



Центральноукраїнський державний  
університет імені  
Володимира Винниченка



ЦЕНТР  
українсько-європейського  
наукового співробітництва

Центральноукраїнський державний університет  
імені Володимира Винниченка  
Центр українсько-європейського наукового співробітництва

Всеукраїнське науково-педагогічне  
підвищення кваліфікації

## СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

*3 червня – 14 липня 2024 року*



Львів – Торунь  
Liha-Pres  
2024

УДК 004:[37.016:7](062.552)

С 91

**Організаційний комітет:**

**Євген Соболев** – доктор юридичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, ректор Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка;

**Ярослав Галета** – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету педагогіки, психології та мистецтв Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка;

**Тетяна Стрітьєвич** – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури, доцент кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка;

**Лариса Гарбузенко** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка;

**Сніжана Куркіна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка.

**Сучасні технології в мистецькій освіті** : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 3 червня – 14 липня 2024 року. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. – 36 с.

ISBN 978-966-397-408-8

У збірнику представлено матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації «Сучасні технології в мистецькій освіті» (3 червня – 14 липня 2024 року).

УДК 004:[37.016:7](062.552)

© Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 2024

© Центр українсько-європейського наукового співробітництва, 2024

ISBN 978-966-397-408-8

## ЗМІСТ

Основні проблеми у створенні презентацій науково-педагогічних працівників	
<b>Басараба В. М.</b> .....	<b>4</b>
Формування здатності до творчої інтерпретації твору майбутніх вчителів музичного мистецтва	
<b>Бухнієва О. А.</b> .....	<b>7</b>
Роль сучасного декоративно-прикладного мистецтва в процесі розмивання гендерних стереотипів	
<b>Дяченко А. В.</b> .....	<b>9</b>
Художні особливості геральдичних зображень: ідентифікація графічних відтворень для офіційного використання	
<b>Золотарчук Н. І.</b> .....	<b>11</b>
До питань розвитку художньої освіти Запоріжжя	
<b>Лисенко Г. О.</b> .....	<b>16</b>
Сучасний український графічний дизайн: тенденції розвитку	
<b>Матоліч І. Я.</b> .....	<b>19</b>
Творчість поета Лі Шеня李紳. Новаторство і особливості розвитку жанрової поеми	
<b>Новак М. Г.</b> .....	<b>22</b>
Ранньоархаїчний фігуративний давньоеллініський стілопис	
<b>Русяєва М. В.</b> .....	<b>26</b>
Міждисциплінарний підхід до інтеграції штучного інтелекту в мистецьку освіту: проблеми та шляхи їх вирішення	
<b>Санніков Є. В.</b> .....	<b>29</b>
Впровадження інноваційних музично-педагогічних технологій на заняттях з хорового диригування майбутніх учителів музичного мистецтва	
<b>Сироткіна Ж. Є.</b> .....	<b>32</b>

## ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ У СТВОРЕННІ ПРЕЗЕНТАЦІЙ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ

**Басараба В. М.**

*викладач кафедри дизайну  
ЗВО «Університет Короля Данила»  
м. Івано-Франківськ, Україна*

Презентація (англ. presentation) – процес ознайомлення слухачів з певною темою. Зазвичай це демонстрація, лекція чи промова з метою інформування чи переконання когось [1].

Презентація може поділятися на певні компоненти, які формують виклад доповідача в цілому. Сюди відносяться: промова доповідача, слайди, що відображаються за допомогою проєкційних засобів та наочні матеріали, які роздаються безпосередньо в аудиторії.

Слід зазначити, що найбільш проблемною складовою в формуванні презентації є саме графічна частина, яка подається у вигляді готових слайдів. Саме ця компонента найбільше впливає на сприйняття аудиторією інформації, що подається. Вченими доведено що людина близько 90 % сприймає інформацію візуально, тобто завдяки зору.

Враховуючи, що основною слухачською аудиторією викладача вищого навчального закладу є студенти, а це вікова категорія в середньому 17+, то потрібно звернути увагу на те як саме аудиторія цього віку сприймає інформацію, яка містить слайди презентації.

В сучасному світі диджиталізації молоде покоління є обізнаним та досвідченим в технологіях, програмному забезпеченні та соціальних вебсервісах. Це формує їхній світогляд та сприйняття ними того графічного матеріалу, що демонструється на слайдах презентації. Тому викладач має бути не менш обізнаним, достатньо кваліфікованим та компетентним в створенні презентаційного графічного матеріалу. На сьогоднішній день багато викладачів не володіють навичками створення презентацій на професійному рівні.

Хочемо виділити деякі основні проблеми в неякісному формуванні слайдів в презентації:

- застаріле програмне забезпечення;
- застарілий формат подачі;
- застаріле та недоречне тематичне оформлення;
- шрифти, які мають малий рівень читабельності;
- невдале поєднання кольорних схем;
- відсутність акценту;
- перенасиченість інформації;

- використання фото та графіки низької якості;
- відсутність чіткого сценарію у формуванні презентації.

Найпоширенішим програмним забезпеченням для створення презентацій є комп'ютерна програма Microsoft PowerPoint, що є частиною пакету Microsoft Office. Слід зазначити, що сама програма сумісна з ОС Windows вийшла в 1990 році, а в 2003 році було проведено оновлення програми. Але сама проблема полягає у тому, що її шаблони двадцятирічної давності на даний час є морально застарілими. Використання таких і призводить до несприйняття студентською аудиторією презентаційного матеріалу належним чином.

Хоча стандартні шаблони тем програма PowerPoint і є застарілими, на офіційному сторінці компанії Microsoft Create можливо знайти та завантажити сучасні теми для створення презентацій, які відповідають сучасним вимогам та візуально сприймаються аудиторією студентів значно раціональніше. Тому, використання старих шаблонів є неприпустиме.

Загалом ринок програмного забезпечення для створення презентацій на сьогодні є дуже наповненим вибором програм. Серед них: Google Slides, Canva, Keynote, Prezi, OpenOffice та багато інших. Але серед усіх слід виділити одну програму якій сьогодні надають перевагу як студенти так і викладачі – це Canva.

Програми Canva містить як безкоштовною, так і платну версію. Важливо те, що набору функцій в безкоштовній версії абсолютно достатньо для створення презентації яка відповідає усім сучасним вимогам.

На сьогодні доволі часто зустрічаються презентації, де формат співвідношення сторін 4:3. Цей формат був актуальним в часи лампових екранів телевізорів та з появою перших проекторів для презентації. Зараз цей формат замінили більш сучасні проектори з співвідношенням сторін 16:9 (Full HD).

При виборі шрифту, слід користуватись поняттям читабельності. Читабельність – це властивість тексту, що впливає на його сприйняття та визначає наскільки легко його можна прочитати та зрозуміти. Тому в слайдах презентації слід використовувати шрифти з простими формами та уникати антиків в його складових.

Колірні схеми, які найкраще сприймаються в презентаціях, це контрастні схеми, де чітко розмежовані лінії об'єкту та його фону. Пастельні схеми на відміну від контрастних зовсім втрачають сприйняття інформації на слайдах через втрату яскравості променем від проектора до проекційного екрану, особливо при денному світлі.

Перенасиченість інформації – це завелика кількість тексту або фото контенту, яка міститься на одному слайді. Щоб не перевантажувати

аудиторію і акцентувати на чомусь конкретному, кількість інформації на одному слайді повинна бути оптимально. Якщо інформації забагато, один слайд слід розділити на кілька.

Виходячи з розглянутих проблем, важливо підсумувати такі шляхи рішення:

1. Враховувати потреби аудиторії до сучасних вимог сприйняття візуальної інформації.

2. Проаналізувати та обрати необхідне програмне забезпечення для створення презентації.

3. Відповідно до вимог візуального дизайну, структурування інформації, використання мультимедійних засобів, дотримуватись рекомендацій для їх втілення.

4. Звернути увагу на елементи формування слайдів презентації: шрифт, колір, тема оформлення,

5. Не перенасичувати слайди зайвою інформацією.

### **Література:**

1. Презентація (виступ). Вікіпедія. URL: <https://w.wiki/AFBb> (дата звернення: 30.05.2024).

2. Теорії поколінь. Вікіпедія. URL: <https://w.wiki/AFmu> (дата звернення: 31.05.2024).

3. Око. Вікіпедія. URL: <https://w.wiki/AFmx> (дата звернення: 31.05.2024).

4. Програмне забезпечення. Вікіпедія. URL: [https://w.wiki/AFm\\$](https://w.wiki/AFm$) (дата звернення: 31.05.2024).

5. Прочитність. Вікіпедія. URL: <https://w.wiki/AFn4> (дата звернення: 31.05.2024).

6. Знайдіть ідеальний шаблон презентації PowerPoint. URL: <https://create.microsoft.com/uk-ua/powerpoint-шаблони> (дата звернення: 01.06.2024).

7. Який дизайн ви хочете створити? URL: [https://www.canva.com/uk\\_ua/](https://www.canva.com/uk_ua/) (дата звернення: 01.06.2024).

8. Наталія Синєпупова Композиція: Тотальний контроль / за ред. Оксана Плаксієй. Київ : Видавництво Art Huss, 2019. 240 с.

## **ФОРМУВАННЯ ЗДАТНОСТІ ДО ТВОРЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Бухнієва О. А.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтва  
Ізмаїльський державний гуманітарний університет  
м. Ізмаїл, Одеська область, Україна*

Ідеї гуманізації освіти XXI століття спрямовані на актуалізацію проблеми формування професійних компетентностей майбутнього вчителя у підсистемі вищої освіти «бакалавр-магістр». Основу професійного мислення вчителя музичного мистецтва складає, на нашу думку, художньо-образне мислення у контексті стильового підходу до інтерпретації музичних творів. Оптимізація процесу формування художньо-образного мислення студентів, як майбутніх вчителів загальноосвітніх шкіл, має здійснюватися шляхом раціонального використання можливостей навчального матеріалу, актуальних інтегрованих зв'язків, динамічності та наступності викладених дисциплін, яскраво вираженої професійної педагогічної спрямованості. Необхідно створити дієві механізми реалізації художньо-образного мислення, що дозволяють правильно оцінювати ситуації, ефективно вирішувати педагогічні завдання, знімати виховні протиріччя, аналізувати практику, висувати інноваційні ідеї інтегрованого світосприйняття. Мало вивченими досі залишаються найскладніші проблеми, що відносяться до художньої, поетичної сторони виконавського мистецтва: виразність інтонування музичної тканини, виявлення стилістики автора, а також стилістичних тенденцій епохи написання твору, побудова конструктивної та композиційної форми, її спрямованість на сприйняття слухачів в аспекті особистісного інтегративно-інтерпретаційного ставлення до виконуваного твору тощо [2, с. 50]. Аналіз сучасних тенденцій показав, що у системі музично-педагогічної освіти загострилися протиріччя між: потребами суспільства у фахівцях високого рівня та рівнем викладання предмета «Мистецтво» у загальноосвітніх установах; можливостями вищої школи для ефективного формування художньо-образного мислення майбутніх вчителів мистецтва рівнів «бакалавр» і «магістр» та ступенем їх реалізації на практиці; потребами майбутнього вчителя музичного мистецтва в самопізнанні, самовдосконаленні, самореалізації та можливостями, що існують в умовах навчального процесу.

В даний час модернізація освіти висуває нові вимоги до особистості та професійного рівню вчителя мистецтва. Завданням вищої школи у цьому контексті стає підготовка фахівців, готових до постійного професійного та духовного самовдосконалення, здатних до активної творчої діяльності, позитивного осмислення та перетворення навколишнього світу, суспільства та власної особистості. Педагогіка мистецтва у сфері вищої освіти має у своєму розпорядженні великі резерви для вирішення цього завдання [1, с. 45].

Підготовка майбутніх вчителів музики (рівнів бакалавр-магістр) має бути спрямована на гармонійний розвиток особистості студентів та розкриття їх творчого потенціалу. Школі необхідні компетентні, самостійно мислячі, здатні до грамотного прочитання, самобутнього розуміння та переконливого тлумачення музики вчителі. У зв'язку з цим зростає значущість інтегративно-інтерпретаційної компоненти у професійних компетентностях вчителя музичного мистецтва. Одним із найважливіших завдань його науково-педагогічної та інструментально-виконавчої підготовки стає розвиток здатності до самостійної творчої інтерпретації музичних творів [2, с. 58].

В інструментальному класі студент набуває та вдосконалює навички читання нотного тексту, розуміння образного змісту музики та втілення його різними виконавськими виразними засобами, тим самим розвиваючи здатність самостійно інтерпретувати музику різних епох та стилів. Для розуміння особливостей процесу розвитку даної спроможності, насамперед, важливо усвідомити саме поняття творчої інтерпретації. У найбільш загальному плані інтерпретація в мистецтві – це тлумачення сенсу твору, засноване на сутнісній багатозначності художнього образу. Саме слово «інтерпретація» у перекладі з латинської («interpretatio») означає «роз'яснення, тлумачення». Філософія розглядає категорію інтерпретації як одну з фундаментальних операцій мислення, яка полягає у наданні сенсу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованої у знаковій чи чуттєво-наочній формі [3, с. 15].

На підставі розгляду природи інтерпретації можна стверджувати, що творчість у музичній інтерпретації полягає в індивідуальному наповненні суб'єктивно новим особистісно забарвленим змістом об'єктивно існуючого музичного твору. При цьому суб'єктивна цінність інтерпретаторської діяльності знаходиться у процесі саморозкриття, самозбагачення, особистісного зростання. Перетворююча дія інтерпретації на учня пов'язана з тим, що через творче спілкування з педагогом, музичним твором, композитором, його епохою, інтеграцією у художню культуру, студент «розсуває» рамки своєї особистості та збагачує її. Тому настільки велике значення творчої інтерпретації у процесі професійного становлення студента – майбутнього вчителя музичного мистецтва.



### **Література:**

1. Барановська І. Г. Мистецькі інтегративні технології в поліхудожній освіті. *Інформаційні технології в освіті*. 2019. № 2(39). С. 42–53. URL: [http://ite.kspu.edu/Issue\\_39](http://ite.kspu.edu/Issue_39)

2. Бухнісва О., Сердюченко В. Інтерпретаційний аналіз в структурі професійної компетентності педагога-музиканта. *The functioning of culture and art during the war : Scientific monograph*. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2024. 276 p. С. 46–62. <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/460>

3. Мозгальова Н. Г. Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2012. 43 с.

## **РОЛЬ СУЧАСНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ РОЗМИВАННЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ**

**Дяченко А. В.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,  
декан факультету декоративно-прикладного мистецтва  
Київська державна академія  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
м. Київ, Україна*

Значення гендерних стереотипів у сучасному суспільстві не можна недооцінювати. Вони глибоко вкорінені у структуру сучасного суспільства, впливають на формування ідентичності, професійний вибір, особистісний розвиток та міжособистісні взаємодії. Діти та молодь, які ростуть у середовищі з жорсткими гендерними нормами, часто зазнають тиску, що змушує їх відмовлятися від власних інтересів та бажань на користь суспільно прийнятих ролей, що може призвести до втрати потенціалу, зниження самооцінки та невдоволення життям. З іншого боку, поступове зниження впливу гендерних стереотипів відкриває нові можливості для особистісного зростання та розвитку, визнання та прийняття різноманітності гендерних ідентичностей сприяє формуванню більш толерантного суспільства, де кожна людина може вільно виражати себе без страху засудження чи виключення [1].

Особливе значення в боротьбі з гендерними стереотипами має освіта. Школи та університети, які впроваджують програми з гендерної рівності та інклюзії, виховують нове покоління, здатне критично мислити та заперечувати традиційні норми, освітні ініціативи, спрямовані на розширення уявлень про гендер, можуть зменшити дискримінацію та підвищити рівень рівноправ'я у суспільстві. Також важливу роль відіграють медіа та мистецтво, які мають потенціал формувати громадську думку та впливати на соціальні зміни. Представлення гендерної різноманітності в кіно, телебаченні, літературі та інших видах мистецтва сприяє знищенню стереотипів та розвитку більш відкритого та прийняттого ставлення до різних гендерних ідентичностей. Продовження діалогу, освітні ініціативи, активна громадська позиція та мистецькі проєкти, які піддають сумніву традиційні гендерні ролі, є ключовими для створення більш справедливого та рівноправного суспільства. Таким чином, значення гендерних стереотипів у сучасному суспільстві полягає не тільки в їхньому обмежувальному впливі на індивідуальність та самовираження, але й у потенціалі їх подолання як шляху до більш вільного, толерантного та інклюзивного майбутнього.

Декоративно-прикладне мистецтво займає унікальне місце у культурному та соціальному ландшафті сучасного суспільства, воно не просто відображає історичні, культурні та естетичні контексти свого часу, але й активно формує суспільні погляди, впливає на сприйняття краси, функціональності та ідентичності. Через це, роль декоративно-прикладного мистецтва у формуванні суспільних поглядів є багатогранною та значущою [2].

Один із найбільш важливих аспектів, у якому декоративно-прикладне мистецтво формує суспільні погляди, полягає в їх здатності впливати на сприйняття простору, предметів та навіть соціальних ролей через дизайн інтер'єрів, меблів, одягу та аксесуарів, ці види мистецтва не лише створюють комфорт та красу у повсякденному житті, але й несуть в собі ідеї інклюзивності, стійкості, гендерної рівності та соціальної справедливості.

Декоративно-прикладне мистецтво може формувати суспільну свідомість щодо збереження навколишнього середовища, що не тільки сприяє розвитку екологічної етики, але й надихає на пошук інноваційних рішень для виробництва та споживання, що менше шкодять планеті. За спостереженнями [3], декоративно-прикладне мистецтво і дизайн часто виступають як медіуми для соціального та політичного коментаря, вони можуть бути засобами протесту, вираження солідарності з рухами за права людини або засобами підвищення обізнаності про глобальні проблеми. Через свою естетику та

функціональність, такі твори мистецтва можуть звернути увагу на важливі питання, спонукати до діалогу та навіть ініціювати зміни.

У підсумку, роль декоративно-прикладного мистецтва у формуванні суспільних поглядів є невіддільною та впливовою, так через свої твори, митці не просто роблять наше повсякденне життя красивішим і комфортнішим, але й спонукають нас до роздумів, сприйняття нових ідей та, в кінцевому підсумку, до створення більш справедливого, інклюзивного та сталого світу.

### **Література:**

1. Агеєва, В., & Марценюк, Т. (2019). Інша оптика: гендерні виклики сучасності. Смолоскип.

2. Ткалич, М. Г., & Зінченко, Т. П. (2013). Типологія гендерних стереотипів особистості. *Проблеми сучасної психології*, 2, 47–52.

3. Уреу, Н. О., & Гуцул, І. А. (2018). Теоретичні основи композиції. 2-ге вид. Аксіома.

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЕРАЛЬДИЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ: ІДЕНТИФІКАЦІЯ ГРАФІЧНИХ ВІДТВОРЕНЬ ДЛЯ ОФІЦІЙНОГО ВИКОРИСТАННЯ**

**Золотарчук Н. І.**

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри дизайну факультету суспільних і прикладних наук*

*ЗВО «Університет Короля Данила»*

*м. Івано-Франківськ, Україна*

Одним з напрямів української геральдики є церковне герботворення, маючи давні традиції, залишається малодослідженим. Після політичних змін кінця 1980-х років значна увага вітчизняних науковців звернена на емблематику. Цьому сприяло створення у 1990 р. українського геральдичного товариства, що дало можливість активніше вивчати найдавніші знакові системи Західної України, релігійні символи. Стосується досліджень таких науковців як: Я. Дашкевич, І. Скочиляс, В. Перкун, А. Гречило, В. Турецький, У. Хаварівський, В. Вуйцик, Т. Денисова, О. Жмурко, С. Резніков.

Окреслені єпископські герби, які стали символами єпархій, використовувались у друкованих матеріалах та канцелярських листах. За матеріалами газети “Церква і Життя”, наданими Ромою та Ростиславом

Бекерами з Австралії, у публікації вісника українського геральдичного товариства “Владичий герб єпископа-номінанта Петра Стасюка (Українська католицька єпархія в Австралії і Новій Зеландії)” висвітлено герб єпископа П. Стасюка з ознакою його єпископського [1, с. 7].

В опублікованих статтях згаданого Львівського вісника “Герби єпархій та екзархатів УГКЦ” (2003р.), “Нові герби владик Української Греко-Католицької Церкви” (2004р.), автором яких є А. Гречило, інтерпретовано герби єпархії згідно архівних джерел і відтворено розробку їх проєктів та висвітлено символіку головних храмів єпархій, архієпархій та екзархатів, а також подано відомості безпосередньо про герби українських церковних ієрархів, і православних, і католицьких, зокрема, єпископські герби зі спеціальними позашитовими елементами, які вказували на статус власника знака та підкреслювали традицію Церкви [3, с. 4–5].

У статті “Особовий герб Архієпископа Львівського і Галицького” С. Резніков зазначає, що особовий герб в деяких випадках слугує престижним художнім підтвердженням становища тої чи іншої особи. Представлено основу особового нового герба владика Августина (Маркевича) в напрацьованій системі єпископських гербів [6, с. 3].

На даний момент системний підхід до окресленої проблематики в наукових працях подано фрагментарно. Очевидно є потреба продовження дослідницьких пошуків з метою ґрунтовного висвітлення означеної теми.

Метою статті є систематизувати та ідентифікувати сюжетні графічні зображення та символічні мотиви оформлення за призначенням для офіційного використання.

Герби владик зображали на грамотах, зокрема, можемо спостерігати на наданій отцю Володимиріу Кисілевському про призначення його радником єпископської консисторії в Станіславові (1905 р.), де зображено герб владика Григорія Хомишина. На ньому, як і в попередні століття, збережено мотив “галеро” та присутні символи єпископської влади: митра, єпископський жезл та правосторонній чотирикінцевий процесійний хрест. Герб владика Григорія Хомишина також видніється на одноіменній печатці, як і на його грамоті.

До прикладу, нагорода з Ватикану за заслуги перед Католицькою церквою вручена отцю Степану Кисілевському: “Грамота надана Митрополитом Андреем Шептицьким пресвітеру Степану владою уділяти Святі Тайни у всіх свіцьких і монастирських церквах і будинках єпархії.” Цю грамоту видано в Архикафедральному Соборі Св. Великомученика Георгія у м. Львові (11 грудня 1934р). На грамоті вміщено герб Митрополита Андрея Шептицького.

На грамоті (Ч № 4891 від 14 грудня 1886р.), врученій отцю Володимирі Кисілевському єпископом Юліаном Пешелем, яка наділяє його владою уділяти Святі Тайни у церквах і монастирях Станіславської єпархії, зараз м. Івано-Франківська, як в попередніх грамотах, є печатка, де зображені паломницький атрибут “галеро” з десятима китицями, мантия, митра, жезл єпископа і, звичайно, процесійний хрест. Схожий герб є у митрополита Сильвестра кардинала Сембратовича, (1885–1898 рр.).

Викликають зацікавлення графічні, які трапляються в різних джерелах і на яких присутні геральдичні символи, які безпосередньо стосуються вищого духовенства, оскільки в них використовувались герби у поєднанні з атрибутами духовної влади.

Так, чимало зазначених релігійних символів містить гравюра з книги (“Апостол”, м. Львів 1692 р.). На цій гравюрі представлена композиція, на якій вміщений герб П. Могили із культовою атрибуцією: капелюхом “галеро”, обабіч якого похило розташовані прив’язані єпископський жезл і процесійний хрест. Дещо споріднений напрям пошуку майстра герб митрополита Йосафата Кроковського (з “Алфавіту”, 1710).

Виразне зображення процесійного хреста бачимо на гербі Петра Могили з требника “Євкологіон” Києво-Печерської лаври, 1646р. та в кольоровому варіанті герба митрополита Київського і Галицького (1646 р.), який декорований по всій поверхні рослинними мотивами і традиційними елементами – галеро, обабіч нього нижче розташовано ангелів, які однією рукою тримають єпископський жезл С-подібної форм із невеликими рокайлевими елементами та згаданий чотирикінцевий процесійний хрест, завершення кінців якого має вигляд трилисників. На площині хреста зображено об’ємне Розп’яття.

Використання геральдики в оформленні титульного аркуша характерне для друкованих книг, яке було досить розповсюдженим явищем у XVIII ст. Одним із прикладів є Службник “Літургікон” 1759 р. – богослужбова, літургійна книга, оправа якої прикрашена гербом Лева Шептицького (походить із львівської друкарні Ставропігійського братства при храмі Успіня Пресвятої Богородиці, зберігається у НМЛ, фондах кириличних стародруків). Відомий український гравер І. Филипович (1740–1759 рр.) виконав аркушеві гравюри. За укладенням ним контрактом герб Лева Шептицького мав бути вирізаний на дереві [2]. Практика використання гербів із дереворитів для друку в книгах була тоді поширеною, що підтверджується низкою гербів XIX ст. владик Галицької митрополії [4, с. 35–38].

Дослідниця гербів О. Жмурко як і її попередниця Т. Денисова, аналізує художні особливості зображень гербів духовних осіб

у геральдичній гравюрі галицьких стародруків XVII–XVIII ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького митрополії [5, с. 109]. Зразки, що зберігаються в збірці НМЛ – це герби, які мають сакральні елементи, котрі виділяють їх із загалу митрополичих гербів [5, с. 113]. Тут заслуговують на увагу гравюри гербів духовних осіб із музейної збірки –єпископа Володимира Олександра з Лубен Лубенського у виданні львівської друкарні братства Св. Трійці (1758 р.): “Piaseccii P. Praxis Episcopalis” та архієпископа Львівського Миколая Геральда Вижицького з видання львівської друкарні Колегії єзуїтів (1737 р.): “Skorski J. Apex aureus snfularum”. Герб першого (НМЛ, Інв. № СДЛ – 623) містить щит, загальний контур якого розділений на частини, в які вміщено герби Пом’ян, Єліта, Лещиць, Топор, Побуг. В нижній частині щита – орден Білого Орла, опертий на рокайль, заповнений сітковим мотивом. Навершя герба містить інсигнії сану, а саме, обабіч корони інфула з посохом і шестикінцевий трилисний хрест. Композиція доповнюється капелюхом із шістьма китицями з кожного боку [5, с. 112]. Об’ємно-просторове вирішення гравюри герба архієпископа Львівського Миколая Геральда Вижицького (НМЛ, Інв. № СДЛ – 28), виконаної львівським гравером Якубом Лябінгером, має складний контур герба, обрамлений динамічним листям аканту й доповнений в проміжках лускоподібним орнаментом. В центрі над щитом розташована корона з піднесеним птахом із розкритими крильми, обабіч якої зображені символи церковної влади (інфула, посох і аналогічний процесійний хрест). Вгорі вміщено капелюх із китицями, як у попередньому варіанті [5, с. 113].

На сьогодні зберігся фрагмент гравюри (1740 р.) І. Филиповича “Портрет Афанасія Шептицького” з книги “Собор святого Юра у Львові”, що також репрезентує сакральну символіку. Стосовно цієї гравюри можемо висловити припущення, що на ній зображений шестикінцевий процесійний хрест (архимандритський), якого тримає праворуч маленький ангел [7, с. 18].

Таке зображення можна співставити з оригінальною творчою інтерпретацією сакральних мотивів герба митрополита Кипріяна Жоховського на гравюрі Л. Тарасевича (1680-х рр.), а також герба митрополита Атанасія Шептицького на титульній сторінці “Лейтоургікон си ест Служебник, Унів, 1733р.” М. Фуглевича. Незважаючи на узагальнений характер гравюрних зображень, загалом вони мають величезну пізнавальну цінність [7, с. 43].

Герби поєднують в собі образи та символи, пов’язані із християнською іконографією. Зображені на них знаки єпископської влади, наче промені, розходяться в різні боки, що символізує утвердження єпископської влади та поширення на всій території єпархії та поза нею.

Виступ цих знаків поза контурами щита є символом служіння єпископа, що не обмежується лише єпархією, а репрезентує свою місцеву Церкву за її межами та виступає в співдружності з іншими єпархіяльними єпископами, створюючи помісну Церкву.

Над проблемами сучасної української геральдичної творчості, зокрема й міської, останніми роками активно працює багато істориків, художників, інших зацікавлених осіб, об'єднаних навколо українського геральдичного товариства.

Зображення процесійних хрестів XVII–XIX ст. слід розцінювати не тільки як неодмінні атрибути богослужбових ритуалів, але і як знаки єпископської влади на гербах єпархій українських церков. Доцільною є їх вивчення у контексті подібних, виявів культури – грамот, відкритих листів-звернень Патріарших Соборів.

Важливим компонентом у гербах правлячих архієреїв є процесійний хрест, який разом із єпископським жезлом, наче промені, розходились радіально, виступаючи символами зростаючої влади єпископа на території єпархії та поза нею. Незважаючи на змінність і варіантність традиційних і модернових рис, форми гербів зберегли свою самобутність.

В опрацюванні греко-католицьких, римо-католицьких, православних гербів, завдяки порівняльному методу, вдалось зіставити гербовий образ різних церков і костьолів, осмислити конфесійне герботворення як важливе джерело в історії Церкви, відповідно до рівня релігійної свідомості та мистецького розвою на тому чи іншому історичному етапі.

На підставі окресленого масиву досліджуваного матеріалу стають очевидними особливості становлення та трансформаційності предметів церковного вжитку.

Принцип систематизації та ідентифікації графічних відтворень полягає в особливості геральдичних зображень, зокрема, розділенні художніх сюжетних зображень та символічних мотивів оформлення за призначенням для офіційного використання, а саме, почесних грамот, вітальних листів, подяк.

### Література:

1. Владичний герб єпископа-номінанта Петра Стасюка (Українська католицька єпархія в Австралії і Новій Зеландії). Знак : *Вісник УГТ*. Львів, 1993. № 3. С. 4.
2. Вуйчик В. Нові документальні відомості про українського гравера і друкаря XVIII століття Івана Пилиповича. НТШ : Праці

Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва Львів, 1998. Т. ССХХХVI. С. 460.

3. Гречило А. Нові герби владик Української Греко-Католицької Церкви. Знак : *Вісник УГТ*. Львів, 2004. № 32. С. 4–5.

4. Денисова Т. Герби Лева Шептицького на Службнику 1759 р. із збірки Національного музею ім. Андрея Шептицького. *Генеалогічні записки*. Львів, 2010. № 8. С. 35–38.

5. Жмурко О. Герби духовних осіб у геральдичній гравюрі Галичини XVII–XVIII ст. (зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького). *Літопис національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького*. Львів, 2012. № 9(14). С. 108–115.

6. Резніков С. Особовий герб Архієпископа Львівського і Галицького. *Знак ВУГТ*. Ч. 36. Львів. 2005. С. 3.

7. Собор святого Юра у Львові. Київ: Техніка, 2008. 232 с.

## ДО ПИТАНЬ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ЗАПОРІЖЖЯ

**Лисенко Г. О.**

*доктор філософії (PhD) з мистецтвознавства,*

*викладач кафедри дизайну*

*Хортицька національна академія*

*м. Запоріжжя, Україна*

Дослідження розвитку художньої освіти є ключовим елементом у комплексному аналізі художнього життя Запоріжжя, що сприяє глибшому розумінню культурних процесів та розвитку мистецької спільноти міста. Дослідження основних етапів розвитку художньої освіти Запоріжжя було здійснено у дисертаційній праці Г. Лисенко, у статтях І. Ласки, В. Середи, С. Бейнарівича, І. Білана, а також ґрунтувалося на архівних документах [6, 5, 2, 3, 4, 7]. Досі вважалося, що перші спроби запровадження мистецької освіти були пов'язані з педагогічною діяльністю Ю. Магалецького в період з 1909 по 1918 рік, а також роботою художньої профшколи (1922–1927), заснованої В. Невським. У 1950–1960-ті роки система художньої освіти розвивалася завдяки діяльності «домашніх академій» запорізьких майстрів, таких як Г. Колосовський, Є. Чуйков, А. Гулич та інші, а також офіційних художніх студій, що функціонували при будинках творчості й палацах культури, серед яких відзначаються Ф. Шевченко, І. Федянін та інші. Важливим етапом стало відкриття Запорізької



дитячої художньої школи у 1959 році, яку очолив Є. Мірошніченко і яка стала державним закладом початкової мистецької освіти [8]. Її чотирирічний цикл включав вивчення теоретичних і практичних дисциплін, заняття з рисунку, живопису, композиції, скульптури, декоративного розпису й кераміки. На початку 2000-х років ідея підготовки художників прикладних професій була реалізована відкриттям дизайнерських спеціалізацій у вищих навчальних закладах Запоріжжя, таких як графічний дизайн, промисловий дизайн, дизайн інтер'єрів тощо.

Однак, оприлюднений нещодавно приватним колекціонером В. Гуцею документ під назвою «Олександрівське середнє семикласне механіко-технічне училище. 1900–1910 рр.», містить, серед іншого, список викладачів. Серед них фігурують імена Ф. Н. Беляєва, випускника Імператорської Санкт-Петербурзької академії мистецтв (який працював з 1900 по 1909 рр.), та В. Н. Невського, випускника Санкт-Петербурзького центрального училища технічного малювання барона Штиглиця (який викладав з 1910 р.). Ці дані свідчать про те, що впровадження початкової художньої освіти можна віднести до самого початку ХХ століття [1, с. 98].

Отже, дослідження розвитку художньої освіти Запоріжжя, проведені на основі дисертаційних праць, статей та архівних документів, виявили значну історичну глибину та різноманіття в підходах до викладання мистецтва в місті. Виявлені документи свідчать про те, що перші спроби запровадження художньої освіти в Запоріжжі можна віднести до самого початку ХХ століття, що дає підстави для перегляду попередніх уявлень про початок цієї діяльності. Подальші дослідження потребують комплексного аналізу основних етапів розвитку художньої освіти, що дозволить глибше зрозуміти культурні процеси в Запоріжжі та оцінити внесок місцевих педагогів і художників у формування мистецької спільноти міста.

### Література:

1. Александровское среднее семиклассное механико-техническое училище. *Запорізька спадщина*. URL: <https://heritage.zp.ua/document/446-aleksandrovskoe-srednee-semiklassnoe-mekhaniko-tekhnicheskoe-uchilishche> (дата звернення: 12.07.2024).
2. Бейнарович С. Школа живопису і скульптури. *Новь*. 1921, 21 декабря. URL: <https://heritage.zp.ua/document/264-gazeta-nov/page/7675> (дата звернення: 24.10.2023).
3. Білан І. Юрій Магалецький: Авангардова критика і непоступливість художника. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 48–58. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu\\_2013\\_13\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2013_13_9) (дата звернення: 1.12.2023).

4. Білан І. Юрій Магалевський: Художня творчість і боротьба за незалежність України. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 87–94. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2013\\_5\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_16) (дата звернення: 1.12.2023).

5. Ласка І. М. З історії художньої освіти в Запоріжжі. Запорізький обласний художній музей : 45-річному ювілею музею присвячується : наук. статті та матеріали / наук. ред. та упоряд. Г. Борисова. Запоріжжя, 2016. С. 184–185.

6. Лисенко Г. О. Художнє життя Запоріжжя другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра філософії (PhD) 17.00.05. Харків, 2024. 306 с.

7. Особова справа викладача Г. О. Магалевського. 05 липня 1905 – 03 жовтня 1918 р. ДАЗО. Ф. 58, оп. 1, спр. 19. 46 арк.

8. Про творчий шлях з нагоди 90-річчя від дня народження Євгена Мірошніченка. Запоріжжя. Культура. URL: <https://cultura.city/news/pro-tvorcijslah-z-nagodi-90-ricca-vid-dna-narodzenna-evgena-mirosnicenka> (дата звернення 12.07.2024).

9. Середа В. Кольори життя Анатолія Якимця. *Запорізька правда*. 2010. № 33–34. С. 10.

## СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

**Матоліч І. Я.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри дизайну  
ЗВО «Університет Короля Данила»  
м. Івано-Франківськ, Україна*

Сучасний український графічний дизайн є важливою частиною культурного та візуального ландшафту країни. Він розвивається під впливом глобальних тенденцій, водночас зберігаючи унікальні національні особливості. Від революційних подій на Майдані 2014 року до війни на сході України, дизайнери знаходять натхнення у національних викликах та перетворюють їх на візуальні історії, що резонують як на місцевому, так і на міжнародному рівнях.

Сучасний український графічний дизайн має глибокі корені в історії країни. Вплив українського авангарду початку ХХ століття, такого як роботи Казимира Малевича та Олександра Богомазова, є значним. Після здобуття незалежності в 1991 році, український дизайн почав формувати власну ідентичність, відійшовши від радянських стандартів та запозичень [3, с. 26].

До основних тенденцій сучасного українського дизайну відносимо:

**Мінімалізм і функціоналізм.** Українські дизайнери все частіше звертаються до мінімалістичного підходу, створюючи чисті, зрозумілі форми, які є водночас естетичними та функціональними. Цей стиль відображає прагнення до ясності та простоти в комунікації. Він полягає в спрощенні форм, використанні обмеженої кольорової гами та чистих ліній. Українські дизайнери використовують мінімалістичний підхід для створення логотипів, веб-дизайну та рекламних кампаній, що допомагає акцентувати увагу на головному та забезпечує естетичну привабливість.

**Етнічні мотиви та національна ідентичність.** Одна з ключових тенденцій – використання елементів української культурної спадщини у графічному дизайні. Це виражається через застосування народних орнаментів, національних символів, традиційних кольорових палітр та історичних шрифтів. Наприклад, візерунки, що нагадують українську вишивку, стають популярними в брендингу та пакуванні продукції. Зокрема – від логотипів та упаковок до плакатів та інфографіки. Такий підхід підкреслює культурну спадщину та унікальність української ідентичності [3, с. 26].

**Експериментальні шрифти та типографіка.** Сучасні українські дизайнери активно експериментують зі шрифтами, створюючи унікальні типографічні рішення. Це включає розробку нових шрифтів, що відповідають сучасним тенденціям, а також адаптацію традиційних шрифтів до сучасних потреб. Експериментальна типографіка використовується для вираження індивідуальності брендів та культурних проєктів.

**Динамічний та експериментальний дизайн.** Сучасний український графічний дизайн не боїться експериментувати. Молоді дизайнери активно використовують нові технології та медіа для створення інтерактивних та динамічних проєктів, що включають анімацію, доповнену реальність та 3D-графіку.

**Екологічний дизайн.** Зростає популярність екологічного дизайну, який враховує принципи сталого розвитку. Це включає використання екологічних матеріалів, мінімізацію відходів та створення дизайнів, що сприяють збереженню навколишнього середовища. Українські дизайнери дедалі більше звертають увагу на екологічні аспекти своєї роботи, створюючи проєкти, що підкреслюють важливість екології.

**Вплив технологій.** Сучасні технології, такі як доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR) та інтерактивний дизайн, значно впливають на розвиток графічного дизайну. Українські дизайнери активно використовують ці технології для створення інтерактивних візуальних рішень, що забезпечують новий рівень взаємодії з користувачем. Це особливо актуально в рекламних кампаніях та дизайні веб-сайтів.

**Вплив соціальних та політичних подій.** Події останнього десятиліття значно вплинули на розвиток українського графічного дизайну. Революція Гідності, анексія Криму та війна на сході України стимулювали виникнення численних соціальних та політичних плакатів, графіті та інших форм візуального мистецтва. Ці роботи часто мають сильне емоційне навантаження і використовуються як засіб протесту та комунікації [2, с. 176–178].

До визначних українських сучасних представників графічного дизайну відносимо:

– **Сергія Майдукова**, ілюстратора, чії роботи публікуються у провідних світових виданнях, таких як «The New Yorker», «The Guardian» та «The Washington Post». Його стиль вирізняється лаконічністю та виразністю;

– **Валерія Кузнєцова (Фурмана)**, дизайнера та арт-директора, засновника студії FURFUR Design. Відомий своїми інноваційними підходами до бренд-дизайну та використанням національних мотивів у сучасному контексті;

– **Віталія Федоріва** – співзасновника студії графічного дизайну «Ukrainian Design Bureau» (UDB). Відомий своїми інноваційними підходами до брендингу та айдентики;

– **Ольгу Богомолець** – засновницю та креативну директорку студії «Karandash Design», відома своїми проектами у сфері графічного дизайну та брендингу;

– **Тараса Галаневича** – відомого дизайнера, який працює в різних напрямках графічного дизайну, включаючи шрифти, айдентичку та плакати;

– **Юрія Гуцуляка** – одного з провідних дизайнерів у сфері айдентики та логотипів, засновника студії «Gutsulyak.Studio». Його роботи відзначені численними міжнародними нагородами;

– **Андрія Сергєєва** – графічного дизайнера і ілюстратора, що відомий своїми проектами у сфері культурних та соціальних ініціатив;

– **Анастасію Левкову** – талановиту дизайнерку, яка спеціалізується на айдентичі та веб-дизайні, відома своїми креативними підходами до дизайну [5].

Попри значні досягнення, український графічний дизайн стикається з певними викликами. Відсутність системної підтримки з боку держави, обмежені ресурси та інфраструктура є основними проблемами. Проте, завдяки зростаючому інтересу до українського дизайну на міжнародній арені та підтримці незалежних платформ і фестивалів, таких як Ukrainian Design: The Very Best Of, українські дизайнери мають можливість розвиватися та досягати нових висот [7, с. 60–65].

Таким чином, сучасний український графічний дизайн є яскравим відображенням духу часу, в якому він створюється. Зберігаючи зв'язок з культурним минулим, він водночас активно інтегрується у глобальні тенденції, формуючи унікальний візуальний стиль, який знаходить відгук далеко за межами України. Вплив культурної спадщини, мінімалізм, експериментальна типографіка, екологічний дизайн, технологічні новації та соціальні теми – це основні тенденції, що формують обличчя сучасного графічного дизайну в Україні. Справжня сила українського дизайну полягає у його здатності поєднувати традиції з інноваціями, що дозволяє йому залишатися актуальним та впізнаваним у всьому світі.

### Література:

1. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну : навч. посіб. Київ : ПАРАПАН, 2004. 240 с.

2. Гардабхадзе І. А. Тенденції розвитку дизайну доби постіндустріального суспільства. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 41. С. 176–184.

3. Гула Є. П. Сучасний графічний дизайн: специфіка інтегральної природи творчості. *Art and Design*. Вип. 3. 2020. С. 25–33.

4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. 243 с.

5. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика : монографія. К. : Родовід, 2019. 480 с.

6. Лаптон Е., Філіпс Д. Графічний дизайн. Нові основи : монографія. Київ : Arthuss, 2020. 264 с.

7. Сбігнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 4. С. 60–66.

8. Удріс-Бородавко І. М. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : Arthuss, 2023. 206 с.

## **ТВОРЧИСТЬ ПОЕТА ЛІ ШЕНЯ李紳. НОВАТОРСТВО І ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРОВОЇ ПОЕМИ**

**Новак М. Г.**

*ступінь доктора наук, професор Консерваторії Сінхай,  
викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури  
Міжнародний гуманітарний університет  
м. Одеса, Україна*

Головним героєм нашого дослідження є великий поет китайської писемності Лі Шень, біографія цього письменника, спадщина, особливості стилістики, що допоможе нам зрозуміти, які фактори впливали на нього, як на людину і що спонукало його писати свої твори. Також особливості жанрів, які він писав. Мета цієї роботи – дослідити творчість письменника, його новаторство та особливості розвитку такого жанру, як поема. Матеріалом роботи стала зацікавленість цієї людини його досягнення та особливості його робіт.

Лі Шеню було п'ять років, коли Лі У помер, і тому його виховувала мати, леді Лу, яка навчила його конфуціанської класики. Казали, що Лі Шень був невисокого зросту, але енергійний і здатний до пісень і віршів. У рік, коли він виступив на місцевому попередньому етапі імператорських іспитів, його вірші стали добре відомими в регіоні. Тобто маючи цю інформацію ми можемо припустити, що Li shen наслідуючи справу своїх предків був освіченою людиною, з малечку

був знайомий з конфуціанською класикою, що скорився за всього й зросло в ньому майбутнього поета. Невідомо, коли народився Лі Шень. Його сім'я стверджувала, що походить з південної гілки знаменитого клану Лі Чжао Командорі, які служили чиновниками Північної Вей та династії Суй. Прадід Лі Шеня Лі, Цзінсюань служив канцлером під час правління імператора Гаоцзуна. Дід Лі Шеня, Лі Шоуї (李守一), і батько Лі Ву (李晤) служили окружними суддями. У випадку з Лі У він тричі служив у Учен і Цзіньлін. Тому він оселив свою сім'ю в цьому регіоні, в Усі. Відзначався він і як поет.

В епоху Юаньхе (806-821) імператора Сяньцзуна Лі Шень склав імператорські іспити і був призначений доцентом тамтешнього імператорського університету. Він і його колеги Юань Чжень і Лі Деюй були відомі своїм талантом і дружбою. Він також був підвищений до вищого рангу Юй Буцзюе (右補闕). У 821 році був призначений Сюн Юаньвайланом (司勳員外郎), чиновником нижчого рівня в Міністерстві у справах цивільної служби і відповідав за складання декретів. Коли друзі Цян згодом запропонували йому передати листи Дуань і Лі Шеня імператору, намагаючись вплинути на іспити, щоб показати, що вони намагаються вплинути на результати, Цян, який вважав, що розкриття цих особистих листів було недоречним, спалив їх. У 822 році Лі Шень був призначений Чжуншу Шеренем (中書舍人), чиновником середньої ланки в Законодавчому бюро і продовжував керувати складанням указів. У 823 році була відкрита посада заступника головного імператорського цензора і Лі Фенцзи рекомендував на цю посаду Лі Шеня, а потім спровокував конфлікт між Лі Шеном і Хань Юем, мером муніципалітету Цзінчжао. Лі Фенцзи повідомив імператора Муцзуна, що вони не можуть працювати один з одним. В результаті імператор Муцзун призначив Хань заступником міністра оборони, а Лі Шеня – губернатором повіту. Імператор Цзінцзун переписав текст так, щоб можна було перемістити тих, хто раніше не був переселений ближче до Чан'аня, і після цього Лі Шень був призначений генеральним секретарем префектури Цян. Зрештою він став префектом префектури Чу, а потім префектури Шоу (壽州, у сучасному Луані, Аньхой), а потім радником наслідного принца з його офісом у східній столиці Лояні. У 833 році, під час правління брата і наступника імператора Цзінцзуна, імператора Веньцзуна, коли канцлером був Лі Деюй, Лі Шень був призначений губернатором повіту Чжедун і префектом його столиці префектури Юе (越州). У 835 році, коли їх політичний опонент Лі Цзунмін також був канцлером, Лі Деюй був усунутий з посади канцлера через співпрацю між Лі Цзунмінем і близькими соратниками імператора Веньцзуна

Лі Сюня і Чжен Чжу. Згодом Лі Шень став радником сина імператора Веньцзуну і наслідного принца Лі Юна, знову з його офісом в Лояні. У 836 році, коли канцлером став Лі Чжен Тан, Лі Шень був призначений мером муніципалітету Хенань. Пізніше того ж року він був призначений військовим губернатором повіту Сюаньву і префектом його столиці, префектури Бянь. У 837 році, коли королівство сильно постраждало від навали сарани, Ланцюг Сюаньву якимось чином залишився неушкодженим, і оскільки імператор Веньцзун вважав його чеснотами Лі Шеня, він видав указ, що вихваляє Лі Шеня.

З аналізу тез видно, що проблематикою даного дослідження стало недостатньо інформації про його автобіографії та творчість, тільки відомо, що Лі Шень був призначений виконуючим обов'язки військового губернатора повіту Хуайнань. Лі Шень був військовим губернатором, коли він вирушив до Чан'аня в 842 році, щоб віддати шану імператору Уцзуну, а після цього його призначив Чжуншу Шилан (中書侍郎), заступником голови законодавчого бюро і де-факто канцлером з призначенням Тун Чжуншу Менгся Пінчжаньши (同中書門下平章事). Також його призначили виконуючим обов'язки директора казначейства. Після цього був проголошений герцогом Чжао. У 844 році Лі Шень переніс інсульт, через який йому було важко ходити. Тому він запропонував піти у відставку. Імператор Уцзун призначив його військовим губернатором провінції Хуайнань, носячи почесний титул Тун Чжуншу Менгся Пінчжаньши. У 845 році Лі Шень звинуватив одного зі своїх підлеглих, магістрату Цзянду (江都, на території сучасного Янчжоу) У Сяна (吳湘), чий дядько У Улін (吳武陵) довгий час перебував у ворожих стосунках з Лі Деню, через розтрату і примусовий шлюб з дочкою простолюдина Янь Юе (顏悅). Лі Шень помер у 846 році Лі Шень був посмертно позбавлений трьох сертифікатів комісії.

Актуальність та ціллю роботи є те, щоб зацікавити читача класичною китайською літературою, щоб в подальшому читач міг дізнатися і відкрити для себе кращі роботи інших поетів, також через роботи цього поета показати культуру и життя людей того часу. Саме в династії Тан Лі Шень народився і творив свої твори. Китайська поезія періоду Тан – поезія VIII–IX століть, яка розвивалась в період існування династії Тан і характеризувалась багатством жанрів, тем, образів. У цей час творили близько двох тисяч поетів, які написали близько 48 900 віршів. У цей час творили близько двох тисяч поетів, які написали близько 48 900 віршів, наприклад «Сиджу самотою на горі Дзінтіншань» «Під Місяцем самотньо п'ю» «Семи віршах про любов до Академіка Лі Бо», «Думи тихої ночі» та інші. Це стало можливо тому,



що вміння писати вірші стало обов'язковим імператорським іспитом для охочих стати чиновником. Цей період називають «золотим віком» китайської поезії. Дослідники виділяють кілька характерних для танської поезії тем: природа і поет, втеча від світу, стосунки з друзями, чужина, юність і старість, тлінність буття, минуше і вічне тощо. Однак дуже рідко можна знайти вірш, у якому одна з тем зустрічалася б у чистому вигляді. Твори танського періоду являють собою єдиний тематичний комплекс. Якщо ми прочитаємо один з творів поета то можемо побачити як він описує природу свої філософськи роздуми оточення тощо«Qíáomù yōu xī shàngxià tóng, xióng cí bùhuò fēi qī chù. Wàng qín fēng huíguò shāng yán, làng dié yún duī wàn cù shān. Xíng jīn yǎo míng qīng zhàng wài, jiǔchóng zhōng lòu zǐ xiǎo jiān» «Дерева та відокремлені струмки однакові вгорі та внизу, а самець і самка не плутаються щодо того, куди летіти. Дивлячись на Циньфена, який повертається до Шан'яна, хвилі наповнені хмарами, а тисячі гір нагромаджені. Йдучи до кінця темно-зелених гір, дев'ятишаровий дзвін просочується в багряне небо».

Висновок: для цієї години виділяють кілька характерних для танської поезії тем: природа і співи, витік від світу, стосунки з друзями, чужина, юність і старість, тлінність буття, минуше і вічне тощо. Проте дуже рідко можна знайти вірш, у якому одна з тем зустрічалася б у чистому вигляді. Твори танського періоду являють собою єдиний тематичний комплекс. Тобто з поданої інформації ми можемо зробити висновок, що поет був не тільки освіченою людиною, яка пережила багато незгод, а і творцем нових видів літературної поезії тієї епохи. Цей автор не набув популярності і сьогодні, але його твори залишилися скарбом в китайській літературі.

### Література:

1. Academia Sinica Конвертер китайско-западного календаря. Архивировано 22 мая 2010 года в Wayback Machine.

2. Zizhi Tongjian, vol. 248.

3. Новая книга Тан, т. 72.

4. Old Book of Tang, том 173. стр. 67.

5. New Book of Tang, vol. 181. стр. 117.

6. Zizhi Tongjian, vol. 241.стр. 460.

7. Во Yang, Очерки истории Китая (中國人史綱), т. 2, стр. 568.

8. Цзыжи Тунцзянь, т. 243. стр. 783.

9. Цзыжи Тунцзянь, том 246. стр.90

10. Старая книга Тан, том 173.

11. Новая книга Тан, т. 181.

12. Цзыжи Тунцзянь, тт. 241, 243, 246, 248.

## РАННЬОАРХАІЧНИЙ ФІГУРАТИВНИЙ ДАВНЬОЕЛЛІНСЬКИЙ СТІНОПИС

**Русяєва М. В.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри теорії та історії мистецтва*

*Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

*м. Київ, Україна*

Згідно з Плінієм (HN 35.15–16), давньоеллінський живопис виник у Коринфі і Сікіоні. Найдавніші фрескові настінні розписи датуються VII ст. до н. е. Їх залишки виявлено під час археологічних розкопок у храмах материкової Греції. Приблизно в цей же час у Коринфі, Аргосі, Аттиці, Мегарі Гіблеї та на Кікладах набуває розквіту поліхромний вазопис, який має споріднені риси із сучасним настінним живописом.

Найдавніші фігуративні композиції у монументальному стінопису датують першою половиною VII ст. до н. е. Це фрагменти штукатурки з зображенням фігур воїнів, великого коня і меандру, що прикрашали інтер'єр доричного храму Посейдона в Істмії [11, р. 3, fig. 1; 12, р. 43]. У настінному розписі цього храму використано широку хроматичну палітру: на темно-фіолетовому, світло-жовтому або помаранчевому тлі зображено блакитні, чорні, різних відтінків червоні, коричневі і помаранчеві фігури [1, р. 14; 2, р. 33–34, pls. A–D].

Ще один приклад раннього стінопису другої чверті VII ст. до н. е. походить з Гекатомпедона II у святилищі на острові Самос. На поверхні вапнякового блоку від великого ортостату вирізані три голови чоловіків у профіль ліворуч з наконечниками списів перед їх обличчями. На думку Брігітти Фрейер-Шауенбург, це залишки від підготовчого рисунку до монументальної фрески, імовірно з батальною композицією, кольорову палітру і техніку живопису якої неможливо відтворити [5, S. 184–185, no. 103, Taf. 77].

При розписі інтер'єру храму Аполлона в Абах (Калаподі) VII ст. до н. е., про який згадував Павсаній (X.XXXV.2), давній художник використав техніку *al secco*. Дві протиборчі армії з рядами воїнів, що перекривають один одного, він написав послідовними шарами пігменту на основі заліза, нанесеного на сірувате покриття, що відповідає традиції вазопису [1, р. 14; 12, р. 44; 13, р. 79–86]. Аналогічна техніка стінопису набуде поширення через три століття у розписах македонських гробниць з кінця IV ст. до н. е. [14, р. 3].

Подібні знахідки археологів значною мірою розширюють уявлення про живописний декор храмів ранньої архаїки [8, S. 9; 12, p. 43, fig. 1–2], до яких також належать мальовані теракотові метопи з міфологічними сценами від храму Аполлона у Термоні [4; 8, S. 123–128, 131–170, Abb. 43–69, 83–88; 11, p. 6–7] та храму в Калідоні [8, S. 128–130, Abb. 70–82] другої половини VII ст. до н. е., в розписі яких використано білу, чорну, червону і жовту фарби. Як зауважують дослідники, обмеження колірних варіацій земляною хроматичною гамою, пояснюється використанням пігментів, виготовлених із мінералів на основі заліза та марганцю [1, p. 14; 15, p. 53–64].

Таке поєднання основних кольорів, які асоціювалися з чотирма основними елементами Всесвіту (вогнь, повітря, вода і земля), є найпоширенішою практикою в монументальному живопису архаїки, яка отримала назву тетрахромія. Використання чотирьох основних кольорів (білого, чорного, червоного і жовтого) давало змогу створювати обмежений репертуар проміжних тонів [10], що сприяло використанню тетрахромії також і в класичному мистецтві, про що писав, зокрема Цицерон у трактаті «Брут».

На думку Дж. Полліта, ця художня практика вплинула на розробку теорії кольорів у середовищі давньоеллінських живописців V–IV ст. до н. е. [17, p. 2]. Окрім того, вона також вплинула на філософську думку цього часу, зокрема теорію кольорів Емпедокла [3, p. 56–57; 6; 7; 9, S. 127–128; 19, S. 101; 20; 21], а також Демокрита [18] і піфагорейців.

### Література:

1. Brecoulaki H. Precious colours' in Ancient Greek polychromy and painting. *Revue Archéologique*. 2014. Vol. 1. P. 1–36.
2. Broneer O. Isthmia I. Temple of Poseidon. Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 1971. Vol. XVI. 188 p., 147 figs.
3. Bruno V. Form and Colour in Greek Painting. London: Thames & Hudson, 1977. 123 p.
4. Colpo I. Divinità ed eroi nelle metope di Thermos: una proposta di lettura. In: Colpo I., Ghedini F., Favaretto I. (eds.). *Iconografia 2001: Studi Sull'immagine: Atti Del Convegno* (Padova, 30 Maggio – 1 Giugno 2001). Roma: Quasar, 2002. P. 111–122.
5. Freyer-Schauenburg B. Samos XI: Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils. Bonn: Rudolf Habelt Verlag, 1974. 244 S., Taf.
6. Ierodiakonou K. Empedocles and the Ancient Painters. In: Cleland L., Stears K., Davies G. (eds.). *Colour in the Ancient Mediterranean World*, BAR International Series 1267. Oxford: Hedges, 2004. P. 91–95.
7. Ierodiakonou K. Empedocles on Colour and Colour Vision. *Oxford Studies in Classical Philosophy*. 2005. Vol. 23. P. 1–38.

8. Koch N. J. *De Picturae Initiis. Die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jahrhundert v. Chr. (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung III)*. Munich: Bering & Brinkmann, 1996. 197 S.

9. Kranz W. Die ältesten Farbenlehren der Griechen. *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*. 1912. Bd. 47. S. 126–140.

10. Levidis A. V. 2002. Why did Plato not suffer of color blindness? An interpretation of the passage on color blending of Timaeus. In: Tiverios M. A., Tsiafakis D. S. (eds.). *Color in Ancient Greece: The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700–31 B.C.* Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, Hidryma Meleton Lampraki, 2002. P. 9–21.

11. Marconi C. *Temple decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 352 p., ill.

12. Moormann E. M. *Divine Interiors. Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries*. Amsterdam Amsterdam University Press, 2011. 259 p.

13. Niemeier W. D., Niemeier B., Brysbaert A. The Olpe Chigi and new evidence for early Archaic Greek wallpainting from the Oracle Sanctuary of Apollon at Abai (Kalapodi). In: Mugione E. (ed.). *L'olpe Chigi. Storia di un agalma* (Ergasteria, 2). Salerno: Pandemos, 2012. P. 79–86.

14. Palagia O. Highlights of Greek Figural Wall Paintings. In: Mols S. T. A. M., Moormann E. M. (eds.). *Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale Pour La Peinture Murale Antique*, Athens, September 16–20, 2013. Leuven; Paris; Bristol, CT: Peeters, 2017. P. 3–14.

15. Papapostolou J. A. Colour in Archaic Painting. In: Tiverios M. A., Tsiafakis D. S. (eds.). *Color in Ancient Greece: The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700–31 B.C.* Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, Hidryma Meleton Lampraki, 2002. P. 53–64.

16. Pliny. *Natural History. Books XXXIII–XXXV / With an English Translation by H. Rackham*. Cambridge; Mass; London : Harvard University Press, 1995. 432 p.

17. Pollitt J. J. Περὶ χρωμάτων: What Ancient Greek Painters Thought about Colors. In: Tiverios M. A., Tsiafakis D. S. (eds.). *Color in Ancient Greece: The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700–31 B.C.* Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, Hidryma Meleton Lampraki, 2002. P. 1–8.

18. Rudolph K. Democritus' Theory of Colour. *Rhizomata*. 2020. Vol. 7(2). P. 269–305. <https://doi.org/10.1515/rhiz-2019-0012>

19. Scheibler I. Die «vier Farben» der griechischen Malerei. *Antike Kunst*. 1974. Bd. 17. S. 92–102.

20. Sedley D. Empedocles' Theory of Vision and Theophrastus' De Sensibus. In: Fortenbaugh W., Gutas D. (eds.). *Theophrastus: His Psychological, Doxographical and Scientific Writings*, RUSCH V. London ; New Brunswick: Transaction Publishers, 1992. P. 20–31.

21. Siegel R. Theories of Vision and Color Perception of Empedocles and Democritus: Some Similarities to the Modern Approach. *Bulletin for the History of Medicine*. 1959. Vol. 33(2). P. 145–157.

## **МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕГРАЦІЇ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МИСТЕЦЬКУ ОСВІТУ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ**

**Санніков Є. В.**

*аспірант кафедри теорії та історії мистецтва  
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури  
м. Київ, Україна*

Стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) та їх зростаючий вплив на сферу мистецтва ставлять нові виклики перед системою мистецької освіти. Інтеграція дисциплін зі ШІ в навчальний процес мистецьких закладів вищої освіти стає важливим завданням для підготовки студентів до майбутніх викликів і можливостей.

**Переваги інтеграції ШІ в мистецьку освіту.** Впровадження курсів зі ШІ несе чимало переваг для студентів. По-перше, це заохочує їх аналізувати складні явища, на кшталт концепції ШІ, що є вкрай неоднозначною та багатогранною. По-друге, стимулює розв'язувати технологічні, естетичні та етичні проблеми, отже, покращує критичне мислення. Крім того, нейромережі та генеративні алгоритми відкривають перед студентами нові можливості експериментувати з аналізом і творенням мистецтва, розширюючи творчі обрії. Також важливі міжгалузеві контакти, і завдяки курсам з ШІ студенти різних галузей – митці, програмісти, інженери – мають нагоду для співпраці. І зрештою, алгоритми у найближчому майбутньому зможуть аналізувати прогрес і здібності кожного студента, пропонуючи індивідуальні навчальні модулі [1; 2].

**Приклади успішної інтеграції ШІ в мистецьку освіту.** Провідні університети світу демонструють ефективні підходи до інтеграції ШІ в мистецьку освіту. В Imperial College London запроваджено інноваційний курс «Трансформація мистецтва за допомогою штучного

інтелекту», що надає знання про AI та його застосування в мистецтві [3]. Університет Глазго пропонує курс «ШІ для мистецтв та гуманітарних наук», зосереджений на практичних аспектах AI та етичних питаннях [4]. Університет Чжецзян провів великий воркшоп «Штучний інтелект і мистецтво: Переосмислення меж творчості», який досліджує симбіотичні відносини між ШІ та мистецтвом [5]. York College of Pennsylvania пропонує програму бакалаврату «Цифрове мистецтво та штучний інтелект», що поєднує традиційне мистецтво з передовими технологіями ШІ [6]. Університет Йорка започаткував магістерську програму з використання ШІ в креативних індустріях, яка готує студентів до майбутнього, де AI відіграватиме важливу роль у сфері креативності [7].

На основі досвіду викладання автором майстер-класів по використанню ШІ у творенні та аналізі візуального мистецтва, пропонується наступна структура навчального курсу для студентів художніх спеціальностей. Курс розрахований на 1 семестр, 14 лекцій:

### **Модуль 1. Вступ до штучного інтелекту в мистецтві.**

Лекція 1: Історія генеративного мистецтва та алгоритмічних методів. Ранні експерименти з комп'ютерним мистецтвом (1950–1960), розвиток алгоритмічного мистецтва (1970–1980), вплив інтернету та цифрових технологій (1990–2000).

Лекція 2: ШІ як інструмент творчого самовираження. Генеративні моделі для створення візуального контенту, використання ШІ в музиці, літературі, дизайні, концепція «розширеної творчості».

Лекція 3: Можливості та обмеження ШІ у мистецькій практиці. Переваги ШІ (швидкість, масштабованість, новизна), технічні та концептуальні обмеження, питання контролю та інтерпретації результатів.

### **Модуль 2. Нейромережі і генеративне мистецтво.**

Лекція 4: Принципи роботи нейронних мереж. Біологічна метафора та структура нейромереж, типи навчання, архітектури.

Лекція 5: Алгоритми генеративного мистецтва. Еволюційні алгоритми, процедурне моделювання та фрактали, агентне моделювання та клітинні автомати.

Лекція 6: Створення і навчання нейромереж для арт-проектів. Збір та підготовка даних, вибір архітектури, тонке налаштування під задачу.

Лекція 7: Приклади практичного застосування ШІ в сучасному мистецтві. Генеративні арт-проекти, ШІ в інсталяціях та перформансах, використання ШІ у цифровому мистецтві.

### **Модуль 3. ШІ і мистецтвознавчий аналіз.**

Лекція 8: Застосування ШІ для аналізу творів мистецтва. Розпізнавання авторства, стилю, епохи, виявлення підробок та реставрація творів, генерація метаданих та анотацій.

Лекція 9: Порівняння з традиційними методами аналізу. Переваги ШІ (масштабованість, об'єктивність), обмеження (інтерпретація, контекст), інтеграція ШІ з експертними знаннями.

Лекція 10: Обмеження ШІ в аналізі. Проблема «чорного ящика» та інтерпретованість результатів, упередженість та неповнота даних, етичні питання приватності та авторських прав.

#### **Модуль 4. Етичні та філософські аспекти.**

Лекція 11: Соціальний вплив технологій ШІ. Зміна сприйняття мистецтва та ролі митця, доступність і демократизація творчості, ризики автоматизації та втрати робочих місць.

Лекція 12: Філософія машинної творчості. Концепції оригінальності та креативності, проблема свідомості та інтенціональності ШІ, пост-гуманістичні перспективи і технологічна сингулярність.

Лекція 13: Етичні проблеми використання ШІ в мистецтві. Дипфейки і маніпуляція контентом, авторське право та інтелектуальна власність, відповідальність і підзвітність систем ШІ.

Лекція 14: Вплив ШІ на мистецьку ідентичність і питання авторства. Розмивання меж між митцем і інструментом, колективне авторство і проблема атрибуції, нові форми мистецької ідентичності.

Модуль 2 може бути прочитаний викладачем з технічним профілем та спеціалізацією на генеративних алгоритмах. Кожен модуль включає практичні завдання, такі як творчі проекти з використанням інструментів ШІ, есе на філософські та етичні теми, а також презентації мистецтвознавчих досліджень. Це дозволяє студентам глибше зануритися у тематику і розвинути власні проекти з використанням ШІ.

Інтеграція дисциплін зі ШІ в навчальний процес мистецьких закладів вищої освіти є актуальним завданням, що відкриває нові можливості для студентів і викладачів. Міждисциплінарний підхід, що поєднує технічні, естетичні, етичні та філософські аспекти, дозволяє ефективно впроваджувати курси з ШІ в мистецьку освіту. Запропонована структура курсу «Штучний інтелект в мистецтві» може бути адаптована під потреби конкретних освітніх програм і сприяти підготовці нового покоління митців та дослідників мистецтва, здатних використовувати потенціал ШІ у своїй творчій та аналітичній роботі.

#### **Література:**

1. Crompton H., Burke D. Artificial intelligence in higher education: the state of the field. *International journal of educational technology in higher education*. 2023. Vol. 20, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1186/s41239-023-00392-8>

2. Wen Z., Shankar A., Antonidoss A. Modern art education and teaching based on artificial intelligence. Journal of interconnection networks. 2021. P. 2141005. URL: <https://doi.org/10.1142/s021926592141005x>
3. Transforming arts with artificial intelligence program. Imperial College London. URL: <https://www.imperial.ac.uk/continuing-professional-development/short-courses/online-courses/masterclasses/arts-with-ai/>
4. AI for the arts and humanities course. University of Glasgow. URL: <https://www.gla.ac.uk/coursecatalogue/course/?code=INFOST4018>
5. Artificial Intelligence and Art workshop. Zhejiang University. URL: <https://www.zlaire.net/zjulogai2023/ai&art2023/index.html>
6. Digital art and artificial intelligence course. York College of Pennsylvania. URL: <https://www.ycp.edu/academics/school-of-the-arts-communication-and-global-studies/programs/digital-art-and-artificial-intelligence/>
7. MSc artificial intelligence for the creative industries. University of York. URL: <https://www.york.ac.uk/study/postgraduate-taught/courses/msc-ai-for-the-creative-industries/>

## **ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МУЗИЧНО- ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗАНЯТТЯХ З ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Сироткіна Ж. Є.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувачка кафедри музичного та образотворчого мистецтва  
Ізмаїльський державний гуманітарний університет  
м. Ізмаїль, Одеська область, Україна*

Сучасна освіта вимагає постійного оновлення методів і підходів, особливо в галузі мистецьких дисциплін. В умовах глобальної цифровізації та інтеграції нових технологій виникає необхідність впровадження інноваційних музично-педагогічних технологій на заняттях з хорового диригування. Це особливо важливо для майбутніх учителів музичного мистецтва, які повинні не лише володіти професійними знаннями та навичками, а й вміти використовувати сучасні технології для покращення якості освіти.

Впровадження інноваційних технологій у навчальний процес з хорового диригування дозволяє підвищити мотивацію студентів,



розширити їхні знання та вдосконалити практичні навички. Інтерактивні технології, мультимедійні засоби, віртуальні платформи та системи аналізу виконання є важливими інструментами, що сприяють ефективному навчанню та розвитку творчих здібностей здобувачів.

Так О. Кузнєцова пропонує інтерактивні технології, які включають використання відеоуроків, інтерактивних презентацій, онлайн-ресурсів та навчальних платформ. На думку авторки, ці засоби дозволяють майбутнім учителям-митцям краще сприймати та засвоювати матеріал, візуалізувати диригентські техніки та взаємодіяти з викладачем у режимі реального часу. Дослідниця впевнена, що інтеграція мультимедійних засобів у навчальний процес значно підвищує його ефективність [2].

А. Мельник стверджує, що використання віртуальних платформ та онлайн-курсів дає можливість здобувачам самостійно вивчати та вдосконалювати свої диригентські навички. Дослідник переконаний, що завдяки цим технологіям, студенти можуть переглядати лекції, виконувати завдання та отримувати зворотний зв'язок від викладачів у зручний для них час [3]. Зазначимо, що важливим аспектом є доступність матеріалів, адже це дозволяє студентам працювати в індивідуальному темпі.

Сучасні системи аналізу рухів та корекції техніки диригування, такі як Motion Capture, дозволяють детально аналізувати рухи диригента та виявляти помилки. Використання таких технологій сприяє точнішій та швидкій корекції техніки, що є важливим для розвитку професійних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва. Віртуальні помічники та симулятори створюють реалістичні умови для практичних занять, що, безумовно, підвищує ефективність навчання [4].

Застосування технологій зворотного зв'язку дозволяє викладачам оперативно оцінювати результати студентів та вносити корективи у навчальний процес. Технології співпраці, такі як онлайн-платформи та форуми, сприяють активній взаємодії між студентами та викладачами, обміну досвідом та знаннями. Це створює позитивне навчальне середовище, де студенти можуть розвивати свої професійні навички та творчі здібності [1].

Таким чином, впровадження інноваційних музично-педагогічних технологій на заняттях з хорового диригування є важливим етапом у розвитку професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Інтерактивні технології, віртуальні платформи, системи аналізу та педагогічні технології співпраці створюють нові можливості для ефективного навчання та розвитку творчих здібностей здобувачів. Вважаємо, що постійне вдосконалення та адаптація навчального процесу до сучасних вимог забезпечить високий рівень підготовки майбутніх фахівців.

### **Література:**

1. Гончаренко С. У. Педагогічні технології співпраці в музичній освіті. Одеса : Одеський національний університет, 2017. 174 с.
2. Кузнецова О. В. Інтерактивні технології в освіті: методи та засоби. Київ : Освітня агенція, 2018. 256 с
3. Мельник А. П. Використання онлайн платформ в музичній освіті. Харків : Харківський національний університет мистецтв, 2019. 312 с.
4. Шевченко Н. М. Технології аналізу та корекції техніки диригування. Львів : Львівська національна музична академія, 2020. 198 с.

## **НОТАТКИ**

ВСЕУКРАЇНСЬКЕ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНЕ  
ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ

## **СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

*3 червня – 14 липня 2024 року*

Підписано до друку 15.07.2024. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.  
Умовно-друк. арк. 2,09. Тираж 100. Замовлення № 0824-59.  
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres»

79000, м. Львів, вул. Технічна, 1

87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44

Телефон: +38 (050) 658 08 23

E-mail: editor@liha-pres.eu

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6423 від 04.10.2018 р.