — це особливий момент. Це не просто виступ, а велика відповідальність, адже вся увага глядачів зосереджена лише на ньому. Усе, що відбувається на сцені, залежить від підготовки, енергії та віри у власну справу. Це водночас ризикований і надзвичайно важливий крок уперед — доказ того, що артист готовий рухатися далі.

Під час сольного концерту виконавець постає не лише співаком, а й ведучим і комунікатором із публікою. Він має підтримувати контакт із залом, утримувати увагу слухачів і створювати емоційно насичену атмосферу. Тому програма повинна бути продумана й динамічна — з чергуванням номерів різного настрою й темпу, щоб глядачі постійно відчували інтерес і живу енергію сцени [1].

Сольний концерт Олега Чигера став саме таким — цілісним, живим і емоційно насиченим. Артист тонко відчував настрій публіки, легко взаємодіяв із глядачами й у кожен момент створював потрібну атмосферу. Завдяки цьому кожна композиція звучала по-особливому, а програма сприймалася як єдина гармонійна історія.

Олег Чигер — український виконавець, який співає від серця. У його репертуарі 14 пісень, серед яких особливо полюбилися слухачам «А ти чекай», «Для тебе» та «Ніч накрие небо». Ці композиції стали своєрідною творчою візитівкою, адже кожна з них передає внутрішній світ співака.

Під час концерту прозвучали переважно авторські твори, а також відома пісня «Черемшина» — сповнена щирості та ностальгії, вона зворушила серця всіх присутніх. Програма вражала різноманітністю: деякі номери супроводжувалися хореографічними постановками, що

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

надавало виступам виразності та динаміки. Особливою родзинкою став номер із хором «Еміс», разом із яким співак виконав композицію «Для тебе». Щирість і емоційність цього виступу зробили його одним із найзворушливіших моментів вечора.

Завершальною композицією концерту став хіт «А ти чекай», який публіка зустріла оваціями. Пісню довелося виконати на біс — це ще раз підтвердило її популярність і теплий відгук слухачів. Цей фінальний номер став гідним завершенням концерту, подарувавши всім присутнім потужний заряд емоцій.

Захід мав благодійну мету: під час концерту відбувся розіграш лотів, серед яких футболка, продана за 5 тисяч гривень, та прапор із автографом 102-ї окремої бригади Сил територіальної оборони, який придбала голова Тисменицької міської ради Тетяна Градюк за 10 тисяч гривень. Усі зібрані кошти будуть спрямовані на закупівлю дронів для українських захисників. Артист активно займається волонтерською діяльністю, підтримує благодійні ініціативи й допомагає тим, хто цього потребує, надихаючи своєю творчістю інших долучатися до добрих справ.

Після концерту він поділився своїми враженнями: «Я дуже задоволений тим, що відбувалося і на сцені, і за кулісами, і в залі. Все було щиро — і з мого боку, і з боку музикантів, які були на висоті. Чудово виступив шоу-балет, танцювальний колектив “Калинонька”, а також професійно спрацювала адміністративна команда під керівництвом режисерки Катерини Горіної. Усі зробили велику й гарну роботу, і це відчувалося — неймовірна підтримка, щирі емоції, люди танцювали, аплодували, і це для мене – найбільша подяка».

На запитання, як довго він ішов до свого першого сольного концерту, співак зазначив, що цей шлях тривав усе його творче життя. Він співає з дитинства, проте новим професійним етапом вважає період 2018–2019 років, коли з’явилися його перші авторські пісні. Саме тоді, за словами артиста, розпочався його справжній шлях як виконавця.

Аналізуючи перспективи подальшої творчої діяльності, виконавець окреслює пріоритетність розвитку гастрольної практики, що вже отримала успішний старт. Перші концерти, проведені в Івано-Франківську та Калуші, засвідчили високий глядацький інтерес і відбулися при повних залах. Надалі артист планує розширення концертної географії — зокрема, виступи в Коломиї, Косові, Надвірній, а також у низці міст Львівської й Тернопільської областей.

Розділ 4

КАРПАТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР: ТРАДИЦІЇ, ВИКЛИКИ, ІННОВАЦІЇ

За словами виконавця, важливим завданням є подальша співпраця з професійною музичною командою та послідовне розширення аудиторії, адже, як він підкреслює, «необхідно рухатися вперед і залишатися поруч із слухачем». Перший сольний концерт виступає маркером нового етапу його творчого становлення та лише відкриває широкі перспективи подальшого професійного зростання.

Список використаних джерел

1. М. Мельник. Сольний концерт – популярна форма сучасної естради URL: <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/170286/169995> (дата звернення 02.11.2025).
2. ПЕРШИЙ СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ОЛЕГА ЧИГЕРА URL: <https://tsmth.gov.ua/tsentr-nadannya-administrativnikh-poslug/12-novini-na-golovnij/5141-pershij-solnij-kontsert-olega-chigera> (дата звернення 01.11.2025).
3. Ютуб канал Олега Чигера URL: www.youtube.com/@OlegChyger



Розділ 5 МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

Шман Світлана Юріївна,

кандидат культурології,

в.о. декана музичного факультету

Київської муніципальної академії

естрадного та циркового мистецтва

(Київ, Україна)

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ У МИСТЕЦТВІ

Сучасне тисячоліття часто визначають як епоху домінування інтелектуальної власності. Збереження та розвиток цієї цінності є ключовим викликом як для держав, так і для авторів. На жаль, поточний стан охорони інтелектуальної власності в Україні потребує значного поліпшення. Це зумовлює необхідність поглиблених наукових досліджень, спрямованих на визначення ролі таких навчальних дисциплін, як інтелектуальна власність та авторське право, в українській системі вищої освіти, а також на вдосконалення національного законодавства з урахуванням євроінтеграційних прагнень України. У цьому контексті особливої ваги набуває розвиток інтелектуальної власності, авторського права та суміжних прав, як самостійної навчальної дисципліни та невід'ємної складової професійної підготовки здобувачів освіти мистецьких закладів вищої освіти.

Стрімкий технологічний прогрес і відкриття кордонів з Європейським Союзом позитивно впливають на розвиток сучасної креативної економіки в Україні. У цьому контексті особливо гостро постає питання охорони прав інтелектуальної власності та захисту авторського права на мистецькі твори. Не випадково автори є одними з найбільш вразливих суб'єктів авторського права, які часто потерпають від його порушень. Авторське право є основним джерелом доходу для митців, і без базових знань у цій сфері представникам мистецьких професій складно забезпечити свою матеріальну незалежність.

Водночас багато авторів мають лише загальне уявлення про авторське право. Саме тому для якісної підготовки митців у закладах вищої освіти важливо вивчати основи інтелектуальної власності та авторського права.

Серед науковців, які присвятили свої дослідження питанням охорони інтелектуальної власності та захисту авторських прав на твори мистецтва, варто відзначити праці Г. Чурпіти, В. Троцької, А. Штефана, О. Штефана,

Ж. Зварич, О. Басая, О. Кулініч та А. Вербицької. Важливість вивчення інтелектуальної власності та авторського права у вищій школі розглядається в роботах О. Орлюк, Н. Філик, О. Вальчук та інших дослідників. Питання формування політики у сфері інтелектуальної власності в університетах та наукових установах з урахуванням рекомендацій Всесвітньої організації інтелектуальної власності були предметом аналізу в дослідженнях Ю. Бошицького, Н. Пархоменко, Ю.Юркевича, І. Якубівського та інших.

Беззаперечна концептуальна важливість інтелектуальної власності (ІВ) в освітній та інноваційній політиці визнається як міжнародними інституціями, так і провідними державами світу [2, с. 149]. Загалом, ІВ розуміють як результат інтелектуальної або творчої діяльності людини, «продукт розуму» [3]. У ширшому сенсі ІВ – це законодавчо закріплені права, що виникають внаслідок інтелектуальної діяльності в мистецтві, науці, літературі та промисловості. У загальноприйнятому значенні ІВ охоплює права на результати розумової діяльності людини в усіх згаданих сферах. Ці права надають автору можливість володіти, користуватися та розпоряджатися наслідками своєї інтелектуальної та творчої праці. До об'єктів права ІВ належать наукові відкриття, літературні та художні твори, винаходи, твори мистецтва тощо.

Закон України «Про авторське право і суміжні права» [1], введений в дію 1 січня 2023 року, забезпечує охорону ІВ за допомогою реєстрації авторських прав. Він дозволяє авторам контролювати використання своїх творів та отримувати економічну вигоду та посилює відповідальність за порушення прав на об'єкти інтелектуальної власності, вдосконалює захист особистих немайнових і майнових прав суб'єктів авторського права та наближає українське законодавство у цій сфері до норм Європейського Союзу [1].

Авторське право являє собою законно закріплене право, яке надає автору оригінального твору виключні повноваження щодо його використання та поширення протягом певного терміну. Це стосується будь-яких творчих результатів. Захист авторських прав гарантує митцям контроль над використанням, копіюванням та розповсюдженням результатів їх творчої роботи. Важливо зазначити, що авторське право охоплює як матеріальну форму вираження ідеї, так і певні аспекти самої ідеї. Відповідно до законодавства, авторське право включає особисті немайнові права автора та майнові права

суб'єктів авторського права [1]. Розглянемо ключові причини, які обумовлюють важливість вивчення авторського права у процесі підготовки митців та визначають особливе значення цих знань у їхній професійній діяльності.

Ще однією вагомою причиною, яка підкреслює важливість авторського права для авторів творів, є можливість комерціалізації їхніх творів. Знання у цій галузі надають митцям ексклюзивні права на відтворення, поширення та продаж своїх робіт. Саме цей контроль над комерційним використанням їхнього творчого доробку дозволяє їм отримувати дохід від свого таланту та витрачених зусиль, забезпечуючи їхнє матеріальне становище та фінансуючи майбутні творчі проєкти.

Опанування авторського права є потужним мотиватором для творчих нововведень серед митців. Гарантія захисту їхніх прав спонукає авторів інвестувати час, енергію та засоби в розширення горизонтів своєї творчості та продукування оригінальних робіт.

Вивчення авторського права також розвиває у майбутніх митців навички успішних переговорів, адже знання своїх прав дозволяє їм домовлятися про вигідні умови співпраці.

Для кожного митця суттєвим є також збереження контролю над адаптованими та похідними роботами, що базуються на їхніх оригінальних творах. Авторське право надає таку можливість, дозволяючи їм спостерігати за трансформацією своєї творчості, навіть у нових художніх проявах.

Підсумовуючи ключові аргументи на користь вивчення основ інтелектуальної власності та авторського права для митців, важливо підкреслити їхню роль у збереженні нематеріальних цінностей. Насамперед, слід зазначити, що авторське право охороняє не лише фізичну форму твору, але й нематеріальні аспекти, такі як репутація, бренд та творча ідентичність автора. Вона є визначальною як для позиціонування митця у сучасному культурному просторі, так його комерційного успіху.

Отже, можна стверджувати, що для повноцінної професійної реалізації авторам необхідно володіти відповідними знаннями у сфері права інтелектуальної власності, зокрема авторського права. Це забезпечує митців інструментами для захисту, просування та отримання доходу від їхньої творчої праці, а також відкриває можливості для їхнього внеску в культурний та мистецький простір.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про авторське право і суміжні права» №2811-IX від 01.12.2022.
2. Орлюк О. Освіта з інтелектуальної власності у системі вищої освіти України: проблеми та завдання. Теорія і практика інтелектуальної власності. 2019. № 6. С. 148–159.
3. Інтелектуальна власність й авторське право: як жити за правилами. Будуй своє. URL: <https://buduysvoe.com/publications/intelektualna-vlasnist-y-avtorske-pravo-yak-zhyty-za-pravylamy>.

Мунтян Ілона Андріївна
здобувачка ОС «бакалавр»
спеціальності «Менеджмент
соціокультурної діяльності»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ФЕНОМЕН ПРОТИСТОЯННЯ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Бароко – це один із найвиразніших і найемоційніших напрямів у мистецтві XVII–XVIII століть. Його виникнення стало відгуком на глибокі духовні та суспільні зміни епохи: кризу Ренесансного гуманізму, релігійні війни, посилення ролі церкви й монархії. Людина барокової доби вже не відчуває гармонії світу, натомість переживає драматичну суперечність між земним і небесним, тілесним і духовним, вірою й сумнівом.



Розділ 5

МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

У художній системі бароко поєднуються велич і динаміка, розкіш і трагізм. Архітектура цього стилю вражає хвилястими формами, складними орнаментами, грою світла й тіні. Прикладом є твори Лоренцо Берніні та Франческо Бороміні, які створили храми, що ніби рухаються й дихають. У живописі бароко – це світ Караваджо, Рубенса, Веласкеса, де головне – емоція, глибина почуття, драма життя. У літературі бароко розвивається особлива мова – урочиста, насичена метафорами, антитезами, контрастами. Автори, як-от Джон Мільтон, Педро Кальдерон де ла Барка, а в Україні – Іван Величковський та Лазар Баранович, – через складні художні образи осмислювали теми марнотності життя, тлінності світу, пошуку істини через страждання.

Художня система бароко тяжіє до емоційної експресії, до прагнення вразити глядача або читача, залучити його до переживання, навіть шоку. Це мистецтво театральне за своєю природою. Через ефект і драму бароко прагне наблизити людину до духовного прозріння. Особливо цікаво, що в українській культурі бароко набуло національного характеру. Так зване «українське козацьке бароко» поєднало європейську пишність із народною духовністю й православною символікою, а також стали частиною духовної культури українського народу. Бароко було могутнім стимулятором виявлення і кристалізації національно самобутніх форм мистецтв [2, С. 151]. Його архітектурні зразки – Михайлівський Золотоверхий собор, Софійський собор у Києві, Троїцький собор у Чернігові – стали символами духовної могутності українського народу. Отже, бароко – це спосіб мислення і світовідчуття, що народжується з духовної боротьби і через неї намагається знайти гармонію.

Класицизм – це художній напрям, що сформувався у XVII столітті у Франції та став вираженням прагнення до порядку, гармонії та раціональності. В Україні впровадження класицизму здійснювалось через три великі центри: Петербург, Варшаву та Відень, а сам стиль існував до середини 19 століття. Його поява була реакцією на надмірну емоційність і складність бароко. Якщо бароко прагнуло вразити почуття, то класицизм звертається до розуму, до логіки та внутрішньої рівноваги.

Основою світогляду класицизму є переконання, що світ – це впорядкована система, створена за гармонійними, раціональними законами. Людина в цій системі має підпорядковувати свої пристрасті розуму, а мистецтво – служити ідеї морального вдосконалення.



Розділ 5

МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

Ідеал класицизму – гармонійна, розумна, стримана особистість, що живе відповідно до загальних норм і законів природи та суспільства.

Художня система класицизму базується на принципах ясності, логічності та міри. У літературі цей напрям орієнтується на античні зразки – твори Софокла, Еврипіда, Вергілія, Горація. Саме звідти класицисти черпали свої естетичні норми: єдність часу, місця й дії, високий стиль, сувору побудову сюжету. У центрі класицистичного мистецтва стоїть ідея гармонії між людиною і світом, між почуттям і обов'язком. Герої трагедій Корнеля, Расіна чи комедій Мольєра уособлюють боротьбу між пристрастю й розумом, між особистими бажаннями та моральним законом. У живописі та архітектурі класицизм виявляється через симетрію, простоту форм, рівновагу та стриманість кольорів. В архітектурі прикладом цього стилю є ансамбль Версаля, Лувр, Пантеон у Парижі. У живописі – твори Ніколя Пуссена й Клода Лоррена, які передають ідеал спокою, впорядкованості, гармонійного світу. На відміну від бароко, яке підкреслювало драму людського існування, класицизм стверджує віру в силу розуму та морального закону.

На відміну від бароко, класицизм уникає надмірної драматизації. Емоції підкоряються розуму, щоб передати вічні цінності та універсальні закони людського буття. Таким чином, класицизм – світогляд, який поєднує розум, порядок і армонію, наголошуючи на важливості моральності та дисципліни у мистецтві та житті. Його принципи залишаються актуальними й сьогодні, коли людство знову шукає стабільність і внутрішню гармонію у світі швидких змін.

Бароко та класицизм часто постають як два полярні напрями мистецтва, які відображають різні типи світосприйняття. Якщо бароко є мистецтвом емоцій, контрастів і драматизму, то класицизм – розуму, порядку та гармонії. Протистояння цих напрямів не є випадковим: воно відображає глибоку культурну різницю між сприйняттям світу як хаотичного та сприйняттям його як впорядкованого. У бароко людина переживає сильні емоції, бореться з протиріччями життя, постійно стикається з духовними сумнівами та прагне знайти сенс у хаосі буття. У класицизмі навпаки, людина підкорює свої почуття розуму, керується законами гармонії та морального обов'язку, прагнучи до стабільності й внутрішнього порядку.

Попри цю різницю, обидва напрями взаємопов'язані. Бароко готує ґрунт для класицистичного прагнення до гармонії: драматичне протиріччя та емоційна насиченість народжують потребу в ясності та впорядкованості. Класицизм, у свою чергу, не відкидає цінність образності і символізму, які були притаманні бароко. У цьому сенсі їхнє протистояння є не стільки конфліктом, скільки діалогом двох моделей світоглядного бачення.

В українській культурі це протистояння проявилось у взаємодії козацького бароко та класицистичних тенденцій XVIII ст. Бароко зберігало емоційну насиченість, духовність і національну самобутність, а класицизм привносив ідеї раціональності, гармонії й просвітництва. Це формувало унікальну культурну динаміку-діалог, що вплинула на розвиток мистецтва, літератури та архітектури України. Саме через цей діалог людство формує багатогранне мистецтво та культуру, здатну одночасно вражати, навчати і виховувати.

Список використаних джерел

1. Ернст Г. Оповідь про мистецтво. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.
2. Кара-Васильєва Т. Нове дослідження мистецтва бароко. Вісник інституту проблем сучасного мистецтва. 2009. С. 137-151.
3. С'юзі Годж. Коротка історія архітектури [Пер. з англ. Ковальчук А.]. – Л.: Видавництво Старого Лева, 2024. 232 с.
4. С'юзі Годж. Коротка історія мистецтва [Пер. з англ. Ковальчук А.]. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 224 с.
5. Шелякіна А. Класицизм в мистецтві України в складі Російської Імперії кінця XVIII - першої пол. XIX ст. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2019. С. 71-74.



Розділ 5 МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

**Мала Вероніка Артемівна,
Філімець Юліана Володимирівна,**
здобувачі ОС «бакалавр»
«Менеджмент соціокультурної діяльності»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ НА ЗАКАРПАТТІ ПРОТЯГОМ (2019-2025 рр.)

У роботі висвітлено тенденції розвитку фестивального руху на Закарпатті у 2019–2025 рр. як важливої складової соціокультурного життя регіону. Фестивалі розглянуто як чинник культурної політики, інструмент туристичного брендингу, засіб збереження національної ідентичності та відтворення традицій.

Проведено аналіз основних напрямів фестивальної діяльності — етнографічного, гастрономічного, музичного, театрального, виноробного та патріотично-благодійного. Зазначено, що у 2019 р. спостерігалось суттєве зростання кількості культурно-мистецьких подій: понад 29 фестивалів було започатковано саме тоді, що становить близько 20 % від загальної кількості заходів у регіоні.

Встановлено, що найпоширенішими є етнокультурні фестивалі, спрямовані на популяризацію традицій різних національних громад області: українців, угорців, румунів, словаків, ромів, німців. Прикладами стали фестивалі «Гуцульська бринза» (Рахів), «Червене вино» (Мукачево), «Малий Берег» (Берегівщина), «Берлибаський бануш» (Рахівський район). Такі заходи поєднують культурні практики з розвитком місцевої економіки, ремесел і туризму.

Підкреслено, що фестивальний рух на Закарпатті має транскордонний характер, адже регіон межує з чотирма країнами ЄС.

Це сприяє проведенню спільних заходів і культурних обмінів, наприклад, українсько-угорського фестивалю вина в Берегові та мистецьких ініціатив у рамках програм ЄС «Interreg NEXT».

Окрему увагу приділено періоду 2022–2025 рр., коли умови воєнного стану змінили формат проведення фестивалів. Частина подій була перенесена в онлайн або отримала благодійний характер — збір коштів на потреби Збройних сил України, підтримку внутрішньо переміщених осіб, реабілітаційні ініціативи. Попри складні обставини, фестивалі стали простором єднання, взаємодії громад і збереження культурної пам'яті.

Зазначено, що важливу роль у розвитку фестивального руху відіграють місцеві громади, органи влади, громадські організації та культурні інституції. Активно долучаються молодіжні та мистецькі спільноти, які створюють нові формати заходів — екофестивалі, кінофоруми, вуличні музичні події, медіафестивалі.

Проблемними залишаються питання фінансування, інституційної підтримки, низький рівень координації між організаторами та відсутність загальнообласного календаря подій. Дослідники наголошують на потребі формування єдиної регіональної стратегії подієвого туризму та підтримки фестивалів державними й міжнародними грантами.

Підкреслено, що фестивалі Закарпаття є не лише культурними подіями, а й соціально-комунікативними майданчиками, які сприяють діалогу культур, збереженню нематеріальної спадщини та формуванню позитивного іміджу України в Європі.

Загальні висновки зроблено на основі сучасних українських досліджень 2019–2025 рр., присвячених аналізу подієвого туризму, транскордонної співпраці та фестивальної діяльності Карпатського регіону.

Список використаних джерел

1. Щучка Г., Ковальська Л. Подієвий туризм Закарпаття: інвентаризація фестивалів. — Ужгород: Закарпатський угорський інститут ім. Ф. Ракоці II, 2023.
2. Ясюк Т. Л. Фестивальний рух в Україні: генеза та сучасність. // Культурологічний альманах, 2023.
3. Романчишин В. Г. Театральні фестивалі під час війни як засіб збереження національної ідентичності. // Вісник НАКККіМ, 2025.
4. Як закарпатці туристів “впольовують”? А фестивалями! — Укрінформ, 2025.
5. Фестивалі Закарпаття: традиції, гастрономія, культура. — Голос Карпат, 2023.
6. Гавриляк І. Сучасні тенденції розвитку культурно-мистецьких фестивалів у Карпатському регіоні. // Вісник ЛНУКіМ, 2024.



Ілик Богдана Іванівна

здобувачка ОС «бакалавр»
спеціальності «Сценічне мистецтво»
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:

Біланіч Галина Петрівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

МИСТЕЦТВО ЧАЮВАННЯ В ЯПОНІЇ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ, ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА СУЧАСНИЙ АСПЕКТИ

Мистецтво чаювання в Японії (chanoyu, sadō або chadō — буквально «шлях чаю») є складним культурним феноменом, що поєднує естетику, філософію, духовність і соціальний етикет [1, с. 78]. Воно символізує гармонію, повагу, чистоту та внутрішній спокій, формуючи особливу «культуру повільності», протиставлену сучасному темпу життя [3, р. 102]. Чайна церемонія розглядається не лише як приготування та споживання напою, а й як форма духовної дисципліни та естетичного виховання [1, с. 120].

Історичні витоки японського чаювання пов'язані з буддійськими ченцями VIII–IX століть, які завезли чай із Китаю для підтримки концентрації під час медитацій у монастирях [2, с. 15]. Перші згадки про чай зустрічаються у літературних творах періоду Хейан, таких як «Повість про Гендзі» та «Вузька книга подушок» [2, с. 32]. У XII столітті монах Ейсай (Muōan Eisai) привіз до Японії насіння чаю та техніку приготування порошкового чаю маття, а у своєму трактаті Kissa Yōjōki обґрунтував медичне і духовне значення напою, правила його вживання та дозування [3, р. 110].

Поступово чайна практика стала частиною культурного життя аристократії та самураїв [4, с. 78]. У період Муромачі (1336–1573)

церемонія перетворюється із розваги еліти на філософсько-естетичну практику [2, с. 101]. Мурата Дзюко (Murata Jūkō) започаткував напрям wabi-cha, що акцентував простоту, природність і відмову від надмірності, а його послідовник Такено Дзёо (Takeno Jōō) інтегрував елементи дзен-буддизму [2, с. 105]. Найбільш визначальною фігурою став Сен но Рікю (1522–1591), який кодифікував сучасну форму чайної церемонії, визначив архітектуру чайного будиночка (chashitsu), порядок дій та чотири засадничі принципи чайного шляху (sadō): гармонія (wa), повага (kei), чистота (sei) і спокій (djaku) [3, р. 123].

Філософія японського чаювання ґрунтується на принципах дзен-буддизму та естетиці wabi-sabi [1, с. 135]. Wabi символізує скромну красу, природність і відмову від надмірності, а sabi – спокій, усвідомлення тлінності й шляхетність старіння [1, с. 140]. Ці принципи реалізуються у виборі посуду та атрибутів (chadōgu), оформленні простору та виконанні кожного руху церемонії, підкреслюючи цінність простоти, природності та медитативної уважності [4, с. 190]. Основні інструменти включають чайну чашу (chawan), бамбуковий віничок (chasen), ложку для дозування чаю (chashaku), контейнер для чаю (natsume/cha-ire) та шовкову серветку (fukusa) [4, с. 195].

Простір церемонії включає чайний будиночок (chashitsu) з татамі, токономою та невеликим вогнищем, а також чайний сад (roji), що символізує очищення від буденності [4, с. 200]. Низький вхід (nijiriguchi) примушує кожного гостя вклонитися, проявляючи смирення [1, с. 150]. Мистецтво кінцугі, коли тріщини на чайному посуді заповнюють золотою пастою, підкреслює цінність життєвого досвіду і недосконалості [1, с. 155].

Існує кілька шкіл і стилів чайної церемонії, зокрема спадкоємні школи родини Сен но Рікю – Urasenke, Omotesenke, Mushanokōjisenke, а також інші: Yabunouchi Ryu, Enshu Ryu, Sekishu Ryu, Ueda Sōko Ryu [2, с. 115]. Стили можуть бути більш формальними або неформальними, з акцентом на мінімалізм, внутрішню красу або на розкіш і пишність [3, р. 150].

У сучасному контексті чайна церемонія зберігає значення культурного символу та інструмента духовного самовдосконалення, впливає на мистецтво, архітектуру, дизайн і соціальні практики, а також слугує засобом міжкультурного діалогу [3, р. 180]. Чайні плантації розташовані у всіх регіонах Японії, зокрема в Сідзуоці, Кагошімі та Міе, де виробляють сорти чаю з високим вмістом амінокислот та хлорофілу, що визначає їхню органолептичну цінність і користь для здоров'я [4, с. 220].

Японська чайна церемонія є комплексним культурним феноменом, що об'єднує філософію, естетику та духовну дисципліну [1, с. 180]. Вона формує культуру уважності та поваги до традицій, символізує гармонію між матеріальним і духовним та слугує інструментом збереження національної ідентичності [1, с. 190]. Через чаювання реалізується прагнення до споглядання, простоти та внутрішньої гармонії, що робить цю практику унікальним явищем світової культури [3, р. 200].

Сьогодні чайна культура Японії є важливою частиною національної ідентичності та культурної спадщини. Чайні церемонії проводяться не лише в Японії, але й за її межами, сприяючи поширенню японської культури у світі [3, р. 220].

Список використаних джерел

1. Пономарів О. Д. Культура слова: мовностилістичні поради. 2-ге вид., стер. Київ : Либідь, 2001. 240 с.
2. Марисова І. В., Кедров Б. Ю. Систематика хордових тварин. Ніжин : НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. 132 с.
3. Parker J. Principles of scientific research. 7th ed. London : Editorial, 2017. 301 p.
4. Боярин М. В., Нетробчук І. М. Основи гідроекології: теорія й практика : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 365 с.

Чумаченко Маргарита Олегівна
здобувачка освіти І бакалаврського рівня
028 Менеджмент соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

Науковий керівник:
Олійник Вікторія Вікторівна
кандидатка культурології,
доцентка кафедри соціокультурної діяльності
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

СТАРОКИТАЙСЬКА МІФОЛОГІЯ: АКсіОЛОГічний АНАЛіЗ

Старокитайська міфологія - це складна, багатовимірна система уявлень, яка виникла й формувалася впродовж тисячоліть на перехресті природних явищ, сакральних практик, політичних інституцій і

суспільної пам'яті. Вона не є випадковим набором легенд, а виступає своєрідним культурним кодуванням, що закріплює соціальні інститути, етичні норми, уявлення про походження світу й місце людини в ньому. Міфи Стародавнього Китаю включають космогонічні оповіді, епізоди творення людей, легенди про культурних героїв, уявлення про духів природи й предків, а також сюжети, що регламентують відносини між правителем, Небом та народом. Особливістю цієї традиції є її інтегративний характер: міф у Китаї функціонує одночасно як знання про природу, керівництво до дії, моральний орієнтир і джерело політичної легітимності.

Старокитайська міфологія формувалась у полікультурному середовищі різних племен та регіонів і відображала досвід життя в аграрно-річковому ландшафті - передусім у долинах Хуанхе й Янцзи. Саме природні стихії - річки, дощі, посухи, землетруси - стали каталізаторами міфотворення: міфи пояснювали їх походження, встановлювали правила взаємодії з ними та пропонували ритуали для контролю. Ключовим елементом китайської міфології є дуалістична пара «інь - ян», яка відображає загальну логіку світу як балансу протилежностей. Ця дуалістика не лише космологічна, а й етична: вона закладає основи уявлення про гармонію, співвідношення дії й стриманості, активності й пасивності. Через цю лінзу читаються космологічні міфи, що підкреслюють не стільки конфлікт сил, скільки їхню взаємодію й взаємопроникнення [5].

Космогонічні наративи Китаю мають власні локальні варіації, але в центрі багатьох оповідань стоїть образ Пань-гу - творця, який розділив хаос і утворив Небо й Землю. Міф про Пань-гу, у якому тіло творця перетворюється на елементи природи, демонструє антропоморфізацію космосу й одночасно уявлення про матеріальну єдність світу: людина, природа й космос походять із одного джерела. Поряд із космогонією існують міфи про творення людства - Нюй-ва, що виліпила людей із глини, - які виводять соціальний порядок із сакрального акту творчості. Образ Нюй-ва підкреслює материнський, виховний аспект творення, а також відповідає на питання про походження морального порядку: модель поведінки, що сприймається як природна, походить від богині, яка встановила перші норми.

Ключові культурні герої - Фу-сі, Шень-нун, Юй - виступають не просто персонажами міфів, а носіями технологічних, моральних і політичних інновацій. Фу-сі вчить людей ремеслам, винаходить символічні системи (ба-гуа), що поклали початок гаданню й

метафізичному мисленню; Шень-нун - божественний орач і травник, який уводить у культуру землеробство і фармакологію; Юй Великий приборкує води й організовує інженерні системи протипаводкового захисту, тим самим утверджуючи модель дбайливого управління природними ресурсами. Ці міфи утверджують уявлення про цивілізацію як результат людської праці і мудрості, а не випадкової божественної волі; вони також легітимізують правлячу владу, пов'язуючи її з благом народу і вмінням діяти в інтересах загального блага [1].

Політична функція міфу у старокитайській традиції проявляється через концепцію «Небесного мандату» (тянь мін). Небо тут - не безособовий космічний простір, а активний агент, який висвітлює моральність правителя й може віддати або відібрати право володарювання. Міфологія таким чином входить у політичну риторичку: правитель, що втілює чесноти (лицедійство, мудрість, поміркованість), отримує підтримку Неба; безчесний володар втрачає цю підтримку, що виражається через природні катаклізми, повстання або внутрішні кризи. Тому через міфи формуються етичні стандарти правління й суспільної відповідальності, а епічні оповідання стають засобом суспільного виховання.

У старокитайській міфології важлива роль належить символічним істотам: драконові, феніксу, тигру, черепаці тощо. Дракон - універсальний символ імператорської влади, сили, регулювання водного циклу й родючості; фенікс - символ відродження, жіночої чесноти й морального відновлення; черепаха часто виступає як знак стійкості й зв'язку з минулим. Тваринно-міфологічні образи інкорпорує природні властивості у символіку влади й добробуту, що робить міф містком між космосом і соціальним порядком [4].

Не можна ігнорувати також культ предків у китайській міфологічній системі. Повага до предків - центральний елемент релігійного і соціального життя; ритуали, табу й обряди, пов'язані з вшануванням померлих, закріплюють родинну ієрархію, передачу власності й моралі. Міфи підкріплюють уявлення про те, що предки не зникають - вони впливають на долі нащадків і через посередництво духів здійснюють захисні або каральні функції. Водночас культ предків має важливий політичний аспект: імператорська родина часто апелює до легендарних пращурів для зміцнення легітимності влади [3].

Старокитайська міфологія характеризується також певною «функціональною пластичністю»: вона легко перелаштовується під нові інтелектуальні й релігійні наративи. Зі становленням даосизму багато старих міфів отримали нові інтерпретації: образи безсмертних, схованих гірських подвижників, алхімічні мотиви - усе це було актуалізовано і інтегровано у даоські уявлення про тривалість життя й трансформацію. Конфуціанство, у свою чергу, зверталось до міфів як до джерела моральних прикладів, матеріалу для етичного навчання: сакральні історії ставали притчами про обов'язок, правильне правління й соціальну гармонію. Така здатність міфу трансформуватися забезпечила його довготривале функціонування в культурній пам'яті.

Методологічно важливо підкреслити, що старокитайська міфологія - результат синтезу усного фольклору, ритуальної практики, шаманських технік і державної ідеології. При аналізі міфів слід враховувати їхній політичний і ритуальний контексти, адже багато оповідань виникли як частина обрядовості або державних легенд, що сприяли централізації влади та консолідації соціальних норм. Ще одна риса - відсутність жорсткої поділу між сакральним і профанним: у багатьох випадках ритуальний сюжет переходить у побутову притчу, а навпаки - щоденна практика отримує сакральне обрамлення.[2]

У художньому й естетичному вимірах старокитайська міфологія вплинула на літературу, живопис, театральне мистецтво й архітектуру. Міфологічні мотиви відтворюються у поезії класичної доби, вишукані алегорії й метафори яких часто апелюють до образів Неба, дракона, фенікса, гір і води. У народних театрах і оповідках міфи набували живого драматичного звучання, перетворюючи універсальні теми на локальні сюжети. Архітектура храмів, городських планів, імператорські церемонії - усе це було пропорційовано під уявлення про космічний лад, де вибір розташування, напрям осі й розміщення ритуальних споруд підпорядковувалися міфологічним канонам.

Врешті, старокитайська міфологія має важливі соціокультурні наслідки: вона закріплює патріархальні й родинні структури, формує ставлення до природи як до джерела циклічних процесів, підкреслює значущість колективного блага над індивідуальними амбіціями й створює емоційну ідентичність через сакральні наративи про походження й призначення. Вона також забезпечує культурну стійкість: завдяки універсальним мотивам і пластичній інтерпретації міфи залишаються релевантними у різних історичних періодах [1].

Старокитайська міфологія виступає не просто набором казань або легенд, а системним культурним явищем, що визначає спосіб мислення, етичні моделі і політичні концепти великої цивілізації. Через образи творців (Пань-гу, Нью-ва), культурних героїв (Фу-сі, Шень-нун, Юй), символічні істоти (дракон, фенікс) і культ предків вона закладає ядро смислового поля, в якому відбувається самоідентифікація спільноти. Центральна ідея гармонії - як космічної, так і соціальної - пронизує всі міфологічні сюжети і визначає китайське бачення світу: людина повинна жити у злагоді з природою, дотримуючись моральних норм і підтримуючи суспільний порядок. Політична функція міфу, зокрема через концепцію Небесного мандату, демонструє, що міф у Китаї також є інструментом легітимації влади й соціального управління.

Трансформації міфологічних сюжетів у даоських, конфуціанських і пізніших синкретичних формах свідчать про те, що міф залишається живим інструментом культури: він адаптується до нових інтелектуальних умов, зберігаючи свою основну смислову структуру. Вивчення старокитайської міфології дає змогу не лише реконструювати давні уявлення про світ, а й зрозуміти механізми стабілізації культури, формування моральних і політичних інститутів, укріплення ідентичності. Саме тому дослідження міфу в культурологічній перспективі має не лише історичну цінність, а й прикладне значення: воно допомагає інтерпретувати сучасні прояви культурної пам'яті, взаємодію традицій і модерності та шляхи репрезентації культурного спадку у публічній сфері.

У підсумку, старокитайська міфологія - це комплексний культурний феномен: вона віддзеркалює давні екологічні й соціальні виклики, організовує етичні норми, формує політичні уявлення й живить естетичну творчість. Розуміння її структури та функцій сприяє глибшому сприйняттю китайської цивілізації як цілого і дає інструменти для міжкультурного діалогу, що базується на повазі до різних способів осмислення людського буття.

Список використаних джерел

1. Бойко В. М. Міф і ритуал у культурі Стародавнього Китаю // Культура і сучасність 2018. - 45-52 с.
2. Кірносова Л. С. Давньокитайська міфологія як основа формування філософської традиції Китаю // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Філософія 2020. 78-85 с.



Розділ 5

МЕНЕДЖМЕНТ І ПРОМОЦІЯ МИСТЕЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ: КУЛЬТУРНА ДІПЛОМАТІЯ, ОСВІТА, РЕГІОНАЛЬНИЙ РОЗВИТОК

3. Стародуб О. І. Міфологічний світогляд у культурі Стародавнього Сходу: навч. посібник. - Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. - 212 с.
4. Титаренко О. В. Історія китайської культури: від міфу до філософії. - Харків: Фоліо, 2017. - 256 с.
5. Бойчук Ю. С. Символіка та космогонічні уявлення у китайській міфології // Східний світ. - 2021. 25-33 с.

Рогожніков Максим Андрійович,
здобувач ОС «Магістр»
спеціальність 024 Хореографія,
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

Науковий керівник:
Черкасов Володимир Федорович
доктор педагогічних наук, професор
кафедри мистецьких дисциплін
Комунального закладу вищої освіти
«Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
м. Ужгород (Україна)

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ «Я- КОНЦЕПЦІЇ» ОСОБИСТОСТІ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Сучасна мистецька освіта спрямована не лише на оволодіння технікою виконання, а й на розвиток глибокого внутрішнього світу митця. Хореограф сьогодні — це не просто виконавець рухів, а творець смислів, провідник ідей, що формують культурну і духовну свідомість суспільства. У цьому контексті формування «Я-концепції» набуває виняткового значення, адже вона визначає здатність особистості усвідомлювати власні можливості, обмеження, цінності та призначення.

Саме хореографічне мистецтво як синтез тілесного й духовного виступає особливою сферою, де людина може пізнати себе через рух, ритм, пластику та емоційне переживання. Творча діяльність у

хореографії створює умови для розвитку рефлексії, самоконтролю, естетичного мислення й духовної цілісності, що безпосередньо пов'язано з процесом становлення «Я-концепції».

Мета дослідження є розкрити теоретико-методологічні засади формування «Я-концепції» особистості у процесі хореографічної творчості та визначити педагогічний потенціал стоїчної філософії Марка Аврелія у контексті розвитку духовної зрілості майбутніх хореографів. Для досягнення поставленої мети необхідно було здійснити комплексний аналіз психолого-педагогічних джерел, у яких висвітлюється поняття «Я-концепції» як інтегрованої характеристики особистості. Важливо було з'ясувати значення самопізнання, ціннісних орієнтацій та рефлексії у розвитку творчої індивідуальності майбутнього хореографа. Також передбачалося розкрити основні принципи стоїчної філософії Марка Аврелія, які можуть бути використані в педагогічній практиці як морально-етична опора формування внутрішньої рівноваги та самодисципліни митця. Окремим завданням стало узагальнення педагогічних умов, що сприяють гармонійному розвитку духовної та фізичної сфер особистості у процесі хореографічної освіти.

Поняття «Я-концепції» охоплює систему уявлень людини про саму себе, її можливості, якості, життєві цінності та ставлення до навколишнього світу. Вона формується під впливом соціального досвіду, рефлексії, морального самовиховання й творчої діяльності. У хореографічній практиці цей процес набуває особливої глибини, оскільки поєднує фізичну дисципліну та духовне самовираження.

Хореографічна творчість є потужним інструментом самопізнання: через тілесну експресію людина відкриває нові грані власного «Я», навчається усвідомлювати внутрішні стани, емоції та духовні потреби. Танець як акт творчої самореалізації допомагає досягти гармонії між тілом і свідомістю, перетворюючи рух на засіб пізнання себе та світу.

Стоїчна філософія Марка Аврелія виявляється надзвичайно близькою до сутності хореографічного мистецтва. Принципи самовладання, моральної стійкості, усвідомленого життя та внутрішньої гармонії знаходять практичне відображення у мистецтві танцю. Для хореографа важливо вміти керувати не лише тілом, а й емоціями, думками, енергією – це і є прояв стоїчного ідеалу внутрішньої сили та гармонії.

У системі мистецької освіти формування «Я-концепції» здійснюється через інтеграцію професійної підготовки, морального виховання та духовного збагачення. Викладач виступає наставником, який спрямовує студента не лише до технічної майстерності, а й до глибокого розуміння власної творчої сутності.

У системі мистецької освіти формування «Я-концепції» здійснюється через інтеграцію професійної підготовки, морального виховання та духовного збагачення. Викладач виступає наставником, який спрямовує студента не лише до технічної

майстерності, а й до глибокого розуміння власної творчої сутності. Гармонійне поєднання стоїчних принципів і педагогічних підходів створює сприятливі умови для розвитку зрілої, відповідальної, духовно вираженої особистості хореографа.

Формування «Я-концепції» у хореографії розглядається як процес інтеграції емоційного, когнітивного і ціннісного досвіду, що забезпечує становлення гармонійної особистості.

Формування «Я-концепції» особистості у хореографічній творчості — це складний багаторівневий процес, у якому поєднуються психолого-педагогічні, філософські та естетичні чинники. Розвиток самосвідомості та духовної зрілості хореографа можливий лише за умови єдності технічної підготовки, морального виховання і внутрішньої роботи над собою. Стоїчна філософія сприяє усвідомленню митцем власної відповідальності, формує самодисципліну, витримку, внутрішню свободу й гармонію.

Таким чином, хореографічна освіта виступає не лише професійним навчанням, а глибоким педагогічним процесом становлення цілісної особистості, здатної до творчої самореалізації, моральної стабільності та духовного розвитку. Усвідомлення свого «Я» через мистецтво танцю стає основою життєвої гармонії, професійної майстерності й духовної сили майбутнього хореографа.

Перспективи подальшого дослідження можуть включати : подальші наукові пошуки доцільно спрямувати на розроблення практичних технологій формування «Я-концепції» у процесі професійної підготовки хореографів, зокрема засобами психологічного тренінгу, творчої рефлексії та імпровізації в танці. Актуальним також є вивчення взаємозв'язку між тілесною свідомістю та духовною саморегуляцією у виконавській діяльності, що може стати підґрунтям нових педагогічних підходів у мистецькій освіті. Доцільним є поглиблення дослідження педагогічних умов формування духовної саморегуляції, розвиток методик саморефлексії у хореографічній підготовці, а також упровадження стоїчних принципів у мистецьку педагогіку для формування морально стійких і творчо вільних особистостей.

Список використаних джерел

1. Аврелій М. Наодинці з собою. Київ : Дух і Літера, 2016. 240 с.
2. Бех І. Д. Духовність особистості: сутність, структура, розвиток. Київ : Либідь, 2008. 246 с.
3. Джеймс В. Психологія. Київ : Основи, 2002. 645 с.
4. Кравчук О. М. Духовно-естетичні аспекти формування особистості майбутнього хореографа. Вісник мистецької освіти. 2020. № 2. С. 47–52.
5. Маслоу А. Мотивація і особистість. Київ : Основи, 2008. 352 с.
6. Роджерс К. Становлення особистості: погляд на психотерапію. Київ : Гуманітарний центр, 2013. 504 с.
7. Фромм Е. Мистецтво любити. Київ : Юніверс, 2006. 192 с.



З фото матеріалів Міжнародної студентської науково-практичної конференції

Photographic Materials of the International Student Scientific and Practical Conference





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріали Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

Про матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції

Photographic Materials of the International Student Scientific and Practical Conference

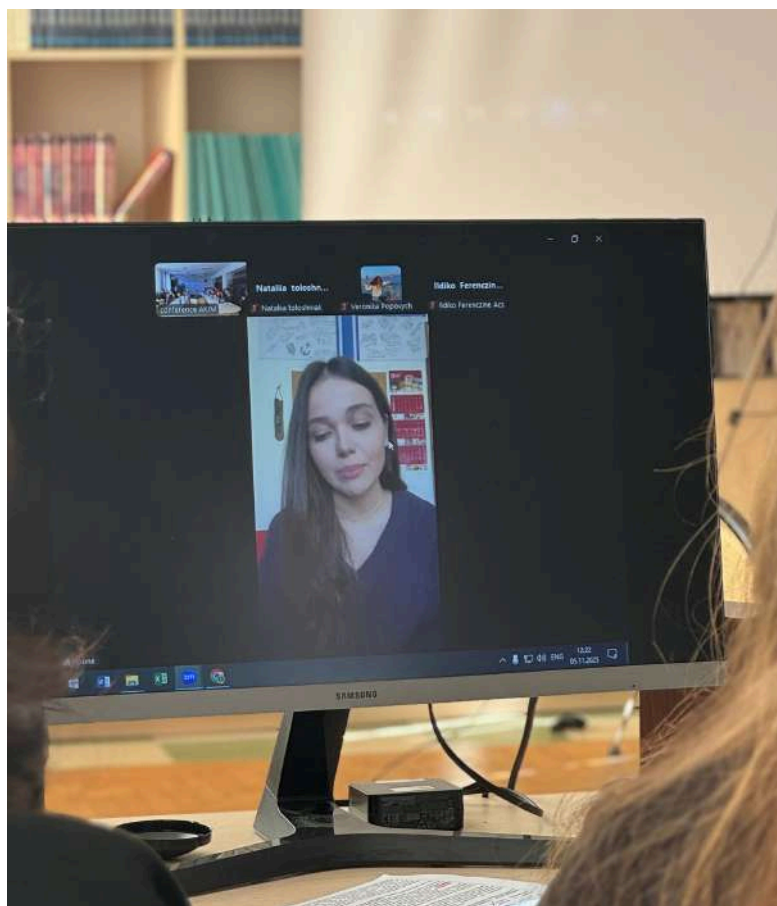




MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*

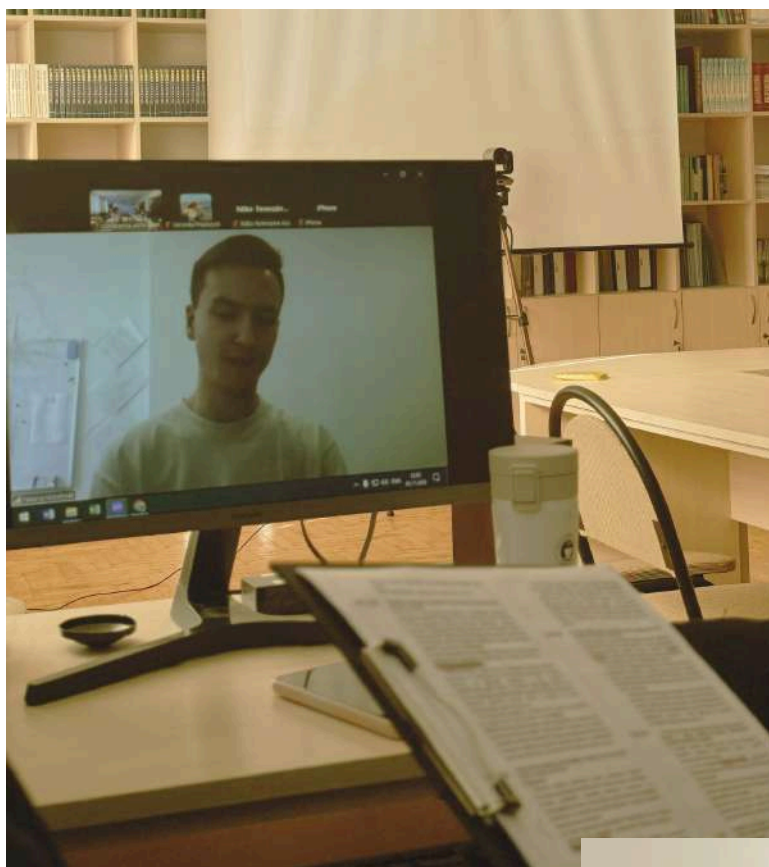




MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріали Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

З фото матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції

Photographic Materials of the International Student Scientific and Practical Conference





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*Про матеріали Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





*З фото матеріали Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*

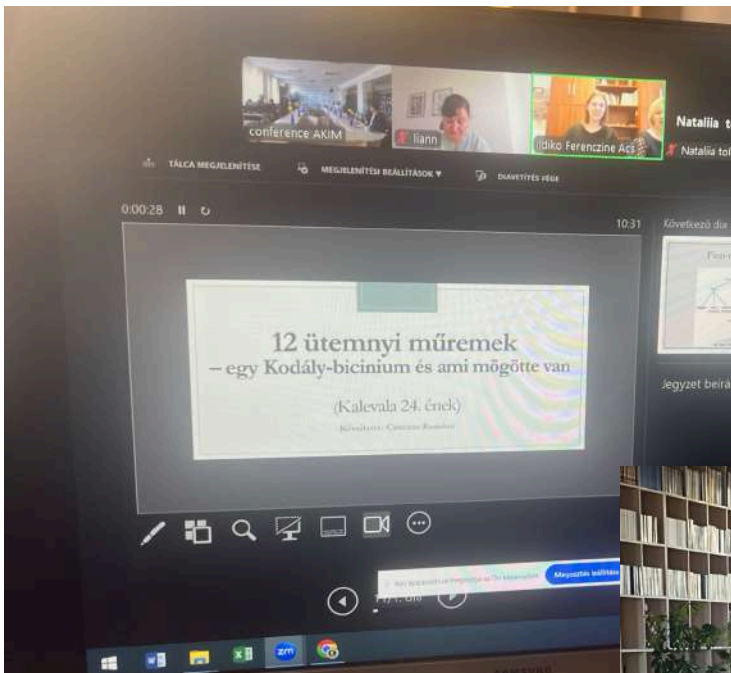
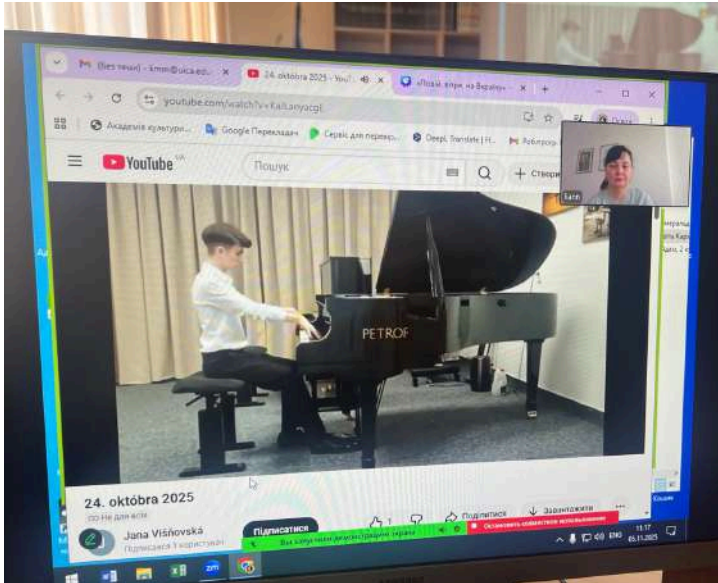




MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

Про матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції

Photographic Materials of the International Student Scientific and Practical Conference

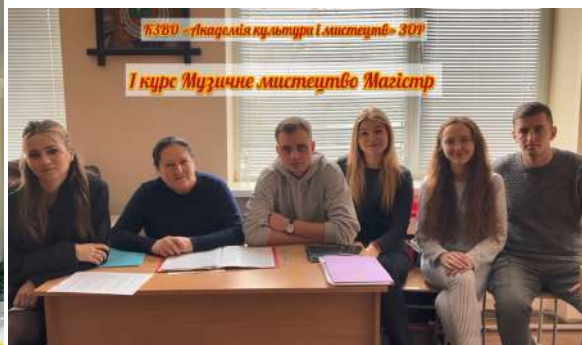




MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріали Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

До матеріалів Міжнародної студентської науково-практичної конференції

Photographic Materials of the International Student Scientific and Practical Conference





MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

*З фото матеріалів Міжнародної студентської
науково-практичної конференції*

*Photographic Materials of the International
Student Scientific and Practical Conference*





УДК 378.6:005.745: [78+792](477.83/87)(062.552)
М 89

Рекомендовано до видання та поширення через мережу Інтернет
Вченою радою Комунального закладу вищої освіти “Академія
культури і мистецтв” Закарпатської обласної ради
Протокол №6 від 09 грудня 2025 року

**Музична та сценічна культура Карпатського регіону в контексті
глобальних мистецьких процесів:** збірник матеріалів Першої
Міжнародної студентської науково-практичної конференції, м. Ужгород,
05 листопада 2025, Ужгород: Академія культури і мистецтв, 2025. 160 с.

*До збірника ввійшли матеріали та тези доповідей, подані учасниками
Першої Міжнародної студентської науково-практичної конференції
«Музична та сценічна культура Карпатського регіону в контексті
глобальних мистецьких процесів» (м. Ужгород, 05 листопада 2025 р.).
Тексти публікуються в авторській редакції.*

© КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР

© Автори статей



MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference

Запрошуємо до участі в наступній конференції 2026 року!

We invite you to take part in the next conference in 2026!

МУЗИЧНА ТА СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ

*Збірник матеріалів
Міжнародної студентської науково-практичної конференції
(Ужгород, 05 листопада 2025 року)*

Відповідальний за випуск В.В. Таснюк

MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES

*Collection of materials
of the International Student Scientific and Practical Conference
(Uzhhorod, November 5, 2025)*

Person responsible for publication: V. Hasniuk

Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради
88015, м. Ужгород,
Вул. Минайська 38/80
Кафедра музичного мистецтва, e-mail: kmm@uica.education

*Municipal Institution of Higher Education "Academy of Culture and Arts" of the Transcarpathian Regional Council
88015, Uzhhorod,
38/80 Mynayska St.
Department of Musical Art, e-mail: kmm@uica.education*



MUSICAL AND PERFORMING ARTS OF THE CARPATHIAN
REGION IN THE CONTEXT OF GLOBAL ART PROCESSES
International Student Scientific and Practical Conference