

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2
Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиць Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Констянтин Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, голова Національної спілки художників України, доцент кафедри рисунка та живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; **Біллі Гунер (Billy Gruner)** – PhD, викладач Сіднейського університету, Австралія; **Качмарська Маргарет (Kaczmarek Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Геппєрта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Роготченко Олексій Олексійович – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Київського національного університету технологій і дизайну; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланські Богуслав (Podhalanski Boguslaw)** – PhD, доцент факультету архітектури Краківського Політехнічного Університету, Польща.

Журнал видається за підтримки Київської організації Національної спілки художників України
(секція художньої критики та мистецтвознавства)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareestrowano друкованим медіа

(Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1420 від 16.11.2023.
Ідентифікатор медіа: R30-01868)

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 530 від 06.06.2022 р. (додаток 2)
журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
у галузі В-Культура, мистецтво та гуманітарні науки: B2 – Дизайн;
B3 – Декоративне мистецтво та ремесла, B4 – Образотворче мистецтво та реставрація

Офіційний сайт видання: ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntzli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yuri Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskii Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko Oleksii Oleksiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Associate, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bezuhla Ruslana Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; **Kolosnichenko Olena Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Member of the Union of Designers of Ukraine, Professor at the Department of Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design; **Syrotynska Nataliia Ihorivna** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv; **Shkolna Olha Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University; **Bogdanowska Monika** – PhD, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Drawing, Art and Sculpture, Cracov University of Technology, Poland; **Curteza Antonela** – PhD, Professor, Faculty of Industrial Design and Business Management, Gheorghe Asachi Technical University of Iasi, Romania; **Podhalanski Boguslaw** – PhD, Associate Professor, Faculty of Architecture, Cracov University of Technology, Poland.

The journal is published with the support of the Kyiv organization of the National Community of Artists of Ukraine (the section of art criticism and art history)

The scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered as a print media
(Decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting No. 1420
dated 16 November 2023. Media ID: R30-01868).

Based on the Decree of Ministry of Education and Science of Ukraine No 530 dated 06.06.2022 (Annex 2),
the journal is included in the List of professional editions of Ukraine (category “B”)
in the area B-Culture, Arts and Humanities: B2 – Design; B3 – Decorative Arts and Crafts,
B4 – Fine Arts and Restoration.

Official web-site: ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad

Articles are checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com
developed by the Polish company Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Агєєва Г. М. ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ПІДПРИЄМСТВА ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В БУДІВЕЛЬНІЙ ГАЛУЗІ ТА СОЦІАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	12
Антонова Я. В. ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ ВИМІР МОДЕРНУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В РИСУНКУ.....	25
Балог А. С., Пилипчук В. В. ОБРАЗ ЖІНОЧОЇ ПОСТАТІ В САДОВО-ПАРКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ.....	31
Біскулова С. О. ІЧ-СПЕКТРОСКОПІЯ З ФУР'Є-ПЕРЕТВОРЕННЯМ У ДОСЛІДЖЕННІ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ІРАНУ: АНАЛІТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ МЕТОДУ.....	39
Бондар І. І., Афонін В. А., Олексенко В. А. КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ЧНУ ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ЯК МИСТЕЦЬКА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСОНАЛІЇ.....	50
Бондар О. І. КОЛИ ФОРМА ГРАЄ РОЛЬ: ДАДАЇСТИЧНІ МАРІОНЕТКИ СОФІ ТОЙБЕР-АРП У ВИСТАВІ «КОРОЛЬ-ОЛЕНЬ».....	58
Бондаренко Б. К., Бондаренко К. Е. ГЕНЕЗИС НАРАТИВНОСТІ В ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ: КОНЦЕПЦІЇ, ЕТАПИ, АРТЕФАКТИ.....	71
Борисова С. В., Борисов В. В. ВІЗУАЛЬНА АЙДЕНТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД У ПОСТКОНФЛІКТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	79
Бровченко А. І., Руденченко А. А., Зайцева В. І. ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ ФОРМ ДЕРЕВИНИ В ХУДОЖНІЙ ДЕРЕВООБРОБЦІ УКРАЇНИ.....	88
Вергунов С. В., Вергунова Н. С., Левадний О. М., Радченко А. О., Голіус В. А. ВІД ХУДОЖНІХ МАНІФЕСТІВ ДО ДИЗАЙН-БРИФІВ: ЕВОЛЮЦІЯ ПРОЄКТНОГО МИСЛЕННЯ ТА ПРОЄКТНОЇ МОВИ.....	97
Власов О. А. ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ Й ОЗДОБЛЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ ВОДИ.....	106
Гальчинська О. С., Єрмак І. О., Денисенко В. В. ВПЛИВ ГРИНВОШИНГУ НА ФОРМУВАННЯ ДОВІРИ СПОЖИВАЧІВ ДО ЕКОЛОГІЧНИХ БРЕНДІВ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ.....	116
Глухенький І. І. НОВІТНІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СТАНКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	123
Денисюк О. Ю., Сьомак О. Ю. МОНУМЕНТАЛЬНІ РОЗПИСИ СЕВЕРІНА БОРАЧКА У ЦЕРКВІ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В ГЛИНЯНАХ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛЬ.....	129
Дмитренко Н. В. АНСАМБЛЬ РЕГІСТАНУ В САМАРКАНДІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ, ІРАНУ ТА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СВІТУ.....	138

Дудник І. М., Доценко Н. А. ЗАСТОСУВАННЯ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНІЙ АЙДЕНТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ.....	152
Дьяконов Д. М. ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ДИЗАЙНЕРІВ СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ.....	161
Журавльова Н. А. КОЛЬОРОВИЙ РИСУНОК ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ.....	167
Карпов В. В., Марченко А. А., Мельник М. Т. СТОРИТЕЛІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ.....	173
Карпова І. Ю., Зінченко А. Г., Звенігородський Л. А., Іванова Н. В., Коровкіна Г. А. СКЕТЧІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЄКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.....	180
Ковтун І. І., Петрашук С. А. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕК.....	191
Колесник Н. Є. ЕТНОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	199
Костенко І. О., Маковська О. А., Єрмак І. О. МОРФОЛОГІЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТИПОГРАФІЧНОЇ ФОРМИ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ.....	206
Котієв М. М. ПРОСТОРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ У ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ ДО КРИВОЛІНІЙНИХ ПОВЕРХОНЬ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА.....	213
Котляр Є. О., Силка Є. О. СВІТЛО, ПРОСТІР, МАТЕРІАЛ І ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВІТРАЖНИХ ІНСТАЛЯЦІЯХ СТУДІЇ SOFTLAB В НЬЮ-ЙОРКУ.....	223
Кубриш Н. Р., Перепелиця О. В., Недошитко О. М. ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ.....	239
Литвиненко В. С., Трачук В. А., Шерстинюк А. М. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ РИСУНКУ НАТЮРМОРТУ В ІНТЕР'ЄРІ ЯК НАВЧАЛЬНОГО ЗАВДАННЯ З ОВОЛОДІННЯ ГРАФІЧНИМ ВІДОБРАЖЕННЯМ ПРЕДМЕТНОГО СВІТУ В НАВКОЛИШНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	250
Лихолат О. В., Здор О. Г., Безпала М. А. ІЛЮСТРОВАНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЗНАНЬ: НА ПРИКЛАДІ МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ ДРАКОНА.....	261
Чжен Лін КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ІСТОРІОГРАФІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.....	277
Мудаліге О. І., Лесняк В. І., Маслак В. І. ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ ЛІНІЇ І КОЛЬОРУ НА ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ПЛАКАТАХ КАЗУМАСА НАГАЇ.....	283

Мунтян С. Д., Грудка А. О. МІФОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ ДРАКОНА В СХІДНОМУ ТА ЗАХІДНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ І ФОРМИ.....	290
Наседкін К. Є. ІНКЛЮЗИВНИЙ ТА УНІВЕРСАЛЬНИЙ АСПЕКТИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВІЙСЬКОВОЇ РЕКЛАМИ УКРАЇНИ.....	298
Нестеренко А. О. ОРНАМЕНТИ XVII–XVIII СТ. В НАСТІННОМУ МАЛЯРСТВІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ МАРМАРОЩИНИ.....	306
Оліфіренко В. В., Шпак О. В. УКРАЇНСЬКА ШРИФТОВА ТРАДИЦІЯ XX СТОЛІТТЯ ЯК ОСНОВА АВТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У СТУДЕНТСЬКОМУ ШРИФТОВОМУ ДИЗАЙНІ.....	316
Петрів Р. С. ЦИФРОВІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІННОСТІ: ВІД ОБ'ЄКТНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДО ПРОЦЕСУАЛЬНО-КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ.....	326
Пісьо С. Я., Дудяк Н. В., Фабрика Ю. М., Марусяк В. С. САКРАЛЬНА ТРІАДА ПРОСТОРУ: ЖИВОПИС, СВІТЛО І ДЕРЕВО ЯК СМИСЛОТВОРЧІ КАТЕГОРІЇ АРХІТЕКТУРИ БОЙКІВСЬКИХ ХРАМІВ ТУРКИ.....	336
Поберій О. А. АНАЛІЗ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ МОВИ ПОШТОВИХ МАРОК УКРАЇНИ, ПРИСВЯЧЕНИХ ОЛІМПІЙСЬКИМ ІГРАМ.....	343
Погорельчук Д. В. ТИПОЛОГІЯ КОНСТРУКТИВНИХ РІШЕНЬ У ДИЗАЙНІ НЕЙРОКОМП'ЮТЕРНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ.....	350
Погосьян Д. Р. ХУДОЖНЄ ПРОЄКТУВАННЯ ПАКОВАННЯ: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК, КОЛОРИСТИКА ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДИЗАЙНУ.....	356
Привала В. О., Синиця І. Б. ЕВОЛЮЦІЯ ДИЗАЙНУ ЛАВОК ДЛЯ СУЧАСНОГО ГРОМАДСЬКОГО ПРОСТОРУ.....	364
Ракитянська М. І. ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ	372
Ryzhova Olga BIBLICAL TEXTS IN THE BAROQUE ARTISTIC CULTURE OF KYIV.....	380
Роготченко К. О. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ВІД ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ АВАРІЇ ДО ТЕПЕР.....	388
Романова О. П. ФІЛОСОФСЬКІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА ТА МИТЦЯ.....	395
Савісько Р. І. МЕДІАТРАВМА ТА КОМЕМОРАЦІЯ: АНІМАЦІЯ ВІЙНИ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНИ.....	402
Сидор М. Б. НАРАТИВИ ДІЄВОСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: АСПЕКТИ НАВЧАННЯ, РОЗВИТКУ І ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ, ЗДІЙСНЕННЯ ТВОРЧИХ ПОСТУПІВ ТА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	409

Силенко Ю. В., Троян Є. А. СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТИПОВИХ ПРОБЛЕМ UX/UI-ВЕБСАЙТІВ У СТРУКТУРІ КОМПЛЕКСНОГО АУДИТУ.....	418
Ситник І. В. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ В АРТБІЗНЕСІ ЯК ЧАСТИНА СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ.....	425
Скорич М.-Д. В., Лихолат О. В., Миронова Г. А. ДИЗАЙН КНИЖКОВОГО ВИДАННЯ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ.....	434
Сопко (Долгош) О. І. ПОЗА ПОЛОТНОМ: КНИЖКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ АНТОНА КАШШАЯ 50–70-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЦІЛІСНОЇ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ СТРУКТУРИ КНИГИ.....	447
Ткаченко М. І., Чугай Н. М., Кривонос В. О., Тимошенко В. Ю. БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ В АНІМАЦІЙНОМУ ДИЗАЙНІ: СУЧАСНІ ГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ.....	457
Федоров Т. В. ІНДУСТРІАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРИВОРІЗЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ.....	469
Хомутов І. В. ГАРМОНІЯ ЧЕРЕЗ ЕКСПРЕСІЮ: АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ІГОРЯ КУЗЬМЕНКО.....	480
Chemerys H. Yu. HYBRIDIZATION OF FEMALE ARCHETYPES IN THE SPACE OF TERRITORIAL MILITARY IDENTITY AS A FORM OF VISUAL SOFT RESISTANCE.....	489
Чечик В. В. ЗНИКЛІ ІМЕНА ОСМУ: ДО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МЕЛАНІЇ ТКАЧЕНКО.....	498
Tchystiak D. O., Kazimirova I. O. NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO'S CREATIVE AND DIPLOMATIC ACTIVITY: HERITAGE AND PERSPECTIVES.....	506
Чуботіна І. М., Чупріна Н. В., Кокоріна Г. В., Давиденко І. В., Яценко М. В. КРОСКУЛЬТУРНА КОНВЕРГЕНЦІЯ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ: МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ ТА ІНТЕГРАЦІЇ СХІДНОГО І ЗАХІДНОГО КОСТЮМА В ГЛОБАЛЬНОМУ МОДНОМУ ПРОСТОРІ.....	512
Шарлай О. В. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ МІСЬКИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ.....	525
Школьна О. В., Ковальчук О. В., Братусь І. В. ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ МАВРИТАНСЬКОГО СТИЛЮ В ЄВРОПІ ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.....	532
Шман С. Ю. ДЕКОЛОНІЗАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ В СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ: ДОСВІД НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ».....	545
Штрамило О. В., Волгін Ю. Є., Єфімов Ю. В., Рибінський Б. А., Миронова Г. А. ТИПОЛОГІЯ ЗНАКІВ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОГО БРЕНДИНГУ: ДІЙСНА І ХИБНА.....	556

CONTENTS

Agieieva Galyna THE VISUAL IMAGE OF AN ENTERPRISE AS A MEANS OF COMMUNICATION IN THE CONSTRUCTION INDUSTRY AND THE SOCIAL ENVIRONMENT.....	12
Antonova Yana ARTISTIC AND STYLISTIC DIMENSION OF ART NOUVEAU AS A TOOL FOR FORMING CONTEMPORARY DESIGN THINKING IN DRAWING.....	25
Baloh Adrian, Pylypchuk Viktoriia THE IMAGE OF A FEMALE FIGURE IN GARDEN AND PARK SCULPTURE.....	31
Biskulova Svitlana FTIR SPECTROSCOPY IN THE STUDY OF ARTISTIC METAL OF IRAN: ANALYTICAL CAPABILITIES OF THE METHOD.....	39
Bondar Ivan, Afonin Viktor, Oleksenko Viktor DEPARTMENT OF FINE AND DECORATIVE ARTS OF BOHDAN KHMELNYTSKY NATIONAL UNIVERSITY OF CHERKASY AS AN ART SCHOOL: TRADITIONS AND PERSONALITIES.....	50
Bondar Oleksii WHEN FORM MATTERS: SOPHIE TOIBER-ARP'S DADAIST MARIONETTES IN THE PLAY «KING STAG».....	58
Bondarenko Bohdan, Bondarenko Kostiantyn GENESIS OF NARRATIVITY IN PRODUCT DESIGN: CONCEPTS, STAGES, ARTIFACTS.....	71
Borysova Svitlana, Borysov Viacheslav VISUAL IDENTITY AS A TOOL FOR SOCIAL INTEGRATION OF TERRITORIAL COMMUNITIES IN A POST-CONFLICT ENVIRONMENT.....	79
Brovchenko Anatoly, Rudenchenko Alla, Zaitseva Veronika THE EVOLUTION OF THE USE OF NATURAL WOOD FORMS IN ARTISTIC WOODWORKING IN UKRAINE.....	88
Vergunov Sergey, Vergunova Nataliia, Levadnyi Olexander, Radchenko Alla, Holius Valentyn FROM ARTISTIC MANIFESTOS TO DESIGN BRIEFS: THE EVOLUTION OF DESIGN THINKING AND DESIGN LANGUAGE.....	97
Vlasov Oleksiy TRADITIONAL FORMS AND DECORATION OF CRIMEAN TATAR CERAMIC WATER VESSELS.....	106
Galchynska Olga, Yermak Inga, Denysenko Viktoriia THE IMPACT OF GREENWASHING ON THE FORMATION OF CONSUMER TRUST IN ECO-FRIENDLY BRANDS IN GRAPHIC DESIGN.....	116
Glukhenkij Igor LATEST TECHNIQUES OF IMAGE FORMATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN EASEL SCULPTURE OF THE EARLY 21ST CENTURY	123
Denysiuk Olha, Somak Oksana SEVERYN BORACZOK'S MONUMENTAL PAINTINGS IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN HLYNIANY: ICONOGRAPHY AND STYLE.....	129
Dmytrenko Nataliia THE REGISTAN COMPLEX IN SAMARKAND IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL INTERACTIONS BETWEEN CENTRAL ASIA, IRAN, AND THE BYZANTINE WORLD.....	138

Dudnyk Igor, Dotsenko Natalia THE USE OF ORNAMENTAL MOTIFS IN THE MODERN IDENTITY OF UKRAINIAN CITIES.....	152
Diakonov Danyil FORMATION OF DIGITAL COMPETENCES OF ENVIRONMENTAL DESIGN STUDENTS USING COMPUTER MODELING TOOLS.....	161
Zhuravlova Nataliia COLOR DRAWING AS A TOOL FOR FORMING AN ARTISTIC IMAGE IN GRAPHIC DESIGN	167
Karpov Viktor, Marchenko Alina, Melnyk Myroslav STORYTELLING AS A TOOL OF VISUAL COMMUNICATION STRATEGIES IN CONTEMPORARY DESIGN.....	173
Karpova Inessa, Zinchenko Andrew, Zvenihorodsky Leonid, Ivanova Nina, Korovkina Anna SKETCHING AS A TOOL FOR DESIGN THINKING IN PROJECT WORK.....	180
Kovtun Igor, Petrashchuk Svitlana PECULIARITIES OF OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT FORMING INTERIOR DESIGN IN MODERN LIBRARIES.....	191
Kolesnyk Nataliia ETHNOCULTURAL ASPECTS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN THE EDUCATIONAL SPACE OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS.....	199
Kostenko Ihor, Makovska Olexandra, Yermak Inga MORPHOLOGICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF TYPOGRAPHIC FORM IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN.....	206
Kotiev Milan SPATIAL TRANSFORMATION OF AN IMAGE IN THE PROCESS OF ADAPTATION TO CURVILINEAR SURFACES OF THE HUMAN BODY.....	213
Kotlyar Yevgen, Sylka Yevheniia LIGHT, SPACE, MATERIAL AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE STAINED GLASS INSTALLATIONS OF THE SOFTLAB STUDIO IN NEW YORK.....	223
Kubrysh Nataliia, Perepelytsia Oksana, Nedoshytko Oleh FORMATION OF INDIVIDUAL STYLE IN ART AND DESIGN: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT.....	239
Lytvynenko Vladyslav, Trachuk Viktor, Sherstynyuk Antonina FEATURES OF PERFORMING STILL LIFE DRAWING IN INTERIOR AS EDUCATIONAL TASK FOR MASTERING GRAPHIC REPRESENTATION OF OBJECTIVE WORLD IN ENVIRONMENT.....	250
Lykholat Olena, Zdor Oksana, Bezpala Mariia ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA AS A FORM OF KNOWLEDGE VISUALIZATION: USING THE EXAMPLE OF THE MYTHOLOGICAL IMAGE OF A DRAGON.....	261
Zheng Lin CHINESE STILL LIFE IN SCHOLARLY RESEARCH: HISTORIOGRAPHY, PROBLEMS, PERSPECTIVES.....	277
Mudalige Olena, Lesnyak Volodymyr, Maslak Victoriia A STUDY OF THE INFLUENCE OF LINE AND COLOR ON EMOTIONAL PERCEPTION OF ARTISTIC IMAGES IN KAZUMASA NAGAI'S POSTERS.....	283

Muntian Stella, Hrudka Anastasiia THE MYTHOLOGICAL IMAGE OF THE DRAGON IN EASTERN AND WESTERN VISUAL ART: FEATURES OF CONTENT AND FORM.....	290
Nasiedkin Kostiantyn INCLUSIVITY AND UNIVERSALITY OF VISUAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN MILITARY ADVERTISING.....	298
Nesterenko Andrii ORNAMENTS OF THE 17TH–18TH CENTURIES IN THE WALL PAINTINGS OF WOODEN CHURCHES OF THE MARMARA REGION.	306
Olifirenko Vitalina, Shpak Olha UKRAINIAN FONT TRADITION OF THE 20TH CENTURY AS A BASIC FOR AUTHORIAL INTERPRETATIONS IN STUDENT TYPE DESIGN.....	316
Petriv Roman DIGITISATION OF AN ARTWORK AS A PROCESS OF PRESERVING ARTISTIC VALUE: FROM OBJECT-BASED REPRESENTATION TO A PROCESSUAL-CONTEXTUAL APPROACH.....	326
Pisyo Stepan, Dudyak Natalia, Fabryka Yurii, Marusyak Victoria THE SACRED TRIAD OF SPACE: PAINTING, LIGHT, AND WOOD AS MEANING-FORMING CATEGORIES IN THE ARCHITECTURE OF BOYKO CHURCHES IN TURKA.....	336
Poberii Olha ANALYSIS OF THE ARTISTIC AND FIGURATIVE LANGUAGE OF UKRAINIAN POSTAGE STAMPS DEDICATED TO THE OLYMPIC GAMES.....	343
Pogorelchuk Denys TYPOLOGY OF STRUCTURAL SOLUTIONS IN THE DESIGN OF BRAIN-COMPUTER INTERFACES	350
Pohosian Daryna ARTISTIC PACKAGING DESIGN: HISTORICAL DEVELOPMENT, COLOR SCHEMES, AND CONTEMPORARY TRENDS.....	356
Pryvala Valerii, Synyca Iryna EVOLUTION OF BENCH DESIGN FOR CONTEMPORARY PUBLIC SPACES.....	364
Rakytianska Mariia TRANSFORMATION OF THE HERO’S IMAGE IN UKRAINIAN COMICS.....	372
Ryzhova Olga BIBLICAL TEXTS IN THE BAROQUE ARTISTIC CULTURE OF KYIV.....	380
Rohotchenko Kostiantyn THE SOCIOCULTURAL CONTEXT OF UKRAINIAN VISUAL ART FROM THE CHERNOBYL ACCIDENT TO THE PRESENT.....	388
Romanova Olena PHILOSOPHICAL INNOVATIVE METHODS OF WORLDVIEW FORMATION FOR FUTURE DESIGNERS AND ARTISTS.....	395
Savisko Ruslan MEDIATRAUMA AND COMMEMORATION: WAR ANIMATION AS A FORM OF COLLECTIVE MEMORY IN UKRAINE.....	402
Sydor Mykhailo NARRATIVES OF THE FUNCTIONING OF FINE ART: ASPECTS OF TRAINING, DEVELOPMENT AND UPBRINGING OF THE PERSONALITY, IMPLEMENTATION OF CREATIVE STEPS AND SCIENTIFIC RESEARCH.....	409

Sylenko Yuliia, Troian Yelyzaveta SYSTEMATISATION OF TYPICAL UX/UI PROBLEMS IN WEBSITES WITHIN THE STRUCTURE OF A COMPREHENSIVE AUDIT.....	418
Sytnyk Iryna INTERDISCIPLINARYNESS IN ARTBUSINESS AS PART OF MODERN CREATIVE INDUSTRIES.....	425
Skorych Mariia-Daryna, Lykholat Olena, Myronova Ganna BOOK DESIGN AS A MEANS OF ACTUALIZING CLASSICAL LITERATURE IN THE CONTEMPORARY CULTURAL SPACE OF UKRAINE.....	434
Sopko Odarka BEYOND THE CANVAS: ANTON KASHSHAI'S BOOK ILLUSTRATION OF THE 1950S–1970S WITHIN THE CONTEXT OF HOLISTIC BOOK DESIGN STRUCTURE.....	447
Tkachenko Maryna, Chuhai Nataliia, Kryvonos Volodymyr, Tymoshenko Vladyslav BOTANICAL ILLUSTRATION IN ANIMATION DESIGN: CONTEMPORARY GRAPHIC PRACTICES.....	457
Fedorov Tymur INDUSTRIAL SPACE AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC IDENTITY OF THE KRYVYI RIH ART COMMUNITY	469
Khomutov Ihor HARMONY THROUGH EXPRESSION: AN ANALYSIS OF IHOR	480
Chemerys Hanna HYBRIDIZATION OF FEMALE ARCHETYPES IN THE SPACE OF TERRITORIAL MILITARY IDENTITY AS A FORM OF VISUAL SOFT RESISTANCE.....	489
Chechyk Valentyna DISAPPEARED NAMES OF OSMU: TOWARD THE CREATIVE BIOGRAPHY OF MELANIA TKACHENKO.....	498
Tchystiak Dmytro, Kazimirova Inna NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO'S CREATIVE AND DIPLOMATIC ACTIVITY: HERITAGE AND PERSPECTIVES.....	506
Chubotina Iryna, Chuprina Nataliya, Kokorina Halyna, Davydenko Iryna, Yatsenko Maryna CROSS-CULTURAL CONVERGENCE IN FASHION DESIGN: MECHANISMS OF MUTUAL INFLUENCE AND INTEGRATION OF EASTERN AND WESTERN COSTUME WITHIN THE GLOBAL FASHION SPACE.....	512
Sharlai Olena CURRENT TRENDS IN FORMING THE DESIGN OF URBAN PUBLIC SPACES.....	525
Shkolna Olga, Kovalchuk Ostap, Bratus Ivan SOURCES OF INSPIRATION FOR THE MOORISH STYLE IN EUROPE FROM THE MIDDLE AGES TO THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.....	532
Shman Svitlana DECOLONIZATION STRATEGIES IN THE MODERN MUSEUM SPACE: EXPERIENCE OF THE NATIONAL MUSEUM "KYIV ART GALLERY".....	545
Shtramylo Alexey, Volgin Yuri, Yefimov Yuri, Rybinsky Boris, Myronova Anna TYPOLOGY OF SIGNS IN THE CONTEXT OF VISUAL BRANDING: VALID AND FALSE.....	556

Агеєва Галина Миколаївна,

кандидат технічних наук, старший науковий співробітник,

Дійсний член Академії будівництва України

ORCID ID: 0000-0001-9376-8753

gala.agieieva@gmail.com

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ПІДПРИЄМСТВА ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В БУДІВЕЛЬНІЙ ГАЛУЗІ ТА СОЦІАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

У конкурентному середовищі будівельної галузі ефективність діяльності підприємств значною мірою залежить від їх соціально-економічної взаємодії та відповідної комунікаційної політики. Велика увага приділяється й питанням формування та управління системою корпоративної ідентичності.

Мета статті – оприлюднити результати досліджень особливостей побудови візуальних образів підприємств будівельної галузі, які використовуються в якості знаків для товарів і послуг.

Для дослідження обрані елементи фірмового стилю (знаки на товари і послуги) провідних науково-дослідних та проектно-вишукувальних інститутів будівельної галузі, які мають багаторічну історію, розташовані у м. Києві (10).

Джерельну базу складають офіційні, наукові, довідкові та рекламні видання; відомості про заснування, основні напрямки та результати діяльності інститутів, отримані з відкритих джерел.

Застосовані такі методи:

- джерелознавчий;*
- семіотичний та критичний аналіз, контент-аналіз;*
- системний підхід до вивчення об'єктів як складників фірмового стилю підприємств, їх впливу на формування усталеного образу в пам'яті цільової аудиторії.*

Встановлено, що обрані елементи фірмового стилю відносяться до знаків комбінованого типу; їх лінгвістичні та зображальні складники збігаються за змістом, віддзеркалюють належність до будівельної галузі та орієнтовані на інформування про спеціалізацію, наявний досвід та досягнення підприємств.

Скорочені найменування підприємств присутні в усіх знаках; подані з використанням ініціальних (2) та складноскорочених аббревіатур (8).

Відповідні позначки привертають увагу до років заснування (2), зв'язків з регіонами України (1) та Києвом (4), стійкого зв'язку з національною спільнотою (1), факту набуття знаком правової охорони (1).

Виявлено, що врівні з умовними стилізованими та формалізованими зображеннями будівельних об'єктів, конструкцій, архітектурних деталей (7) відтворені певні реально-існуючі об'єкти (3).

Високий рівень деталізації зображень знаків нагадує про об'єкти культурної спадщини, які потребують збереження та охорони (2).

Простежується тенденція дотримання прийомів і правил виконання та оформлення креслеників будівельних об'єктів.

Окрему увагу приділено знаку для товарів і послуг з високим рівнем деталізації архітектурних елементів, складником якого є стилізоване зображення завершення будівлі – висотної домінанти забудови Андріївського узвозу в Києві.

Наслідки військового урбіциду 2022–2026 років та величезні обсяги складних робіт із відновлення та відбудови країни, до виконання яких залучаються підприємства будівельної галузі, можуть стати точкою відліку для диверсифікації діяльності підприємств та випуску нових видів продукції.

Актуалізація систем корпоративної ідентичності в умовах воєнних та повоєнних викликів, зміна маркетингових стратегій та засобів візуальної ідентифікації своєї науково-технічної продукції може сприяти формуванню інших візуальних образів для використання у якості знаків для товарів і послуг.

Ключові слова: дизайн графічний, знак на товари і послуги, будівельна галузь, корпоративна ідентичність, Київ, Андріївський узвіз.

Agieieva Galyna. THE VISUAL IMAGE OF AN ENTERPRISE AS A MEANS OF COMMUNICATION IN THE CONSTRUCTION INDUSTRY AND THE SOCIAL ENVIRONMENT

In the competitive environment of the construction industry, the effectiveness of enterprises largely depends on their socio-economic interaction and the corresponding communication policy. Considerable attention is also paid to the issues of formation and management of the corporate identity system.

The purpose of this article is to present the results of research into the specific features of constructing visual images of construction industry enterprises used as trademarks for goods and services.

The elements of corporate identity (trademarks for goods and services) of leading research and design institutes of the construction industry with many years of history, located in Kyiv (10), were selected for the study.

The source base consists of official, scientific, reference and promotional publications; information on the establishment, main areas, and results of the institutes' activities obtained from open sources.

The following methods were applied:

– source studies;

– semiotic and critical analysis, content analysis;

– a systemic approach to the study of objects as components of corporate identity, and their influence on the formation of a stable image in the memory of the target audience.

It has been established that the selected elements of corporate identity belong to combined-type trademarks; their linguistic and figurative components coincide in meaning; they reflect affiliation with the construction industry and are oriented toward informing about the enterprises' specialization, existing experience, and achievements.

The abbreviated names of the institutes are present in all trademarks; they are presented using initial abbreviations (2) and compound abbreviated forms (8).

The corresponding designations draw attention to the years of establishment (2); connections with the regions of Ukraine (1), Kyiv (4), the national community (1); and the fact that the trademark has acquired legal protection (1).

It has been revealed that, alongside conventional stylized and formalized images of construction objects, structures, and architectural details (7), certain real-life objects are reproduced in the trademarks (3).

The high level of detail in the trademark images recalls cultural heritage objects that require preservation and protection (2).

A tendency to adhere to the techniques and rules for the execution and design of construction drawings of building objects is observed.

Special attention is given to a trademark for goods and services with a high level of detail of architectural elements, a component of which is a stylized image of the crowning element of a building – the high-rise dominant of the development of Andriivskyi Descent in Kyiv.

The consequences of the military urbicide of 2022–2026 and the enormous volume of complex restoration and reconstruction works in which construction industry enterprises are involved may become a starting point for the diversification of enterprises' activities and the production of new types of products.

The updating of corporate identity systems under wartime and post-war challenges, changes in marketing strategies, and visual identification tools of scientific and technical products may contribute to the formation of new visual images to be used as trademarks for goods and services.

Key words: *graphic design, trademarks for goods and services, construction industry, corporate identity, Kyiv, Andriivskyi Descent.*

Вступ. Військовій урбіцид 2022–2026 років і нагальна потреба у відновленні та відбудові країни привертає увагу до діяльності спеціалізованих підприємств будівельної галузі, які мають багаторічний досвід будівництва, ремонту та реконструкції будівель та споруд різного призначення.

Низку науково-дослідних, проектно-вишукувальних організацій було засновано у період Другої світової війни 1939–1945 років або по її завершенню з метою відбудови країни, яка зазнала значних втрат під час окупації фашистською Німеччиною.

За їх проектами у повоєнні роки були побудовані житлові райони, мікрорайони, комплекси, будівлі, які зазнали часткових або повних руйнувань упродовж 2022–2026 років.

Історія існування кожного з цих підприємств наповнена колосальним досвідом проектування різних за призначенням будівельних об'єктів – від унітарних до унікальних за технологічними, архітектурними, конструктивними, інженерними рішеннями.

Реалізація останніх:

– вплинула на ефективність просто-рвово-планувальної організації території

України, формування та збереження міських ландшафтів;

– забезпечила відповідні рівні соціально-економічного розвитку територій;

– сприяла створенню відповідного іміджу підприємств, залучених до розв'язання містобудівних завдань, проектування, наукового супроводу процесів будівництва та експлуатації об'єктів, тощо.

Формуванню усталеного образу цих підприємств у пам'яті цільової аудиторії (мешканців населених пунктів, замовників, підрядних організацій та ін.) сприяють й елементи фірмового стилю, які використовують «...для ідентифікації організації (підприємства), її діяльності та продукції» [1, с. 11] у якості знаків для товарів і послуг [2, 3].

Мета статті – оприлюднити результати досліджень особливостей побудови візуальних образів підприємств будівельної галузі, які використовуються в якості знаків для товарів і послуг.

Матеріали та метод. Для дослідження обрані елементи фірмового стилю (знаки на товари і послуги) десяти провідних науково-дослідних та проектно-вишукувальних інститутів будівельної галузі, які мають багаторічну історію, розташовані у м. Києві, а саме:

– Державне підприємство (далі – ДП) Український державний науково-дослідний інститут проектування міст «ДІПРОМІСТО» імені Ю. М. Білоконя [4];

– ДП «Проектний інститут «Київський Промбудпроект» [5];

– Акціонерне товариство (далі – АТ) «Київпроект» [6];

– ДП «Державний науково-дослідний інститут будівельних конструкцій» [7];

– ДП «Державний науково-дослідний та проектно-вишукувальний інститут «НДІпроектреконструкція» [8];

– ДП «Український науково-дослідний і проектний інститут цивільного будівництва» (ДП «УКРНДПЦИВІЛЬБУД») [9];

– Український державний науково-дослідний та проектний інститут «УкрНДІпроектреставрація» [10];

– ДП «Науково-дослідний інститут будівельного виробництва імені В. С. Балицького» [11];

– Приватне акціонерне товариство (далі – ПРАТ) «ГПРОЦИВІЛЬПРОМБУД» [12];

– Публічне акціонерне товариство (далі – ПАТ) «Український зональний науково-дослідний і проектний інститут по цивільному будівництву» (КиївЗНДІЕП) [13].

Більш детальна увага приділена знаку на товари і послуги Державного науково-дослідного та проектно-вишукувального інституту «НДІпроектреконструкція», з яким автора статті пов'язує багаторічна наукова, науково-технічна діяльність [14–16].

Джерельну базу складають:

– офіційні видання – законодавчі та нормативно-правові акти у сфері авторського права, архітектури, будівництва, дизайну [1, 2, 17]; звід пам'яток історії та культури України [18];

– наукові [3, 14, 16, 19–32], довідкові [33] та рекламні видання [4–13];

– відомості про заснування, основні напрямки та результати діяльності інститутів, отримані з відкритих джерел [4–14];

– архівні матеріали натурних досліджень, історико-архівних розвідок, науково-технічна продукція інституту «НДІпроектреконструкція» [14–16, 19, 20, 30] тощо.

Ураховувався вітчизняний та зарубіжний досвід:

– розроблення маркетингових стратегій, спрямованих на формування іміджу міст, зокрема Києва; підвищення іміджевих позицій територій з послідовним використанням у відповідних стратегіях брендингу і ребрендингу (Л. Т. Кияк-Редькович [25]; А. Г. Шаповал, О. В. Мазніченко, А. М. Осадча [31]);

– поширення практики семіотичного аналізу у візуальній соціології та візуальній культурології (В. Головей [23]);

– систематизації та класифікації ідентифікаційної знакової графіки для розкриття морфології логотипа (Л. М. Безсонова [21]);

– удосконалення стильових категорій у системі графічного дизайну логотипів (М. С. Гніденко, В. В. Колесніков [22]; І. О. Костенко [26] та ін.);

– організацій та підприємств будівельної галузі щодо використання стилізованих зображень будівель та споруд у якості

невід'ємних компонент знаків на товари і послуги [4–13, 33], тощо.

Застосовані такі методи:

- джерелознавчий;
- семіотичний та критичний аналіз, контент-аналіз;
- системний підхід до вивчення об'єктів як складників фірмового стилю підприємств, їх впливу на формування усталеного образу в пам'яті цільової аудиторії.

Результати. Знак на товари і послуги є одним з основних елементів фірмового стилю (айдентики). У загальному випадку:

- він є позначенням, за яким товари і послуги одних осіб відрізняються від однорідних товарів і послуг інших осіб [2, 3];
- це – «...елемент графічного дизайну, що має необхідну і достатню інформацію для візуалізації та розуміння призначення матеріального об'єкта, ситуації, дії» [1, с.16];
- це – особливий креалізований «малоформатний текст», складники якого повинні забезпечувати наочність та ефективність сприйняття інформації, оказувати емоційний вплив на споживачів, формувати рівень довіри з їх боку, тощо [25, с. 130].

У створенні такого «малоформатного тексту» бере участь комплекс різних знакових систем (малюнки, символи, знаки, певні поєднання букв, цифр, шрифтів, кольорів або їх комбінація), який, у подальшому, використовується для популяризації товару і послуг.

Цілком логічно виникає запитання: які саме варіанти «малоформатних текстів» використовують підприємства для позначення своєї науково-технічної продукції, її ідентифікації у конкурентному середовищі будівельної галузі впродовж багатьох років?

Комплексний аналіз знаків на товари і послуги

Усі обрані для аналізу десять знаків є оригінальними, вразливими та впізнаваними не тільки у галузевому середовищі, але й серед потенціальних замовників відповідної науково-технічної продукції, споживачів кінцевих результатів її реалізації та ін.

Знаки на товари і послуги – «малоформатні тексти» – мають різні рівні складності, підходи до підбору тексту та зображень, їх

деталізації, засобів подання, тощо [21–23, 25, 26, 31–33].

Можна стверджувати, що усі знаки мають паралельний тип кореляції тексту та зображень, які збігаються за змістом. При цьому один із елементів може відіграти визначальну роль у формуванні усталеного образу «малоформатного тексту» [25, с. 130].

Доцільно окреслити такі особливості окремих знаків:

- попереджувальне маркування про факт набуття правової охорони у вигляді спеціального позначення ® вміщує тільки один знак («КиївЗНДІЕП»);
- два підприємства позначками років заснування привертають увагу до наявного багаторічного досвіду наукової та науково-технічної діяльності (1930 – «ДПРО-МІСТО», 1945 – «Цивільбуд»);
- на співпраці з усіма регіонами акцентує увагу лише найменування «УкрНДІпроектреставрації», яка спеціалізується на виявленні та дослідженні об'єктів та пам'яток нерухомої культурної спадщини України;
- знаки чотирьох підприємств мають пряме посилання на зв'язок із столицею України, що віддзеркалює специфіку напрямків діяльності, але не виключає її поширення до регіональних та державних рівнів. Назва міста Київ присутня:

а) в комбінації символів та знаків «УкрНДІпроектреставрації»;

б) у складі скорочених найменувань підприємств «Київський Промбудпроект», «КиївЗНДІЕП», «Київпроект». Знак останнього додатково акцентований великою літерою «К»;

– поєднання жовтого та блакитного кольорів у знаку «НДІБК» сприяє встановленню стійкого емоційного зв'язку з національною спільнотою.

Усі «малоформатні тексти» відносяться до знаків комбінованого типу, складниками яких є **лінгвістичні** (літери, слова, цифри, представлені у різних комбінаціях) та **зображальні елементи**.

До особливостей саме лінгвістичних складників слід віднести наявність скорочених найменувань підприємств, поданих із використанням:

– ініціальних абревіатур (далі – ІА), тобто утворених за назвами початкових літер найменувань підприємств («НДІБК», «НДІБВ»);

– складноскорочених абревіатур (далі – СА), що утворені скороченням словосполучень та слів, які читаються за назвами

початкових літер («ДІПРОМІСТО», «Київський Промбудпроект», «КиївПРОЕКТ», «НДІпроектреконструкція», «ЦИВІЛЬБУД», «УкрНДІпроектреставрація», «ГІПРОцивільпробуд», «КиївЗНДІЕП») (таблиця 1).

За способом графічного відображення особливостей діяльності цих підприємств

Таблиця 1

Приклади знаків на товари і послуги науково-дослідних та проєктно-вишукувальних інститутів будівельної галузі України

Знак на товари і послуги	Рік заснування	Складники комбінованого знаку		
		Лінгвістичні		Зображальні (зміст стилізованого зображення / кількість шрифтів / кількість кольорів)
		Літери / слова	Цифри	
ДП Український державний науково–дослідний інститут проектування міст «ДІПРОМІСТО» імені Ю. М. Білоконя [4]				
	1930	– / скорочене найменування підприємства (СА)	1930	Умовне зображення будівельних конструкцій або стилізація великої літери «М» (скорочене позначення слова «місто») / 1 / 2
ДП «Проектний інститут «Київський Промбудпроект» [5]				
	1930	– / скорочене найменування підприємства (СА)	–	Умовне зображення фрагменту архітектурного ордеру (іонічного) / 1 / 3
АТ «Київпроект» [6]				
	1937	Стилізована велика літера «К», (концентрує в собі назву міста Києва та найменування підприємства «Київпроект») / скорочена назва інституту (СА)	–	Фрагмент архітектурного іонічного ордеру (символізує архітектурну та містобудівну діяльність) у поєднанні з великою літерою «К» / 2 / 2
ДП «Державний науково–дослідний інститут будівельних конструкцій» (НДІБК) [7]				
	1943	– / скорочене найменування підприємства (СА)	–	Узагальнене стилізоване зображення будівлі / 1 / 3
ДП «Державний науково–дослідний та проектно–вишукувальний інститут «НДІпроектреконструкція» [8]				
	1945	– / скорочене найменування підприємства (СА)	–	Стилізоване зображення завершення будівлі з високим рівнем деталізації архітектурних елементів / 1 / 2
ДП «Український науково–дослідний і проектний інститут цивільного будівництва» (ДП «УКРНДІПЦІВІЛЬБУД») [9]				
	1945	– / скорочене найменування підприємства (СА)	1945	Умовні абриси двох малоповерхових будинків / 1 / 2

Продовження таблиці 1

Український державний науково–дослідний та проектний інститут «УкрНДПроектреставрація» [10]				
	1946	– / скорочене найменування підприємства (СА); Київ – позначення міста	–	Поєднання зображень частки архітектурного ордеру (іонічного) та креслярського інструменту (циркулю); високий рівень деталізації / 2 / 2
ДП «Науково–дослідний інститут будівельного виробництва імені В.С.Балицького» (НДІБВ) [11]				
	1946	– / скорочене найменування підприємства (ІА)	–	Стильове зображення комплексу різноповерхових будівель / 1 / 2
ПРАТ «ГПРОЦИВІЛЬПРОМБУД» [12]				
	1949	Комбінація великих літер «Г», «Ц», «П», «Б» (скорочене найменування підприємства) на гранях кубу (ІА) / скорочене найменування підприємства (СА)	–	Умовний тривимірний об'єм (куб), грані якого сформовані об'ємними фігурами – великими літерами «Г», «Ц», «П», «Б» / 2 / 2
ПАТ «Український зональний науково–дослідний і проектний інститут по цивільному будівництву» (КиївЗНДІЕП) [13]				
	1963	– / скорочене найменування підприємства (СА)	–	Стилізоване перспективне зображення багатоповерхової будівлі; спеціальний символ ® / 1 / 2

можна виділити **предметно-зображальні знаки**, що:

– віддзеркалюють належність до будівельної галузі;

– відтворюють певні реально-існуючі об'єкти (таблиця 1).

У першому варіанті – це різні за рівнями стилізації та формалізації зображення:

– складних архітектурних деталей іонічного ордеру («Київський Промбудпроект», «Київпроект», «УкрНДПроектреставрація»);

– тривимірного об'єкта – куба, грані якого сформовані об'ємними фігурами – великими літерами «Г», «Ц», «П», «Б» («ГПРОЦивільпромбуд»);

– креслярського інструменту – циркуля («УкрНДПроектреставрація»);

– будівельних об'єктів («ДПРОМІСТО», «НДІБК», «Цивільбуд»).

У другому варіанті знаки вміщують графічні зображення, які:

– асоціюються з образами будівель та комплексів, де розташовані підприємства

(«НДІБВ», просп. Лобановського, 51 [11]; «КиївЗНДІЕП», бул. Лесі Українки, 26, ліве крило [13]);

– нагадують про пам'ятку архітектури виняткового містобудівного значення, до розроблення проектної документації на реконструкцію якої залучалась «НДПроектреставрація» [15, 30].

При оформленні всіх «малоформатних текстів» простежується стійка тенденція дотримання прийомів і правил виконання креслеників будівельних об'єктів, зокрема:

– монохромність кольорової палітри. Виключенням є два знаки, де присутні три кольори («Київський Промбудпроект», «НДІБК»);

– перевага була надана шрифтам без засічок («ДПРОМІСТО», «Київський промбудпроект», «НДІБК», «НДПроектреставрація», «ЦИВІЛЬБУД», «УкрНДПроектреставрація» (скорочена назва), «НДІБВ», «ГПРОЦивільпромбуд», «КиївЗНДІЕП»);

– шрифти із засічками використані лише «Київпроект» для скороченої назви підприємства та «УкрНДІпроектреставрація» – для позначення міста Київ;

– скриптовим шрифтом виконана одна велика літера «К» у складі знаку «Київпроект»;

– шрифт із тіннями присутній тільки в одному знаку («Київський Промбудпроект»).

Разом із тим, розробниками «малоформатних текстів» були обрані такі гарнітури символів:

– звичайна «З» («УкрНДІпроектреставрація»);

– жирна «Ж»,

– курсив «К»,

– капітелі «КАП» («ДІПРОМІСТО», «Київський промбудпроект», «Київпроект», «НДІпроектреставрація», «УкрНДІпроектреставрація» (позначення міста Київ));

та їх комбінацій, зокрема:

а) Ж+КАП («ГІПРОцивільпромбуд», «НДІБК», «Цивільбуд», «НДІБВ»);

б) Ж+К+КАП («КиївЗНДІЕП»).

Сприяє легкості візуального сприйняття «малоформатних текстів» у цілому розміщення лінгвістичних складників **тільки по горизонталі** («ДІПРОМІСТО», «Київський промбудпроект», «Київпроект», «НДІБК», «УкрНДІпроектреставрація», «НДІБВ», «КиївЗНДІЕП»).

Виключенням є три знаки, де обрані інші схеми розміщення літер та слів:

– **комбіноване** – по горизонталі та вертикалі («Цивільбуд»);

– **комбіноване** – по горизонталі та в аксонометрії (на гранях куба) («Гіпроцивільпромбуд»);

– **криволінійне** – по контуру кола, окреслюючи графічне зображення («НДІпректреставрація»).

Таке поєднання знаків, шрифтів, кольорів та символів дозволило створити оригінальні «малоформатні тексти» з посиленням на конкретні підприємства будівельної галузі, додати їм естетики та емоційного наповнення.

Саме цими знаками вже багато років підприємства позначають свою

науково-технічну продукцію, яка має велику цільову аудиторію в Україні та за її межами.

Особливості стильового вирішення знаку на товари і послуги ДП «НДІпроект-реконструкція»

Державний науково-дослідний та проектно-вишукувальний інститут «НДІпроектреставрація» заснований у червні 1945 року як проектно-кошторисне бюро при Міськжитлоуправлінні Київської міської Ради депутатів трудящих. Має розвинуту регіональну структуру: головний офіс у Києві, понад 20 філіалів в обласних центрах та великих містах країни [14].

Для ідентифікації інституту, його діяльності та науково-технічної продукції у якості елементу фірмового стилю обраний оригінальний знак на товари і послуги (таблиця 1), що офіційно зареєстрований у 2003 році [15].

Графічний складник знаку узагальнює наявний досвід розроблення проектної документації для капітальних ремонтів, реконструкції об'єктів різного призначення, зокрема пам'яток архітектури та історії [14].

Серед цих об'єктів – житловий будинок («Замок Річарда – Левове Серце»), побудований упродовж 1902–1904 років, який займає особливе місце в архітектурному середовищі міста, є об'єктом культурної спадщини Подільського району Києва [18].

Об'єкт має складну будівельну історію, пов'язану:

– з особливостями проектування, будівництва та експлуатації будівель на складному рельєфі й схилах гори Уздихальниці (рис.1, а, б);

– з понад 100-річним періодом експлуатації, неодноразовою зміною власності та, як наслідок, зміною функціонального призначення (перетворення комерційного житла на комунальне; комунальних (багатокімнатних квартир) на готель) [18];

– з проведенням низці різнопланових перепланувань, ремонтів та реконструкцій, тощо (рис. 1, в).

Слід додати, що основний обсяг робіт із перепланування багатокімнатних квартир колишніх прибуткових будинків



а



б



в

Рис. 1. Житловий будинок, Андріївський узвіз, 15, м. Київ:

а, б – до початку будівельних робіт із реконструкції, 1982 р. [29];

в – у процесі реконструкції, 1989 р. Фото С. П'ятерикова [24]

Києва припадає на 1960–1980-і роки. Саме цей період співпадає з масовим вичерпанням ресурсу конструктивними елементами та системами цих будинків (дерев'яними міжповерховими перекриттями, тримальними системами дахів та баштових об'ємів та ін.).

Для відновлення експлуатаційних якостей будівель планується проведення комплексних заходів. Реконструкція у багатьох випадках супроводжується переплануванням внутрішнього простору, надбудовою, прибудовою додаткових об'ємів, забудовою проїздів до подвір'я, втратою флігелів та господарських споруд, ліквідацією пічного опалення, модернізацією систем інженерного забезпечення, тощо [19, 20, 27–30].

У «Зводі пам'яток історії та культури України» зафіксовані такі відомості про прибутковий будинок № 15 на Андріївському узвозі та його архітектурно-планувальні ознаки:

«...В його основу покладено проект житлової споруди Міністерства внутрішніх справ у Санкт-Петербурзі академіка архітектури Р. Марфельда (бл. 1899), перероблений відповідно до конкретного місця.

На подвір'ї садиби по периметру розміщувались також одноповерховий цегляний житловий флігель (знесений 1988), одноповерхові служби з великою льодовнею у підвалі й контрфорсні стіни зі сходами між ними,

що вели на дах флігеля, до будинку і на гору. В будинку були каналізація та пічне опалення, подвір'я і проїзд заасфальтовані. Будівельні й оздоблювальні роботи завершені на поч. 1904. В одноповерховій трикамерній нижній прибудові з вулиці містилися м'ясна й бакалійна лавки «Андріївський ринок», перукарня. До 1911 садиба належала Д. Орлову. Наступними її власниками були М. Франк (1911–13), А. Серебренников (1913–17), П. Урусов (1917–19).

П'ятиповерховий, на цокольному напівповерсі, цегляний, у плані близький до прямокутника. Перекриття плоскі.

На кожному поверсі було по кілька квартир (в основному три-, п'ятикімнатні); на четвертому поверсі – одна 11-кімнатна квартира.

Первісне планування повністю змінено. Споруда виконана у стилізованих формах готики, що імітують середньовічний англійський замок. Асиметричний за об'ємно-просторовою структурою і такий, що має у забудові тристоронній огляд, будинок відзначається динамізмом розгортання композиції і виразною рубленою пластикою модельованих у лицьовій цеглі фасадів.

Відображає неоромантичні тенденції періоду пізнього еkleктизму, що передували модернові. Можливість візуального сприймання будинку з віддалених точок зумовила акцентування декором його верхнього поверху

та вінцевої частини, де зосереджено навісні вежки, які фіксують наріжні частини, й багаторядні зубчасті пояси, що імітують машикулі. Неглибокий еркер на четвертому поверсі з великим вікном завершений вишуканим ступінчастим шпилем.

Центром загальної композиції є підвищений баштовий об'єм над вхідним ризалітом з пірамідальним завершенням...

... Пам'ятка має виняткове містобудівне значення. Як акцент у забудові вулиці, вона входить до загальноміської панорами, що відкривається на Верхнє місто з Подолу й лівого берега Дніпра...» [18, с. 168].

У 1979 році будівля отримала статус пам'ятки архітектури групи В (охор. № 887), який дозволяє її використання для культурних або громадських цілей і передачу в оренду установам та організаціям [17].

Наступного року приймається рішення про реконструкцію будівлі з прибудовою додаткових об'ємів та переобладнанням у готель на 75 місць. Проектні та будівельні роботи проводились з урахуванням ролі та місця будівлі у структурі Державного історико-архітектурного заповідника «Стародавній Київ», комплексного благоустрою

Андріївського узвозу до 1500-річчя заснування Києва, перспективного плану забудови його окремих ділянок та ін. (рис. 1, в).

Інститут «НДІпроектреконструкція» впродовж 1980–1983 років був залучений до обстеження технічного стану будівлі, розроблення фор-проекту реконструкції [30].

За результатами обстеження було встановлено, що:

- комунальне заселення (22 квартири, 39 родин, 110 осіб) значно вплинуло на початкові архітектурно-планувальні та інженерні рішення, відповідні комунікаційні зв'язки колишньої прибуткової будівлі складної за формою конфігурації;

- будівля мала незадовільний технічний стан із втратою первісних техніко-експлуатаційних показників на рівні 41% (рис. 1, а, б);

- основні конструкції та системи мали фізичне зношування на рівні 30% (фундаменти), 40% (стіни, перегородки, перекриття, внутрішні санітарно-технічні та електротехнічні системи і обладнання), 45% (оздоблювальні роботи), 60% (покрівля).

Подальша експлуатація була можлива лише за умов проведення ремонтних робіт



а



б



в

Рис. 2. Житловий будинок, Андріївський узвіз, 15, м. Київ:

а – фрагмент чолового та бічного фасадів (після реконструкції). Фото Г. М. Агєєвої, 2010 рік;

б – фрагмент завершення у вигляді чотиригранної піраміди (після реконструкції).

Фото Г. М. Агєєвої, 2010 рік; в – стильове зображення у складі знака на товари і послуги [15]

із відновлення експлуатаційних якостей конструкцій та систем будівлі.

Фор-проект реконструкції передбачав збереження архітектурного обліку будівлі, зокрема покрівлі; системи зовнішнього водовідведення, проїздів до подвір'я та ін. [30].

До розроблення комплексної проектно-документації були залучені провідні організації країни. По завершенню будівельних, ремонтно-реставраційних робіт і реконструкції будівля отримала нове функціональне призначення [18, с. 169] та оновлений облік (рис. 2, а).

Фотофіксація фрагментів завершення чолового та бічного фасадів будівлі після реконструкції (рис. 2, а, б), результати її деталізації та аналізу складників свідчать про те, що саме ця частка висотної домінанти забудови Андріївського узвозу, її архітектурні деталі (чотиригранна піраміда, карниз із машикулями, покрівля шашкою, флюгер та ін.) покладені в основу зображального складника знаку на товари і послуги ДП «НДІпроектреконструкція» (рис. 2, в) [15].

Висновки

1. У конкурентному середовищі будівельної галузі ефективність діяльності підприємств значною мірою залежить від їх соціально-економічної взаємодії та відповідної комунікаційної політики. Велика увага приділяється й питанням формування та управління корпоративною ідентичністю не тільки у межах галузі, але й у соціальному середовищі.

2. До візуальних складників системи корпоративної ідентичності відносяться й такі елементи фірмового стилю, які використовують у якості знаків для товарів і послуг.

3. За результатами комплексного аналізу знаків на товари і послуги десяти провідних науково-дослідних та проектно-вишукувальних інститутів будівельної галузі встановлено, що:

- усі знаки відносяться до знаків комбінованого тип, у більшості є монохромними (8);
- їх лінгвістичні та зображальні складники збігаються за змістом, віддзеркалюють належність до будівельної галузі та

орієнтовані на інформування про спеціалізацію, наявний досвід та досягнення підприємств;

– поширеною є практика використання ініціальних (2) та складноскорочених абrevіатур (8) найменувань підприємств; позначення зв'язків із регіонами України (1), Києвом (4), національною спільнотою (1); факту набуття знаком правової охорони (1);

– врівні з умовними стилізованими та формалізованими зображеннями будівельних об'єктів, конструкцій, архітектурних елементів (7) відтворені певні реально-існуючі об'єкти (3). Більшість із них подана у спрощених графічних формах;

– високий рівень деталізації зображень двох знаків нагадує про об'єкти культурної спадщини, які потребують збереження та охорони. Це – комбінація зображень частки архітектурного ордеру (іонічного) та креслярського інструменту – циркулю («УкрНДІпроектреставрація»); стилізоване зображення завершення будівлі – висотної домінанти забудови Андріївського узвозу в Києві, пам'ятки архітектури («НДІпроектреконструкція»);

– разом з тим, простежується тенденція дотримання прийомів і правил виконання та оформлення креслеників будівельних об'єктів, що також слід віднести до специфічних ознак фірмового стилю галузевих підприємств;

– використані техніки графічного дизайну забезпечують максимальну зручність й сприйнятті та розуміння поданої інформації.

4. Наслідки військового урбіциду 2022–2026 років та величезні обсяги складних робіт із відновлення та відбудови країни, до виконання яких залучаються підприємства будівельної галузі, можуть стати й точкою відліку для диверсифікації діяльності підприємств та випуску нових видів продукції.

5. Актуалізації систем корпоративної ідентичності в умовах воєнних та повоєнних викликів, зміна маркетингових стратегій та засобів візуальної ідентифікації своєї науково-технічної продукції можуть сприяти формуванню інших візуальних образів для використання у якості знаків для товарів і послуг.

Література:

1. ДСТУ 3899-99. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення. [Чинний від 1999-08-21]. Вид. офіц. Київ : Держстандарт України, 1999. 33 с.
2. Про охорону прав на знаки для товарів і послуг : Закон України від 15.12.1993 № 3689-XII / Верховна Рада України. *Відомості Верховної Ради України*. 1994. №7. С. 36.
3. Охорона промислової власності в Україні: монографія / за ред.: О. Д. Святоцького, В. Л. Петрова. Київ : Ін Юре, 1999. 400 с.
4. ДП Український державний науково-дослідний інститут проектування міст «ДІПРОМІСТО» імені Ю. М. Білокозя. *Dipromisto* : веб-сайт. URL: <http://www.dipromisto.gov.ua> (дата звернення: 14.02.2026)
5. Київський Промбудпроект. Крбпр : веб-сайт. URL: <https://krbpr.com.ua/> (дата звернення: 14.02.2026)
6. АТ «Київпроект». *Kyivproekt* : веб-сайт. URL: <https://kyivproekt.com/> (дата звернення: 14.02.2026)
7. ДП «Державний науково-дослідний інститут будівельних конструкцій». *Niisk* : веб-сайт. URL: <http://www.niisk.com> (дата звернення: 14.02.2026)
8. Інститут «НДІПРОЕКТРЕКОНСТРУКЦІЯ». *Rekonstr* : веб-сайт. URL: www.rekonstr.gov.ua (дата звернення: 14.02.2026)
9. Державне підприємство «УКРНДПІЦІВІЛЬБУД». *Civilbud* : веб-сайт. URL: <https://civilbud.com.ua/> (дата звернення: 14.02.2026)
10. УкрНДІпроектреставрація. *Ukrndiprorest* : веб-сайт. URL: <https://ukrndiprorest.org.ua/> (дата звернення: 14.02.2026)
11. Державне підприємство «Науково-дослідний інститут будівельного виробництва імені В. С. Балицького». *Ndibv* : веб-сайт. URL: <https://www.ndibv.org/> (дата звернення: 14.02.2026)
12. Проектний інститут «ГІПРОЦІВІЛЬПРОМБУД». *Projects* : веб-сайт. URL: <https://www.pyrojects.com.ua/> (дата звернення: 14.02.2026)
13. АТ «Український зональний науково-дослідний і проектний інститут по цивільному будівництву». *Zniiep* : веб-сайт. URL: https://zniiep.com.ua/istoriya_i_sogodennya/ (дата звернення: 14.02.2026)
14. Онищук Г. І., Дамаскін Б. С., Федорченко Л. М. Від минулого до сучасності – 60 років «НДІпроектрекнструкції». Київ: Пролог, 2005. 176 с.
15. Матеріали державної реєстрації знаку на товари і послуги інституту «НДІпроектрекнструкція», 2001–2013 рр. / укладачі: Г. І. Онищук, Г. М. Агеєва. Київ: НДІпроектрекнструкція, 2013. 40 с.
16. Реконструкція житла. Київ : Логос, 2010. Вип. 12. 228 с.
17. Про доповнення списку пам'яток містобудування і архітектури Української РСР, що перебувають під охороною держави : Постанова Ради Міністрів УРСР від 6 вересня 1979 р. № 442 / Рада Міністрів УРСР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/442-79-%D0%BF> (дата звернення: 14.02.2026).
18. Вільшанська О., Кадомська М., Скібіцька Т. Житловий будинок («Замок Річарда – Левове Серце») 1902–4, в якому проживали Голубев С. Т., Дядченко Г. К., Красицький Ф. С. та інші, містилася редакція журналу «Шершень» (архит., іст.). Звід пам'яток історії та культури України. Київ. Кн. 1. Ч.1. Київ : Головна редакція Зводу пам'яток історії та культури при видавництві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1999. С. 168–169.
19. Агеєва Г. М. Втрачене обличчя міста... Реконструкція житла. 2012. Вип. 14. Київ : Логос, 2012. С.129–138. DOI: [10.5281/zenodo.7853384](https://doi.org/10.5281/zenodo.7853384)
20. Агеєва Г. М. Проїзди до подвір'я як додаткова житлова площа (на прикладі київського будинку по провулку Чеховському, 4). *Містобудування та територіальне планування*. 2017. Вип. 63. С. 17–26. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.4742646>
21. Безсонова Л. М. Морфологія логотипа в системі ідентифікаційної знакової графіки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 3. С. 4–7.
22. Гніденко М. С., Колесніков В. В. Дизайн логотипу як основи фірмового стилю. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія : Технічні науки*. 2015. № 1. С. 73–78.
23. Головей В. Семіотика візуального мистецтва: теоретико-методологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*. 2024. № 3. С. 213–220. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs2024-3-29>
24. Діденко, Н. Тролейбус номер 15. Мій Київ. *Історична правда* : веб-сайт. URL: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2020/12/23/158719/> (дата звернення: 14.02.2026).
25. Кияк-Редькович Л. Т. Полісеміотичність логотипів міст та брендів як тип візуально залежних текстів малої форми. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. 2009. № 3. С. 129–137.
26. Костенко І. О. Типографіка у стилізованих категоріях графічного дизайну. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 6. С. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.14>
27. Кривельов Л. І., Волкова С. Г. За крок до відродження, за крок до руйнування. *Реконструкція житла*. Вип. 13. Київ : Логос, 2013. С. 83–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/recj_2011_13_11
28. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва. Київ : Кий, 2009. 384 с.

29. Сердюк О. М. Київське житло другої половини XIX – початку XX століття. Львів : Центр Європи, 2010. 608 с.
30. Технічне заключення на реконструкцію та переобладнання житлового 5-тіповерхового будинку на Андріївському узвозі №15 під готель ЦК ЛКСМУ. Київ: Укржитлоремпроект, 1982. 40 с.
31. Шаповал А. Г., Мазніченко О. В., Осадча А. М. Логотип Києва (каштан) та його місце в дизайні столичної продукції. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 29–30. С. 216–223. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.26>
32. Belch G.E., Belch M.A. Introduction to advertising and promotion. Boston, Massachusetts : Irwin, 1995. 762 p.
33. Building construction company logo. *Shutterstock* : websity. URL: <https://www.shutterstock.com/ru/search/building-construction-company-logo> (Accessed : 14 February 2026).

References:

1. Derzhstandart Ukrayiny. (1999). Dyzayn i erhomomika. Terminy ta vyznachennya (DSTU 3899-99) [Design and Ergonomics. Terms and Definitions (DSTU 3899-99)]. [in Ukrainian].
2. Verkhovna Rada of Ukraine. Law of Ukraine. № 3689-XII (1993, December 15). Pro okhoronu prav na znaky dlya tovariv i posluh [On the Protection of Rights to Trademarks for Goods and Services]. *Vidomosti Verkhovnoyi Rady Ukrayiny – Proceedings of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 7. [in Ukrainian].
3. Svyatots'kyi, O. D., & V. L. Petrov (Eds.). (1999). Okhorona promyslovoyi vlasnosti v Ukrayini [Industrial property protection in Ukraine]. In Yure. [in Ukrainian].
4. DP Ukrayins'kyi derzhavnyy naukovo-doslidnyy instytut proektuvannya mist «DIPROMISTO» imeni YU.M. M. Bilokonya [State Enterprise Ukrainian State Research Institute of Urban Design «DIPROMISTO» named after Yu. M. Bilokon]. *Dipromisto*. <http://www.dipromisto.gov.ua> [in Ukrainian].
5. Kyyivs'kyi Prombudproekt [Kyiv Prombudproekt]. *Kpbp*. <https://kpbp.com.ua/> [in Ukrainian].
6. AT «Kyyivproekt» [JSC «Kyivproekt»]. *Kyivproekt*. <https://kyivproekt.com/> [in Ukrainian].
7. State Enterprise «State Research Institute of Building Cjystruction». *Niisk*. <http://www.niisk.com> [in Ukrainian].
8. Instytut «NDIPROEKTREKONSTRUKTSIYA» [Institute «NIIPROEKTREKONSTRUCTURAL»]. *Rekonstr.* www.rekonstr.gov.ua [in Ukrainian].
9. Derzhavne pidpryyemstvo «UKRNDPITSYVIL'BUD» [State Enterprise «UKRNDPITSYVILBUD»]. *Civilbud*. <https://civilbud.com.ua/> [in Ukrainian].
10. UkrNDIproektrestavratsiya[UkrNIIprojectrestoration]. *Ukrndiprorest*. <https://ukrndiprorest.org.ua/> [in Ukrainian].
11. Derzhavne pidpryyemstvo «Naukovo-doslidnyy instytut budivel'noho vyrobnystva imeni V. S. Balyts'koho» [State Enterprise «V. S. Balytskyi Research Institute of Construction Production»]. *Ndibv*. <https://www.ndibv.org/> [in Ukrainian].
12. Design Institute «HIPROTSYVILPROMBUD». *Projects*. <https://www.projects.com.ua/> [in Ukrainian].
13. AT «Ukrayins'kyi zonal'nyy naukovo-doslidnyy i proektnyy instytut po tsyvil'nomu budivnytstvu» [JSC «Ukrainian Zonal Research and Design Institute for Civil Engineering»]. *Zniiep*. URL: https://zniiep.com.ua/istoriya_i_sogodennya/ [in Ukrainian].
14. Onyshchuk, H. I., Damaskin, B. S., & Fedorchenko, L. M. (2005). Vid mynuloho do suchasnosti – 60 rokiv «NDIproektrekonstruktsiyi» [From the past to the present – 60 years of «NIiproektrekonstruktsii»]. *Proloh*. [in Ukrainian].
15. Onyshchuk, H. I., & Ahyeyeva, H. M. (2013). Materialy derzhavnogo reyestratsiynoho znaku na tovary ta posluhy instytutu «NDIproektrekonstruktsiya», 2001–2013 rr. [Materials of state registration of the mark for goods and services of the Institute «NIiproektrekonstruktsiya», 2001–2013]. *NDIproyektrekonstruktsiya* [in Ukrainian].
16. Onyshchuk H. I. (Eds.). (2010). *Rekonstruktsiya zhytla* [Housing reconstruction], 12. Lohos. [in Ukrainian].
17. Council of Ministers of the Ukrainian SSR. Resolution, No. 442 (1979, September 6). Pro dopovnennya spysku pam'yatok mistobuduvannya i arkhitektury Ukrayins'koyi RSR, shcho perebuvayut' pid okhoronoyu derzhavy [On supplementing the list of monuments of urban planning and architecture of the Ukrainian SSR under state protection]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/442-79-%D0%BF> [in Ukrainian].
18. Vil'shans'ka, O., Kadoms'ka, M., & Skibits'ka, T. (1999). Zhytlovyy budynok («Zamok Richarda – Levoe Sertse») 1902–04, v yakomu prozhyvaly Holubyev S. T., Dyadchenko H. K., Krasys'kyi F. S. ta inshi, mistylasya redaktsiya zhurnal «Shershen» (arkhit., ist.) [Residential building («Richard's Castle – The Lionheart») 1902–04, where Golubev S. T., Dyadchenko G. K., Krasysky F. S., and others lived, housed the editorial office of the magazine «Shershen» (architect, historian).]. In: *Zvid pam'yatok istoriyi ta kul'tury Ukrayiny. Kyyiv. (168–169). Ukrayins'ka entsyklopediya im. M. P. Bazhana*. [in Ukrainian].

19. Ahyeyeva, H. M. (2012). Vtrachene oblychchya mista... [The lost face of the city...]. *Rekonstruktsiya zhytla*, 14, 129–138. DOI: 10.5281/zenodo.7853384 [in Ukrainian].
20. Ahyeyeva, H. M. (2017). Proyzdy do podvir'ya yak dodatkovy zhytlova ploshcha (na prykladi kyyivs'koho budynku po provulku Chekhovs'komu, 4) [Driveways to the yard as additional living space (on the example of a Kyiv house at 4 Chekhovsky Lane)]. *Mistobuduvannya ta terytorial'ne planuvannya*, 63, (17–26). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.4742646> [in Ukrainian].
21. Bezsonova, L. M. (2011). Morfolohiya lohotypa v systemi identyfikatsiynoyi znakovoyi hrafiky [Logo morphology in the system of identification sign graphics]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*, 3, 4–7. [in Ukrainian].
22. Hnidenko, M. S., & Kolesnikov, V. V. (2015). Dyzyayn lohotypu yak osnovy firmovoho stylu [Logo design as a basis for corporate identity]. *Visnyk Kyyivs'koho natsional'noho universytetu tekhnolohiy ta dyzaynu. Seriya : Tekhnichni nauky*, 1, 73–78. [in Ukrainian].
23. Holovey, V. (2024). Semiotyka vizual'noho mystetstva: teoretyko-metodolohichnyy aspekt [Semiotics of visual art: theoretical and methodological aspect]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3, 213–220. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs2024-3-29>
24. Didenko, N. (2020, December 23). Trolleybus nomer 15. Miy Kyyiv. [Trolleybus number 15. My Kyiv]. Istorychna pravda. <https://www.istpravda.com.ua/columns/2020/12/23/158719/> [in Ukrainian].
25. Kyyak-Red'kovych, L. T. (2009). Polisemiotychnist' lohotypiv mist ta brendiv yak typ vizual'no zaleznykh tekstiv maloyi formy [Polysemiotics of city and brand logos as a type of visually dependent small-form texts]. *Linhvistyka XXI stolittya: novi doslidzhennya i perspektyvy*, 3, 129–137.
26. Kostenko I. (2025). Typography in stylistic categories of graphic design. *Ukrainian Art Discourse*, 6, 120–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.14> [in Ukrainian].
27. Krivyyel'ov, L. I., & Volkova, S. H. Za krok do vidrozhennya, za krok do ruynuvannya [One step to revival, one step to destruction]. *Rekonstruktsiya zhytla*, 13, 83–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/recj_2011_13_11 [in Ukrainian].
28. Malakov, D. (2009). Prybutkovi budynky Kyyeva [Commercial buildings in Kiev]. Kyy. [in Ukrainian].
29. Serdyuk, O. M. (2010). Kyyivs'ke zhytlo druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittya [Kyiv housing of the second half of the 19th – early 20th century]. Tsent Yevropy. [in Ukrainian].
30. Tekhnichne pidklyuchennya na rekonstruktsiyu ta pereobladnannya zhytlovoho 5-tipoverkhovoho budynku na Andriyivs'komu uzvozi № 15 pid hotel' TSK LKSMU [Technical report on the reconstruction and re-equipment of a 5-story residential building on Andriyivskyi Uzviz No. 15 as a hotel for the Central Committee of the LKSMU]. (1982). Ukrzhytloempromekt. [in Ukrainian].
31. Shapoval A., Maznichenko O., Osadcha A. (2023). Lohotyp Kyyeva (kashtan) ta yoho mistse v dyzayni stolychnoyi produktsiyi [Kyiv's logo (chestnut) and its place in the design of the capital's products]. *Theory and practice of design. Culture and Art*, 3–4(29–30), 216–223, doi: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.26> [in Ukrainian].
32. Belch, G. E., & Belch, M. A. (1995). Introduction to advertising and promotion. Irwin.
33. Building construction company logo. Shutterstock : <https://www.shutterstock.com/ru/search/building-construction-company-logo>

Дата першого надходження статті до видання: 21.02.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 74.01:741.02

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.2>**Антонова Яна Вікторівна,**

старший викладач кафедри рисунка

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0003-3036-063X

antonova_y@kdidpamid.edu.ua

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ ВИМІР МОДЕРНУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В РИСУНКУ

У статті здійснено комплексне дослідження художньо-стилістичного виміру модерну як ефективного інструменту формування сучасного дизайнерського мислення в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців з дизайну засобами навчального рисунка. Модерн розглядається як цілісна художня система, що сформувала нові принципи формотворення, декоративної організації площини та пластичної виразності зображення на межі XIX–XX століть. Визначено, що лінійна пластика, орнаментальна ритміка, площинна організація композиції та стилізація природних форм становлять методологічний ресурс розвитку образного, композиційного й проектного мислення студентів.

Метою дослідження є визначення ролі художньо-стилістичних засад модерну у формуванні професійного дизайнерського мислення засобами рисунка. Методологія базується на мистецтвознавчому аналізі стилю, порівняльному аналізі теоретичних джерел з історії мистецтва та дизайн-освіти, узагальненні наукових підходів до проблем формування художнього мислення, а також аналізі навчальної й творчої практики.

У результаті дослідження встановлено, що стилістична система модерну активізує процеси композиційного узагальнення форми, розвиває культуру лінії, ритмічну організацію площини та здатність до структурного бачення зображення. Показано, що трансформація живописного образу в лінійно-графічну інтерпретацію сприяє формуванню аналітичного мислення, навичок стилізації та візуального моделювання форми. Застосування принципів модерну в освітньому процесі забезпечує синтез академічної художньої традиції з сучасними підходами візуального проектування.

Доведено, що інтеграція художньо-стилістичних засад модерну в систему викладання рисунка розширює виражальні можливості графічної мови, формує цілісне художньо-дизайнерське мислення та забезпечує спадкоємність мистецьких традицій у сучасному візуальному середовищі.

Ключові слова: модерн, рисунок, художній стиль, дизайнерське мислення, композиція, стилізація форми, візуальна мова, дизайн-освіта.

Antonova Yana. ARTISTIC AND STYLISTIC DIMENSION OF ART NOUVEAU AS A TOOL FOR FORMING CONTEMPORARY DESIGN THINKING IN DRAWING

The article presents a comprehensive study of the artistic and stylistic dimension of Art Nouveau as an effective tool for shaping contemporary design thinking in the professional training of future designers through academic drawing. Art Nouveau is considered as an integral artistic system that established new principles of form-making, decorative organization of the plane, and plastic expressiveness at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. It is determined that linear plasticity, ornamental rhythm, planar composition, and stylization of natural forms constitute an important methodological resource for the development of figurative, compositional, and project-oriented thinking in students.

The purpose of the research is to determine the role of the artistic and stylistic principles of Art Nouveau in the formation of professional design thinking through drawing. The methodology is based on art historical analysis of stylistic features, comparative analysis of theoretical sources on art history and design education, generalization of scientific approaches to the formation of artistic thinking, and analysis of educational and creative practice.

The research establishes that the stylistic system of Art Nouveau activates the processes of compositional generalization, develops line culture, rhythmic organization of the plane, and the ability for structural visual perception. It is shown that the transformation of a painterly image into a linear graphic interpretation contributes to analytical thinking, stylization skills, and visual modeling of form. The application of Art Nouveau principles in the educational process ensures the synthesis of academic artistic tradition with contemporary visual design approaches.

It is proved that the integration of Art Nouveau artistic and stylistic principles into drawing education expands the expressive possibilities of graphic language, forms holistic artistic and design thinking, and ensures continuity of artistic traditions within the modern visual environment.

Key words: Art Nouveau, drawing, artistic style, design thinking, composition, form stylization, visual language, design education.

Вступ. Сучасний розвиток дизайн-освіти відбувається в умовах глибокої трансформації візуальної культури, зумовленої цифровізацією творчих процесів, зміною комунікативних моделей та зростанням ролі візуальної інформації в соціальному просторі. У цих умовах особливої актуальності набуває проблема формування професійного мислення майбутніх дизайнерів, здатних поєднувати художню традицію з сучасними підходами візуального проектування. Базовою складовою такого формування залишається академічний рисунок як універсальний інструмент розвитку композиційного бачення, просторового мислення та пластичного узагальнення форми.

Водночас пошук ефективних художньо-методологічних засад удосконалення професійної підготовки дизайнерів актуалізує звернення до історико-мистецької спадщини, зокрема до стилістичних систем, що сформували нові принципи організації зображення та візуальної мови мистецтва. Одним із таких явищ є модерн – художній напрям кінця XIX – початку XX століття, у межах якого було вироблено цілісну естетичну концепцію синтезу мистецтв, органічної єдності декоративного й функціонального начал та новаторських підходів до формотворення.

Художньо-стилістична система модерну ґрунтується на лінійній пластичності, орнаментальній ритміці, площинно-декоративній організації композиції та стилізації природних форм. Ці засади формують особливий тип візуального мислення, у якому лінія виступає провідним засобом виразності, а форма підпорядковується ритмічній і декоративній цілісності зображення. Такий підхід є співзвучним сучасним принципам дизайн-мислення, що базуються на узагальненні, структурності та візуальній лаконічності форми.

Попри значну кількість мистецтвознавчих досліджень модерну як історико-художнього

феномену, його методичний потенціал у системі викладання рисунка та формуванні дизайнерського мислення залишається недостатньо осмисленим. Потребує наукового обґрунтування питання інтеграції художньо-стилістичних принципів модерну в освітній процес підготовки дизайнерів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення художньо-стилістичного виміру модерну як ефективного інструменту формування сучасного дизайнерського мислення засобами рисунка.

Матеріали та метод. Матеріальну базу дослідження становлять наукові праці з теорії стилю, історії мистецтва та методики художньої освіти, присвячені проблематиці модерну, формотворення та розвитку дизайнерського мислення, а також зразки художньої й навчальної практики з дисципліни «Рисунок». До аналізу залучено твори образотворчого мистецтва модерну, що репрезентують характерні принципи лінійної пластики, орнаментальної ритміки та площинно-декоративної організації композиції, а також навчальні роботи студентів дизайнерських спеціальностей, у яких застосовано методи стилістичної трансформації форми. Джерельну основу складають мистецтвознавчі дослідження, фахові публікації з дизайн-освіти та матеріали творчо-педагогічної практики. Методологічну основу становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Мистецтвознавчий аналіз застосовано для виявлення художньо-стилістичних особливостей модерну та осмислення його формотворчих принципів. Порівняльний метод використано для зіставлення стилістичних засад модерну з сучасними підходами формування дизайнерського мислення. Метод теоретичного узагальнення забезпечив систематизацію наукових підходів до інтерпретації стилю як чинника професійної художньої підготовки.

Структурно-композиційний аналіз рисунка дозволив визначити закономірності організації площини, ритмічної побудови та лінійної виразності зображення. Метод аналізу навчальної практики сприяв виявленню педагогічного потенціалу стилістики модерну у формуванні композиційного бачення, культури лінії та здатності до стилізації форми.

Результати дослідження. Модерн (Art Nouveau) як художній напрям кінця XIX – початку XX століття сформував нову естетичну систему, у межах якої утвердилася ідея синтезу мистецтв, художньої цілісності та органічної єдності декоративного і функціонального начал. Відмова від еkleктики історичних стилів і прагнення до створення нової універсальної художньої мови зумовили появу принципово нових підходів до формотворення, просторової організації та декоративної стилізації образу [10, с. 15–18].

Стилістична система модерну ґрунтується на переосмисленні природних форм і їх декоративній інтерпретації. Лінія стає провідним засобом виразності, визначаючи ритм, пластику й композиційну структуру твору. Хвилеподібні контури, текучість силуетів і орнаментальна організація

площини формують цілісний художній простір, у якому кожен елемент підпорядкований загальному ритму [13, с. 42–47]. Особливого значення в модерні набуває графічне мислення. Рисунок перестає бути допоміжним етапом створення зображення й перетворюється на самостійну художню систему. Площинність трактування форми, силуетна виразність і лінійна стилізація стають основою візуальної мови модерну. Такий підхід змінює принципи побудови зображення: замість світлотіньового моделювання переважає контурна організація форми та декоративне узагальнення деталей [9, с. 612–618]. У художній практиці модерну простежується синтез образотворчого мистецтва, архітектури та дизайну середовища. Формотворчі принципи стилю активно впроваджувалися у графіку, плакат, книжкову ілюстрацію та декоративно-прикладне мистецтво, що сприяло формуванню універсальної художньої мови епохи [5, с. 24–31].

Покажемо процес трансформації живописної форми у графічну стилізацію. У живописі композиція вибудовується через колірні співвідношення, фактурність мазка та тональні градації. У графічній інтерпретації



Рис. 1. Трансформація живописної форми у графічну стилізацію в естетиці модерну: зліва – живописний твір; справа – лінійно-декоративна інтерпретація

відбувається переосмислення образу через лінійну організацію площини: колірна багаточаровість замінюється контрастом чорного й білого, просторове моделювання – площинною побудовою, а пластична експресія мазка – ритмікою контурів (рис. 1).

У такій трансформації зберігається композиційна структура твору, проте змінюється система виражальних засобів. Силует набуває домінантного значення, а деталі підпорядковуються декоративній цілісності. Орнаментальні мотиви та ритмічні повтори ліній формують структурну єдність композиції, що є характерною ознакою модерну [6, с. 84–92].

Особливе місце в художній системі модерну посідає трактування людської фігури. Анатомічна точність поступається пластичній узагальненості, контури підпорядковуються ритміці композиції, а тілесна форма інтегрується в декоративну структуру площини. Такий підхід формує образну цілісність і підсилює емоційно-пластичну виразність твору (рис. 2) [13, с. 115–121].

У контексті професійної підготовки дизайнерів звернення до стилістики модерну набуває методичного значення. Переклад живописного образу у лінійно-графічну систему

розвиває аналітичне мислення, здатність до стилізації та узагальнення форми. Рисунок виступає інструментом структурного осмислення композиції, формування ритмічної організації площини та розвитку декоративного бачення [1, с. 6–9; 3, с. 230–233].

Викладання дисципліни «Рисунок» у дизайнерській освіті передбачає поєднання академічної школи з формотворчими принципами модерну. Лінійна побудова форми, площинне трактування зображення та орнаментальне мислення сприяють формуванню професійної культури візуального мислення й розвитку художньо-проектних компетентностей майбутніх дизайнерів [2, с. 34–36]. Модерн постає не лише історичним художнім явищем, а й актуальним методичним ресурсом. Його графічна система дозволяє інтегрувати академічну основу рисунка з сучасними вимогами візуальної комунікації, формуючи цілісне художньо-дизайнерське мислення.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що художньо-стилістична система модерну є ефективним інструментом формування сучасного дизайнерського мислення в освітньому процесі



Рис. 2. Антонова Я. В. Марення. Полотно, олія. 110×160 см. 2017

рисунка. Визначено, що лінійна пластика, площинно-декоративна організація форми, силуетна цілісність та орнаментальне мислення модерну сприяють розвитку композиційного узагальнення, структурного бачення зображення та культури лінії.

Доведено, що трансформація живописної форми у лінійно-графічну інтерпретацію активізує аналітичне мислення, формує навички стилізації та візуального моделювання, а також розвиває здатність до цілісного композиційного осмислення форми й простору. Рисунок у цьому контексті виступає не лише академічною дисципліною, а й інструментом формування художньо-проектного мислення майбутніх дизайнерів.

Обґрунтовано, що інтеграція художньо-стилістичних принципів модерну в систему викладання рисунка забезпечує синтез академічної художньої традиції з сучасними підходами візуальної комунікації. Модерн постає актуальним методичним ресурсом, що розширює виражальні можливості

графічної мови та сприяє формуванню цілісного художньо-дизайнерського мислення.

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні методичного потенціалу художньо-стилістичної системи модерну як цілісного інструменту формування дизайнерського мислення засобами академічного рисунка; у визначенні закономірностей стилістичної трансформації живописної форми в лінійно-графічну модель як педагогічного прийому розвитку аналітичного та композиційного мислення; у конкретизації ролі лінійно-декоративних принципів модерну в структурному осмисленні зображення та формуванні візуально-проектної культури майбутніх дизайнерів.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні методик стилістичної трансформації форми в навчальних програмах мистецьких і дизайнерських спеціальностей та інтеграції художньо-стилістичних засад модерну із сучасними цифровими інструментами візуального проектування.

Література:

1. Брильов С., Глухенький І., Журавльова Н., Кочубей М. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в мистецьких закладах вищої освіти України. *Українська академія мистецтва*. 2024. № 35. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11>
2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С. Актуальність академічної школи в образотворчому мистецтві та дизайні у сучасних умовах. *Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Klaipėda : Klaipėda University, 2024. С. 33–36. URL: https://www.researchgate.net/publication/393650249_Aktualnist_akademicnoi_skoli_v_obrazotvorcomu_mistectvi_ta_dizajni_u_sucasnih_umovah
3. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АПТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 10 (2). С. 228–241. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>
4. Тимо О. Модерн як художнє втілення теорії стилю епохи. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2011. Т. 14, № 1. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vps.2011.14.16>
5. Arnason H. H., Mansfield E. C. History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography. 7th ed. Upper Saddle River, NJ : Pearson, 2012. ISBN 978-0-205-25947-2.
6. Ashby C. Art nouveau: art, architecture and design in transformation. London : Bloomsbury Visual Arts, 2022. 272 p. ISBN 978-1350061156.
7. Bammes G. The artist's guide to human anatomy. New York : Dover Publications, 2004. 143 p.
8. Brylov S., Glukhenkij I., Kochubei M. Visual arts in the professional training of a designer: the importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2025. № 2 (69). P. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
9. Gombrich E. H. The story of art. 16th ed. London : Phaidon Press, 1995. 688 p.
10. Greenhalgh P. Art nouveau, 1890–1914. New York : Harry N. Abrams, 2000. 496 p.
11. Klemm C. (ed.). Alberto Giacometti. New York : The Museum of Modern Art ; Zürich : Kunsthaus Zürich, 2001. 296 p. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_165_300204621.pdf
12. Kushwaha K., Srivastava N. Analytical study of implication of Art Nouveau in designers' practice. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*. 2021. Vol. 15, Iss. 11. URL: https://www.ijicc.net/images/Vol_15/Iss_11/16249_Kushwaha_2021_E1_R.pdf

13. Silverman D. L. *Art nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology, and style*. Berkeley : University of California Press, 1992. 450 p.

References:

1. Brylov, S., Glukhenkyi, I., Zhuravlova, N., & Kochubei, M. (2024). Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva ta dyzainu v mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Academic school in modern conditions: Strategies for the development of fine arts and design in art higher education institutions of Ukraine]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, (35). <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11> [in Ukrainian].
2. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S. (2024). Aktualnist akademichnoi shkoly v obrazotvorchomu mystetstvi ta dyzaini u suchasnykh umovakh [The relevance of the academic school in fine arts and design in modern conditions]. In *Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives* (pp. 33–36). Klaipėda: Klaipėda University. URL: https://www.researchgate.net/publication/393650249_Aktualnist_akademichnoi_skoli_v_obrazotvorchomu_mystetstvi_ta_dizajni_u_sucasnih_umovah [in Ukrainian].
3. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnykov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Fine art and design in the era of digitalization: Trends and challenges]. *ART-Platforma*, 10(2), 228–241. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241> [in Ukrainian].
4. Tymo, O. (2011). Modern yak khudozhnie vtilennia teorii styliu epokhy [Modern as an artistic embodiment of the epoch style theory]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filosofski nauky*, 14(1). <https://doi.org/10.30970/vps.2011.14.16> [in Ukrainian].
5. Arnason, H. H., & Mansfield, E. C. (2012). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography* (7th ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson.
6. Ashby, C. (2022). *Art nouveau: Art, architecture and design in transformation*. London: Bloomsbury Visual Arts.
7. Bammes, G. (2004). *The artist's guide to human anatomy*. New York: Dover Publications.
8. Brylov, S., Glukhenkyi, I., & Kochubei, M. (2025). Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2(69), 104–112. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
9. Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16th ed.). London: Phaidon Press.
10. Greenhalgh, P. (2000). *Art nouveau, 1890–1914*. New York: Harry N. Abrams.
11. Klemm, C. (Ed.). (2001). *Alberto Giacometti*. New York: The Museum of Modern Art; Zürich: Kunsthau Zürich. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_165_300204621.pdf
12. Kushwaha, K., & Srivastava, N. (2021). Analytical study of implication of Art Nouveau in designers' practice. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 15(11). URL: https://www.ijicc.net/images/Vol_15/Iss_11/16249_Kushwaha_2021_E1_R.pdf
13. Silverman, D. L. (1992). *Art nouveau in fin-de-siècle France: Politics, psychology, and style*. Berkeley: University of California Press.

Дата першого надходження статті до видання: 22.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 73.041-055.2:73.071.1(477)«20»Балог

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.3>**Балог Адріан Степанович,**

доцент, заслужений художник України,

в. о. першого проректора,

завідувач кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-4901-7914

adrian.balog@naoma.edu.ua**Пилипчук Вікторія Віталіївна,**

магістр кафедри живопису та композиції,

магістр кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-2464-4631

viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

ОБРАЗ ЖІНОЧОЇ ПОСТАТІ В САДОВО-ПАРКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ

В статті досліджено сучасну скульптуру в садово-парковому просторі на прикладі робіт Адріана Балого: «Мавка», «Вечір», «Дощ», що характеризує певні періоди творчості майстра. Простежені особливості формування власного стилю автора. Надано мистецтвознавчу критику зазначеним творам. Висвітлено розвиток і трансформації фігуративної садово-паркової скульптури у зображенні образу жінки. Методи дослідження: мистецтвознавчий – охарактеризовано твори з точки зору символізму, композиційних і технічних рішень, форми та пластики, поєднання стилістики, запозичення декоративних елементів, української міфології та літератури, систематичний – встановлено широкий контекст місця робіт скульптора в парковому оснащенні, як частини цілісної системи взаємопов'язаних елементів, аналітичний – порушено тему комплексного та детального дослідження трьох екземплярів, розподілення їх на умовні частини скульптури з метою всебічного аналізу: поєднання художнього стилю й наповнення через елементи, символіку, пластику, фактуру матеріалу, стилістичних авторських прийомів, метод синтезу – доведено важливість творів у формуванні історії розвитку й трансформації, як частини садово-паркової системи, метод контекстуального аналізу – виявлено важливу складову художньо-скульптурних аспектів теми образу жінки в синтезі з концептуальними ідеями в творах, а саме канонічних образів класичного мистецтва із сучасними композиційним трактуванням через технічну мову образотворчого мистецтва, запозичення символізму рослинних елементів. Наукова новизна полягає: у комплексному дослідженні робіт Адріана Балого, їх тематичного навантаження й різновиду скульптури, у порушенні теми жіночого фігуративу в садово-парковій скульптурі, у доведенні проблематики відсутності рецензійного аналізу образно-пластичних рішень в творах сучасних митців.

Висновки: Образ жінки в мистецтві займає особливе місце, а в скульптурі є одним із перших. Ця тема залишається актуальною на сьогоднішній день і невичерпною для дослідження з точки зору скульптури та мистецтвознавства. Майстри запозичують її з історії мистецтва звертаючи увагу на класичні форми від античності до трансформованих форм в неомодернізмі. Окреслені тенденції та особливості трактування жіночого образу, які були розроблені й сформовані сучасними художниками дозволи нам перейти до узагальнення відповідних висновків. Важливо зауважити, що аналіз авторських підходів до інтерпретації жіночності надав змогу розширення меж дослідження. Тема нашої статті є підґрунтям для подальшого мистецтвознавчого аналізу не тільки у творчості українського скульптора Адріана Балого, а й в дослідженні робіт сучасних майстрів, що працюють над скульптурами для оснащення садово-паркового простору.

Ключові слова: візуальне мистецтво, скульптура «Мавка», скульптура «Вечір», скульптура «Дощ», постать жінки в скульптурі, символізм в скульптурі.

Balogh Adrian, Pylypchuk Viktoriia. THE IMAGE OF A FEMALE FIGURE IN GARDEN AND PARK SCULPTURE

The article examines contemporary sculpture within the garden and park environment through the example of Adrian Balogh's works «Mavka», «Evening», and «Rain», which represent distinct periods of the artist's creative development. The study traces the formation of the author's individual style and provides an art-critical analysis

of the selected works. Particular attention is given to the evolution and transformation of figurative garden and park sculpture in the representation of the female image. The research methodology includes: an art-historical approach, through which the works are analyzed in terms of symbolism, compositional and technical solutions, form and plasticity, stylistic synthesis, and the incorporation of decorative elements drawn from Ukrainian mythology and literature; a systematic approach – which situates the sculptor's works within the broader context of park design as components of an integrated system of interrelated elements; an analytical method – involving a comprehensive and detailed examination of the three sculptures through their division into conditional structural components for the purpose of in-depth analysis – considering the interaction of artistic style and content via elements, symbolism, plasticity, material texture, and the author's stylistic techniques; a method of synthesis – which demonstrates the significance of these works in shaping the historical development and transformation of garden and park sculpture as part of a unified spatial system; and a contextual analysis – which identifies key artistic and sculptural aspects of the female image in conjunction with conceptual ideas – specifically, the integration of canonical images of classical art with contemporary compositional interpretations expressed through the technical language of visual art, as well as the appropriation of symbolic plant motifs. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of Adrian Balog's works, their thematic content and sculptural typology; in addressing the issue of the female figurative image in garden and park sculpture; and in highlighting the problem of the lack of critical scholarly review concerning figurative and plastic solutions in the works of contemporary artists.

Conclusions. The image of the woman occupies a special place in art and is among the earliest subjects in sculpture. This theme remains highly relevant today and continues to offer inexhaustible potential for research from both sculptural and art-historical perspectives. Artists draw upon this image from the history of art, engaging with classical forms – from antiquity to their transformations within neo-modernist practices. The identified tendencies and interpretative approaches to the female image, developed by contemporary artists, enable the formulation of generalized conclusions. It is important to note that the analysis of modern authorial approaches to the interpretation of femininity has expanded the scope of this research. The topic of this article provides a foundation for further art-historical inquiry not only into the work of the Ukrainian sculptor Adrian Balog, but also into the broader study of contemporary artists engaged in creating sculptures for garden and park environments.

Key words: visual art, «Mavka» sculpture, «Evening» sculpture, «Rain» sculpture, female figure in sculpture, symbolism in sculpture.

Вступ. Тема садово-паркового мистецтва не є новою, проте залишається актуальною на сьогоднішній день. Цей тип скульптури із сучасним розвитком та інтерпретаціями відокремив у собі багато нових тем для мистецтвознавчого дослідження. Садово-паркова скульптура як окрема форма візуального мистецтва є одним з небагатьох видів пластичного мистецтва, що міцно викорінився від початку свого існування до наших часів. Незважаючи на багату історію свого розвитку та численні трансформації – це один з малочислених видів образотворчого мистецтва в якому зберіглися образи, практична і концептуальна складова. А тема зображення жінки залишається актуальною на сьогоднішній час. І відокремила особливе місце в світовій історії мистецтва, а саме поєднало у собі естетичні, символічні та емоційні аспекти сприйняття, що в скульптурі виражене через пластичні лінії й форми. Жіноча постать у формуванні садово-паркової скульптури відіграє одну з важливих ролей. Цей образ в парковому середовищі виконував не лише

функції декоративного оздоблення, а й виступав ознакою певних культурних і релігійних ознак та міфологічних і алегоричних значень.

У сучасному просторі з впливом сучасних наративів скульптурна практика допускає у відображенні жіночого образу в садово-парковому середовищі інтеграцію нових смислових й пластичних форм, що є характерним показником активного розвитку цього мистецтва. А митці набули можливість для формування індивідуального скульптурного стилю. Це є унікальним та цінним феноменом розвитку сучасної скульптури для нового періоду в історії мистецтва.

Постановка проблеми. Попри численну кількість досліджень в сфері садово-паркової скульптури питання розвитку даного типу є недостатньо висвітленим у науковому дискурсі. Особливо це притаманне аналізу образно-пластичних рішень в творах сучасних авторів, які працюють із традиційними формами у змістовно-стилістичних композиціях садово-паркового наповнення. В науковому просторі приділено більшу увагу історичним

зразкам, а творчість сучасних митців залишається у фрагментарному розгляді.

Проблема полягає у комплексному розгляді сучасної садово-паркової скульптури, чим обумовлене порушення теми на прикладі творчості Адріана Балого. Що дозволило нам глибше обґрунтувати особливості формування авторського стилю, пластичної мови, концепції. Це надало можливість визначити місце цих робіт у контексті сучасного мистецького простору. Незважаючи на наявність окремих згадок про скульптури цього митця на просторі інтернет ресурсів, відсутні систематичні дослідження з точки зору мистецтвознавчої критики у темі садово-паркової пластики, характеристики художнього осмислення образу жінки, еволюції розвитку теми у творчості автора.

Мета статті полягає: в дослідженні сучасної садово-паркової скульптури, її концептуального та символічного навантаження через зображення образу жінки, в огляді творчості на вищезазначену тему на прикладі трьох робіт різного періоду, в охарактеризуванні творів – «Мавка», «Вечір», «Дощ», їх технічного й стилістичного характеру, авторського композиційного задуму, поєднання художніх жанрів і стилів, рівноваги, пластики, динаміки.

Матеріали дослідження обумовлені попередніми нашими науковими працями на дотичні теми, що пройшли апробацію у вигляді статей і тез до конференцій. «Жінка. Мати. Берегиня», як дослідження мистецького та історичного контексту образу жіночого зображення [1]. Порушено тему символізму, його застосування й проблематику візуального мистецтва ХХІ століття [2]. Ілюстративні матеріали у вигляді фото трьох скульптур стали важливою базою допоміжних візуальних джерел для написання мистецтвознавчого огляду: стилістичних, технічних особливостей, концепції, ідеї вибраного мотиву, композиційних рішень, запозичення декоративних елементів, звернення до міфології, літератури тощо.

Мистецтвознавчі гіпотези були сформульовані шляхом аналізу наступних джерел. Чернявська Т. [3] в статті описала місце

жіночого образу на прикладі проведеного культурно-художнього проєкта. Осмислення жіночності: в сучасному візуальному, в декоративно-прикладному, в декоративно-ужитковому мистецтві, з врахуванням авторського бачення, ідеї, концепції, технік, історичних нюансів, фольклору, міфів, символізму, ідентичності, особливості культури тощо. Дослідження Ягело С. [4] у творі Л. Українки «Лісова пісня» надало нам змогу простежити трансформацію містичного образу Мавки від канонічного в українській міфології до літературного втілення письменниці, провести паралель з характером персонажа в скульптурі «Мавка». Стаття Любченко О. [5] надала можливість детально вивчити формування, розвиток, трансформації садово-паркових комплексів і скульптур у їх складі. Культуру античної Греції, як одну з найперших, що започаткувала садово-парковий ансамбль у дозвільному контексті. Що було підкріплено доказовими цитатами з вчення античних філософів та їх згадками про сади та оснащення, що можна трактувати як осмислене започаткування садово-паркового простору. Кузьміна Г. [6] окреслила проблематику й специфіку сучасних паркових творів в міському середовищі, а Гаркуша В., Симонов С. [7] у своїх матеріалах науково-практичної конференції визначили синтез пластичного мистецтва у взаємодії з оснащенням міського середовища дотичною скульптурою.

Результати дослідження. Тему жіночого тіла у статті було досліджено через образи в садово-парковій скульптурі Адріана Балого на прикладі трьох творчих робіт, що були створені в різний період творчості майстра. Основна концептуальна складова композицій полягає в єднанні людини з природою та інтеграції творів у її простір, що підкріплені – символізмом, легендами, міфами та класичною літературою. Ці твори є унікальними у поєднанні рис: античності, реалізму, модерну, соцреалізму, світської скульптури. А. Балоґ переважно працює з твердим матеріалом, а саме з каменю майстерно зображуючи композиційний задум і демонструючи високий рівень знань пластичної анатомії людини.

Робота «Мавка» була створена у проміжку між 2004 та 2025 роком з вапняку в рамках скульптурного симпозиуму «Витоки». Ідея симпозиуму включала в себе, що українські скульптори мають висловили у своєму ліричному баченні: українську культуру, історію та міфологію. Ця композиція є одною з дванадцяти фігур садово-паркового ансамблю. Авторський задум полягав у тому, що це самостійний твір не зважаючи на його приналежність до тематичної групи. За основу образу скульптор взяв героїню з літературного твору Л. Українки «Лісова пісня» Мавку. Через, що відобразив жіночий образ в українській міфології. «У неї великі очі, що грають різними кольорами, довгі коси і зоряний вінок на голові, вразлива і добра душа. Мавка виступає втіленням невмирущої сили природи та безсмертної краси» [4, с. 109]. Що відповідає загальній тематиці творів майстра про єднання людини з природою. Відмінність цієї скульптури – це поєднання динаміки і статичності. Сам твір є статичною композицією, але її пластичні риси додають динамічності, а саме хвилясте волосся, що плавно переходить хвилями в гілки, а гілки в стовбур верби. Зауважимо, що волосся виступає головною символічною ознакою твору. Зважаючи на деталі в українській міфології, саме довге волосся притаманне містичним жіночим персонажам: мавкам, русалкам, відьмам тощо. З давнини ця риса у пращурів вважалася характерним маркером жіночої сили, вона вказувала не тільки на красу дівчини, а і на її здоров'я та родючість. Цей елемент є одним з головних центрів композиції. Історично склалося «У відображенні жіночого образу завжди було поєднано багатогранність характеру: професію, діяльність, соціальний статус, духовність та ін.» [1, с. 25]. У фігурі майстер відокремив декілька відмінних рис української жінки – лагідність, таємничість, самопожертву. Саме в такому русі художньої мови автор передав дійство перетворення персонажу на дерево у неоміфологічній драмі-феєрії.

В композиції «Мавка» (рис. 1) було поєднано грецьке мистецтво та мистецтво модерну. Жіноча постать відображає у собі

форму античного посуду, нагадуючи амфоріск та канонічне зображення грецької жіночої фігури – широкі стегна, мініатюрні груди й розвинений плечовий пояс. Хвиляста тканина на стегнах символізує перехід у стовбур дерева; загальна пластика зображення складок тканини, як у Венери Мілоської. Риси обличчя: прямий високий ніс, менделевидні очі та архаїчна посмішка – є також характерною відмінністю. Оздоблення рослинними та хвилястими динамічними деталями вказує на приналежність до наративів модерну. Узагальнення пластичної форми, витягнутий фігуратив утворює скульптурну вертикаль. Художня ідея зав'язана на руках піднятих до гори у дугоподібному контурі, завдяки цьому композиція набула замкнутої пластичної форми, що підсилило динаміку руху, створило відчуття внутрішньої гармонії й завершеності зібраного образу. Фігура є декоративно-символічним трактуванням форми, що уособлює в собі алегорію гармонії людини з природою, природного початку та її невід'ємної складової. Ця інтерпретація дотична саме до садово-паркової скульптури, як доповнення середовища, де скульптура взаємодіє зі світлом і простором, та доповнює ландшафт. Важливо зауважити, поєднання автором фактур у даному творі не тільки утворює рельєф, а передає матеріальність: шкіри, волосся, тканини, кори дерева, пластику гілок. Це сприяє цілісності зібраного образу, виразності силуєту, грі фактурних форм (рис. 1).

Наступний твір «Вечір» є протилежним концептуальним задумом філософського світогляду А. Балага до «Мавки». Жіночий образ є частиною двох фігурної композиції. Робота відображає ідею чоловічого та жіночого початку через алегорію назв кожної скульптури – «Ранок» і «Вечір». «Ранок» символізує початок дня й нового сонячного циклу, а «Вечір» – другорядний символ, що плине і завершує день; відображення ресурсу енергії життя, як жінка. В основу лягла ідея народження – сходу та продовження – заходу сонця. Ми можемо провести паралель з біблійською історією про створення перших людей Адама та Єви. Де Єва була створена з ребра Адама, як його продовження



Рис. 1. А. Балог «Мавка». 2004–2005. Вапняк

та доповнення. Протилежність чоловікові в жіночому образі, повноцінна особистість. Це було відображено в двох динамічних постатях, які можуть бути самостійними однофігурними творами і комплексними, що доповнюють одна одну та утворюють єдине ціле.

Садово-паркова скульптура була створена з граніту в 2011 році в селі Віта-Поштова. Жіноча фігура «Вечір» є яскравим прикладом динамічної композиції та концепції скульптурної побудови руху. Майстер у творі поєднав: монументальність і спрощення деталей – риси соцреалізму, декоративні пластичні й рослинні елементи – є ознаками модерну, алегорію образу, людську емоцію, динаміку руху, реалізм, фактурні комбінації деталей – нариси світської скульптури. Важливо зауважили, що саме в цьому творі можна простежити спадок пострадянських класичних студії, що міцно пов'язані з роботою в твердому матеріалі – граніт. І. Макогон, В. Бородай, В. Чепелик заклали українську художню школу, це сформувало з їх учнів видатних сучасних майстрів, що продовжують скульптурні традиції. Це ми можемо бачити на цьому прикладі.

Фігура виконала естетичну функцію в садово-парковому просторі. Робота поєднала реалістичну основу

з декоративно-символічною інтеграцією, що є характерним для сучасної садово-паркової скульптури. Жіноча постать як застиглий образ у момент початку підняття і подачі тіла в перед характеризує активну динаміку композиційного руху. Це було підкріплено позою напівприсідання з зігнутою ногою в колінному суглобі, де корпус тіла нахилено уперед, піднята рука задає направлення, а волосся горизонтально спрямоване назад створило ефект вітру, що надало відчуття імпульсу в моменті. Варто зазначити, стилістичний авторський задум – фігура як частина постаменту та волосся у спростованій формі є частиною скелі, це підкріплює враження руху у глядача. Рослинні елементи стали символом узагальнення з навколишнім середовищем садово-паркового устрою. Технічні оберти художньої мови – комбінація фактури, декоративна інтеграція надала різноманіття до символічних асоціацій із природою, рухом, трансформацією. А. Балог надав можливість власного трактування жіночого образу в скульптурі ототожнюючи його з природою. «Образ жінки на протязі століть був збагачений глибокою багатомірною символікою в українському мистецтві. <...> Цей образ є один з найперших та найстаріших в історії мистецтва, а в українській культурі є центральним місцем у творчості. Його можна трактувати і як фізичний, і як символічний образ. Це джерело життя, тепла, любові, духовності, національної сили, майбутнього» [3, с. 174]. В композиції «Вечір» – це сукупність перерахованого, що на самперед є зображенням жіночої енергії за допомогою пластичних форм у скульптурі. «Надати своєрідного характеру сюжету в художній композиції з використанням канонічності символів, спираючись на психологію людського світогляду та на філософські вчення» [2, с. 38], є одною з головних ознак не тільки зрілої майстерності автора, а і показником вдалого втілення композиційного задуму. Що ми простежили у цьому творі (іл. 2).

Скульптура «Дош» 2017 року була створена з граніту в селі Нижнє Солотвино, і є продовженням стилістичного формування в роботах автора, закріпленням власного



Рис. 2. А. Балог «Вечір». 2011. Граніт

художнього почерку. Це статична однофігурна композиція, що збагачена складною пластикою, формою, рельєфом. Постаць виконана в академічному стилі з додаванням авторської стилізації волосся. Фігуру зображено в позі складного гвинта. Волосся вирізняється глибоким рельєфом, яке цілісно згруповане та утворює нарис хмарини – головне символічне навантаження теми «Дош». Майстер звернувся до такого художнього прийому як типізація образу. З одного боку ідея жіночого образу – це споглядання та передчуття дощу, як природного явища, а саме моменту насування хмарини, з іншого – отождествлення з небесною силою, що її посиляє на землю. В фігурі жінки ми можемо побачити відгалуження до міфології – язичництва – слов'янську богиню Додолу, яка була володаркою небесної вологи, чи давньогрецьку богиню Діону, що пов'язували з дощем. Постамент на якому сидить постаць вказує на тему єднання з природою. Ця композиція – приклад врівноваженості й замкнення форми в скульптурі: камінь – нижній масив є основою стійкої опори, корпус тіла, піднята рука та розвіяне волосся – пластична активність та ритмічний акцент. З врахуванням плавних переходів рельєфу тіла, наявності дрібної деталізації, відсутності надмірного перерахування анатомічних

особливостей, висування активної форми волосся твір є цілісним та зібраним (іл. 3). «<...> коли художник володіє своєрідним образним баченням, то в результаті скульптури виходять досить оригінальними, своєрідними і в конкретному навколишньому середовищі виглядають доречно» [6, с. 128]. «Дош» – це не лише естетичний концепт, а об'єкт узагальненого враження гармонії, зображення фізичного тіла природної стихії. Головною складовою цієї скульптури стала наявність концептуального складу та основної ідеї, що мала бути зрозуміла не тільки мистецькому колу, а й простому глядачеві. «Для скульптури стають суттєвими також «інші» виміри, що вкорінені не у фізичному, а в емоційному та інтелектуальному середовищах» [7, с. 284]. Виразність силуету й фактурні особливості матеріалу підкреслили ознаку яскраво вираженого психологізму, характеру композиції, що є цінною ознакою в даному прикладі сучасної садово-паркової скульптури.



Рис. 3. А. Балог «Дош». 2017. Граніт

Висновки. В результаті нашого дослідження ми змогли сформулювати наступні твердження стосовно наданого аналізу скульптурних творів Адріана Балого. За основу було обрано три роботи майстра, що надали можливість простежити етапи розвитку

та визначити авторський стиль. Розібрали вплив художньої школи певного періоду. Композиції 2004–2005 року притаманно віддання переваги майстром до відображення класичних канонів жіночого тіла в античному мистецтві з поєднанням відповідної тематики в українській міфології. В творі 2011 року – шана традиціям пострадянської школи та спроба: до трансформації скульптурних форм, до збагачення символізмом, до декоративної деталізації, до ідеї динаміки руху. У 2017 році – встановлення власного стилю, запозичення складної пози жіночого фігуративу, типізація абстрактного образу, принципи моделювання жіночого тіла.

Загалом скульптури А. Балога репрезентують: узагальнений жіночий образ, реалістичну основу з декоративно-символічною інтерпретацією, цілісну композицію, виразну силуетність, активне комбінування фактур вирішене у межах сучасної садово-паркової скульптури. Важливо зауважити, що еволюція творчості митця відбувалася за допомогою синтезу класичних традицій і стилістичних пошуків – це зумовлює

характерні риси авторської манери за якими ми можемо ідентифікувати авторство творів. Окрему увагу заслуговує вибір просторового оточення, здатність візуального втілення теми для доречної інтеграції скульптурного об'єкта, яке підсилює комунікативну й естетичну функцію.

Таким чином, садово-паркова скульптура як один з первинних типів скульптури продовжує своє практичне існування, поширилась в оснащенні паркового простору і набула своєї розповсюдженості серед сучасних митців. Отримані результати підтверджують актуальність дослідження теми у розвитку української скульптури. Стаття може бути використана для подальших наукових праць у сфері мистецтвознавчого та художнього розгляду, з точки зору: продовження висвітлення теми творів Адріана Балога, аналізу дотичних робіт, сучасної садово-паркової скульптури, організації паркового середовища, практики мистецьких тенденцій в роботі над пластикою в твердих матеріалах, втілення вибраних мотивів й концепцій в професійних і профільних закладах освіти.

Література:

1. Балог, А., Чернявська, Т., Пилипчук, В. Концепт «Жінка. Мати. Берегиня» в історичному та мистецькому контексті. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. № 3 (2025). С. 24–32. doi.org/10.32782/uad.2025.3.3
2. Балог А., Пилипчук В. Проблематика символізму в сучасному візуальному мистецтві початку ХХІ століття. *Шляхи розвитку науки в умовах сучасної кризи* : матеріали наук.-практ. конф., м. Ріга, 22–23 груд. 2023 р. Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 37–38. doi.org/10.30525/978-9934-26-379-8-10
3. Чернявська Т. Мистецьке осмислення на прикладі проєкту 2025 року «Жінка. Мати. Берегиня». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. № 87 (2025). Том 3. С. 173–179. doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-25
4. Ягело С. Трансформація фольклорного образу мавки у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». *Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)* : матеріали наук.-практ. конф., м. Львів, 25–26 лют. 2021 р. Львів : Видавництво «Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького», 2021. С. 108–113.
5. Любченко О. Садово-паркова культура античної Греції у контексті дозвіллевих трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. Вип. № 2 (2018). С. 113–117.
6. Кузьміна Г. Сучасна паркова скульптура в міському середовищі. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2012. Вип. № 7 (2012). С. 127–132.
7. Гаркуша В., Симонов С. Мотивуючі скульптури як предмет міського середовища. *VI Міжнародна науково-практична конференція Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського до 107-ї річниці від дня заснування університету* : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ–Львів–Торунь, 16 жов. 2025 р. Одеса : Видавництво «Азіатика», 2025. С. 282–288. doi.org/10.36059/978-966-397-570-2-77

References:

1. Baloh, A., & Cherniavska, T., & Pylypchuk, V. (2025). Kontsept «Zhinka. Maty. Berehynia» v istorychnomu ta mystetyskomu konteksti. [The concept of «Woman. Mother. Protectress» in the historical and artistic context]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse*, (3), 24–32. DOI : doi.org/10.32782/uad.2025.3.3 [in Ukrainian].
2. Baloh, A., & Pylypchuk, V. (2023). Problematyka symbolizmu v suchasnomu vizualnomu mystetstvi pochatku 21stolittia [The issue of symbolism in contemporary visual art of the early 21st century]. *Shliakhy rozvytku nauky v umovakh suchasnoi kryzy – Ways to Develop Science in the Current Crisis Conditions*, (pp. 37–38). [in Ukrainian].
3. Cherniavska, T. (2025). Mystetske osmyslennia na prykladi proiektu 2025 roku «Zhinka. Maty. Berehynia» [Artistic interpretation through the lens of the 2025 project «Woman. Mother. Guardian»]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities*, (87), (T. 3), 173–179. DOI: doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-25 [in Ukrainian].
4. Iahelo, S. (2021). Transformatsiia folklornoho obrazu mavky u drami-feierii Lesi Ukrainky «Lisova pisnia» [Transformation of the folk image of the mavka in Lesya Ukrainka's drama extravaganza «Forest Song»]. *Ideologist of the national aristocracy (in the honor of the 150th anniversary of the birth of Lesya Ukrainka) – Ideologist of the national aristocracy (in the honor of the 150th anniversary of the birth of Lesya Ukrainka)*, (pp. 108–113). [in Ukrainian].
5. Liubchenko, O. (2018). Sadovo-parkova kultura antychnoi Hretsii u konteksti dozvillievych transformatsii [The garden and park culture of ancient Greece in the context of the leisure transformations]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*. (2), 113–117. [in Ukrainian].
6. Kuzminova, H. (2012). Suchasna parkova skulptura v miskomu seredovyshchi [Modern park sculpture in an urban environment]. *Problemy rozvytku miskoho seredovyshcha – Problems of urban development*. (7), 127–132. [in Ukrainian].
7. Harkusha, V., & Symonov, S. (2025). Motyvuiuchi skulptury yak predmet miskoho seredovyshcha [Motivating sculptures as an urban environment object]. *VI Mizhnarodna nauково-praktychna konferentsiia Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho do 107-i richnytsi vid dnia zasnuvannia universytetu – VI International Scientific and Practical Conference of the V. I. Vernadsky Tavrichesky National University dedicated to the 107th anniversary of the founding of the university*, (pp. 282–288). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 739(55):7.025:543.42:620.18

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.4>**Біскулова Світлана Олександрівна,**

кандидатка хімічних наук,

доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

провідна наукова співробітниця

Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»

ORCID ID: 0000-0003-3437-6113

sabiskulova@gmail.com

ІЧ-СПЕКТРОСКОПІЯ З ФУР'Є-ПЕРЕТВОРЕННЯМ У ДОСЛІДЖЕННІ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ІРАНУ: АНАЛІТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ МЕТОДУ

Метою дослідження є встановлення аналітичних можливостей інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (FTIR) у вивченні художнього металу як складової декоративно-ужиткового мистецтва. Особливу увагу зосереджено на ідентифікації поверхневих шарів металевих виробів, які містять важливу інформацію про технологію виготовлення, особливості декорування та подальшу історію побутування пам'яток. Об'єктом дослідження стали вироби іранської тореутики XIII–XIV ст. з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Предметом дослідження є використання аналітичного методу FTIR спектроскопії для ідентифікації як неорганічних продуктів корозії, так і органічного чорного матеріалу інкрустації. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні синтезу, аналізу, узагальнення, індукції та дедукції як теоретичних методів пізнання разом з використанням мультианалітичного підходу, що поєднує інфрачервону спектроскопію з Фур'є-перетворенням, оптичну мікроскопію та рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА). Використання мікроскопії дозволило визначити морфологічні особливості поверхні, тоді як РФА забезпечив встановлення елементного складу металевих сплавів. У результаті дослідження методом FTIR спектроскопії встановлено, що корозійні шари латунних виробів представлені складними сумішами карбонатів, сульфатів та оксидів міді, зокрема малахітом і азурином, що підтверджується характерними смугами поглинання в інфрачервоних спектрах. Виявлено відсутність хлоридної корозії, що свідчить про сприятливі умови зберігання музейних предметів. Окрему увагу приділено дослідженню чорних інкрустаційних матеріалів, які ідентифіковано як органічні бітумно-смоляні композиції з мінеральними домішками, зокрема кальцитом і каоліном. Наукова новизна дослідження полягає у можливості застосування методу FTIR спектроскопії для аналізу поверхневих шарів виробів художнього металу з музейної колекції, що раніше не було системно реалізовано в українській мистецтвознавчій та технологічній практиці. Доведено, що FTIR спектроскопія є ефективним інструментом для аналізу багатокомпонентної структури поверхневих шарів художнього металу, дозволяючи отримати цінну інформацію про технології виготовлення та матеріальний склад виробів. Отримані результати мають важливе значення для атрибуції пам'яток, реконструкції традицій середньовічної металообробки та розробки науково обґрунтованих підходів до їх консервації та реставрації.

Ключові слова: інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням, оптична мікроскопія, металопластика, декоративне мистецтво, мистецька спадщина.

Biskulova Svitlana. FTIR SPECTROSCOPY IN THE STUDY OF ARTISTIC METAL OF IRAN: ANALYTICAL CAPABILITIES OF THE METHOD

The aim of this study is to determine the analytical capabilities of Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) in the study of artistic metalwork as a component of decorative and applied arts. Particular attention is focused on identifying the surface layers of metal artefacts, which contain important information about manufacturing techniques, decorative features and the subsequent history of the artefacts' use. The objects of study are Iranian toreutic artefacts from the 13th–14th centuries from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. The subject of the study is the use of the analytical method of FTIR spectroscopy to identify both inorganic corrosion products and organic black inlay material. The research methodology is based on the application of synthesis, analysis, generalisation, induction and deduction as theoretical methods of cognition, combined with a multi-analytical approach that integrates Fourier transform infrared spectroscopy, optical microscopy and X-ray

fluorescence analysis (XRF). The use of microscopy enabled the determination of the morphological features of the surface, whilst XRF allowed the elemental composition of the metal alloys to be established. As a result of the FTIR spectroscopy analysis, it was established that the corrosion layers on the brass artefacts consist of complex mixtures of carbonates, sulphates and copper oxides, in particular malachite and azurite, as confirmed by characteristic absorption bands in the infrared spectra. The absence of chloride corrosion was detected, indicating favourable storage conditions for the museum objects. Particular attention was paid to the study of black inlay materials, which were identified as organic bitumen-resin compositions with mineral impurities, notably calcite and kaolin. The scientific novelty of the study lies in the possibility of applying the FTIR spectroscopy method to analyse the surface layers of artistic metalwork from the museum collection, which had not previously been systematically implemented in Ukrainian art history and technological practice. It has been demonstrated that FTIR spectroscopy is an effective tool for analysing the multi-component structure of the surface layers of artistic metalwork, providing valuable information on the manufacturing techniques and material composition of the artefacts. The results obtained are of great significance for the attribution of artefacts, the reconstruction of medieval metalworking traditions, and the development of scientifically sound approaches to their conservation and restoration.

Key words: *Fourier transform infrared spectroscopy, microscopy, metalwork, applied art, cultural heritage.*

Вступ. Художній метал становить важливу складову декоративно-ужиткового мистецтва та охоплює широкий спектр виробів із металів і металевих сплавів, створених із застосуванням різноманітних технологій художньої обробки – карбування, гравіювання, інкрустації, чорніння, золочення та інших. Подібні об'єкти мають складну матеріальну структуру, оскільки поряд із металевою основою вони часто містять декоративні покриття, інкрустаційні матеріали та поверхневі корозійні утворення, що формуються у процесі експлуатації та тривалого зберігання. Технологічні дослідження цих компонентів має важливе значення для реконструкції технологій виготовлення, атрибуції та збереження пам'яток художнього металу. Традиційні мистецтвознавчі та технологічні дослідження металевих виробів переважно зосереджуються на аналізі металевої основи та художньо-стилістичних особливостей предметів. Водночас значна частина інформації про технологію виготовлення та подальшу історію побутування виробу міститься у поверхневих шарах – продуктах корозії, декоративних покриттях та органічних матеріалах інкрустації. Ідентифікація таких компонентів потребує застосування сучасних інструментальних методів аналізу, серед них особливе місце посідає інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням (FTIR), яка дозволяє визначати склад органічних матеріалів та неорганічних сполук на поверхні металопластики. В англomовній літературі використання методу FTIR

спектроскопії для дослідження художнього металу дають уявлення про можливості методу щодо вирішення конкретних задач у межах дослідницьких проєктів та відображено в роботах П. Креддока (P. Craddock) [1], Е. Атіла, В. Чейза і П. Джетта (E. Atil, W. T. Chase & P. Jett.) [2], М. Понтінга (M. Ponting) [3], Р. Ворда (R. Ward) [4], Д. Скотта (D. Scott) [5; 6], А. Г. Карідаса (A. G. Karydas) [7], С. Ла Ніс (S. La iese) [8; 9; 10], Е. Кателлі (E. Catelli) [11], Дж. Ді Карло (G. Di Carlo) [12], А. Стоха (A. Stoch) [13], С. Хуррама (S. Khurram) [14].

У працях українських науковців можливості і результати використання технологічних досліджень металопластики, зокрема методу FTIR спектроскопії, висвітлено недостатньо [15; 16], що обумовлює необхідність в глибшому вивченні цієї теми.

Метою даної роботи є оцінка аналітичних можливостей інфрачервоної спектроскопії у дослідженні художнього металу, для ідентифікації корозійних сполук і органічних матеріалів інкрустації. У представленій роботі використано комплексний підхід, що поєднує FTIR спектроскопію та мікроскопічний аналіз з урахуванням отриманих раніше даних про склад металевого сплаву музейних предметів методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) [16; 15]. Застосування цих методів дозволяє отримати більш повну інформацію про матеріальний склад і технологічні особливості виробів художнього металу, зокрема пам'яток іранської тореvтики, які відзначаються високим рівнем

обробки металу та складністю декоративних технологій. Для таких предметів характерне поєднання різних прийомів оздоблення (гравіювання, карбування та інкрустації металом або органічними матеріалами), що створює багатошарову структуру поверхні виробу. Вивчення технологічних особливостей цих пам'яток має важливе значення для розуміння традицій середньовічного металургійного ремесла Ірану, а також для їх атрибуції та збереження. У цьому контексті застосування одного з сучасних аналітичних методів, зокрема інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням, дозволяє ідентифікувати матеріали інкрустації та корозійні продукти і відкриває нові можливості використання методу для збереження предметів мистецтва у музеях України.

Матеріали та методи. Предметом дослідження обрано вироби художнього металу – іранської торевики періоду XIII–XIV ст. з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (в подальшому Музей Ханенків). Основним аналітичним методом для дослідження поверхневих корозійних шарів металопластики та інкрустації чорним органічним матеріалом обраний метод FTIR спектроскопії. Здійснене дослідження проб природних патин і чорного органічного матеріалу інкрустацій з використанням FTIR спектрометра Vertex 70 (Bruker, Німеччина), оснащеного приставкою порушеного повного внутрішнього відбиття з алмазним вікном (attenuated total reflectance-fourier transform infrared spectroscopy, ATR-FTIR). Реєстрація та обробка спектрів здійснювалася за допомогою програмного забезпечення OPUS 6.5. Вимірювання здійснювалося в діапазоні довжини хвиль 400–4500 cm^{-1} з точністю 0,5 cm^{-1} за роздільної здатності 4 cm^{-1} .

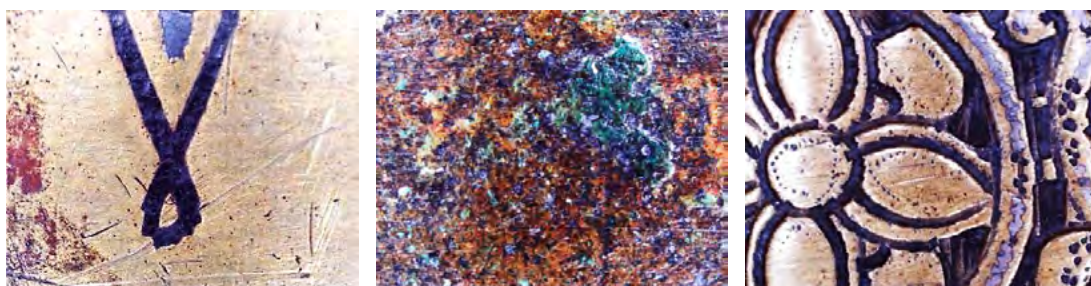
Для уточнення місць відбору проб для проведення аналізу поверхні художнього металу вивчена методом мікроскопії з використанням стереоскопічного мікроскопу МБС-10 з можливістю збільшення зображення до 100 разів та цифрової мікроскопії за допомогою USB-мікроскопу Sigeta Expert 5.0Mpx зі збільшенням зображення від 19-ти до 300 разів.

Елементний склад мідних сплавів, інкрустацій золотом і сріблом встановлено методом рентгенофлуоресцентного спектрального аналізу (РФА, X-ray fluorescence (XRF) analysis) на приладі ElvaX-ART (Elvatech Ltd., Україна), обладнаному SSD-детектором та анодною рентгенівською трубкою (W) за напруги генератора 35,0 кВ та струмі 50 мкА; використання, можливості та обмеження методу при дослідженні художнього металу (іранської торевики) обговорено в роботі [16], основні підходи щодо дослідження викладені у статті [15]. Спектри обробляли автоматично за допомогою програмного забезпечення ElvaX 2.9. Аналіз ІЧ-спектрів природних патин проводився з використанням порівняльно-аналітичного методу зі спектрами штучних патин, отриманих в лабораторних умовах, результати яких обговорені в статті Дж. Ді Карло (G. Di Carlo) [12].

Результати. Метод оптичної мікроскопії є неруйнівним методом вивчення художнього металу з мідних сплавів. Аналіз поверхні об'єктів з використанням стереоскопічного бінокулярного та цифрового мікроскопів [17, с. 25–28] дозволяє відрізнити оригінальний об'єкт від імітації давніх технологій (литво, кування, карбування), встановити техніки декорування поверхні (різьблення, гравіювання, таушування, філігрань), оздоблення кольоровими металами, нанесення покриття [2, с. 38–39, 16, с. 16–17; 4, с. 240], а також для дослідження складу корозійних шарів.

На макрофотографіях (іл. 1–3, а, б, в) представлено фрагменти поверхні виробів з художнього металу коричневого і зеленого або синьо-зеленого кольорів природної патини мідних сполук трьох предметів з колекції музею Ханенків (Інв. №№ 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ, за вхідними даними музею).

За допомогою мікроскопічного методу відмічено на окремих ділянках внутрішньої поверхні предметів наявність природної патини коричневого і синьо-зеленого кольору (іл. 1–3, а), імовірно, основного карбонату міді [18, с. 104]. Наявність природної патини виконує захисну функцію, запобігаючи подальшій корозії металевому сплаву.



а

б

в

Іл. 1. Макрофотографії фрагментів чаші зі знаками зодіаку (Інв. № 153 БВ) (збільшення $\times 50$): а – чорна, зелена та коричнева патина на внутрішній поверхні; б – різьблення, коричнева патина і чорний органічний матеріал; в – чорний органічний матеріал та сріблення зі втратами на зовнішній поверхні.

Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»



а

б

в

Іл. 2. Макрофотографії фрагментів тазу для вмивання (Інв. № 156 БВ) (збільшення $\times 50$): а – зелена, чорна та коричнева патина; б, в – коричнева патина і чорний органічний матеріал на зовнішній поверхні.

Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»



а

б

в

Іл. 3. Макрофотографії фрагментів чаші (для вина) зі знаками Зодіаку (Інв. № 159 БВ) (збільшення $\times 50$): а – зелена та коричнева патина на внутрішній поверхні; б, в – чорний органічний матеріал, в – сріблення зі втратами на зовнішній поверхні. Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

Відомо [12], що природна патина утворюється в результаті тривалого впливу на поверхню міді кисню, вологи, вуглекислого газу, сірчаних і хлоридних сполук, через що з часом формується щільний захисний шар, до складу якого входять: по-перше, оксиди міді, по-друге, основні карбонати міді ($\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$) – у чистому повітрі;

сульфати – у промислових районах із наявністю сірчистих газів; хлориди – у морських і прибережних зонах. Предмети іранської металопластики з Музею Ханенків зберігалися довгий час в умовах музею з контрольованою температурою і вологістю, тому мають на поверхні мінімальну кількість вкраплень патини (знайдена на внутрішній

поверхні чаш і тазу для омовіння в результаті побутування, іл. 1–3, а).

Метод ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням застосовується при дослідженні творів мистецтва з металів та сплавів обмежено і використовується переважно для встановлення природи патин (природні або штучні) та продуктів корозії у поверхневому шарі виробу [19, с. 1511; 11; 12; 13], виявлення декоративних покриттів органічної природи (лаки, зокрема шелак [20] і смола уруші [21, с. 251] та захисних покриттів, нанесених при консервації предметів мистецтва [17, с. 44; 11; 22, с. 185–188]. У низці сучасних наукових публікацій наведені можливості використання методу ATR-FTIR спектроскопії для встановлення складу органічних матеріалів, використаних при декоруванні іранської металопластики [16, с. 23–24; 2, с. 40; 11]. У роботі [15] обговорено деякі обмеження методу, серед яких необхідність відбору проб для аналізу (під мікроскопом), можлива наявність поверхневих забруднень внаслідок побутування або покриттів, нанесених при проведенні реставраційно-консерваційних заходів, та використання бібліотек ІЧ-спектрів еталонних сполук. Перевагою методу є його можливості як експрес-вивчення об'єкту дослідження.

Проби патин синьо-зеленого або зеленого, коричневого або червоно-коричневого кольорів відібрані з восьми предметів для дослідження методом ATR-FTIR спектроскопії. Склад латуні предметів з Музею Ханнеків варіювався в діапазоні Cu 70–75%, Zn 18–24%, Pb 0.6–1%, Sn $\approx$ 0.5%, Ni, Fe $\approx$ 0.1%. Мідно-цинкові (Cu-Zn) сплави з незначними добавками свинцю (Pb) та олова (Sn) широко використовувалися в середньовічній іранської металообробці. Поверхневі шари корозії на цих предметах зазвичай складаються зі складних сумішей карбонатів, сульфатів та оксидів міді, які можна ефективно ідентифікувати за допомогою ІЧ-спектроскопії з перетворенням Фур'є [12].

У спектрах корозійних шарів мідних сплавів присутні характерні смуги поглинання в області 1500–1400 cm^{-1} , які відповідають валентним коливанням карбонат-іонів

і свідчать про присутність карбонатних мінералів міді, таких як малахіт ($\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$) або азурит ($\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$). В ІЧ-спектрі спостерігаються смуги 1590, 1420, 875, 750, 722 cm^{-1} для малахіту, які спричинені антисиметричними валентними коливаннями карбоксильної групи CO_3^{2-} [23]. Для азуриту характерні смуги поглинання 1490–1420, 950, 460 cm^{-1} .

У FTIR спектрі зеленої патини смуги в діапазоні 1100–1000 cm^{-1} пов'язані з коливаннями сульфат-іонів і можуть вказувати на формування таких корозійних продуктів, як брошантит ($\text{Cu}_4\text{SO}_4(\text{OH})_6$) або антлерит ($\text{Cu}_3\text{SO}_4(\text{OH})_4$): наявність смуг поглинання в області 1100–1000 (декілька смуг), 990, 620 cm^{-1} свідчить про можливість утворення сульфатних сполук при корозії латунних сплавів. На першій стадії корозії спостерігається утворення оксидів міді (червоного куприту Cu_2O і домішки чорного тенориту CuO) [22], що підтверджується наявністю смуг в області 600–520, 420 cm^{-1} в ІЧ-спектрі.

При дослідженні художнього металу з Музею Ханнеків не відмічено наявності хлоридної корозії, яка зазвичай проявляється під впливом морської води та повітря: в ІЧ-спектрі не спостерігаються характерні смуги гідроксихлоридів міді (атакаміт, паратакаміт), які супроводжуються широкими смугами валентних коливань O–H у діапазоні близько 3400 cm^{-1} , також атакаміт зазвичай легко ідентифікується за наявністю інфрачервоних піків приблизно при 950 та 890 cm^{-1} [12, с. 123].

Крім того, для латунних сплавів можливе формування продуктів корозії цинку (вміст цинку в досліджених латунних предметах складає близько 20%), зокрема гідрозинкіту або оксиду цинку, які проявляються у спектрах смугами карбонатних коливань та Zn–O зв'язків у низькочастотній області спектра (у нашому випадку спостерігається сильне поглинання від 500 cm^{-1}).

У деяких випадках FTIR спектроскопія також дозволяє виявити органічні речовини на поверхні історичних металів, включаючи воски, масла або бітумні покриття. Такі матеріали можуть утворювати металеві

карбоксилати (metal soaps) у результаті реакції органічних кислот з поверхнею мідних сплавів [22, с. 185; 24, с. 7-9]. Можна припустити, що карбоксилати міді і цинку (Zn(RCOO)_2 і Cu(RCOO)_2) можуть утворюватися на поверхні латуні, про що свідчить наявність інтенсивних смуг поглинання 1590, 1542, 1468–1420 cm^{-1} .

Підсумовуючи, можна підкреслити, що дослідження корозійних шарів на поверхні виробів з латуні за допомогою методу ATR-FTIR спектроскопії є одним з найефективніших методів встановлення продуктів корозії та в подальшому ця інформація може бути використана при консерваційно-реставраційних заходах музейних експонатів.

При дослідженні предметів ісламської тореветики XIII-XIV ст. з колекції Музею Ханенків було досліджено методом ATR-FTIR чорні органічні сполуки декоративного оздоблення іранської тореветики. Встановлено (на прикладі трьох вивчених предметів (Інв. №№ 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ) [16]), що в якості матеріалу для чорніння використано органічний вуглеводневий матеріал – бітум із смолою, який має у своєму складі поєднання органічної і неорганічної складових. Відомо [2, с. 40; 8, с. 38], що чорний органічний матеріал інкрустації описується як бітум, дьоготь або смола.

Здійснені у Британському музеї Р. Вордом і С. Ла Ніс дослідження показали [4], що, бітум, або асфальт, є темним залишком сирової нафти, яка має адгезивні та водонепроникні властивості, тому може використовуватися як чорний матеріал для декору художнього металу у країнах Близького Сходу, зокрема Ірану (Фарс) [25]. Смола або дьоготь, отримані в результаті дистиляції м'яких деревних смол, чорні, як бітуми, і використовувалися як взаємозамінні з бітумом для багатьох цілей у цих країнах. Отримані науковцями В. Чейзом і П. Джеттом результати досліджень предметів з художнього металу Ірану свідчать про те [2, с. 8], що в ісламському Середньовіччі використовувався ряд чорних органічних матеріалів, часто у поєднанні з різними неорганічними наповнювачами для ґрунтів, такими як кварц і кальцит [2, с. 40].

Автори Р. Ворд та ін. припустили [4, с. 241], що гаряча та рідка чорна інкрустація була нанесена на ґрунт у заглиблення рисунку з нерівною поверхнею для забезпечення зчеплення (іл. 1–3, б, в).

Показано, що із дев'яти кованих предметів тореветики XIII-XIV ст. з Музею Ханенків в п'яти пробах чорного матеріалу виробів виявлено бітум зі смолою, в інших 4-х предметах мікроскопічно і за допомогою ATR-FTIR встановлено наявність воску (зі смолою), імовірно, використаних задля консервації поверхні від корозії під час реставраційних заходів. Слід відмітити, що Р. Ворд [4, с. 241] спостерігали м'яку чорну воскову інкрустацію на предметах з колекції Британського музею, якою пізніше заповнювали пази, в яких колись була срібна інкрустація. Втрати срібної або золотої інкрустації та заповнення чорним матеріалом відмічалося в даному дослідженні і представлено на макрофотографіях (іл. 1, в; іл. 2, в), але остаточних даних про заповнення восковою мастикою втрат срібної інкрустації немає.

Для встановлення складу бітуму з предметів Музею Ханенків відібрано проби для аналізу (під мікроскопом). Проведений порівняльний аналіз FTIR спектрів чорного органічного матеріалу з FTIR спектром стандартного бітуму із бази Infrared & Raman Users Group (IRUG) [26]. Характерні піки в ІЧ-спектрах, віднесення їх до певних коливань груп, а також інтерпретація представлено в таблиці 1. Аналіз смуг поглинання музейних зразків №№ 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ дає нам підставу вважати, що матеріалом інкрустації при декоруванні предметів тореветики з колекції Музею Ханенків є бітум зі смолою. Також у FTIR спектрі чорного матеріалу виявлено домішки мінеральних сполук, зокрема кальциту (карбонат кальцію) і каоліну (алюмосилікат) (табл. 1), імовірно, у складі ґрунту, нанесеному на поверхню гравірованого виробу для кращого зчеплення бітуму з поверхнею металу. Слід відзначити, що дослідження [4, с. 242] за допомогою газової хроматографії-мас-спектрометрії (ГХ-МС) чорної інкрустації зразків ісламських металевих виробів з Британського

музею показали складний характер інкрустацій. Так, перська скринька XIV ст. з колекції музею має сліди обох органічних матеріалів, як бітуму, так і хвойної смоли, що збігається з проведеними дослідженнями трьох експонатів з Музею Ханенків.

При проведенні досліджень предметів з колекції Музею Ханенків методом FTIR спектроскопії виявлено смуги поглинання чорного органічного матеріалу, які відповідають вуглеводним сполукам і смолі (IRUG бітум) та неорганічним сполукам – карбонату кальцію/кальциту та алюмосилікату/каоліну (порівняння з еталонами з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ») (табл. 1). Так, ІЧ-спектр бітуму характеризується набором смуг поглинання, що відповідають коливанням функціональних груп, типових для складної суміші вуглеводневих та кисневмісних компонентів. У високохвильовій області спектра при 2957–2852 см^{-1} фіксуються інтенсивні смуги валентних коливань С–Н аліфатичних груп CH_2 і CH_3 , що свідчить про значну частку насичених вуглеводневих ланцюгів у структурі бітуму і смоли. У середній області спектра спостерігаються

смуги при 1735–1695 см^{-1} , які відповідають валентним коливанням карбонільних груп С=О (кетонів, карбонових кислот, естерів), що характерно для окиснених компонентів бітуму і смоли. Широке поглинання середньої інтенсивності при 1650–1600 см^{-1} пов'язано з валентними коливаннями С=C ароматичних структур, характерних для смолистих та асфальтенових фракцій. В області 1586–1455 см^{-1} проявляються скелетні коливання ароматичних кілець і деформаційні коливання аліфатичних груп CH_2 та CH_3 бітуму і смолистих фракцій. Смука при 1377 см^{-1} відповідає деформаційним коливанням метильних груп. В області спектра 1164–1032 см^{-1} спостерігаються смуги валентних коливань полярних зв'язків С–О та можливих S=O груп, що можуть бути пов'язані з наявністю ефірних, естерних або сульфоксидних структур бітуму (табл. 1).

Смуги 1417 інт. широка, 874 ср. інт., 716 см^{-1} відповідають валентним коливанням карбонільної групи $\nu(\text{CO}_3^{2-})$, які притаманні кальциту як мінеральній домішці бітуму і відсутні в еталоні бітуму IRUG (табл. 1). Наявність низки смуг поглинання

Таблиця 1
Характерні смуги FTIR спектроскопії бітуму з художнього металу Музею Ханенків у порівнянні зі стандартним бітумом (IRUG)

Тип смуги поглинання	Бітум, предмети музею (см^{-1})	IRUG бітум, еталон (см^{-1})	Віднесення коливань	Інтерпретація
Аліфатичні С–Н	2957 м. інт., 2920, 2852	2951 пл., 2922, 2870, 2855	$\nu(\text{C–H})$ CH_2 , CH_3	Вуглеводневі ланцюги аліфатичних фракцій бітуму та смоли
Карбонільні С=О	1735 ср. інт., 1723 пл., 1716, 1695	1734 пл., 1716 пл., 1698 пл.	$\nu(\text{C=O})$	Окислені органічні групи, смоли, частково бітум
Ароматичні С=C	1651, 1645, 1622, 1615	1648 м. інт., 1600 широка	$\nu(\text{C=C})$	Ароматичні скелетні коливання смоли/асфальтенів
Скелетні та деформаційні CH_2/CH_3	1586, 1558, 1540, 1462, 1455, 1377	1578 пл., 1560 пл., 1542 м. інт., 1506 м. інт., 1455 інт., 1374, 1364 пл.	$\delta(\text{CH}_2, \text{CH}_3)$	Деформації аліфатичних та ароматичних структур
Валентні груп С–О / S=O / естери	1164, 728 пл.	1168 пл., 1032 пл.	$\nu(\text{C–O})$, $\nu(\text{S=O})$	Полярні групи бітуму та смоли, підтвердження органічного походження
Карбонат кальцію (CaCO_3 / крейда)	1417 інт. широка, 874 ср. інт., 716	–	$\nu(\text{CO}_3^{2-})$	Мінеральний наповнювач мастики
Алюмосилікати/каолін	1015 інт. широка, 600 ср. інт., 522, 460–427, 427 інт.	–	Si–O, Al–O	Білий наповнювач, стабілізатор мастики, додає щільність і колір

(1015 інт. широка, 600 ср. інт., 522, 460–427, 427 інт. cm^{-1}) пов'язана з коливаннями груп Si-O, Al-O у складі алюмосилікату/каоліну як білого наповнювача, стабілізатора мастики, який додає щільність і колір (відсутній в стандартному бітумі IRUG, табл. 1).

Таким чином, аналіз ІЧ-спектрів чорного інкрустаційного матеріалу досліджуваних іранських металевих виробів з Музею Ханенків дозволив встановити склад з органічної бітумної матриці зі смолою та мінеральними добавками. Порівняльний аналіз з технічними дослідженнями ісламського металу в Британському музеї [4; 8] показав, що чорні інкрустації у латунних виробках складаються з органічних мастик природного бітуму, модифікованому рослинними смолами, що можуть містити мінеральні домішки та наповнювачі. Археологічні зразки зазвичай являють собою суміші доісторичного бітуму (менше 30% як найпоширеніший склад) з мінеральними додатками (глина, пісок, карбонат, зола, випалена цегла тощо) [25, с. 39], які додаються для ґрунтування поверхні пазів різблення, створення темного контрастного фону, стабілізації інкрустацій і регулювання технологічних властивостей мастики та відповідають технологічним практикам, наявним в металообробці країн ісламу.

Слід додати, що більш поглиблене дослідження складу чорного матеріалу інкрустації на поверхні художнього металу потребує проведення додаткового аналізу сполук за допомогою сучасних аналітичних методів [27], які можуть надати інформацію про походження матеріалів для створення художнього металу.

Наукова новизна даного дослідження полягає у можливості застосуванні методу ATR-FTIR спектроскопії для аналізу поверхневих шарів виробів художнього металу з колекції Музею Ханенків, що раніше не було системно реалізовано в українській мистецтвознавчій та технологічній практиці. Вперше здійснено ідентифікацію корозійних продуктів мідно-цинкових сплавів пам'яток іранської тореветики XIII–XIV ст. за допомогою FTIR аналізу; встановлено склад чорних

інкрустаційних матеріалів як бітумно-смоляних композицій із мінеральними наповнювачами; доведено ефективність поєднання FTIR спектроскопії з дослідженнями методами мікроскопії та РФА для комплексного вивчення багатошарової структури художнього металу. Результати розширюють методологічну базу технологічних досліджень декоративно-ужиткового мистецтва та відкривають перспективи впровадження FTIR аналізу в практику музейної атрибуції й реставрації в Україні.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням є ефективним аналітичним методом для вивчення поверхневих шарів художнього металу. Використання методу ATR-FTIR дозволило ідентифікувати основні продукти корозії мідно-цинкових сплавів, зокрема карбонати (малахіт, азурит), сульфати та оксиди міді, а також підтвердити відсутність хлоридної корозії у досліджених музейних предметах. Встановлено, що чорні інкрустаційні матеріали виробів іранської тореветики XIII–XIV ст. представлені складними органо-мінеральними композиціями на основі бітуму та смоли з домішками кальциту й каоліну, що відповідає технологічним традиціям ісламської металообробки. Доведено доцільність поєднання FTIR спектроскопії з методами оптичної мікроскопії та рентгенофлуоресцентного аналізу для отримання комплексної інформації про матеріальний склад і технологічні особливості пам'яток художнього металу. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні вибірки об'єктів, застосуванні додаткових аналітичних методів для уточнення походження органічних матеріалів, а також у впровадженні отриманих результатів у практику реставрації та збереження культурної спадщини.

Подяка. Авторка публікації висловлює вдячність за співпрацю та участь у дослідженні директорці Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» Олені Андріановій, кандидатці хімічних наук, та заступниці директора з публічних програм і комунікації, дослідниці мистецтва ісламу Музею Ханенків Ганні Рудик.

Література:

1. Craddock P. T. Scientific investigation of copies, fakes and forgeries, 2009. Oxford; Burlington, MA : Elsevier / Butterworth-Hein. 640 p. DOI: 10.4324/9780080939001
2. Atil E., Chase W. & Jett P. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art / Freer Gallery of Art. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1985. 273 p.
3. Ponting M. J. East Meets West in Post-Classical Bet She'an : The Archaeometallurgy of Culture Change. *Journal of Archaeological Science*. 1999. Vol. 26. No. 10. P. 1311–1321.
4. Ward R., La Niece S., Hook D., White R. Veneto-Saracenian metalwork: an analysis of the bowls and incense burners in the British Museum / Eds. D. Hook & D. Gaimster. Trade and discovery: the scientific study of artefacts from post-medieval Europe and beyond (Occasional Paper 109). London : British Museum press, 1995. P. 235–258.
5. Scott D. A. Metallography and microstructure in ancient and historic metals. Singapore : Getty publications, 1992. 176 p.
6. Scott D. A. Metallography and microstructure of metallic artifacts. Archaeometallurgy in global perspective: methods and syntheses. New York : Springer New York, 2014. P. 67–89.
7. Karydas A. G. Application of a portable XRF spectrometer for the non invasive analysis of museum metal artefacts. *Annali di Chimica : Journal of Analytical, Environmental and Cultural Heritage Chemistry*. 2007. Vol. 97. No. 7. P. 419–432. DOI: 10.1002/adic.200790028.
8. La Niece S. Islamic copper-based metalwork from the eastern Mediterranean: technical investigation and conservation issues. *Studies in Conservation*. 2010. Vol. 55. No. 2. P. 35–39. DOI: 10.1179/sic.2010.55.
9. La Niece S. Medieval Islamic metal technology / In Scientific research in the field of Asian art : Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art. London : Archetype Publications, 2003. 96 p.
10. La Niece S., Ward R., Hook D., & Craddock P. Medieval Islamic Copper Alloys. / In : Scientific Research on Ancient Asian Metallurgy, London, British Museum, 2012. P. 247–254.
11. Catelli E., et. al. Characterization of outdoor bronze monument patinas: the potentialities of near-infrared spectroscopic analysis. *Environmental Science and Pollution Research*. 2018. Vol. 25. P. 24379–24393. DOI: 10.1007/s11356-018-2483-3
12. Di Carlo G., et al. Artificial patina formation onto copper-based alloys: Chloride and sulphate induced corrosion processes. *Applied Surface Science*. 2017. Vol. 421. P. 120–127. DOI: 10.1016/j.apsusc.2017.01.080
13. Stoch A., et. al. FTIR study of copper patinas in the urban atmosphere. *Journal of Molecular Structure*. 2001. Vol. 596. No. 1–3. P. 201–206. DOI: 10.1016/S0022-2860(01)00718-9
14. Saleem K. Examination of ancient artefacts from Europe (2200 BC-1200 AD) using material analysis techniques : Dissertation Submitted to obtain the degree of Doctor of engineering (Dr.-Ing.) : at Faculty of engineering Kiel University, Institute for material science, August 25, 2023. 117 p.
15. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Технологічні дослідження художнього металу: основні підходи та методи. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2026. Подано до друку
16. Біскулова С. О., Рудик Г. Б. Комплексні дослідження групи предметів Іранського художнього металу XIII–XIV століть з колекції Музею Ханенків. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 6. С. 12–27. doi: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.2>
17. Андріанова О. Б. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. *Український мистецтвознавчий дискурс* : кол. моногр. / За заг. ред. В. В. Карпова; НАКККІМ. Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 20–70. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/45330>
18. Nørgaard H. W. Portable XRF on Prehistoric Bronze Artefacts: Limitations and Use for the Detection of Bronze Age Metal Workshops. *Open Archaeology*. 2017. Vol. 3. P. 101–122. DOI: 10.1515/opar-2017-0006
19. Adriaens A. Non-destructive analysis and testing of museum objects : An overview of 5 years of research. *Review. Spectrochimica Acta*. 2005. Part B. Vol. 60. P. 1503–1516. DOI: 10.1016/j.sab.2005.10.006
20. Giachet M. T., Schröter J., Brambilla L. Characterization and Identification of Varnishes on Copper Alloys by Means of UV Imaging and FTIR. *Coatings*. 2021. Vol. 11. P. 298. <https://doi.org/10.3390/coatings11030298>
21. Lahanier C. Scientific methods applied to the study of art objects. *Microchimica Acta*. 1991. Vol. 104. No. 1. P. 245–254. DOI: 10.1007/BF01245512
22. Mohamed W. & Darweesh S. Ancient Egyptian black-patinated copper alloys. *Archaeometry*. 2012. Vol. 54. No. 1. 175–192 pp. doi: 10.1111/j.1475-4754.2011.00602.x
23. Albano M., et al. X-rays investigations for the characterization of two 17th century brass instruments from Nuremberg. *Acta IMEKO*. 2022. Vol. 11. No. 3. P. 1–7. identifier: IMEKO-ACTA-11 (2022)-03-19
24. Boyatzis S. C., Fragkos-Livanios L., Giannoulaki M. & Filopoulou A. Infrared spectroscopy reveals the reactivity of fatty acids on copper surfaces and its implications for cultural heritage objects. *Heritage Science*. 2023. Vol. 11. No. 196. 25 p. <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01023-1>

25. Connan J. Use and trade of bitumen in antiquity and prehistory: molecular archaeology reveals secrets of past civilizations. *Phil. Trans. R. Soc. Lond. B.* 1999. Vol. 354. P. 33-50. doi: 10.1098/rstb.1999.0358
26. The Infrared and Raman Users Group Spectral Database : official website. URL : <http://www.irug.org/jcamp-details?id=194> (останнє звернення 15.03.2026)
27. Mohamed N. M. & Elmetwaly M. S. Scientific investigation of the 20th century bronze bell in Asyut, Egypt: insight into materials, chemical composition and preservation status. *Archaeological and Anthropological Sciences*. 2025. Vol. 17. No. 63. 20 p. <https://doi.org/10.1007/s12520-025-02167-w>

References:

1. Craddock, P. T. (2009). *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*. Elsevier / Butterworth-Heinemann. <https://doi.org/10.4324/9780080939001>
2. Atil, E., Chase, W., & Jett, P. (1985). *Islamic metalwork in the Freer Gallery of Art*. Smithsonian Institution Press.
3. Ponting, M. J. (1999). East meets West in post-classical Bet She'an: The archaeometallurgy of culture change. *Journal of Archaeological Science*, 26(10), 1311–1321.
4. Ward, R., La Niece, S., Hook, D., & White, R. (1995). Veneto-Saracenic metalwork: An analysis of the bowls and incense burners in the British Museum. In D. Hook & D. Gaimster (Eds.), *Trade and discovery: The scientific study of artefacts from post-medieval Europe and beyond* (Occasional Paper 109, pp. 235–258). British Museum Press
5. Scott, D. A. (1992). *Metallography and microstructure in ancient and historic metals*. Getty Publications.
6. 40. Scott, D. A. (2014). Metallography and microstructure of metallic artifacts. In *Archaeometallurgy in global perspective: Methods and syntheses* (pp. 67–89). Springer New York.
7. Karydas, A. G. (2007). Application of a portable XRF spectrometer for the non-invasive analysis of museum metal artefacts. *Annali di Chimica: Journal of Analytical, Environmental and Cultural Heritage Chemistry*, 97(7), 419–432. <https://doi.org/10.1002/adich.200790028>
8. La Niece, S. (2010). Islamic copper-based metalwork from the eastern Mediterranean: Technical investigation and conservation issues. *Studies in Conservation*, 55(2), 35–39. <https://doi.org/10.1179/sic.2010.55>
9. La Niece, S. (2003). Medieval Islamic metal technology. In *Scientific research in the field of Asian art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art* (p. 96). Archetype Publications.
10. La Niece, S., Ward, R., Hook, D., & Craddock, P. (2012). Medieval Islamic copper alloys. In *Scientific research on ancient Asian metallurgy* (pp. 247–254). British Museum.
11. Catelli, E., et. al. (2018). Characterization of outdoor bronze monument patinas: The potentialities of near-infrared spectroscopic analysis. *Environmental Science and Pollution Research*, 25, 24379–24393. <https://doi.org/10.1007/s11356-018-2483-3>
12. Di Carlo, G., et. al. (2017). Artificial patina formation onto copper-based alloys: Chloride and sulphate induced corrosion processes. *Applied Surface Science*, 421, 120–127. <https://doi.org/10.1016/j.apsusc.2017.01.080>
13. Stoch, A., et. al. (2001). FTIR study of copper patinas in the urban atmosphere. *Journal of Molecular Structure*, 596(1–3), 201–206. [https://doi.org/10.1016/S0022-2860\(01\)00718-9](https://doi.org/10.1016/S0022-2860(01)00718-9)
14. Saleem, K. (2023). Examination of ancient artefacts from Europe (2200 BC–1200 AD) using material analysis techniques (Doctoral dissertation, Kiel University, Faculty of Engineering, Institute for Material Science).
15. Biskulova, S. O., & Andrianova, O. B. (in press). Tekhnolohichni doslidzhennia khudozhnoho metalu: osnovni pidkhody ta metody. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*.
16. Biskulova, S. O., & Rudyk, H. B. (2025). Kompleksni doslidzhennia hrupy predmetiv iranskoho khudozhnoho metalu XIII–XIV stolit z kolektsii Muzeiu Khanenkiv. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (6), 12–27. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.2>
17. Andrianova, O. B. (2020). Tekhnolohichni doslidzhennia v strukturi mystetstvoznavchoi ekspertyzy. In V. V. Karpov (Ed.), *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs* (pp. 20–70). Baltija Publishing. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/45330>
18. Nørsgaard, H. W. (2017). Portable XRF on prehistoric bronze artefacts: Limitations and use for the detection of Bronze Age metal workshops. *Open Archaeology*, 3, 101–122. <https://doi.org/10.1515/opar-2017-0006>
19. Adriaens, A. (2005). Non-destructive analysis and testing of museum objects: An overview of 5 years of research. *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy*, 60, 1503–1516. <https://doi.org/10.1016/j.sab.2005.10.006>
20. Giachet, M. T., Schröter, J., & Brambilla, L. (2021). Characterization and identification of varnishes on copper alloys by means of UV imaging and FTIR. *Coatings*, 11, 298. <https://doi.org/10.3390/coatings11030298>
21. Lahanier, C. (1991). Scientific methods applied to the study of art objects. *Microchimica Acta*, 104(1), 245–254. <https://doi.org/10.1007/BF01245512>

22. Mohamed, W., & Darweesh, S. (2012). Ancient Egyptian black-patinated copper alloys. *Archaeometry*, 54(1), 175–192. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.2011.00602.x>
23. Albano, M., et al. (2022). X-rays investigations for the characterization of two 17th century brass instruments from Nuremberg. *Acta IMEKO*, 11(3), 1–7.
24. Boyatzis, S. C., Fragkos Livanios, L., Giannoulaki, M., & Filopoulou, A. (2023). Infrared spectroscopy reveals the reactivity of fatty acids on copper surfaces and its implications for cultural heritage objects. *Heritage Science*, 11, 196. <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01023-1>
25. Connan, J. (1999). Use and trade of bitumen in antiquity and prehistory: Molecular archaeology reveals secrets of past civilizations. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 354, 33–50. <https://doi.org/10.1098/rstb.1999.0358>
26. Infrared and Raman Users Group. (n.d.). Spectral database. Retrieved March 15, 2026, from <http://www.irug.org/jcamp-details?id=194>
27. Mohamed, N. M., & Elmetwaly, M. S. (2025). Scientific investigation of the 20th century bronze bell in Asyut, Egypt: Insight into materials, chemical composition and preservation status. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 17, 63. <https://doi.org/10.1007/s12520-025-02167-w>

Дата першого надходження статті до видання: 10.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 778.2:37.013.3(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.5>

Бондар Іван Іванович,

Народний художник України, професор,
професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
ННІ педагогіки, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-4686-4598
bondar@vu.cdu.edu.ua

Афонін Віктор Андрійович,

заслужений художник України, доцент,
доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
ННІ педагогіки, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-5739-4640
afonin@vu.cdu.edu.ua

Олексенко Віктор Андрійович,

заслужений художник України, доцент,
доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
ННІ педагогіки, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-0912-8671
oleksenko@vu.cdu.edu.ua

КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ЧНУ ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ЯК МИСТЕЦЬКА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСОНАЛІЇ

У статті представлено результати комплексного дослідження кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького як цілісної мистецько-педагогічної школи. Визначено, що її становлення зумовлене сукупністю історико-культурних та інституційних чинників, які сприяли формуванню самобутнього художньо-освітнього середовища. Виявлено, що кафедра функціонує не лише як структурний підрозділ закладу вищої освіти, а як осередок формування, збереження та трансляції художнього мислення, де поєднуються освітня, творчо-практична та культуротворча функції.

З'ясовано, що провідну роль у розвитку кафедри відіграє педагогічний колектив, який забезпечує спадкоємність академічних і національних мистецьких традицій, формує професійну ідентичність здобувачів освіти та сприяє передачі художнього досвіду. Узагальнено та систематизовано основні підходи до організації освітнього процесу, серед яких історико-культурний, системний, порівняльно-аналітичний та персоніфікований, що дозволяють розглядати кафедру як цілісну мистецько-педагогічну систему.

Акцентовано увагу на поєднанні академічної художньої підготовки з сучасними освітніми практиками та міждисциплінарними підходами, що забезпечує оновлення змісту мистецької освіти та інтеграцію регіональних мистецьких традицій у сучасний культурно-освітній простір. Окреслено значення регіонального культурного контексту як важливого чинника формування унікальної мистецької школи та її ідентичності.

Визначено, що кафедра виступає динамічним середовищем розвитку мистецької освіти, у межах якого забезпечується безперервність художньої традиції, її адаптація до сучасних соціокультурних викликів та інтеграція в актуальні освітні процеси. Доведено, що комплексне осмислення діяльності кафедри сприяє глибшому розумінню механізмів функціонування мистецько-педагогічних шкіл і визначає перспективи їх подальшого розвитку.

Ключові слова: мистецька школа, кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, художня традиція, регіональна культура, мистецька ідентичність.

Bondar Ivan, Afonin Viktor, Oleksenko Viktor. DEPARTMENT OF FINE AND DECORATIVE ARTS OF BOHDAN KHMELNYTSKY NATIONAL UNIVERSITY OF CHERKASY AS AN ART SCHOOL: TRADITIONS AND PERSONALITIES

The article presents the results of a comprehensive study of the Department of Fine and Decorative Arts of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy as an integral artistic and pedagogical school. It is determined that its formation has been conditioned by a set of historical, cultural, and institutional factors that contributed to the development of a distinctive artistic and educational environment. It has been established that the department functions not only as a structural unit of a higher education institution, but also as a center for the formation, preservation, and transmission of artistic thinking, where educational, creative-practical, and cultural functions are combined.

It is clarified that the leading role in the development of the department is played by its teaching staff, which ensures the continuity of academic and national artistic traditions, shapes the professional identity of students, and facilitates the transfer of artistic experience. The main approaches to organizing the educational process have been generalized and systematized, including historical-cultural, systemic, comparative-analytical, and personological approaches, which allow the department to be considered as a holistic artistic and pedagogical system.

Attention is focused on the combination of academic artistic training with modern educational practices and interdisciplinary approaches, which ensures the renewal of the content of art education and the integration of regional artistic traditions into the contemporary cultural and educational space. The importance of the regional cultural context as a key factor in shaping a unique artistic school and its identity is outlined.

It is determined that the department acts as a dynamic environment for the development of art education, within which the continuity of artistic tradition is ensured, its adaptation to modern socio-cultural challenges, and its integration into current educational processes. It is proved that a comprehensive understanding of the department's activities contributes to a deeper comprehension of the mechanisms of functioning of artistic and pedagogical schools and determines the prospects for their further development.

Key words: art school, Department of Fine and Decorative Arts, artistic tradition, regional culture, artistic identity.

Вступ. В умовах інтеграції української освіти до європейського культурно-освітнього простору особливої ваги набуває збереження національних мистецьких традицій та їхнє творче осмислення у навчальному процесі. У цьому контексті уваги потребують осередки інноваційних педагогічних підходів та творчих шкіл, що впливають на розвиток національної художньої освіти.

Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького виступає осередком акумуляції художнього досвіду, творчих методик і педагогічних практик, що передаються від покоління до покоління через діяльність провідних викладачів-митців. Саме персоналії визначають індивідуальність мистецької школи, формують її стиль, концептуальні засади та художню спрямованість. Водночас в наукових дослідженнях недостатньо висвітлено питання комплексного аналізу кафедри як цілісного феномену мистецької школи, де поєднуються історичні традиції, освітні методики та творчі здобутки педагогів.

Проблема полягає у необхідності теоретичного обґрунтування та систематизації досвіду кафедри образотворчого мистецтва як мистецької школи, визначення її традицій, методів навчання й виховання, а також ролі ключових персоналій у формуванні професійної підготовки студентів.

Матеріали та методи. Дослідження історії кафедри розпочав заслужений діяч мистецтв України В. Клименко, який працював на кафедрі з моменту її заснування (2002–2015). Він розглядав діяльність освітніх мистецьких осередків у контексті розвитку української національної школи образотворчого мистецтва [8]. У ювілейному альбомі (2002–2017) дослідник Ф. Гонца впорядкував інформацію про кафедру, її історію та викладацький склад, окреслив стратегію розвитку, а також представив бренд кафедри ARTKA, автором якого є, зокрема як розробник однойменного сайту [14]. Окремі аспекти діяльності кафедри висвітлено у працях В.Олексенка [14], І. Бондара [1; 13], Л. Полудень [10–12], Ф. Гонци [12], Т. Касьян [4–7], Д. Соколенко [7], О. Пушонкової [13], В. Афоніна [13] та

ін. Історик та культуролог Г. Голиш у книзі «Покликані високим і вічним» (співавт.: Л. Голиш) розмістив статті, присвячені творчості відомих в Україні та поза її межами художників-викладачів кафедри Віктора Олексенка, Івана Фізера, Віктора Клименка, Тетяни Касьян, Івана Бондаря [2, с. 122–137]. У книзі «На перетині доль і подій: вибрана публіцистика 2020–2025» автор розкриває особливості життєвого і творчого шляху Віктора Афоніна, Олександра Костогриза, Віктора Олексенка, Тетяни Касьян [3, с. 176–197]. Водночас, попри наявність окремих публікацій і досліджень, які висвітлюють різні аспекти діяльності кафедри та творчість її викладачів, на сьогодні відсутнє цілісне, системне наукове дослідження, що комплексно охоплювало б історію становлення, етапи розвитку, освітню та мистецьку діяльність кафедри.

Метою статті є комплексне осмислення діяльності кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва як мистецької школи, виявлення історико-культурних передумов її становлення, визначення специфіки педагогічних стратегій та окреслення ролі персоналії у формуванні кафедрального художньо-освітнього середовища й регіонального культурного простору.

Результати. Митці Черкаського краю протягом століть збагачували духовну культуру українського народу своїми унікальними творчими здобутками, формуючи самобутній мистецький простір регіону. Черкащина, яку справедливо називають духовним центром України, подарувала світові геніального поета й художника Тараса Шевченка. Його творчість стала не лише символом національної ідентичності, а й потужним поштовхом до розвитку професійного українського образотворчого мистецтва. Художня спадщина митця, пронизана ідеями національної самобутності, гуманізму та глибокого осмислення реальності, стала основою для формування мистецького світогляду наступних поколінь.

Саме на Тарасовій землі впродовж тривалого часу визрівала потреба у створенні осередку фахової мистецької освіти, здатного не лише забезпечити підготовку професійних художників, а й стати середовищем

формування художнього світогляду творчої молоді. Багато представників інтелігенції, педагогів і митців Черкаського регіону плекали ідею відкриття мистецької вищої школи або принаймні профільного факультету, який відкрив би доступ до системної художньої освіти, заснованої на поєднанні класичних та національних мистецьких традицій.

Історія розвитку образотворчого мистецтва в Черкаському національному університеті імені Б. Хмельницького сягає своїм корінням тих часів, коли вперше в Україні, у 1984 році, відкрито спеціальність «Хімія та обслуговуюча праця». Відтак, важливу роль у становленні художньо-мистецької освіти в Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького відіграла міждисциплінарна ініціатива. Завідувач кафедри органічної хімії, професор Володимир Матвійович Найдан разом із колегами хімічного факультету створив матеріальну базу та організував навчальний процес підготовки майбутніх учителів трудового навчання, який передбачав, зокрема, вивчення основ образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Саме в цьому середовищі закладалися перші передумови для формування художньо-освітнього напрямку, що згодом набув системного й самостійного характеру.

Поряд з цим, у 1999 році, було відкрито спеціальність «Практична психологія та образотворче мистецтво». Подальший розвиток художньої освіти був пов'язаний із впровадженням інноваційних технологій наступності неперервної мистецької освіти.

У 2000 році на базі університету було створено навчально-науково-виробничий комплекс «Перспектива», який у різні роки тісно співпрацював із художньою школою-студією «Глорія», спеціалізованою школою № 20 м. Черкас із поглибленим вивченням мистецьких дисциплін, гімназією-інтернатом гуманітарно-естетичного профілю с. Шевченкове Звенигородського району, Черкаським вищим художнім професійно-технічним училищем № 20, Черкаським державним бізнес-коледжем (спеціальність «Дизайн»), дитячою художньою школою імені Данила Нарбута, Черкаською дитячою школою мистецтв та іншими освітніми установами.

Створення цього комплексу сприяло формуванню цілісної моделі художньої освіти, у межах якої забезпечувалася послідовна підготовка майбутніх фахівців – від початкової ланки до вищої школи.

Завдяки послідовній і наполегливій діяльності ректора університету, професора Анатолія Івановича Кузьмінського, а також проєкторів – професорки Людмили Ісаківни Прокопенко та Валентини Дмитрівни Артюх, у 2002 році було розпочато підготовку професійних художників, спеціалістів з декоративного оздоблення інтер'єру та спеціалістів з художньо-комп'ютерної графіки.

Кафедру образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва було створено 15 квітня 2002 року у межах хімічного факультету. Першою завідувачкою кафедри стала художниця, кандидатка педагогічних наук Мелінда Іванівна Стась. Освітній процес від початку ґрунтувався на засадах класичної академічної школи у поєднанні з національними мистецькими традиціями, що забезпечувало комплексний і цілісний підхід до формування фахових компетентностей майбутніх митців. Отже, підготовка фахівців з образотворчого мистецтва з 2002 року здійснювалась на мистецькому відділенні хімічного факультету (декан – доцент Н. Є. Карловська), яке очолювала М. І. Стась.

Важливим етапом інституційного розвитку стало входження кафедри у 2008 році до складу Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва. З 2010 року завідувачем кафедри була доцент Тетяна Костянтинівна Касьян.

Структурні трансформації супроводжувалися не лише організаційними змінами, а й поступовим формуванням власної мистецько-педагогічної традиції. Кожен з завідувачів привносив нові ідеї та шляхи їх реалізації.

З серпня 2020 року по жовтень 2020 завідувачем кафедри був народний художник України, професор Іван Васильович Фізер.

У 2020–2024 роках кафедру очолювала кандидатка педагогічних наук, доцентка Лілія Іванівна Полудень. Виконувала обов'язки завідувача у 2024–2025 Олесь Павлівна Кравчук.

З першого року заснування кафедри на ній працює архітектор, картограф та відомий краєзнавець Федір Анатолійович Гонца, який досліджує сучасні тенденції мистецької освіти та завдяки якому на кафедрі утворився плідний діалог між традицією і інноваціями.

Важливою складовою розвитку художньої освіти на кафедрі ОДПМ стало налагодження технологій наступності неперервної освіти мистецького профілю. З цією метою було укладено договори про навчально-наукову співпрацю, до яких увійшли Львівська національна академія мистецтв, Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка, Черкаський державний технологічний університет, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, Черкаський державний фаховий бізнес-коледж, Черкаський художньо-технічний коледж, Канівське училище культури і мистецтв, Черкаська обласна організація Національної спілки художників України, Комунальна установа «Обласний художній музей» Черкаської обласної ради, Комунальний заклад «Черкаський обласний краєзнавчий музей» ЧОР, Черкаська обласна універсальна наукова бібліотека імені Тараса Шевченка, Комунальний заклад «Обласна бібліотека для юнацтва імені Василя Симоненка» Черкаської обласної ради, художня школа імені Д. Нарбута, художня студія «Глорія» та інші заклади та інституції. Така взаємодія створює цілісну систему підготовки майбутніх фахівців, у межах якої кафедра виступає не лише освітньою інституцією, а й активним мистецьким середовищем, що забезпечує передачу професійного досвіду, традицій і художнього мислення від покоління до покоління.

Сьогодні кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва постає як осередок підготовки фахівців широкого профілю. Випускники спеціальності «Образотворче мистецтво» успішно реалізують себе у видавництвах, рекламних агенціях, сервісних бюро, поліграфічних підприємствах і центрах, архітектурно-проектних бюро, будівельних підприємствах, дизайн-студіях, а також у закладах вищої освіти. Така багатовекторність професійної діяльності свідчить про сформовану систему фахової підготовки.

Важливу роль у становленні та розвитку кафедри відігравали митці, педагоги та фахівці різних мистецьких напрямів, чия творча і педагогічна діяльність формувала її професійне обличчя. У різні роки на кафедрі працювали відомі художники (а дехто з них працює й донині): Віктор Іванович Клименко, Іван Іванович Бондар, Віктор Андрійович Олексенко, Артур Вікторович Дуненко, Іван Васильович Фізер, Марія Іванівна Фізер, Олександр Петрович Костогриз, Віктор Михайлович Співак, Тетяна Костянтинівна Касьян, Лев Альбертович Недосеко, Віталій Борисович Дахівник, Наталія Борисівна Середя, Наталія Іванівна Олійник, Іван Іванович Фізер, Лілія Іванівна Полудень, Анастасія Олександрівна Линовицька, Наталія Володимирівна Комашко, Наталія Юріївна Юріна-Вернидуб, Неоніла Петрівна Недосеко, Дарія Андріївна Соколенко, Олеся Павлівна Кравчук, Ілона Петрівна Хован, Ігор Юрійович Чернов, Оксана Андріївна Куліш, Мар'яна Юріївна Мошкарінець, Аріна Олександрівна Бойко та інші представники художньої спільноти Черкащини.

До освітнього процесу активно долучилися архітектори та фахівці суміжних галузей, зокрема Федір Анатолійович Гонца, Анатолій Дмитрович Петренко, Сергій Анатолійович Фадєєв, Василь Іванович Дмитренко, що сприяло розширенню професійного спектра підготовки студентів та інтеграції архітектурного і художнього мислення. Вагомий внесок у розвиток кафедри зробили також викладачі інших мистецьких і гуманітарних дисциплін – Людмила Станіславівна Фірсова, Альона Ігорівна Вишнікіна та інші фахівці.

Випускниками кафедри є низка талановитих митців і мисткинь, серед яких Віктор Снісаренко, Максим Гладько, Володимир Сінусік, Костянтин Мелак, Іван Манзенко, Мар'яна Мошкарінець, Євген Якшин, Наталія Чугай, Михайло Проценко, Юлія Скорик, Андрій Мороз, Дарія Соколенко, Ася Козіна, Севастіана Федоренко, Дарія Лада, Ольга Курська, Тетяна Скоромна та ін. Сьогодні вони активно працюють у сфері мистецтва, утверджуючи власні творчі практики й водночас продовжуючи та розвиваючи традиції кафедри поза її межами.

Окремо слід відзначити митців і педагогів, які у різні роки долучалися до навчального процесу, читаючи окремі курси та проводячи практичні заняття, серед яких Ніна Михайлівна Клименко, Тамара Федорівна Гордова, Ярослав Охримович Кравченко, Микола Олександрович Пічкур, Михайло Леонідович Опалєв та інші.

Зоя Захарівна Костогриз багато років була навчальним майстром, а також увійшла в оргкомітет освітніх заходів кафедр та конференції «Традиції та новітні технології у розвитку мистецтва». Їхня участь сприяла формуванню багатогранного мистецько-педагогічного середовища, у межах якого поєднувалися різні художні традиції, професійні досвіди та авторські методичні підходи.

Нині кафедру очолює кандидат філософських наук, вчений секретар Черкаського обласного художнього музею, член Національної спілки художників Оксана Анатоліївна Пушонкова. Свій творчо-професійний досвід передають студентам народний художник України, професор Іван Іванович Бондар; заслужені художники України, доценти, Віктор Андрійович Олексенко, Віктор Андрійович Афонін; кандидатка педагогічних наук Тамара Степанівна Хребто; члени національної спілки художників: Неоніла Петрівна Недосеко, Леся Павлівна Кравчук, Іван Іванович Фізер; архітектори, старші викладачі: Федір Анатолійович Гонца, Олександр Петрович Костогриз (2007); дизайнер Владислав Юрійович Тимошенко; викладачі: Руслана Олександрівна Бачуріна, Людмила Петрівна Шуршина; навчальний майстер кафедри: Наталія Іванівна Олійник, методисти Анна Сергіївна Кравчук, Аріна Юріївна Машкова.

Записи 2004 року, що окреслюють пріоритети діяльності кафедри, на перший погляд мають суто програмний характер: удосконалення змісту освіти, впровадження ступеневої підготовки, модернізація навчальних планів, інтеграція комп'ютерних технологій. Проте за цими формулюваннями проступає значно глибший процес – пошук нової моделі мистецької освіти, здатної поєднати академічну традицію з вимогами сучасності. Концепт мистецького осередку висвітлено у Ювілейному альбомі кафедри 2002–2017:

«викладачі кафедри передають не тільки свої знання, а й свій життєвий досвід оригінальній, талановитій молоді, яка несе далі вогонь натхнення й створює світ кращим» [14, с.5].

На порозі нового Ювілею історія кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва – це не лише послідовність реформ, навчальних планів і організаційних рішень. Це історія формування середовища, у якому художнє мислення стає способом існування, способом бачення і способом діалогу зі світом. Як зазначено у новітніх дослідженнях діяльності кафедри в умовах війни, «створення екологічного простору культурної пам'яті є програмним стратегічним завданням діяльності кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького» [13].

Кафедра формувалася в період активних освітніх трансформацій, коли ступенева система (бакалавр, спеціаліст, магістр) ставала інструментом мобільності та відкритості. Однак у мистецькому вимірі ця система набула іншого змісту – вона відобразила природну логіку становлення художника: від опанування ремесла до формування власної творчої позиції. Таким чином, освітня структура стала відображенням внутрішнього шляху митця.

Особливо показовим є прагнення кафедри поєднати професійну підготовку з гуманітарним фундаментом. Підвищення ролі культурологічних знань засвідчує усвідомлення того, що мистецтво не існує ізольовано від світоглядного контексту. Художник формується не лише через практичні завдання з рисунку чи композиції, а через здатність мислити історично, екологічно, відповідально. У цьому виявляється гуманістичний характер кафедральної традиції.

Водночас впровадження комп'ютерних та інформаційних технологій у навчальний процес не означає відмови від класичної школи. Навпаки, воно розширює інструментарій художника, відкриває нові форми сучасної візуальної мови. Сучасність не витісняє традицію – вона вступає з нею в діалог. Саме в такому діалозі й народжується жива школа. Кафедра виступає не лише транслятором

знань, а простором відповідальності й свободи, де студент поступово переходить від наслідування до авторства.

Таким чином, стратегічні кроки початку 2000-х років заклали підвалини кафедри як мистецької школи в сучасному розумінні. Вона постає не стільки інституцією з визначеною структурою, скільки середовищем, у якому через взаємодію поколінь, через практику майстерні, через поєднання традиції та інновації відбувається безперервна передача художнього мислення. І саме в цій передачі – її головна цінність і тривалість у часі.

Отже, педагогічний колектив кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва сформувався як спільнота фахівців різних мистецьких напрямів, яких об'єднує спільна мета на поєднання академічної школи з сучасними творчими практиками. Викладачі кафедри активно поєднують навчально-методичну роботу з власною художньою діяльністю, науковими дослідженнями, виставковою та проектною активністю, що забезпечує живий зв'язок між освітнім процесом і актуальним мистецьким контекстом.

Важливою складовою концепту кафедри є поєднання академічної мистецької школи з практико-орієнтованою підготовкою. Навчальний процес спирається на розвинену систему спеціалізованих майстерень рисунку, живопису, кераміки, монументального та декоративно-прикладного мистецтва, що забезпечує цілісне професійне становлення студента. Водночас підкреслюється необхідність подальшого зміцнення матеріально-технічної бази як умови стабільного розвитку мистецької освіти.

Під час війни викладачі кафедри активно поєднують професійну мистецьку діяльність із волонтерством, спрямовуючи свої знання й навички на підтримку суспільства. Вони реалізують арттерапевтичні, інклюзивні та соціально орієнтовані проекти, працюють із дітьми, військовими та вразливими групами, створюють візуальний контент і практичні рішення для потреб армії. Їхня діяльність сприяє емоційній стабілізації, формуванню простору підтримки та осмисленню досвіду війни через мистецтво [13].

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва упродовж свого розвитку сформувалася як цілісна мистецько-педагогічна школа, функціонування якої виходить за межі формальної освітньої структури. Її становлення відбувалося у взаємодії регіональних культурних традицій, університетських освітніх трансформацій та особистісного внеску викладачів-митців, що забезпечило формування стійкого художньо-освітнього середовища.

Встановлено, що визначальною рисою кафедри є органічне поєднання академічної художньої підготовки з гуманітарним світоглядним фундаментом і сучасними мистецькими практиками. Така інтегративна модель сприяє не лише формуванню професійних компетентностей студентів, а й становленню їхньої творчої індивідуальності, критичного мислення та культурної відповідальності.

Доведено, що ключову роль у збереженні та розвитку кафедральної традиції відіграє педагогічний колектив, чия творча, наукова й методична діяльність забезпечує безперервність передачі художнього досвіду між поколіннями. Саме персоніфікований вимір дозволяє розглядати кафедру як живу мистецьку школу, де поєднуються індивідуальні авторські практики та колективна освітня стратегія.

Отже, кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва постає як важливий мистецько-освітній центр регіону, що забезпечує спадкоємність художньої традиції та інтеграцію національної мистецької спадщини у сучасний культурний простір. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом індивідуальних педагогічних методик викладачів, а також із вивченням впливу цифрових технологій на трансформацію художньої освіти.

Література:

1. Бондар І. І. Методологічний аналіз мистецьких студентських робіт як складова процесу формування творчої особистості. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. Черкаси, 2005. Вип. 73. С. 161–164.
2. Голиш Г. М., Голиш Л. Г. Покликані високим і вічним: викладачі Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького – члени національних творчих спілок. Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2013. 172 с.
3. Голиш Г. На перетині доль і подій: вибрана публіцистика 2020–2025 рр. Черкаси : Вертикаль, 2025. 324 с.
4. Касьян Т. К. Роль та місце кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького в сучасному полікультурному просторі. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (23 листопада 2016 р.). С. 3–6.
5. Касьян Т. К. Основні напрямки діяльності кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького в сучасному полікультурному просторі. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали V Всеукраїнської наукової конференції (30 листопада 2018 р.). С. 47–50.
6. Касьян Т. К., Гонца Ф. Інформаційні платформи в освітньому просторі кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (23 листопада 2020 р.). С. 42–44.
7. Касьян Т. К., Соколенко Д. Нові напрямки роботи кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у галузі професійної орієнтації. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (23 листопада 2017 р.). С. 18–20.
8. Клименко В. Українська національна школа образотворчого мистецтва та основи професійної грамоти. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2005. Вип. 76. С. 161–165.
9. Олексенко В. А. Історія створення кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. *Черкаський національний університет: історія і сучасність* : матеріали конференції, присвяченої 85-річчю ювілею ЧНУ ім. Б. Хмельницького / редкол.: В. В. Масненко, В. Т. Поліщук, Ю. В. Триус та ін. Черкаси, 2007. С. 83–86.
10. Полудень Л. І. Сучасні освітні технології у процесі навчання майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва* : матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (23 квітня 2021 р.). С. 153–155.
11. Полудень Л., Афонін В., Костогриз О. Педагогічні умови оптимізації процесу підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва під час вивчення дисципліни «Живопис». *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогічні науки*. 2020. № 1. С. 176–180.

12. Полудень Л., Гонца Ф. Про кафедру образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва*. 2023. № 8. С. 95–97 URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46969/1/Hunka_A_TNTRSM.pdf
13. Пушонкова О., Бондар І., Афонін В. Візуальні виміри пам'яті у культурно-травматичному дискурсі: мистецький вимір. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 96. 2026. С. 120–127
14. Ювілейний альбом з образотворчого мистецтва. 2002–2017. ARTKA/CK.UA. 65 с.
15. Офіційний сайт кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. URL: <https://artka.ck.ua/>

References:

1. Bondar, I. I. (2005). Metodolohichniy analiz mystetskykh studentskykh robit yak skladova protsesu formuvannya tvorchoi osobystosti [Methodological analysis of students' artistic works as a component of creative personality formation]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya: Pedagogichni nauky*, (73), 161–164.
2. Holysh, H. M., & Holysh, L. H. (2013). Poklykani vysokym i vichnym: Vykladachi Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho – chleny natsionalnykh tvorchykh spilok [Called by the high and eternal: Teachers of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy as members of national creative unions]. Cherkasy: ChNU im. B. Khmelnytskoho.
3. Holysh, H. (2025). Na peretyni dol i podii: Vybrana publitsystyka 2020–2025 rr. [At the intersection of destinies and events: Selected journalism 2020–2025]. Cherkasy: Vertykal.
4. Kasyan, T. K. (2016, November 23). Rol ta mistse kafedry obrazotvorchoho ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho v suchasnomu polikulturnomu prostori [The role and place of the Department of Fine and Decorative-Applied Arts of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy in the modern multicultural space]. In *Proceedings of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art”* (pp. 3–6).
5. Kasyan, T. K. (2018, November 30). Osnovni napriamky diialnosti kafedry obrazotvorchoho ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva... [Main directions of activity of the department in the modern multicultural space]. In *Proceedings of the 5th All-Ukrainian Scientific Conference “Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art”* (pp. 47–50).
6. Kasyan, T. K., & Hontsa, F. (2020, November 23). Informatsiini platformy v osvithomu prostori kafedry... [Information platforms in the educational space of the department]. In *Proceedings of the 6th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art”* (pp. 42–44).
7. Kasyan, T. K., & Sokolenko, D. (2017, November 23). Novi napriamky roboty kafedry. [New directions of the department's work in the field of professional orientation]. In *Proceedings of the 4th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art”* (pp. 18–20).
8. Klymenko, V. (2005). Ukrainska natsionalna shkola obrazotvorchoho mystetstva ta osnovy profesiinoi hramoty [Ukrainian national school of fine arts and fundamentals of professional literacy]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya: Filolohichni nauky*, (76), 161–165.
9. Oleksenko, V. A. (2007). Istoriia stvorennia kafedry obrazotvorchoho ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva [History of the establishment of the department]. In V. V. Masnenko, V. T. Polishchuk, & Yu. V. Tryus (Eds.), *Cherkaskyi natsionalnyi universytet: istoriia i suchasnist* (pp. 83–86). Cherkasy.
10. Poluden, L. I. (2021, April 23). Suchasni osvithi tekhnologii u protsesi navchannia maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Modern educational technologies in training future fine arts teachers]. In *Proceedings of the 7th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art”* (pp. 153–155).
11. Poluden, L., Afonin, V., & Kostohryz, O. (2020). Pedagogichni umovy optymizatsii protsesu pidhotovky maibutnikh fakhivtsiv... [Pedagogical conditions for optimizing the training of future fine arts specialists]. *Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seriya: Pedagogichni nauky*, (1), 176–180.
12. Poluden, L., & Hontsa, F. (2023). Pro kafedru obrazotvorchoho ta dekoratyvno-prykladnoho mystetstva... [About the department of fine and decorative-applied arts]. *Traditions and New Technologies in the Development of Contemporary Art*, (8), 95–97 URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46969/1/Hunka_A_TNTRSM.pdf
13. Pushonkova, O., Bondar, I., & Afonin, V. (2026). Vizualni vymiry pamiaty u kulturno-travmatychnomu dyskursi [Visual dimensions of memory in cultural-traumatic discourse]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (96), 120–127.
14. Yuvileinyi albom z obrazotvorchoho mystetstva. 2002–2017 [Jubilee album of fine arts]. (2017). ARTKA/CK.UA.
15. Department of Fine and Decorative-Applied Arts. (n.d.). Official website. <https://artka.ck.ua/>

Дата першого надходження статті до видання: 31.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Бондар Олексій Іванович,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0007-8373-4980

o.bondar.asp@kubg.edu.ua

КОЛИ ФОРМА ГРАЄ РОЛЬ: ДАДАЇСТИЧНІ МАРІОНЕТКИ СОФІ ТОЙБЕР-АРП У ВИСТАВІ «КОРОЛЬ-ОЛЕНЬ»

Мета статті – ознайомити мистецтвознавче середовище з маріонетками Софі Тойбер-Арп, створеними для вистави «Король-олень» (König Hirsch) та здійснити їх художній аналіз у контексті дадаїстської естетики і театральної практики авангарду.

Художниця увійшла в історію як одна з основоположниць абстрактного геометричного мистецтва в Європі минулого століття. Маючи громадянство Німеччини, Швейцарії та Франції, вона зробила значний внесок у розвиток мистецтва на континенті та відіграла визначальну роль у формуванні швейцарського мистецтва.

С. Тойбер-Арп вважається однією з найінноваційніших та найоригінальніших художниць авангарду ХХ-го століття – піонеркою як дадаїзму, так і конструктивізму. Вона органічно поєднувала дадаїзм і геометричну абстракцію, образотворче мистецтво й утилітарні предмети, знаходячи несподівані зв'язки між, здавалося б, непоєднуваними явищами.

Художниця не визнавала меж між "високим" і "прикладним" мистецтвом і сміливо це демонструвала. Її відкритість до різних засобів вираження стала викликом традиційним уявленням про те, що вважати справжньою творчістю, а що – ремеслом. Головне для неї було інше: мистецтво має бути живим і дотичним до повсякденного життя.

С. Тойбер-Арп не вкладалася в жодні рамки. Вона була художницею, скульпторкою, архітекторкою, перформеркою, хореографкою, викладачкою, письменницею – і при цьому ще встигала проєктувати текстиль, сценічні декорації та інтер'єри. Не тому, що не могла обрати щось одне, а тому, що для неї все це було частиною єдиного творчого світу.

Як творець маріонеток до п'єси «Король олень», вона здійснила радикальний розрив із традицією лялькового театру: жодна з її фігур не була мініатюрною копією людини. Художниця перенесла елементи свого текстильного мистецтва – квадрат, коло і трикутник – у тривимірні форми, що стали тілами ляльок.

Нелюдська зовнішність коментувала нелюдськість мілітаризму й імперіалізму, а абсурдність форм відображала абсурдність тогочасної європейської культури. Водночас деякі глядачі вбачали в них містичну істину, вважаючи, що їхній дизайн керується «духовним центром».

Маріонетки для «Короля-оленя», разом із реквізитом, що зберігся, потрапили до колекції Музею декоративно-прикладного мистецтва (Kunstgewerbemuseum), нині – Музей дизайну Цюриха (Museum für Gestaltung Zürich) ще в жовтні 1919 року.

Означені Маріонетки регулярно експонуються у найвідоміших музеях світу, від Базеля, Лондона, Парижа та Мадрида до Осло, Вашингтона і Нью-Йорка, де незмінно привертають захоплену увагу публіки.

Персональні виставки творчості С. Тойбер-Арп лише примножили її славу й ще більше розпалили інтерес до створених нею ляльок.

Водночас захоплюватися ними й вивчати їх можна як у контексті авангардного мистецтва, так і руху дада – адже її роботи, що порвали з усіма традиціями жанру, увібрали у себе досвід образотворчого й прикладного мистецтва та виразного танцю.

Ключові слова: Софі Тойбер-Арп, авангард, дадаїзм, сценографія, маріонетки, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, стиль, сценічний дизайн.

Bondar Oleksii. WHEN FORM MATTERS: SOPHIE TOIBER-ARP'S DADAIST MARIONETTES IN THE PLAY «KING STAG»

The purpose of this article is to introduce the art community to Sophie Taeuber-Arp's marionettes, created for the play «King Stag» («König Hirsch»), and to conduct an artistic analysis of them within the context of Dadaist aesthetics and avant-garde theatrical practice.

The artist went down in history as one of the pioneers of abstract geometric art in Europe of the last century. A citizen of Germany, Switzerland, and France, she made a significant contribution to the development of art on the continent and played a pivotal role in shaping Swiss art.

S. Toiber-Arp is considered one of the most innovative and original avant-garde artists of the 20th century—a pioneer of both Dadaism and Constructivism. She organically combined Dadaism and geometric abstraction, fine art and utilitarian objects, finding unexpected connections between seemingly incompatible phenomena.

The artist did not recognize the boundaries between “high” and “applied” art and boldly demonstrated this. Her openness to various means of expression challenged traditional notions of what constitutes true creativity and what is merely craftsmanship. What mattered most to her was something else: art must be alive and relevant to everyday life.

S. Toiber-Arp did not fit into any framework. She was a painter, sculptor, architect, performer, choreographer, teacher, and writer—and still found time to design textiles, stage sets, and interiors. Not because she couldn't choose just one thing, but because for her, all of this was part of a single creative world.

As the creator of the marionettes for the play «King Stag» she made a radical break with the tradition of puppet theater: none of her figures were miniature copies of humans. The artist transferred elements of her textile art—the square, circle, and triangle—into three-dimensional forms that became the bodies of the puppets.

Their inhuman appearance commented on the inhumanity of militarism and imperialism, while the absurdity of their forms reflected the absurdity of contemporary European culture. At the same time, some viewers saw a mystical truth in them, believing that their design was guided by a “spiritual center.”

The marionettes for «King Stag», along with the surviving props, entered the collection of the Museum of Decorative Arts (Kunstgewerbemuseum), now the Museum of Design Zurich (Museum für Gestaltung Zürich), as early as October 1919.

These marionettes are regularly exhibited in the world's most famous museums, from Basel, London, Paris, and Madrid to Oslo, Washington, and New York, where they invariably attract the public's enthusiastic attention.

Solo exhibitions of S. Toiber-Arp's work have only added to her fame and further fueled interest in the puppets she created.

At the same time, they can be admired and studied both in the context of avant-garde art and the Dada movement—after all, her works, which broke with all the traditions of the genre, incorporated the experience of fine and applied arts as well as expressive dance.

Key words: *Sophie Taeuber-Arp, avant-garde, Dadaism, scenography, marionettes, fine art, decorative art, style, stage design.*

Актуальність дослідження зумовлено, передусім, відсутністю у вітчизняному мистецтвознавстві висвітлення творчості Софі Тойбер-Арп як театрального сценографа.

Наприклад, М. Гринишина у статті «Виразний танець» як форма апробації анти-театральної програми цюрихського дадаїзму» розглядає творчість С. Тойбер-Арп у контексті сценічних експериментів «Кабаре Вольтер» і «Галереї Дада», чия творчість вписана у ширший контекст дадаїстського пошуку «іншої сценічної реальності» [1, с. 125–131].

Проте, сценографія С. Тойбер-Арп та її маріонетки до вистави «Король-олень» досі лишалися поза увагою вітчизняних дослідників.

Ця робота вперше розглядає їх як самостійний мистецький об'єкт і вписує у ширший контекст дадаїстського театрального авангарду та історії лялькового мистецтва.

Матеріали та метод. Дослідження поєднує історичний, культурний та мистецтвознавчий аналіз. Основний об'єкт – маріонетки Софі Тойбер-Арп до вистави «Король олень» 1918 року.

Значна увага приділена іконографії персонажів – досліджено візуальні образи маріонеток, їхні пластичні та формальні характеристики.

Окремо розглянуто існування маріонеток поза театральною сценою – як самостійних мистецьких об'єктів, що ставали частиною художнього дискурсу авангарду

незалежно від свого первісного театрального призначення.

Важливим складником дослідження стала співпраця з музеєм, де зберігаються оригінальні маріонетки: фахівці установи надали інформацію на запит автора та сприяли в опрацюванні архівних фотографій і документів із фондової колекції.

Виклад основного матеріалу дослідження. До моменту створення маріонеток для вистави «Король-олень» у 1918 році С. Тойбер-Арп пройшла справді унікальний шлях – роки невпинного навчання в різних школах і країнах, освоєння найрізноманітніших технік і дисциплін: від текстилю та вишивки до скульптури, танцю і хореографії.

Вона не зупинялася на одному напрямі, а вбирала все, що її оточувало, формуючи власну мову митця. Саме цей багатий і різноплановий досвід став тим підґрунтям, на якій вирости її маріонетки. А саме твори, що поєднали в собі пластику, геометрію, дадаїстський дух і глибоке розуміння форми.

Софі здобувала освіту в Санкт-Галлені (Швейцарія), вивчаючи дизайн текстилю та вишивку, а згодом продовжила навчання в Мюнхені та Гамбурзі (Німеччина). З початком Першої світової війни вона повернулася на батьківщину, де брала уроки виразного танцю у хореографа Рудольфа фон Лабана та танцівниці Мері Вігман, а згодом, вступила до Швейцарської школи майстрів.

З 1916 року Софі викладала текстиль у Цюрихській школі прикладного мистецтва (Kunstgewerbeschule Zürich), де працювала до 1929 року. У ці роки вона створювала колажі, акварелі, текстильні роботи та гобелени, що з часом закріпило за нею місце одного з перших представників конструктивістського мистецтва. Саме тоді художниця познайомилася з цюрихськими дадаїстами [2, с. 85–97], де людей об'єднували спільні цінності та прагнення використовувати «провокацію, щоб шокувати суспільство до самоусвідомлення» [3].

Рух Дада був войовничо антивоєнним, засуджував націоналістичні та матеріалістичні цінності й відкидав традиційні стилі й форми вираження у мистецтві.

Навіть у перші роки руху Дада С. Тойбер-Арп вже створювала роботи, що включали геометричні та кубістсько-конструктивістські абстракції – у межах стилістики, яка з часом стала поширеною серед її сучасників.

Однак, як зазначається у рецензії на ретроспективну виставку її робіт, «на відміну від інших постатей Дада, творчість С. Тойбер-Арп часто описують у термінах радісної енергії, а не нігілізму» [4].

Художниця також виступала на дада-вечорах у «Кабаре Вольтер» (*Cabaret Voltaire*) і «Галері-Дада» (*Galerie Dada*) та ставила власні хореографічні твори. Навчання експресіоністичному танцю справило на С. Тойбер-Арп настільки глибокий вплив, що відлунувало в її абстрактній естетиці впродовж усього творчого життя.

Гюго Балль (1886–1927) – німецький письменник, поет і один із засновників дадаїзму, який заснував «Кабаре Вольтер» і був очевидцем її виступів, – описував її танець у «Галері-Дада» 1917 року так: «Кожен жест упорядкований у сотні частин, гострий, легкий, загострений» [5, с.407].

Пізніше Ганс Арп зазначив, що те, що Г. Балль писав про танець Софі Тойбер-Арп, можна повторити і стосовно маріонеток, які вона створила у той час [6].

Беззаперечно, найоригінальнішим внеском С. Тойбер-Арп у рух Дада стали її маріонетки – зокрема ті, які вона створила для дадаїстської адаптації комедії «Король-олень». Авангардні фігури відображають чуттєвість художниці до простору та ритму: найімовірніше, їхній задум був натхнений її досвідом танцівниці. Усі вони – танцівники, що відчувають напругу та інтенсивність своєї епохи.

Передувало тому те, що з нагоди масштабної виставки швейцарського модерністського об'єднання Веркбунд (Werkbund) – яке заклало основу для нині Цюрихський університет мистецтв, в останнє літо Першої світової війни, з 18 травня по 15 вересня 1918 року, було представлено дев'ять п'єс. Щойно заснований Швейцарський театр маріонеток показав старі й нові вистави, а також оперу та балет.

Ініціатором створення театру став Альфред Альтер – директор Цюрихської школи мистецтв і ремесел та один із засновників Веркбунду. Він захоплювався ляльковим театром як платформою для мистецьких експериментів і особисто залучив різних художників до підготовки вистав. Драматургу Рене Мораксу та режисеру Вернеру Вольфу було доручено створити сучасну адаптацію казкової *commedia dell'arte* Карло Гоцці «Король-олень» («Il re cervo», 1762), а художниці Софі Тойбер – виготовити маріонеток для вистави.

Р. Моракс і В. Вольф перетворили п'єсу в дотепну дада-пародію на психоаналіз Зігмунда Фрейда і Карла Густава Юнга – адже суперечка між двома мислителями щодо природи лібідо, яка спалахнула 1913 року, на той час жваво обговорювалася в Цюриху.

Варто згадати також про те, що 1899 року З. Фрейд розробив ідею підсвідомого та важливості снів. Його надихнув твір Е.Т.А. Гофмана «Пісочна людина» – оповідання, в котрому Олімпія, рухлива й говоряща дерев'яна лялька, сприймається головним героєм як жива жінка. Також, у центрі тодішньої концепції сучасності були дві ключові ідеї: прагнення позбутися зайвого й створити «тотальний витвір мистецтва» («*Gesamtkunstwerk*»), а також осмислення складних стосунків між людиною та машиною на порозі нового століття.

Сама художниця дізналася про психоаналіз завдяки своїй сестрі Ериці Шлегель, яка проходила його у Карла Юнга і була членом Цюрихського психологічного клубу.

Неможливо точно визначити, наскільки пересічна публіка в Цюриху 1918 року була обізнана з тим, чим насправді займалися суперники-психоаналітики З. Фрейд і К. Юнг. Можливо, глядач просто знаходив цих персонажів вистави кумедними і не більше. Це був перший подібний спектакль, що поєднав Дада і психоаналіз.

«Король-олень» – п'єса, написана 1762 року італійським драматургом і поборником *commedia dell'arte* Карло Гоцці (1720–1806). Її сюжет розгортається навколо кохання та змов при дворі короля Дерамо. У пошуках нареченої Дерамо стає жертвою інтриг свого

супротивника Тартальї і на деякий час перетворюється на оленя. Особливість цього твору полягає у тому, як Гоцці поєднав суто італійську традицію, засновану на імпровізації, пантомімі, клоунаді та грубуватій мові, з казковими персонажами.

Художниця здійснила радикальний розрив із традицією лялькового театру, створивши маріонеток, жодна з яких не була мініатюрною копією людини. Натомість усі вони ґрунтувалися на конструктивістській естетиці: невеликі виточені дерев'яні скульптури, складені виключно з геометричних форм – циліндрів, конусів, куль і кубів. З'єднані металевими петлями-суглобами, ці елементи набували майже необмеженої рухливості, однак уся конструкція свідомо залишалася на виду – без жодної спроби приховати механіку. Відкидаючи натуралізм, художниця створила ансамбль стилістично цілісних абстрактних фігур, що порушували всі усталені канони жанру.

Металеві вушка, що з'єднують деталі, залишені відкритими навмисно – щоб ляльки виглядали як машини. Нитки прикріплені до рук, а не до суглобів, тому рухи виходять уривчастими, смикаючими. Створені наприкінці Першої світової війни, маріонетки відображали антивоєнні настрої дадаїстів: машиноподібна конструкція і гра на нитках символізували, як війна дегуманізує та перетворює людей на механізми.

Таке рішення було принциповим. У класичній традиції ляльки мали виглядати якомога реалістичніше, а нитки керування – бути непомітними. С. Тойбер-Арп навмисно вчинила навпаки: відкрита механіка надавала маріонеткам характерного ривкуватого руху, перетворюючи їх радше на роботів, ніж на живих істот.

Геометричні форми – квадрат, коло і трикутник – художниця перенесла безпосередньо зі своєї текстильної практики, втіливши їх у тривимірних тілах ляльок.

Обличчя було розмальовано в стилі океанійських масок, деякі фігури вдягнені у рюшовий тюль або прикрашені пір'ям, а декорації оздоблені абстрактними сітчастими візерунками. Тіло й одяг утворювали

єдине скульптурне ціле, а використання текстилю зводилося до символічних деталей Вузька смужка парчі, наприклад, слугувала відзнакою персонажів сановників.

На дизайн маріонеток художниці також вплинули педагогічна робота з текстильного дизайну, власна мистецька практика та досвід виразного танцю в школі Рудольфа фон Лабана. З базових геометричних форм С. Тойбер-Арп розробила примхливий склад персонажів, що різьблявся на тлі фігур колег, переважно побудованих на людських пропорціях.

Для вистави С. Тойбер-Арп розробила детальні виробничі креслення, щоб фігури можна було виготовити швидко. На ескізах суглоби були зображені як відкриті кріплення, також були присутні й інші елементи, від яких згодом відмовилися.

Позаяк терміни реалізації проєкту були стислими, маріонетки для вистави не вирізьблювались, а виточувалися на токарному верстаті. Карл Фішер (1888–1987), скульптор і викладач різьблення по дереву в Цюрихській школі декоративно-прикладного мистецтва а, також, співзасновник Швейцарського театру маріонеток, не маючи необхідних навичок токарної роботи, доручив виконання стороннім майстрам. Латунні елементи також виготовлялися на замовлення.

Коли деталі були готові, К. Фішер зібрав їх воєдино, тоді як сама С. Тойбер-Арп розписала фігури і додала текстиль. Матеріалами слугували олійна та металева фарба, тканина, латунні пластини й інша фурнітура.

Є припущення, що С. Тойбер-Арп із самого початку передбачала обмежену роль ляльководів і використовувала тілесність фігур як засіб виразності. Маріонетки «Короля оленя» є першими на той час ляльками, яких створила С. Тойбер-Арп, а тому, цілком можливо, що вона не могла повністю врахувати роль і потреби ляльководів.

К. Фішер пізніше згадував, як важко ними було керувати. Також, за словами Бруно Міколя, французького дослідника та фахівця у галузі лялькарства, пов'язаного із Міжнародним інститутом маріонетки (*Institut International de la Marionnette*),

навіть було додано додаткові нитки для більшої зручності [7].

У 1918 року маріонетками керували студенти Школи декоративно-прикладного мистецтва Цюриха (*Kunstgewerbeschule Zürich*), які, найімовірніше, не мали досвіду в лялькарстві й не могли повною мірою розкрити потенціал складної та незвичної конструкції. Це підтверджується театральною програмою виставки Швейцарського еркбунду 1918 року, де згадуються учениці Тойбер-Арп – Фріда Аяссе та Ерна Дуттвайлер, а також студенти Анні Лаубе й Марта Сіріст [8].

Далі – про персонажів та їхній задум.

Всього було створено 17 маріонеток. У програмці до вистави «Король олень» 1918 року [9] перелічено 12 персонажей: Доктор Комплекс (*Dr. Komplex*), Фройданалітик (*Freudanalytiker*), Дерамо, король Серендіпо (*Deramo, König don Serendipo*), Тарталья, міністр (*Tartaglia, Minister*), Пантолоне, міністр (*Pantolon, Minister*), Кларісса, донька Тарталья (*Clarissa, Tochter des Tartaglia*), Анжела, донька Панталоне (*Angela, Tochter des Pantolon*), Леандро, син Панталоне (*Leander, Sohn des Pantolon*), Брігелла, виночерпій короля (*Brighella, des Königs Mundschenk*), Смеральдіна, його сестра (*Smeraldina, seine Schwester*), Труффальдіно, пташник (*Truffaldino, der Vogelfänger*), Варта (*Wachen*).

Решта п'ять маріонеток це: Папуга (*Papagei*), Ведмідь (*Bär*), Олень (*Hirsch*), Олень (*Hirsch*), Статуя (*Statue*).

Як вже було зазначено вище, в адаптованій п'єсі з'являються два нових ключових персонажі – чарівник Фройданалітікус, що уособлював З. Фрейда, та Доктор Комплекс, який втілював К. Юнга. Жартівливі імена цих героїв відображають дотепний погляд творців вистави на найвідомішу психоаналітичну концепцію того часу.

Фройданалітікус (Рис. 1) – висока рожева фігура з яйцеподібною головою у капелюсі, увінчаний латунним плюмажем. Його чорні бакенбарди переходять у цапину борідку, а очі й губи пофарбовані в сині відтінки. Подовжений тулуб і короткі ноги під ним



**Рис. 1. Маріонетка
«Фройданалітікус»**
Дерево, точене, клеєне (ніс) та
мальоване (олійна фарба), латунь,
металеві вушка. 61 × 17 × 17 см.
Музей дизайну Цюріха,
інв. № KGS-14002_02 [10]



Рис. 2. Маріонетка «Статуя».
Дерево, точене та мальоване
(олійна фарба), металеві вушка.
51 × 9,5 × 6 см.
Музей дизайну Цюріха,
інв. № KGS-14002_15 [10]

роблять фігуру незграбною, а ходу – схожою на балансування. Опуклі диски між «хребцями» посилюють відчуття нестійкості. Найвиразніша деталь – надзвичайно довгі руки, якими персонаж невпинно жестикулює.

Доктор Комплекс (Рис. 3), навпаки, повна протилежність учителю. Невисока жовто-червона фігура з круглою чорною головою. Вузькі плечі, короткі кремезні ноги й куці руки із загостреними кінчиками – усе це робить його схожим на кабінетного вченого, а не людину дії. Головний убір із латунною китицею – єдина деталь, що нагадує про зв'язок з учителем.

Папуга (Рис. 4) – alter ego Фройданалітікуса. Це єдина фігура ансамблю, пофарбована у біле і червоне, що одразу виділяє його серед інших. Ніжно-блакитні лапки надають йому декоративного вигляду. Голова вільно обертається в усіх напрямках, а на

хвості – лише одна металева пір'їна, як стримана відсилка до пишної прикраси Фройданалітікуса, що підкреслює: перед нами той самий персонаж, лише в іншому обличчі.

Статуя (Рис. 2) фігурує в п'єсі як психоаналітичний апарат Фройданалітікуса, що викриває брехню. Візуально це тонка чорна фігура з білим мармуровим візерунком, чії витончені руки й ноги нагадують яванські тіньові ляльки.

С. Тойбер-Арп ретельно підбирала форми тіл і риси обличчя ляльок відповідно до характерів персонажів. Троє слуг – Труффальдіно (Рис. 7), Брігелла (Рис. 5) та Смеральдіна (Рис. 6) – забезпечують більшу частину комічного ефекту вистави.

На відміну від головних героїв, вдягнених у приглушені тони, ці троє одразу впадають в око своєю яскравою, святковою колористикою.



Рис. 3. Маріонетка «Доктор Комплекс».
Дерево, точене та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка. 38 × 19 × 19 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_01 [10]

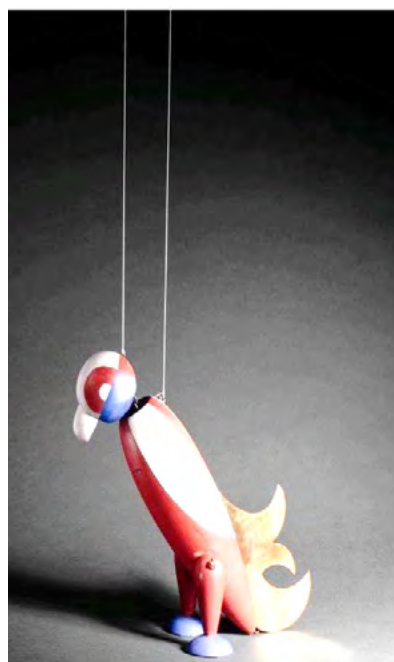


Рис. 4. Маріонетка «Папуга» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка. 19 × 9 × 29,5 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_14 [10]



Рис. 5. Маріонетка «Брігелла».
Дерево, точене, клеєне (вуха та ноги) та мальоване (олійна фарба), текстиль, скляні намистини, металеві вушка. 36 × 13 × 5,8 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_08 [10]



Рис. 6. Маріонетка «Смеральдіна». Дерево, точене, клеєне (вуха) та мальоване (олійна фарба), мереживо коклюшкове, вінок із квітів із синтетичних текстильних деталей, пір'я, металеві вушка. 44 × 15 × 13 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_09 [10]



Рис. 7. Маріонетка «Труффальдіно» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене, клеєне (ніс та частини птахів) та мальоване (олійна фарба), пір'я, металеві вушка, гвинти (ноги), дрiт, вовна, нитки, скляні намистини. 49 × 20 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_10 [10]

Усіх трьох об'єднує спільна кольорова гама: жовтий і синій Брігелли відлунюють у барвистому вбранні його сестри, а пір'я, яким прикрашені обоє, перегукується із зеленим костюмом Труффальдіно.

Брігелла – хитрун, що думає лише про власну вигоду. Його жовте обличчя-маска з вусами нагадує класичний образ із *commedia dell'arte*, але циліндричне тіло із загостреними кінцівками вже не має нічого спільного з людською фігурою.

Смеральдіна – його сестра й точна копія: той самий зухвалий ніс, ті самі яскраві кольори, лише вуса замінені кокетливо піднятою губою. У пернатому головному уборі – колишньому подарунку Труффальдіно – вона без жодного сорому береться зваблювати короля.

Труффальдіно – невтомний блазень із їдким дотепом – не зраджує собі навіть тоді, коли зраджують йому. Видовжена зелена постать укрита пір'ям, а крихітні пташки на

кінцівках тріпочуть при найменшому порусі. Чорна маска з гострими зламаними лініями і ротом, що кривиться в глузливій усмішці, але за нею прихована глибша таємниця, ніж звичайний жарт.

Золоті очі візуально пов'язують Оленя (Рис. 8) з королем Дерамо (Рис. 8) – натяк на те, що обидва єдине ціле.

Король Дерамо є правителем міста Серендіппо і коханим Анджели. За п'ять років він опитав понад 2748 знатних дам як потенційних дружин і відкинув усіх. Його козирна карта – магічний апарат ученого Фройдана-літика, що викриває таємні вади кандидаток у дружині.

Повністю золота постать Дерамо втілює вищу владу. Парчева мантия візуально подовжує його прямий негнучкий тулуб. Глибокі борозни вкривають його чоло, а тендітні кінцівки змушують діяти обережно. Маленькі латунні дзвіночки на руках дзеленчать кожного разу, коли він ними рухає.



Рис. 8. Маріонетка «Вартовий». Дерево, точене, клеєне та мальоване (олійна фарба), металеві вушка. 40,5 × 18 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_11; Маріонетка «Дерамо, король Серендіппо». Дерево, точене, клеєне (ніс та ноги), мальоване (олійна фарба), латунь (корона та дзвіночки), металеві вушка, дзвіночки з тканиною, броказна тканина. 58,5 × 14 × 10 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_03; Маріонетка «Олень». Олія на дереві, латунна пластина, металеві вушка. 50 × 17,8 × 18 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_12_1 [11]

Олень є однією з ключових фігур, адже саме навколо численних перетворень протагоністів будується вся казково-іронічна оповідь. Фігура Оленя складається з білих циліндрів, увінчаних золотими рогами.

С. Тойбер-Арп свідомо підкреслила зв'язок персонажів через спільні форми й кольори: так само, як король перетворюється на оленя, їхні образи зливаються в єдину пластичну родину. Корона Дерамо, що нагадує роги, є підказкою, закладеною у сам дизайн фігур задовго до того, як на сцені розгорнеться вся хитросплетена гра перевтілень.

Королівський палац охороняє когорта Вартових (Рис. 8) – «довга рука закону», що дістається до будь-кого і будь-де.

С. Тойбер-Арп злила п'ятьох охоронців в єдине тіло зі срібних та синіх циліндрів: п'ять ребрих голів, схожих на електричні ізолятори, масивні ноги, згруповані у коло, руки, подовжені до зброї. Діапазон руху 360 градусів – фігура завжди наготові, завжди стежить. Срібне забарвлення нагадує металевий блиск середньовічних обладунків, але форма – промислова, механічна. Це слухняний апарат, готовий виконати команду свого володаря.

Концептуально фігура виходить далеко за межі п'єси. Створена у 1918 році, вона малює образ Європи того часу: війна, страйки, іспанський грип. Фігура виглядає як істота з майбутнього. Лялька рухається у просторі так, ніби сама керує собою.

Тарталья (Рис. 9), Пантолоне (Рис. 12), Леандро (Рис. 13), Анжела (Рис. 10) та Клариса (Рис. 11) утворюють групу, що уособлює владу, амбіції та любовні інтриги двору.

Художниця й тут використала колір і форму як мову характеру.

Тарталья – найзловісніша постать ансамблю. Його агресивне поєднання чорного й червоного одразу сигналізує про підступну природу персонажа. Невипадково саме ці кольори прикрашають трон, до якого він прагне. Розкішна мантія вказує на високий статус, а капелюх – на владу, якої він ще не здобув. Дрібні очі, зведені до купи й примружені, видають у ньому людину, що погано бачить – і в прямому, і в переносному значенні,

а непомірно довгі руки безпорадно гойдаються поруч із гордовито випнутим черевом.

Пантолоне це типовий *vecchio* (антагоніст закоханих) з *commedia dell'arte*: з вусами та бородою, приземкуватий і значно менш рухливий за молодших персонажів. Конусоподібний тулуб, циліндричні кінцівки й стилізований капелюх об'єднують його з дітьми – Анжелою та Леандром в єдину родинну групу, підкреслену спільним сіро-чорним забарвленням із рожевим відтінком. Водночас його циліндричні ноги й непропорційно довгі передпліччя споріднюють його з Тартальєю – таким же «старим», таким же незграбним.

Леандро – видовжена фігура на довгих ногах із блідим вузьким обличчям під плоским беретом. Чорні чоботи вище колін і мереживні деталі на плечах та передпліччях натякають на шляхетне коріння, водночас додаючи образу певної крихкості. Корпус витриманий у приглушеному червоному, що відлунює в рожевих відтінках очей – так майстриня вклала душевний біль закоханого в саму барву його тіла.

Тендітна лялька в білому – Анжела, чию тривогу видають рожеві смужки на руках і ногах. Хоча її батько Пантолоне вважає доньку «дурною» через почуття до короля, золоті цятки в її очах натякають, що вони з Дерамо – пара від природи. Вона виглядає вишукано у своїй мереживній сукні та великому капелюсі, але за цим фасадом ховаються бліде втомлене обличчя та страх перед злим міністром Тартальєю. Це образ дівчини, яка настільки сильно й давно кохає, що готова померти, якщо її почуття не будуть взаємними.

Кларісса є донькою міністра Тартальї і коханою Леандра, сина його суперника, міністра Пантолоне. Батько погрожує їй і вимагає підкоритися волі короля, але дівчина думає лише про Леандра. «Король-олень» є п'єсою *commedia dell'arte*, і образ Кларісси як *innamorati* (закоханої) багато говорить про те, як це бачить художниця С. Тойбер-Арп.

Тонка фігура з дуже високою талією і довгими ногами у червоних панчохах,



Рис. 9. Маріонетка «Тартальйя». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка, шовковий тафт, намистини. 49 × 16 × 11 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_04 [10]



Рис. 10. Маріонетка «Анджела». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), металеві вушка, тюль, нитки, ручна робота. 50 × 14 × 15 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_07 [10]



Рис. 11. Маріонетка «Кларісса». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), картон, металеві вушка, тюль. 50 × 14 × 13 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_06 [10]

Кларісса виглядає як підліток. Вона дрібоче на цих ногах і розмахує стрункими руками. Тюлева спідниця і оборки на зап'ястках нагадують вбрання італійської аристократії XVIII століття. На голові крихтний багатоярусний капелюшок, який робить її ходу ще хиткішою. Очі широко розплющені, блідо-блакитні, з крапками замість вій. Обличчя намальоване просто: стиснуті губи, зведені брови, зневажливий погляд підлітка, що ховає розгубленість.

Червоний і білий кольори, романтика і невинність, проходять через весь образ. Деталей мало, але кожна працює.

Ліс Ронейслоппе поблизу Бурггольці (відома психіатрична клініка на околиці Цюріха, оточена густими лісами) не просто декорація, а живий учасник дії. Саме тут строката процесія мисливців – Панталоне, Леандро і Брігелла – натикається на Ведмеда (Рис. 14).

Конусоподібне тіло маріонетки на нерівних ногах хилиться вперед, піднімаючи зад, і саме там красується червоне коло в блідо-блакитному обідку. Мішень, намальована прямо на звірові. Ведмідь знає, що він

трофей, мисливці цілять та стріляють. Важко не влучити, але вони примудряються. Здобич стає режисером, а мисливці «віслюками» власної вистави.

Прем'єра «Король-Олень» відбулася у вересні 1918 року в Цюріху. Втім, ще до прем'єри, 28 липня, режисер В. Вольф повідомив президентові маріонеткової комісії Веркбунду Вернеру Райнхарту, що ляльковий театр призупиняється з 13 серпня через низьку відвідуваність, спеку та іспанський грип. Попри це, вистава все ж відбулася – 11, 12 і 13 вересня, наприкінці строку виставки.

Чому «Король-Олень» все-таки вийшов на сцену, хоча дирекція, за словами С. Тойбер-Арп, назвала її постановку «надто сучасною і надто сміливою» [12] – це так і залишається нез'ясованим.

Сатирична вистава була сприйнята публікою неоднозначно: вони вважали ляльок надто радикальними. Театр зрештою довелося таки закрити через пандемію іспанського грипу.

«Костюми і хореографія, подібні до тих, що створювала Тойбер-Арп, викликали



Рис. 12. Маріонетка «Панталоне». Дерево, точене, клеєне (ніс) та мальоване (олійна фарба), текстиль (тканий), нитки, мереживо коклюшкове, керамічні намистини, металеві вушка. 44 × 20 × 14 см. Музей дизайну, інв. № KGS-14002_19 [10]



Рис. 13. Маріонетка «Леандро». Дерево, точене, клеєне (ніс) та мальоване (олійна фарба), металеві вушка, мереживо коклюшкове. 52,5 × 15 × 10 см. Музей дизайну Цюриха, інв. № KGS-14002_05 [10]



Рис. 14. Маріонетка «Ведмідь» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене, різьблене та мальоване, папір, металеві вушка. 33 × 18 × 12 см. Музей дизайну Цюриха / Цюрихський університет мистецтв (ZHdK), Колекція художніх ремесел, інв. № KGS-14002_13 [10]

обурення сучасної публіки, проте лише підкреслювали лицемірство тих, хто занадто охоче аплодував, поки уніформовані чоловіки гинули в театрі війни» [13, с. 67–69].

Натомість митці дадаїстського та авангардного руху одразу ж захоплено прийняли роботу Тойбер-Арп – це стало важливим переломним моментом у її кар'єрі й визначило її погляд на власну творчість. Сам Трістан Тцара у «Der Zeltweg» відзначав, що «декорації та персонажі справили сенсацію» [14].

А в 1922 році він же у журналі «Vanity Fair» назвав їх «революційними» [15, с. 68, 100].

Робота над «Королем-оленем» миттєво принесла С. Тойбер-Арп славу, вплинула на розвиток авангардного мистецтва й передвіщала захоплення сюрреалістів 1920–30-х років темами несвідомого та абсурду, спонукавши до експериментального переосмислення жанру театру ляльок.

Маріонетки швидко привернули значний інтерес поза межами самої вистави. Їхня перформативна природа незабаром була забута, оскільки вони стали мистецькими об'єктами.

Упродовж останніх десятиліть ляльки виставляли в експозиціях у динамічних позах: невагомими, схопленими у стрибку або завислими у повітрі, у спробі передати їхнє первісне призначення.

Незважаючи на те, що фігури зроблені з дерева, вони зберігають енергію й життєвість і незмінно викликають емоційний відгук. Інтерес до них серед істориків мистецтва та дослідників інших галузей залишається стабільно високим. Створені як автономні об'єкти, вони водночас є і рухливими і повністю шарнірними, кожна фігура наділена незвично широким і відкритим спектром рухів, який і сьогодні стимулює подальші дослідження, зокрема в галузі кіно та цифрових медіа.

Після серії вистав 1918 року маріонетки використовувалися у 1965 році, коли педагог і режисер Ганс Гіллер поставив «Короля-оленя» в театрі ляльок у Санкт-Галлені (St. Galler Puppentheater).

У червні 1993 року Цюрихський театр ляльок (Zürcher Marionetten) представив постановку, використовуючи спеціально

виготовлений комплект ляльок і відтворені декорації.

На відзначення п'ятдесятої річниці смерті Таубер-Арп деякі учасники Цюрихської академії драматичного мистецтва відтворили перфоменс за участю маріонеток.

У співпраці з Музеєм дизайну Цюриху компанія IC Design випустила ліцензовані репліки маріонеток, виготовлені вручну в Німеччині з пофарбованого дерева та гнучкого дроту.

У короткометражному експериментальному фільмі «La Dada – König Hirsch» (2016) цюрихської режисерки Анки Шмід маріонетки отримали «тіні» з живих виконавців – танцівниць та співачок, які вступали з ними у діалог. А у 2025 році студенти програми «Digital Play» Цюрихського університету мистецтв та eM+ Федеральної політехнічної школи Лозанни досліджували маріонетки через цифрові інструменти.

Серед інших сучасних робіт, що поєднують Дада і танець: «Dadaaa» (2019) Амелі Пуар'є; відеоінсталяція «Sophie tanzt trotzdem» (2014) А. Шмід; «Dada dance» (2021) Аніти Гуті.

Висновки. Як і багато дадаїстів, С. Тойбер-Арп вклала свої антивоєнні настрої у власне мистецтво. Попри спрощений, сирий та геометричний стиль, її медійні роботи виходили за межі жорстких і статичних форм та були наповнені грайливим рухом. Завдяки освіті в галузі текстильного та прикладного мистецтва вона мала неймовірну майстерність. Художниця

ефективно застосувала своє навчання для створення маріонеток для «Короля-олена», проводячи сатиричні паралелі між жорсткими маріонетками та солдатами, що воювали в Першій світовій війні.

Ляльки майстрині набули глибокого символічного звучання: складені з жорстких підвішених форм, вони уособлювали механічну нелюдськість світу, охопленого війною, і, водночас, несли надію на звільнення від владних структур: національності, гендеру, раси. Їхня сила полягала саме в цьому: нелюдська зовнішність викривала нелюдськість мілітаризму та імперіалізму, а абсурдність форм відображала абсурдність тогочасної європейської культури.

На відміну від інших дадаїстів, у роботах художниці панує радісна енергія, а не нігілізм: вона вірила, що колір, лінія та форма мають власну внутрішню виразну силу. Кінетичні й грайливі маріонетки пропонували оптимістичну альтернативу дадаїстському нігілізму і, в цілому, свідчать про плідний діалог між мистецтвом і життям – той самий, якого вимагали дадаїсти і який радикально втілював в майбутньому у свою практику Баугауз.

Неминуuca заслуга С. Тойбер-Арп полягає в тому, що вона привнесла абстрактне геометричне мистецтво в дадаїзм і перенесла ці принципи – а особливо притаманну лише їй грайливість і гумор – в усі сфери мистецтва. Марсель Дюшан (1887–1968) вбачав у цьому особливий дар Софі Тойбер-Арп як художниці [13, с. 67–69].

Література:

1. Гринишина М. «Виразний танець» як форма апробації антитеатральної програми цюрихського дадаїзму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 47. С. 125–131. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269620>
2. Rotzler W., Oberli-Turner M. Sophie Taeuber-Arp and the interrelation of the arts. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1993. Vol. 19. P. 85–97. <https://doi.org/10.2307/1504106>
3. Ades D., Gale M. Dada. Grove Art Online. Oxford : Oxford University Press, 2003. URL: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000021094> (дата звернення: 29.03.2026).
4. Sudjic O. Sophie Taeuber-Arp's body machines and the dehumanizing effects of war. *Frieze*. 28 травня 2021. URL: <https://www.frieze.com/article/sophie-taeuber-arp-2021> (дата звернення: 29.03.2026).
5. Ball H. On Occultism, the Hieratic, and Other Strangely Beautiful Things / transl. D. Lewer. *Art in Translation*. 2013. Vol. 5. № 3. P. 407.
6. Arp J. Unsern täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich : Arche, 1955.
7. Nicolai B. Figures d'art: les marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach. Puck. 1988. № 1.

8. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Електронний ресурс] : Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_04 // eMuseum. – URL: <https://www.emuseum.ch/objects/259821/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> (дата звернення: 31.03.2026).
9. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Електронний ресурс] : Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_03 // eMuseum. – URL: <https://www.emuseum.ch/de/objects/259812/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> (дата звернення: 31.03.2026).
10. Sophie Taeuber-Arp Research Project. Museum für Gestaltung Zürich/Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) [Електронний ресурс] // STARP EN. – URL: <https://sophietaeubararp.org/english/museum-fuer-gestaltung-zuerich> (дата звернення: 31.03.2026).
11. IC Design. IC Design Classics – Sophie Taeuber-Arp – 1918 Dada Marionette [Електронний ресурс]. – URL: <https://icdesign.ch/products/ws-ic-design-sophie-taeuber-arp-1918-dada-marionette> (дата звернення: 31.03.2026).
12. Flaschberger S., Schmid P. (Eds.). King stag: Carlo Gozzi's tragicomedy in a staging for marionettes by Sophie Taeuber-Arp, René Morax, and Werner Wolff. Zürich : Museum für Gestaltung Zürich ; Scheidegger & Spiess, 2025.
13. Duchamp M. Sophie Taeuber-Arp. Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920 / eds. K. S. Dreier, M. Duchamp. New Haven : Yale University Art Gallery, 1950. P. 68–69.
14. Flake O., Serner W., Tzara T. (Eds.). Der Zeltweg. Zürich : Mouvement Dada, 1919.
15. Tzara T. What We Are Doing in Europe: Some Account of the Latest Ballets, Books, Pictures and Literary Scandals of the Continent. Vanity Fair. 1922. Vol. 19. № 1. P. 68, 100.

References:

1. Hrenyshyna, M. (2022). Vyrasnyi tanets yak forma aprobatsii antyteatralnoi prohramy tsurykhskeho dadaizmu [Expressive dance as a form of testing the anti-theatrical program of Zurich Dadaism]. Visnyk KNUKiM. Seriya Mystetstvoznavstvo, (47), 125–131. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269620> [in Ukrainian].
2. Rotzler, W., & Oberli-Turner, M. (1993). Sophie Taeuber-Arp and the interrelation of the arts. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 19, 85–97. <https://doi.org/10.2307/1504106> [in English].
3. Ades, D., & Gale, M. (2003). Dada. In Grove Art Online. Oxford University Press. Retrieved March 29, 2026, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000021094> [in English].
4. Sudjic, O. (2021, May 28). Sophie Taeuber-Arp's body machines and the dehumanizing effects of war. Frieze. Retrieved March 29, 2026, from <https://www.frieze.com/article/sophie-taeuber-arp-2021> [in English].
5. Ball, H. (2013). On Occultism, the Hieratic, and Other Strangely Beautiful Things (D. Lewer, Trans.). Art in Translation, 5(3), 407. [in English].
6. Arp, J. (1955). Unsern täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen aus den Jahren 1914–1954. Arche. [in German].
7. Nicolai, B. (1988). Figures d'art: les marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach. Puck, (1). [in French].
8. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. (n.d.). Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_04]. eMuseum. Retrieved March 31, 2026, from <https://www.emuseum.ch/objects/259821/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> [in German].
9. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. (n.d.). Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_03]. eMuseum. Retrieved March 31, 2026, from <https://www.emuseum.ch/de/objects/259812/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> [in German].
10. Sophie Taeuber-Arp Research Project. (n.d.). Museum für Gestaltung Zürich/Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). STARP EN. Retrieved March 31, 2026, from <https://sophietaeubararp.org/english/museum-fuer-gestaltung-zuerich> [in English].
11. IC Design. (n.d.). IC Design Classics – Sophie Taeuber-Arp – 1918 Dada Marionette. Retrieved March 31, 2026, from <https://icdesign.ch/products/ws-ic-design-sophie-taeuber-arp-1918-dada-marionette> [in English].
12. Flaschberger, S., & Schmid, P. (Eds.). (2025). King stag: Carlo Gozzi's tragicomedy in a staging for marionettes by Sophie Taeuber-Arp, René Morax, and Werner Wolff. Museum für Gestaltung Zürich; Scheidegger & Spiess. [in English].
13. Duchamp, M. (1950). Sophie Taeuber-Arp. In K. S. Dreier & M. Duchamp (Eds.), Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920 (pp. 68–69). Yale University Art Gallery. [in English].
14. Flake, O., Serner, W., & Tzara, T. (Eds.). (1919). Der Zeltweg. Mouvement Dada. [in German].
15. Tzara, T. (1922). What we are doing in Europe: Some account of the latest ballets, books, pictures and literary scandals of the continent. Vanity Fair, 19(1), 68, 100. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.037+7.038.541+7.038.6]:7.05:684+749.1]:903"19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.7>**Бондаренко Богдан Костянтинович,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-2470-4518

apokryphos87@gmail.com

Бондаренко Костянтин Едуардович,

старший викладач кафедри теорії та історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0008-9373-6805

bond_group@ukr.net

ГЕНЕЗИС НАРАТИВНОСТІ В ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ: КОНЦЕПЦІЇ, ЕТАПИ, АРТЕФАКТИ

У статті досліджено генезис категорії наративності в предметному дизайні XX століття. Актуальність теми зумовлена кризою функціоналізму та переходом до «економіки вражень», де об'єкт дизайну розглядається не лише як утилітарний інструмент, а як медіум, що транслює культурні коди, емоції та ідентичність. Наратив визначено як стратегію проєктування сценаріїв взаємодії, що перетворює користувача на активного учасника інтерактивної гри з простором.

Методологія дослідження базується на комплексному підході. Застосовано історико-генетичний метод для виявлення логіки трансформації дизайну від «великих наративів» модернізму до локальних дискурсів постмодерну. Порівняльний аналіз дозволив зіставити візуально-семантичні характеристики знакових артефактів (від крісла «Василь» М. Броєра до творів групи «Мемфіс»). Семантико-стилістичний метод використано для розкриття змістовного наповнення форми й матеріалів як елементів візуальної оповіді. За допомогою методу типологізації систематизовано рівні емоційного сприйняття дизайну (за Д. Норманом) та функції наративу в предметному середовищі.

Доведено, що генезис наративності позначений зміною концепцій: від монологічної мови «технократичної утопії» модернізму до поліфонічного простору постмодерну. Обґрунтовано, що в сучасному дизайні «рефлексивний рівень» (значення та асоціації) домінує над поведінковим. Виокремлено ключові інструменти наративності: антропоморфізм, семантика матеріалів та ритуалізація взаємодії. Аналіз артефактів («LC4» Ле Корбюзьє, «Ball Chair» Е. Аарніо, крісло «Proust» А. Мендіні) підтверджує, що предмет постмодерну функціонує як «відкритий текст», що адаптується під особистий досвід користувача. Зроблено висновок, що наративність є головною «доданою вартістю» сучасного об'єкта, яка забезпечує його емоційний резонанс у соціокультурному просторі.

Ключові слова: предметний дизайн, наратив, модернізм, постмодернізм, функція, семантика.

Bondarenko Bohdan, Bondarenko Kostiantyn. GENESIS OF NARRATIVITY IN PRODUCT DESIGN: CONCEPTS, STAGES, ARTIFACTS

The article explores the genesis of the narrativity category in 20th-century product design. The relevance of the topic is driven by the crisis of functionalism and the transition to the "experience economy," where the design object is viewed not merely as a utilitarian tool but as a medium that transmits cultural codes, emotions, and identity. Narrative is defined as a strategy for designing interaction scenarios that transform the user into an active participant in an interactive game with space.

The research methodology is based on a comprehensive approach. The historical-genetic method is applied to identify the logic of design transformation from the "grand narratives" of modernism to the local discourses of postmodernism. Comparative analysis allows for the juxtaposition of the visual and semantic characteristics of iconic artifacts (from M. Breuer's "Wassily" chair to the works of the Memphis Group). The semantic-stylistic method is used to reveal the meaningful content of form and materials as elements of visual storytelling. Through the method of typologization, the levels of emotional perception of design (according to D. Norman) and the functions of narrative in the product environment are systematized.

It is proved that the genesis of narrativity is marked by a shift in concepts: from the monological language of the "technocratic utopia" of modernism to the polyphonic space of postmodernism. It is substantiated that in contemporary design, the "reflective level" (meaning and associations) dominates the behavioral one. Key tools of narrativity are identified: anthropomorphism, the semantics of materials, and the ritualization of interaction. The analysis of artifacts (Le Corbusier's "LC4," E. Aarnio's "Ball Chair," A. Mendini's "Proust" chair) confirms that the postmodern object functions as an "open text" that adapts to the user's personal experience. It is concluded that narrativity is the primary "added value" of a modern object, ensuring its emotional resonance within the socio-cultural space.

Key words: product design, narrative, modernism, postmodernism, function, semantics.

Вступ. Актуальність дослідження наративу в архітектурно-дизайнерському дискурсі зумовлена глибокою кризою суто функціоналістського підходу, який домінував протягом більшої частини XX століття. У сучасному світі, де технологічна досконалість стала нормою, споживач шукає не лише комфорту, а й сенсів, ідентичності та емоційного резонансу. В умовах глобалізації та тиражування типових рішень, наратив стає ключовим інструментом персоналізації та надання об'єктам унікального обличчя. Архітектура та дизайн перестають бути просто оболонкою для життєдіяльності, вони перетворюються на медіа, що транслюють культурні коди, історичну пам'ять або особисті історії авторів.

Актуальність висвітлення питання підсилюється концепцією «економіки вражень», де головним продуктом стає не річ, а подія та емоція, пов'язана з її використанням [1]. Наратив у цьому контексті виступає як стратегія проектування сценаріїв життя, перетворюючи пасивного глядача на активного учасника інтерактивної гри з простором.

Завершення епохи модернізму та перехід до постмодернізму ознаменувалися радикальною зміною інтелектуальної парадигми. Жан-Франсуа Ліотар у праці «Постмодерний стан» зафіксував крах глобальних ідеологій, що претендували на універсальну істину. Замість єдиного вектора розвитку людство отримало плуралізм «мовних ігор» та локальних дискурсів [2]. У царині дизайну цей філософський злам трансформувався у відмову від диктату універсального функціоналізму на користь наративів конкретного об'єкта. Якщо модернізм прагнув створити єдину "мову машин", зрозумілу кожному, то дизайн постмодерну оперує приватними

історіями, метафорами та культурними цита-тами. Предмет перестає бути лише тиражованим взірцем, він стає автономним висловлюванням, що вступає в діалог із користувачем. Така зміна фокусу перетворила проектування на процес створення своєрідного тексту, де кожна лінія, матеріал чи колір є не просто технічним рішенням, а, так званим, словом у розгалуженій системі візуальної оповіді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний архітектурно-дизайнерський дискурс демонструє виразну тенденцію до переосмислення ролі мови та сторітелінгу як фундаментальних категорій проектування. А. Перес-Гомес обґрунтовує це як необхідну альтернативу суто функціональному підходу модернізму, стверджуючи, що повернення до наративності дозволяє відновити зв'язок між архітектурною формою, когнітивним досвідом користувача та історичним контекстом міста [3].

Дослідження останніх десятиліть підтверджують, що наратив, людина та місце є нерозривними елементами просторового досвіду. Дослідники визначають дизайн наративних середовищ як окрему міждисциплінарну галузь, що синтезує теорію дизайну, архітектуру та урбаністику. Простір розглядається як медіум комунікації, де матеріальність, масштаб та світло використовуються дизайнерами для структурування оповіді та виклику тілесних реакцій у відвідувача [4]. Процес руху крізь такі середовища стає актом «зчитування» історії, закладеної в архітектурну форму.

Незважаючи на зростаючу популярність терміну, концепція наративу в дизайні залишається багатогранною та відкритою для інтерпретацій. С.Грімальді, С. Фоккінга та І. Окнареску пропонують систематизацію

нарративів за типом, сферою застосування та функціями. Їхня типологія дозволяє класифікувати виникнення нарративів у дизайні об'єктів та процесів, виокремлюючи стратегії створення «збагаченого досвіду» через взаємодію користувача з розробленим продуктом [5]. Особливої актуальності в контексті постмодерної гри набуває дослідження «межових» станів оповіді. Е. Шпаковська-Лоранц вводить у професійний обіг концепцію антинарративу в архітектурі, адаптуючи її з літературознавства. Авторка характеризує сучасні об'єкти через стратегії мовчання, ахронології, гібридності та антифінальності, формулюючи типологію антинарративних засобів, що протистоять класичній лінійній логіці викладу [6].

Матеріали та метод. Матеріалом дослідження слугують знакові артефакти предметного дизайну ХХ століття, що репрезентують еволюцію нарративних стратегій: від об'єктів раннього модернізму (М. Броєр, Ле Корбюзьє) до постмодерних концептуальних творів (А. Мендіні, Е. Соттсасс, Ф. Старк).

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що включає застосування низки методів. Історико-генетичний метод – використано для простеження еволюції нарративу як категорії проєктування, виявлення логіки переходу від універсальних технократичних описів модернізму до локальних ігрових історій постмодерну. Порівняльний аналіз – застосовано для зіставлення візуально-семантичних характеристик об'єктів дизайну. Семантико-стилістичний аналіз – дозволив розкрити змістовне наповнення форми, матеріалів та технологій об'єктів як елементів візуальної мови та засобу трансляції культурних кодів. Метод типологізації – використано для систематизації рівнів емоційного сприйняття дизайну (згідно з концепцією Д. Нормана) та класифікації функцій нарративу у предметному дизайні.

Результати. У сфері предметного дизайну існує потужний інструмент, який виходить за межі простої функціональності, це – художнє оповідання історій. Завдяки майстерному поєднанню форми, матеріалів та технологій, предмети можуть передавати нарративи,

викликати емоції та трансформувати простори. Термін “нарратив” походить від латинського “narrativus”, що означає “оповідний”. У своїй основі нарратив є формою розповіді, яка організовує інформацію та досвід в певну логічну послідовність. Нарратив у предметному дизайні – це здатність об'єкта «розповідати» історію, транслювати певні смисли, цінності або спогади через свою форму, матеріал та контекст. У цьому випадку річ перестає бути просто функціональним інструментом і стає медіатором між дизайнером і користувачем.

У дизайні термін «нарратив» може використовуватися в широкому сенсі, щоб передати не лише історію персонажів у часі, а й усе середовище запропонованого або розробленого об'єкта, таке як «відчуття» об'єкта, його якості, походження, а також особистість і ситуацію, профіль і розуміння потенційних користувачів [7]. У межах цього підходу нарратив трактується як засіб трансляції смислового наповнення ідеї, образу особистості або суті події через візуально-пластичну мову дизайну. Важливо, що оповідна функція дизайну полягає не в констатації фізичної присутності предмета, а в розкритті його онтологічного статусу – тобто не того, чим річ є як матеріальне тіло, а того, чим вона постає як ціннісний та емоційний символ.

Нарратив працює через три основні канали сприйняття. В першу чергу це *асоціації та метафори*, коли форма об'єкта нагадує щось інше (природу, тварину, історичну подію). Також *матеріал та час*, що характеризують речі: використання переробленого пластику або старої деревини подає історію екології та збереження ресурсів. І також *сценарій взаємодії*, коли річ «диктує», як з нею поводитися. Незвичайна ручка шафи або спосіб відкривання дверей створюють маленький ритуал, який є частиною історії.

У дизайні з'являється «рефлексивний рівень», де нарратив предмета (його історія, бренд, асоціації) стає важливішим за його зручність. Дональд Норман, автор книг «The Design of Everyday Things», «Emotional Design» виділяє три рівні дизайну: вісцеральний (зовнішність), поведінковий (функція) та

рефлексивний (значення) [8, 9]. Саме на рефлексивному рівні річ стає частиною нашого «Я». Наприклад, годинники «Rolex» продають не точність, а наратив успіху та приналежності до певної соціальної групи. Іншим прикладом є iPhone: його рефлексивний наратив про інноваційність та статусність часто переважає над суто технічними характеристиками, створюючи емоційний зв'язок, який ігнорує раціональні недоліки. Наратив тут виступає як «додаткова вартість», що робить об'єкт незамінним у просторі особистих історій користувача.

Хронологія ключових етапів розвитку галузі демонструє поступовий перехід дизайну від виконання суто утилітарних завдань до ролі активного транслятора смислів та ідей. Період модернізму 1920-ті – 1950-ті роки транслює наративи чистоти форми та прогресу. У цей період панує «великий наратив» індустріалізації. Предмет не повинен розповідати приватні історії – він має репрезентувати універсальну логіку машини. Так, крісло Василь (B3) Марселя Броєра (1925) стало втіленням наративу індустріалізації та машинної естетики. М.Броєр надихнувся трубчастою конструкцією велосипеда, що наштовхнуло його на думку використовувати сталеві трубки для створення каркаса меблів. Він не приховує внутрішній простір, а окреслює його межі. Конструкція базується на принципі лінійності та відкритості. Замість традиційних м'яких подушок використовуються натягнуті смуги матеріалу (чорна шкіра, оригінально використовувалася цупка тканина). Об'єкт демонструє естетику конструктивізму – він ніби «розібраний» на складові лінії та площини, що нагадує полотна абстракціоністів того часу (наприклад, Піта Мондріана).

Це був перший приклад застосування гнutoї сталевий трубки в меблях. Технологія дозволяла масово тиражувати об'єкт, що відповідало ідеології модернізму: якісний дизайн для всіх. Це крісло розповідає історію про дематеріалізацію. Традиційне громіздке крісло зникло, залишивши лише «графічний скелет». Воно символізує віру в прогрес, легкість і мобільність людини нової епохи.

Відсутність декору – це маніфест відмови від буржуазного минулого. Наратив свідчить про чесність матеріалу та триумф геометрії.

Ще одним із найдосконаліших маніфестів модернізму є шезлонг LC4 (Chaise Longue), створений у 1928 році Ле Корбюзьє, П'єром Жаннере та Шарлоттою Перріан (Рис.1). Його опис через призму наративу дозволяє зрозуміти, як ідеологія «машинного віку» трансформувалася у фізичну форму. Відомо, що Ле Корбюзьє проголосив дім «машиною для житла», тож і меблі мали функціонувати так само чітко, як деталі літака чи автомобіля. LC4 розповідає історію про перемогу ергономіки над декором. Це оповідь про нову людину XX століття, яка цінує ефективність навіть під час релаксації. Відсутність зайвих прикрас і оголена конструкція підкреслюють, що естетика предмета впливає виключно з його корисності.



Рис. 1. Шезлонг LC4 (Ле Корбюзьє, П. Жаннере, Ш. Перріан, 1928 р.)

Форма шезлонгу базується на жорсткому протиставленні двох геометричних систем: рухома верхня частина – це вигнута рама, що ідеально повторює контури людського тіла в стані спокою. Статична основа: масивна Н-подібна база, пофарбована в чорний колір, що нагадує промислові станини або залізничні рейки. Тож ми спостерігаємо наратив динамічної рівноваги. Верхня частина не закріплена жорстко – вона тримається на базі завдяки силі тертя, що дозволяє користувачеві плавно змінювати кут нахилу. Це метафора свободи в межах суворой інженерної логіки.

Матеріали шезлонга є носіями наративу про триумф індустріальності. Хромова сталь виступає як символ прогресу. Шкіра

або шкура поні: пом'якшує «холод» металу, вносячи в наратив нотку органічного комфорту. В інтер'єрі модерністського будинку LC4 діє як акцентна точка.

З часом наратив LC4 змінився. Якщо в 1920-х це була історія про промислову логіку, то сьогодні це наратив елітарного інтелектуалізму. Володіння цим предметом свідчить про обізнаність в історії дизайну та приналежність до кола поціновувачів високого модернізму.

Наступний етап 1950-1970-ті роки. Дизайн стає засобом саморефлексії та іронії над історією. Софа «Marshmallow» від Джорджа Нельсона є прикладом того, як традиційний об'єкт став грайливим дизайнерським витвором. Створена дизайнером у 1956 році, вона складається з вісімнадцяти барвистих подушок, що кріпляться до сталевій рами. Свою назву вона отримала завдяки подібності подушок із зефіроподібними цукерками маршмеллоу (Рис. 2). Сама назва відсилає до світу кондитерських виробів, задоволення та масової культури споживання. Це меблі-іграшка. Замість монолітної, важкої форми традиційної софи, ми бачимо набір кольорових дисків.



Рис. 2. Софа «Marshmallow»
(Дж. Нельсон, 1956 р.)

Наратив транслює ідею, що меблі не обов'язково мають бути серйозними – вони можуть бути «смачними», провокувати посмішку та спонукати до гри. Більш того, завдяки спеціальним кріпленням і додатковим подушкам, софа може набувати необхідної вам довжини. Саме через свою незвичайну

форму і конструкцію ця софа визнана однією із найнезвичайніших в історії дизайну.

Одним із найбільш упізнаваних символів дизайну XX століття є крісло Ball Chair (також відоме як Globe Chair), створене фінським дизайнером Ееро Аарніо у 1963 році. Воно позначило радикальний розрив із традиційним виглядом меблів, запропонувавши концепцію «кімнати в кімнаті» (Рис. 3). Ідеальна форма сфери з «відсіченим» сегментом створює динамічний контраст між закритою зовнішньою оболонкою та затишною внутрішньою порожнечі. Білий зовнішній корпус зі скловолокна забезпечує майже дзеркальну поверхню. Внутрішня частина оббита червоним м'яким текстилем, що створює акустичний комфорт.



Рис. 3. Крісло Ball Chair (Ееро Аарніо, 1963 р.)

Наратив цього об'єкта багатопаровий – від футуристичного оптимізму до філософії інтимності. Створення крісла збіглося з початком освоєння космосу. Форма сфери асоціювалася з планетами, супутниками та інтер'єрами майбутніх космічних станцій. Це оповідь про майбутнє, яке вже настало. Крісло сприймалося як технологічний артефакт, що випередив свій час. Воно транслювало віру в те, що дизайн може змінити спосіб життя людини, зробивши його більш футуристичним. Але, з іншого боку, у світі, що ставав дедалі урбанізованим, це крісло – об'єкт, який забезпечує психологічний захист. Воно розповідає про потребу людини в «коконі», де можна сховатися від зовнішнього світу, залишаючись фізично в центрі кімнати.

Ключовим для розуміння переходу від модерністської «мови функції» до постмодерної «мови знаків та історій» може стати аналіз крісла «Proust» (1978 р.) Алессандро Мендіні (Рис.4). Роботи студії «Алхімія» позначили початок кризи модерністських ідеалів. Це об'єкт-маніфест, який найкраще ілюструє концепцію наративу та антинаративу в дизайні. Назва крісла відсилає до Марселя Пруста та його роману «У пошуках утраченого часу». А.Мендіні не створював нову форму, а взяв готову копію крісла в стилі неobarocco. Наратив будується навколо пам'яті, імпресіонізму та суб'єктивного сприйняття. Автор подорожував місцями, пов'язаними з Прустом, шукаючи візуальний еквівалент його прози. Найвиразнішою рисою крісла є його оздоблення. Весь об'єкт – і дерев'яна рама, і тканина оббивки – вкритий вручну тисячами кольорових крапок. Це пряма цитата живопису Поля Синьяка та Жоржа Сьора. Крапки імітують оптичне змішування кольорів. Завдяки орнаменту реальна фізична форма крісла розчиняється, глядач бачить наче марево. Це ілюструє тезу про те, що декор є самостійним змістом, який домінує над конструкцією.



**Рис. 4. Крісло «Proust»
(Алессандро Мендіні, 1978 р.)**

Крісло «Proust» можна розглядати як антинаратив щодо класичного дизайну: пафосна барокова форма перетворюється театральну декорацію. Його функція – не сидіння, а трансляція інтелектуального повідомлення, де правила класицизму змішуються з правилами поп-арту. Ручне розфарбовування робить кожен екземпляр

унікальним (хоча форма тиражована). Це повернення до ремісництва як акту опору промислового конвеєру. У просторі таке крісло діє як головний оповідач. Воно не підлаштовується, а диктує свої умови.

У 1980-ті настає час, що репрезентує ігрові наративи, якими пронизані роботи групи «Мемфіс». Наратив стає яскравим, агресивним і масовим. Це «мова коміксів» в інтер'єрі. Таким є стелаж «Carlton» Еttore Sottsass (1981 р.), що став запереченням функціоналізму. Об'єкт нагадує тотем або людську фігуру з піднятими руками. Його сприйняття викликає думки про свободу, гру та екзотичні культури завдяки антропоморфній структурі, яскравим кольорам та матеріалам [10].

Одним із найбільш репрезентативних прикладів переходу від суто функціонального до «оповідального» дизайну є серія кухонних аксесуарів, створена італійським архітектором Алессандро Мендіні. Штопор "Anna G." (1994) став справжнім маніфестом емоційного дизайну, де утилітарний предмет наділяється ознаками живої істоти. А.Мендіні використовує метод антропоморфізму, надаючи металевому механізму обрисів жіночої фігури у довгій сукні. Кругла «голова» штопора з усміхненим обличчям та характерна «зачіска» (що слугує ручкою для вкручування) миттєво ідентифікуються користувачем як персонаж. Наративність тут проявляється в динаміці: коли штопор входить у затор, бічні важелі піднімаються вгору, нагадуючи живий жест піднятих рук або радісне вітання. Це перетворює технічну операцію на маленьку театральну дію.

Важливим аспектом цього наративу є його автобіографічність. А.Мендіні зізнавався, що прототипом для "Anna G." стала його колега та близька подруга, дизайнерка Анна Джілі. Таким чином, об'єкт перестає бути анонімним продуктом масового виробництва – він стає «зафіксованим спогадом» або дружнім шаржем [11].

Висновки. Обґрунтовано, що генезис наративності в дизайні позначений переходом від «монологічної» мови модернізму, де об'єкт транслював виключно ідеологію тех-

нократичного прогресу, до «поліфонічного» простору постмодерну, де предмет виступає не як пасивний інструмент, а як активний оповідач, що запрошує користувача до інтелектуальної гри та співтворчості сенсів.

Встановлено, що період модернізму ґрунтується на концепції «технократичної утопії». Це концепція монологічного наративу. Дизайн цього періоду базується на вірі в раціональне перетворення світу за допомогою машини. Об'єкт «промовляє» про свою функцію, конструкцію та матеріал. Натомість період постмодерну демонструє концепцію «семантичного розширення» та іронії. Це перехід до поліфонічного наративу, шляхом використання метафор, іронії та історичних алюзій. Об'єкт стає

медіатором, що транслює культурні коди. Дизайн перестає бути лише інструментом і стає «текстом», сповненим цитат.

Аналіз артефактів підтверджує зміну пріоритетів у сприйнятті дизайну. Згідно з концепцією Д.Нормана, у сучасному предметному середовищі рефлексивний рівень (значення, асоціації, ідентичність) починає домінувати над поведінковим (практична функція). Наратив стає тією «доданою вартістю», що визначає культурну та емоційну цінність об'єкта.

Подальші дослідження можуть стосуватись наративів сталого розвитку та біодизайну, що ознаменують перехід від технократичної логіки «машини» до біоцентричної концепції «живого організму».

Література:

1. Pine B. J., Gilmore J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press. 254 p.
2. Lyotard, J.-F. (1979) *La condition postmodern: Rapport sur le savoir* / J.-F. Lyotard. – Paris : Editions de Minuit. 109 p.
3. Pérez-Gómez, A. Narrazioni, linguaggio, architettura e città. IN *BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l'architettura*, 11(15). 2020. С. 8–15. URL: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/11712> (дата звернення: 10.03.2026).
4. Austin T. (2021). *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*, Routledge, Taylor & Francis, London. 216 p.
5. Grimaldi S., Fokkinga S., Ocnareescu I. Narratives in design: a study of the types, applications and functions of narratives in design practice DPPI '13: Proceedings of the 6th International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces. P. 201–210. <https://doi.org/10.1145/2513506.2513528> (дата звернення: 26.02.2026).
6. Szpakowska-Loranc, E. Narracja i antynarracja w architekturze współczesnej. Narrative and anti-narrative in contemporary architecture. *Zeszyty naukowe politechniki Poznańskiej. Architektura, Urbanistyka, Architektura / Wnętrz* 2023. P. 351–362. DOI: 10.21008/j.2658-2619.2023.15.19 URL: <https://architecturejournal.put.poznan.pl/pdf-177305-99087?filename=Narracja-i-antynarracja-w.pdf> (дата звернення: 20.01.2026).
7. Childs P., Zhao Y., Grigg J. Narrative in design development. International conference on engineering and product design education. 5-6 september 2013, Dublin institute of technology. Dublin, Ireland P.108-113. URL: https://www.academia.edu/121484326/Narrative_in_design_development (дата звернення: 28.02.2026).
8. Norman, D. (2002). *The design of everyday things*. Basic Books, Inc. 272 p.
9. Norman D. (2004). *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books. 257 p.
10. Бондаренко, Б. К., Бондаренко, К. Е. Візуальна мова постмодернізму в дизайні меблів Етторе Соттсасса. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (6), 2025. С. 46. URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/449> (дата звернення: 10.03.2026).
11. Alessi Alberto. (1921) *The Dream Factory: Alessi since*. Rizzoli.1998. 168 p.

References:

1. Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*. Harvard Business School Press.
2. Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* [The postmodern condition: A report on knowledge]. Éditions de Minuit.
3. Pérez-Gómez, A. (2020). Narrazioni, linguaggio, architettura e città [Narratives, language, architecture and the city]. IN *BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l'architettura*, 11(15), 8–15. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/11712>

4. Austin, T. (2021). *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*. Routledge.
5. Grimaldi, S., Fokkinga, S., & Ocnareescu, I. (2013). Narratives in design: A study of the types, applications and functions of narratives in design practice. *DPPI '13: Proceedings of the 6th International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces*, 201–210. <https://doi.org/10.1145/2513506.2513528>
6. Szpakowska-Loranc, E. (2023). Narracja i antynarracja w architekturze współczesnej [Narrative and anti-narrative in contemporary architecture]. *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura, Urbanistyka, Architektura Wnętrz*, (15), 351–362. <https://doi.org/10.21008/j.2658-2619.2023.15.19>
7. Childs, P., Zhao, Y., & Grigg, J. (2013, September). *Narrative in design development*. Paper presented at the International Conference on Engineering and Product Design Education, Dublin Institute of Technology, Dublin, Ireland. 108–113. https://www.academia.edu/121484326/Narrative_in_design_development
8. Norman, D. (2002). *The design of everyday things*. Basic Books.
9. Norman, D. (2004). *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. Basic Books.
10. Bondarenko, B. K., & Bondarenko, K. E. (2025). Vizualna mova postmodernizmu v dyzaini mebliv Ettore Sottsass [Visual language of postmodernism in Ettore Sottsass's furniture design]. *Ukrainian Art History Discourse*, (6), 46. <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/449>
11. Alessi, A. (1998). *The Dream Factory: Alessi since 1921*. Rizzoli.

Дата першого надходження статті до видання: 29.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.035:711.4:316.42

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.8>**Борисова Світлана Володимирівна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: 0000-0003-0610-644X

svitlana.borysova@tnpu.edu.ua

Борисов Вячеслав Вікторович,

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри дизайну і медіавиробництва

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-3117-2118

borysow13@gmail.com

ВІЗУАЛЬНА АЙДЕНТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД У ПОСТКОНФЛІКТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Метою статті є теоретичне обґрунтування ролі візуальної айдентики як інструменту соціальної інтеграції та символічного відновлення територіальних громад у постконфліктному середовищі України. Актуальність статті зумовлена переважанням традиційного підходу до відбудови як реконструкції фізичного простору, що залишає поза увагою символічний, культурний та психологічний виміри трансформації громад.

*Підкреслено, що в умовах постконфліктного відновлення айдентика є соціально-психологічним механізмом, який структурує колективний досвід, підтримує відчуття стабільності та безпеки, інтегрує травматичну пам'ять у перспективний наратив розвитку та сприяє участі мешканців у трансформації простору. Дослідження спирається на інтегрований підхід, що поєднує дослідження культурної пам'яті, психології середовища та брендингу територій як механізму соціальної інтеграції та психологічної стабілізації. Встановлено, що айдентика в постконфліктному середовищі створює стабільні візуальні орієнтири, що знижують когнітивне навантаження та тривожність; інтегрує досвід у колективну пам'ять, формуючи трансформаційні наративи; забезпечує участь громади через *participatory design*, що зміцнює соціальні зв'язки та довіру; підтримує адаптивність системи у змінних безпечових і соціальних умовах. Запропоновано концептуальну модель постконфліктного брендингу, яка передбачає баланс між офіційною і низовою айдентикою, поєднання пам'яті та надії, структурованість візуальної мови, гнучкість та емпатійність.*

*Наукововизна статті полягає у концептуалізації візуальної айдентики як багаторівневого інструменту соціальної інтеграції та психологічної стабілізації у постконфліктних українських громадах, а також у розробці моделі постконфліктного брендингу, що поєднує символічну трансформацію, *participatory design* та етичні принципи відбудови.*

Практична значущість роботи полягає у формуванні рекомендацій для дизайнерів, комунікаційних команд та органів місцевого самоврядування щодо використання айдентики як механізму соціальної підтримки та інтеграції громад у процесі тривалої постконфліктної відбудови.

Ключові слова: візуальна айдентика, брендинг територій, соціальна інтеграція, культурна пам'ять, дизайнерські практики, *participatory design*.

Borysova Svitlana, Borysov Viacheslav. VISUAL IDENTITY AS A TOOL FOR SOCIAL INTEGRATION OF TERRITORIAL COMMUNITIES IN A POST-CONFLICT ENVIRONMENT

The purpose of the article is to theoretically substantiate the role of visual identity as a tool for social integration and symbolic restoration of territorial communities in the post-conflict environment of Ukraine. The relevance of the article is due to the prevalence of the traditional approach to reconstruction as a reconstruction of physical space, which leaves out the symbolic, cultural, and psychological dimensions of community transformation.

It is emphasized that in the conditions of post-conflict restoration, identity is a socio-psychological mechanism that structures collective experience, supports a sense of stability and security, integrates traumatic memory into a promising narrative of development, and promotes the participation of residents in the transformation of space. The study is based on an integrated approach that combines research on cultural memory, environmental psychology, and branding of territories as a mechanism of social integration and psychological stabilization. It has been established that identity in a post-conflict environment creates stable visual landmarks that reduce cognitive load and anxiety; integrates experience into collective memory, forming transformational narratives; ensures community participation through participatory design, which strengthens social ties and trust; and supports the adaptability of the system in changing security and social conditions. A conceptual model of post-conflict branding is proposed, which involves a balance between official and grassroots identities, a combination of memory and hope, the structure of visual language, flexibility, and empathy.

The scientific novelty of the article lies in the conceptualization of visual identity as a multi-level tool for social integration and psychological stabilization in post-conflict Ukrainian communities, as well as in the development of a model of post-conflict branding that combines symbolic transformation, participatory design, and ethical principles of reconstruction.

The practical significance of the work lies in the formulation of recommendations for designers, communication teams, and local governments on the use of identity as a mechanism for social support and integration of communities in the process of long-term post-conflict reconstruction.

Key words: visual identity, place branding, social integration, cultural memory, design practices, participatory design.

Вступ. Повномасштабна війна спричинила безпрецедентні руйнування українських міст і територіальних громад. За оцінками Світового банку, підготовленими спільно з Урядом України, Європейською Комісією та ООН у межах звіту «Ukraine Rapid Damage and Needs Assessment» [18], масштаби пошкоджень інфраструктури, житлового фонду та громадських об'єктів вимірюються сотнями мільярдів доларів і охоплюють тисячі населених пунктів. Руйнування міського середовища водночас пов'язується з порушенням просторової пам'яті, повсякденних маршрутів, візуальних маркерів безпеки та приналежності. Простір, який тривалий час структурував досвід мешканців, втрачає стабільність, що позначається на колективній ідентичності та відчутті дому.

У науковому дискурсі відбудова України розглядається крізь проблему комплексної трансформації. В аналітичних документах «Ukraine Recovery Conference» підкреслюється необхідність відновлення соціального підґрунтя громад, посилення інституційної довіри та згуртованості [12], проте з фокусом на інфраструктурі, економічному зростанні та безпекових гарантіях. Відбудова трактується насамперед як процес реконструкції фізичного середовища та фінансово-інституційної системи, а не символічного виміру.

У дослідженнях сфери пам'яті та постконфліктних трансформацій, зокрема А. Assmann [9], наголошується, що колективна пам'ять і способи її візуальної репрезентації набувають центрального значення у процесах суспільного відновлення. Адже втрата архітектурних домінант, культурних об'єктів і звичних візуальних символів означає розрив у тягlostі міського наративу. Таким чином, відбудова має передбачати реконструкцію символічного виміру, образу громади, її історії та уявлення про майбутнє, реалізацію ролі візуальної комунікації як чинників соціально-психологічної стабілізації, а айдентика територіальної громади – формувати довіру, відчуття безпеки та приналежності, виконувати функцію символічного «якоря», що допомагає структурувати нову реальність і окреслити перспективу розвитку.

Айдентика у постконфліктному контексті не обмежується графічною системою або візуальним брендингом громади і є комплексним соціально-психологічним механізмом, який поєднує візуальні практики, підтримує відчуття стабільності, безпеки та приналежності, інтегрує травматичну пам'ять у перспективний наратив розвитку. Як символічна інфраструктура громади, айдентика формує стійкі опори для колективного досвіду, сприяє участі мешканців у трансформації

простору та створює умови для психологічної стабілізації і соціальної інтеграції. Таким чином, існує необхідність розширення сприйняття відбудови від технічної реконструкції до відновлення соціально-культурної ідентичності громад. Трактуювання айдентики як інструменту психологічної підтримки в процесах постконфліктної трансформації та реінтеграції створює підґрунтя для поєднання графічного дизайну, memory studies та теорій стійкості.

Аналіз досліджень. Теоретичне осмислення ролі графічного дизайну в умовах постконфліктної трансформації формується на перетині урбаністики, соціальної теорії, досліджень пам'яті та комунікацій [14]. У міжнародному академічному дискурсі поступово утверджується розуміння того, що простір після конфлікту є символічно дестабілізованим і потребує комплексних підходів до його відновлення. Так, S. Bollens доводить, що просторові рішення можуть або закріплювати поділи, або, навпаки, сприяти примиренню та формуванню нової спільної ідентичності [11]. Схожу думку висловлює S. Low, досліджуючи публічний простір як результат соціальних процесів, у яких візуальні та просторові коди формують відчуття належності [16]. Отже, у контексті постконфліктної трансформації дизайн постає механізмом переозначення простору з території травми на простір спільного майбутнього: концепції «healing cities» та «resilient communities» розвиваються у межах відновлення міст з позиції ідентичності та репрезентації.

Паралельно з урбаністичним виміром формується критичне осмислення брендингу територій у кризових умовах. Класичний підхід до «place branding», який акцентує увагу на конкурентоспроможності, туризмі та інвестиційній привабливості, наразі демонструє зсув від маркетингової до соціально орієнтованої парадигми брендингу [3; 5; 8]. Дослідники наголошують, що бренд місця формується передусім через досвід і взаємодію мешканців. Тому у кризовому та постконфліктному контексті брендинг повинен реалізовувати функцію відновлення довіри й формування нової спільної історії.

Разом із тим, стає зрозумілим, що культурна пам'ять не є статичною, вона постійно переінтерпретується через символічні форми. Зокрема, J. Bennett стверджує [10]: візуальні практики можуть передавати травматичний досвід, зображення руїни може бути способом створення простору емпатії та рефлексії, що важливо для формування етичних принципів постконфліктного брендингу і переходу від образу руйнування до образу трансформації.

У більш широкій семіотичній перспективі візуальна ідентичність є системою знаків, що структурують колективний досвід, реконструюють ідентичність та формують стійкі спільноти. Оскільки культурна травма формується через публічні наративи та символічні репрезентації [7], то процес реконструкції ідентичності неможливий без переосмислення візуальних кодів, інструментів символічного медіаторства між минулим і майбутнім, через які спільнота розповідає про себе. Попри активні дослідження процесів відбудови України, основна увага науковців зосереджується на інфраструктурних, економічних та інституційних аспектах реконструкції, проте символічний і комунікаційний вимір відновлення громад, зокрема, роль візуальної айдентики як інструменту соціальної інтеграції, конструювання колективної пам'яті та психологічної стабілізації у постконфліктному середовищі, залишається недостатньо дослідженим.

Мета статті – теоретичне обґрунтування ролі візуальної айдентики як інструменту соціальної інтеграції та символічної реконструкції територіальних громад у постконфліктному середовищі.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на інтегрованому підході, що поєднує дослідження пам'яті, психологію середовища та брендинг територій, спирається на теорії культурної пам'яті та постконфліктної реконструкції. Для аналізу використовувалися семіотичний аналіз візуальних елементів айдентики, контент-аналіз офіційних і міських комунікацій (мурали, плакати, цифрові кампанії тощо), аналіз міжнародних кейсів постконфліктної відбудови. Об'єктами

дослідження стали українські громади, що зазнали значних руйнувань у період повномасштабної війни. Поєднання означених методів дозволяє оцінити роль айдентики у постконфліктній трансформації та сформувати практичні рекомендації для етичного брендингу громад.

Результати. Аналіз досліджень з проблеми постконфліктної відбудови дає підстави трактувати айдентичку як чинник психологічної стабілізації у ситуації просторової та соціальної дезорієнтації, оскільки сталі візуальні маркери, передбачуваність і структурованість середовища безпосередньо впливають на рівень тривожності та відчуття контролю. Фактично, у постконфліктному місті, де знайомі орієнтири змінені, wayfinding-системи та послідовна айдентика перетворюється на символічну інфраструктуру, каркас структурування досвіду й орієнтації, зменшують когнітивне навантаження та підвищують відчуття безпеки [17]. Колір і форма також мають значення для психологічного стану людини, що вимагає осмисленого вибору палітри та графічної мови, які не підсилюють тривожність, формують образ стабільності.

Іншим напрямом дослідження айдентики в окресленому контексті є репрезентація втрат і трансформації: вона не може функціонувати як інструмент стирання травматичного досвіду; натомість вона має інтегрувати пам'ять у новий наратив. Йдеться не тільки про створення меморіалів, а й про питання яким чином відбувається перетворення у напрямі відновлення, не перетворюючись на естетизацію руйнування, коли травматичний досвід став частиною колективної ідентичності через публічні символи та наративи. Критично важливим є питання меж між меморіалізацією та комерціалізацією трагедії, трансформації символів «до» і «після» з метою запобігання ризику поширення «dark tourism» та перетворення на ресурс для економічної вигоди.

Айдентика трактується як культурний ребрендинг після травматичних подій і символічної трансформації міської ідентичності. Показовим прикладом є Сараєво, де після війни 1990-х років формування нового

образу міста відбувалося через поєднання пам'яті про облогу та прагнення до європейської інтеграції. Дослідження постконфліктної реконструкції міста [13] доводять, що символічний вимір відбудови впливає на міжнародне позиціонування та внутрішню самоідентифікацію громади. Аналогічно, після вибуху 2020 року в Бейруті розгорнулася дискусія про те, яким має бути образ міста: зосередженим на трагедії чи орієнтованим на відновлення. У випадку Берліну після падіння стіни відбулася складна інтеграція різних міських наративів. Ці приклади засвідчують, що громади після травматичних подій постають перед вибором: повернутися до довоєнного образу, створити принципово нову візуальну нарацію чи поєднати пам'ять і трансформацію в гібридній формі.

Осмилення українського контексту потребує врахування того, що процес відбудови відбувається паралельно з триваючою війною, а отже формування нової візуальної ідентичності громад розгортається в умовах нестабільності та водночас соціальної активності. Особливого значення набувають громади, що пережили окупацію, де зміна символічного простору супроводжується фізичною реконструкцією, відновленням власних маркерів ідентичності, поверненням локальної символіки, а також міста, які набули статусу символів спротиву. Їх образ формується через офіційні комунікації та через масову візуальну культуру (плакати, мурали, цифрові кампанії, волонтерські ініціативи) [1; 2; 4; 15]. У звітах UNESCO щодо пошкодженої культурної спадщини в Україні також наголошується, що відновлення має враховувати нематеріальний вимір спадщини, включно з символічними та культурними практиками [19].

З метою виявлення універсальних закономірностей у даному контексті доцільним є дослідження співвідношення «офіційної» та «низової» візуальної культури; аналіз візуальних матеріалів громадських ініціатив з позиції їх узгодження (або конкуренції) зі стратегією символічної реконструкції; вивчення сприйняття символіки мешканцями, особливостей комунікації

представників самоврядування у цифрових каналах; порівняльне зіставлення з міжнародними кейсами постконфліктної трансформації. Одночасно має враховуватись емпатійність, гнучкість, адаптивність айдентики [6], потреба у відкритій співпраці з громадою, що підвищує її легітимність та зміцнює соціальні зв'язки, інтеграції (не витіснення) у візуальну систему через осмислені знакові трансформації. У підсумку український контекст створює можливість для формування нового напрямку, у якому графічний дизайн є активним «учасником» соціальної трансформації, інструментом психологічної стабілізації та відновлення, а айдентика інтерпретується як «символічна інфраструктура» громади (системи візуальних кодів, що структурують колективний досвід у ситуації травматичної дестабілізації).

Так, після деокупації міста Ірпінь (яке у 2022 р. стало одним із символів спротиву та зазнало значних руйнувань житлової й громадської інфраструктури) комунікаційна стратегія поступово змістилася від образу «міста-форпосту» до образу «міста відновлення». У публічних візуальних матеріалах міської ради та пов'язаних ініціативах активно використовується поєднання мотивів руйнування і відбудови (фотографії пошкоджених будівель трансформуються у візуальні наративи про реконструкцію, з'являються гасла, що підкреслюють життєстійкість і повернення життя). Цей кейс висвітлює перехід від травматичного маркування території до формування перспективного образу майбутнього: візуальна комунікація не стирає факт руйнування, але поступово змінює його інтерпретацію на трансформацію. Проте варто зазначити, що плакати, мурали й цифрові зображення, створені волонтерами та художниками, часто акцентують емоційний вимір втрати значно сильніше, ніж офіційні повідомлення, орієнтовані на образ відбудови.

Місто Буча, яке пережило масові руйнування та трагедії цивільного населення, після деокупації почало формувати візуальні маркери пам'яті та одночасно символи відновлення (інсталяції, меморіальний

інтерактивний комплекс). В даному випадку айдентика працює як «ментальний орієнтир»: вона допомагає мешканцям заново структурувати простір, знижує когнітивне навантаження та підтримує психологічну стабільність.

Херсон після звільнення став прикладом одночасної роботи з травмою та відбудовою символічного простору. У спільній діяльності художників та локальними активістів запроваджено нову графічну айдентику для міста (зокрема, наповнений символізмом логотип – буква Х зі знаком оклику), що відповідає принципам етичного брендингу та *participatory design*. Також у низовому просторі створюються мурали і цифрові проекти, що акцентують увагу на героїзмі місцевої спільноти та культурній ідентичності.

Чернігів зазнає серйозних руйнувань житлових кварталів та історичної забудови. Проте для міста наразі притаманні ініціативи з розробки айдентики, зосередженої на відновленні і стабільності: графічні елементи пов'язують з природою регіону, діяльністю та архітектурною спадщиною. Тобто функціонує модель «балансу пам'яті та перспективи» збереження культурних маркерів («Місто, де вариться легенда з XVIII ст.») та одночасне створення наративу про майбутнє («Чернігів – північна зірка України»).

Харків, який з промислового центру перетворився на символ української незламності («Харків – залізобетон») поєднує активну участь громадян і офіційні комунікації, координацію низових і офіційних візуальних практик. Мурали, цифрові кампанії локальних художників, інсталяції, суспільні активності підкреслюють міцність спільноти та культурну ідентичність: місто демонструє масштабний варіант постконфліктного брендингу, де айдентика виступає багаторівневим інструментом психологічної стабілізації, символічного відновлення та міжнародної репрезентації.

Наведені кейси демонструють альтернативні моделі постконфліктної айдентики: фокус на структурованості та стабільності, акцент на символічній трансформації та низовій участі, інтеграція меморіальної

символіки у повсякденність (варіюється від сильного акценту до збалансованого поєднання з перспективою), масштабна багаторівнева айдентика для великих міст, двошарова система, коли офіційна – координує, низова – задає емоційний та символічний тон. Проведений аналіз уможлиблює формування концептуальної моделі постконфліктного брендингу українських громад на підґрунті балансу офіційного та низового, поєднання пам'яті і надії, структурованості візуальної мови, гнучкості та емпатійності (див. рис. 1).

Концептуальна модель постконфліктного брендингу українських громад передбачає баланс між офіційною та низовою айдентикою, поєднанням пам'яті та надії, структурованістю візуальної мови, гнучкістю та емпатійністю. Стабільність і передбачуваність візуальних маркерів створюють психологічну підтримку мешканцям, а активна участь громади у формуванні візуальних символів зміцнює соціальні зв'язки та інтеграцію. Адаптивність системи айдентики дає можливість

врахувати зміни безпекового й соціального контексту і підтримати узгодженість наративу впродовж тривалої відбудови. Етичне використання мотивів втрат забезпечує інтеграцію пам'яті у перспективну нарацію, створюючи терапевтичний ефект брендингу.

На цій підставі виокремлено доцільні підходи до постконфліктного брендингу: офіційні комунікації та низові ініціативи мають функціонувати у взаємодії, де офіційний рівень забезпечує стабільність, узгодженість і передбачуваність, а низовий рівень додає емоційний та символічний зміст; айдентика має одночасно інтегрувати пам'ять про втрати та формувати образ перспективного розвитку, уникаючи комерціалізації трагедій; дизайн візуальних маркерів повинен сприяти психологічній стабілізації через послідовність, чіткість і зрозумілість елементів, включно з wayfinding-системами; активна участь мешканців (participatory approach) у створенні айдентики підвищує довіру до бренду громади та зміцнює соціальну



Рис. 1. Концептуальна модель постконфліктного брендингу українських громад

інтеграцію; адаптивність системи дозволяє враховувати зміну безпекового й соціального середовища та забезпечує довготривалу узгодженість наративу; всі рішення щодо символічної та меморіальної репрезентації мають ґрунтуватися на етичних принципах: травму слід інтегрувати у колективну пам'ять, не експлуатуючи її, а створюючи умови для психологічного відновлення і стійкості громади.

Дослідження має концептуально-аналітичний характер і ґрунтується на інтерпретаційному аналізі візуальних практик та комунікацій, що обмежує можливість емпіричного вимірювання їх безпосереднього впливу на психологічний стан мешканців громад. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на проведення емпіричних досліджень, які дозволять оцінити ефективність візуальної айдентики як інструменту соціальної інтеграції у постконфліктному середовищі.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що в умовах постконфліктної трансформації відбудова громад не може обмежуватися лише фізичною реконструкцією інфраструктури. Руйнування міського середовища супроводжується порушенням просторової пам'яті, системи символів і звичних візуальних орієнтирів, що впливає на колективну ідентичність, відчуття безпеки та соціальну згуртованість. Айдентика територіальної громади трактується як інструмент символічного відновлення та психологічної стабілізації, що здатний структурувати новий досвід мешканців і сприяти формуванню перспективного наративу розвитку, та як система символічних і комунікаційних практик, що забезпечують інтеграцію травматичної пам'яті, формування нових візуальних орієнтирів та підтримку процесів

соціальної інтеграції у трансформованому середовищі. Айдентика у постконфліктному середовищі реалізує функцію «символічної інфраструктури» громади.

Послідовні візуальні маркери, wayfinding-системи, стабільна графічна мова та зрозумілі комунікаційні коди знижують когнітивне навантаження, сприяють орієнтації в трансформованому середовищі та підвищують відчуття контролю і безпеки. Таким чином, графічний дизайн набуває ролі активного учасника соціальних процесів відновлення, поєднуючи функції комунікації, символічної репрезентації та психологічної підтримки. Порівняльний аналіз міжнародних кейсів та українських громад засвідчив, що формування нової візуальної ідентичності після травматичних подій відбувається через поєднання пам'яті про втрати з наративом трансформації та відновлення. В українському контексті затребуваною є взаємодія між офіційними комунікаціями та низовими візуальними практиками, коли офіційна айдентика забезпечує системність, стабільність і стратегічну узгодженість, а громадські ініціативи та художні практики надають символам емоційної глибини та формують простір колективної емпатії.

Запропоновано концептуальну модель постконфліктного брендингу українських громад, що враховує баланс між офіційною та низовою айдентикою, інтеграцію меморіального і трансформаційного наративів, послідовність візуальної мови, участь громади у створенні символів та етичне осмислення травматичного досвіду. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розробці рекомендацій для впровадження етичного та participatory-підходу у практиці постконфліктного дизайну і брендингу територій.

Література:

1. Борисов В. В., Борисова С. В. Принципи метроетнічності у сучасному графічному дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2025. № 3(37). С. 263–271. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.25>
2. Єжова О. В. Айдентика соціального проєкту з відбудови України. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології*: матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції, (12 грудня 2025 р.), Запорізький національний університет. Запоріжжя: ЗНУ, 2025. Т. 1. С. 125–128.
3. Петрова І., Мала І., Беконіна Є. Візуалізація бренду та її вплив на поведінку споживача. *Вісник Львівського університету. Серія економічна*. 2025. № 68. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/ves.2025.68.0.6817>
4. Сосницький Ю. Принципи образності та культурної ідентифікації в соціальному плакаті. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2025. № 1(69). DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.1.9>

5. Уліганець С. І., Крамаренко О. Г. Глобальна геополітична роль території як фактор формування територіального брендингу: зарубіжний досвід. *Конструктивна географія та раціональне використання природних ресурсів*. 2025. № 6(1). С. 28–39. DOI: <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2025.6.1.-4/11>
6. Хиневич Р. О., Єжова О. В. Формування візуального контенту в соціальних мережах: естетичні підходи та дизайнерські рішення. *Теорія та практика дизайну*. 2025. № 37(3). С. 444–450. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.45>
7. Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J., Sztompka, P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity* (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pp9nb>
8. Anholt, S. (2006). *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave Macmillan, London. <http://dx.doi.org/10.1057/9780230627727>
9. Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
10. Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Redwood City: Stanford University Press, <https://doi.org/10.1515/9781503625006>
11. Bollens, S. A. (2006). Urban planning and peace building. *Progress in Planning*, 66(2), 67–139. <https://doi.org/10.1016/j.progress.2006.07.001>
12. Commission, European. (2022). *Recovery and reconstruction of Ukraine*. https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/recovery-and-reconstruction-ukraine_en
13. Davison, J., Tešan, J. (2021). Public Spaces and Conflict Transformation: From Mostar's Old Bridge to Its United World College. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 8(3), 244–261. <https://www.jstor.org/stable/48710143>
14. Elliot, S. J. (2011). Towards Effective Place Brand Management: Branding European Cities and Regions. *Annals of Tourism Research*, 38(3), 1210–1211. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.04.013>
15. Kot, S., Mozolevska, A., Polishchuk, O., & Stodolinska, Y. (2024). The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives. *Arts*, 13(1), 38. <https://doi.org/10.3390/arts13010038>
16. Low, S. (2017). *Spatializing culture: The social production and social construction of public space*. Routledge.
17. Raubal, M. (2008). Wayfinding: Affordances and Agent Simulation. *Encyclopedia of GIS*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-0-387-35973-1_1469
18. United Nations; World Bank; Government of Ukraine; European Commission. (2023). *Ukraine: Rapid Damage and Needs Assessment*. <https://ukraine.un.org/en/224376-ukraine-rapid-damage-and-needs-assessment>
19. UNESCO. (2026). *Damaged cultural sites in Ukraine*. <https://www.unesco.org/en/ukraine-war/damaged-cultural-sites>

References:

1. Borysov, V. V., Borysova, S. V. (2025). Pryntsypy metroetnichnosti u suchasnomu hrafichnomu dyzaini [Principles of metroethnicity in modern graphic design]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 3(37), 263–271. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.25> [in Ukrainian].
2. Iezhova, O. V. (2025). Aidentyka sotsialnoho proiektu z vidbudovy Ukrainy [Identity of the social project for the reconstruction of Ukraine]. *Dyzain, vizualne mystetstvo ta tvorchist: suchasni tendentsii ta tekhnolohii: materialy IV mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, (12 hrudnia 2025 r.), Zaporizkyi natsionalnyi universytet. Zaporizhzhia: ZNU. T. 1. 125–128. [in Ukrainian].
3. Petrova, I., Mala, I., Bekonina, Ye. (2025). Vizualizatsiia brendu ta yii vplyv na povedinku spozhyvacha [Brand visualization and its impact on consumer behavior]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii ekonomichna*, 68. <http://dx.doi.org/10.30970/ves.2025.68.0.6817> [in Ukrainian].
4. Sosnytskyi, Yu. (2025). Pryntsypy obraznosti ta kulturnoi identyfikatsii v sotsialnomu plakati [Principles of imagery and cultural identification in social poster]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 1(69). <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.1.9> [in Ukrainian].
5. Ulihanets, S. I., Kramarenko, O. H. (2025). Hlobalna heopolitychna rol terytorii yak faktor formuvannia terytorialnoho brendynhu: zarubizhnyi dosvid [Global Geopolitical Role of a Territory as a Factor in the Formation of a Territorial Branding: Foreign Experience]. *Konstruktyvna heohrafiia ta ratsionalne vykorystannia pryrodnykh resursiv*, 6(1), 28–39. <https://doi.org/10.17721/2786-4561.2025.6.1.-4/11> [in Ukrainian].
6. Khynevych, R. O., Yezhova, O. V. (2025). Formuvannia vizualnoho kontentu v sotsialnykh merezhakh: estetychni pidkhody ta dyzainerski rishennia [Creating visual content on social networks: aesthetic approaches and design solutions]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 37(3), 444–450. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.45> [in Ukrainian].

7. Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J., Sztompka, P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity* (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pp9nb>
8. Anholt, S. (2006). *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave Macmillan, London. <http://dx.doi.org/10.1057/9780230627727>
9. Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
10. Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Redwood City: Stanford University Press, <https://doi.org/10.1515/9781503625006>
11. Bollens, S. A. (2006). Urban planning and peace building. *Progress in Planning*, 66(2), 67–139. <https://doi.org/10.1016/j.progress.2006.07.001>
12. Commission, European. (2022). *Recovery and reconstruction of Ukraine*. https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/recovery-and-reconstruction-ukraine_en
13. Davison, J., Tešan, J. (2021). Public Spaces and Conflict Transformation: From Mostar's Old Bridge to Its United World College. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 8(3), 244–261. <https://www.jstor.org/stable/48710143>
14. Elliot, S. J. (2011). Towards Effective Place Brand Management: Branding European Cities and Regions. *Annals of Tourism Research*, 38(3), 1210–1211. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.04.013>
15. Kot, S., Mozolevska, A., Polishchuk, O., & Stodolinska, Y. (2024). The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives. *Arts*, 13(1), 38. <https://doi.org/10.3390/arts13010038>
16. Low, S. (2017). *Spatializing culture: The social production and social construction of public space*. Routledge.
17. Raubal, M. (2008). Wayfinding: Affordances and Agent Simulation. *Encyclopedia of GIS*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-0-387-35973-1_1469
18. United Nations; World Bank; Government of Ukraine; European Commission. (2023). *Ukraine: Rapid Damage and Needs Assessment*. <https://ukraine.un.org/en/224376-ukraine-rapid-damage-and-needs-assessment>
19. UNESCO. (2026). *Damaged cultural sites in Ukraine*. <https://www.unesco.org/en/ukraine-war/damaged-cultural-sites>

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 745.51-043.86(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.9>

Бровченко Анатолій Іванович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-8772-0999
brovchenko_a@ukr.net

Руденченко Алла Андріївна,

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-9354-8216
a.rudnchenko@kubg.edu.ua

Зайцева Вероніка Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0003-1160-1760
v.zaitseva@kubg.edu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ ФОРМ ДЕРЕВИНИ В ХУДОЖНІЙ ДЕРЕВООБРОБЦІ УКРАЇНИ

В статті висвітлюється цікава і актуальна тема пов'язана із художньою деревообробкою деревини в Україні, в якій використовуються природні форми деревини. До неї відноситься самобутнє декоративно-вжиткове мистецтвом – коренепластика, котру ще називають лісовою скульптурою. Автори вбачають витоки традицій використання природних форм деревини, при виготовленні різноманітних художніх об'єктів, в глибокій давнині, коли народні майстри виготовляли з неї необхідні предмети побуту та праці. Це дозволяло їм економити фізичні сили, час та матеріал. Разом з цим, в багатьох випадках, в таких виробках проявлялися індивідуальність й художній смак майстра. Дослідження виявило, що з середини ХХ століття на території України, із розвитком промислового виробництва і задоволення попиту населення на необхідні вироби для побуту і праці фабричного виробництва, виготовлення народними майстрами продукції із використанням природних форм деревини було досить обмежене, або і взагалі відсутнє. Та дослідники відзначають, що природні форми деревини продовжували використовуватись самодіяльними художниками у створенні неповторної скульптури, предметів інтер'єру та сюжетних композицій. Цей вид самобутнього напрямку декоративно-вжиткового мистецтва був досить популярний в країні у 80-х роках минулого століття, але з часом він занепадав. Та автори виявили, що сучасні інформаційні джерела демонструють зростання інтересу як зі сторони самобутніх художників так і дизайнерів до художніх виробів і мистецьких творів виготовлених з природних форм деревини. У дизайн-просторі ХХІ століття вироби з первозданих форм деревини набувають нового змістового та функціонального наповнення. Дослідники підкреслюють сучасну тенденцію в прагненні художників і дизайнерів не до досконалості обробки такого матеріалу, а до виставлення на показ його декоративності, вад й незвичних ракурсів бачення природної краси форм і текстури. З'являються дизайн-фірми по виготовленню предметів інтер'єру з гілок, стовбурів та коренів дерев. Вони нагадують нам про первинний зв'язок людини з природою, формують атмосферу екологічної відповідальності та внутрішньої рівноваги.

Ключові слова: *деревина, природні форми, коренепластика, художники, дизайнери, технології, абстрактні форми.*

Brovchenko Anatoly, Rudenchenko Alla, Zaitseva Veronika. THE EVOLUTION OF THE USE OF NATURAL WOOD FORMS IN ARTISTIC WOODWORKING IN UKRAINE

The article highlights an interesting and relevant topic related to artistic wood processing in Ukraine, where the primary material consists of natural forms of wood. This includes a distinctive branch of decorative and applied art—root sculpture, also known as forest sculpture. The authors trace the origins of traditions of using natural wood forms in the creation of various artistic objects, beginning in ancient times when folk craftsmen used them to produce essential household and work items. This approach allowed them to save physical effort, time, and material. At the same time, these objects often reflected the individuality and artistic taste of the craftsman. The study reveals that from the mid-20th century in Ukraine, with the development of industrial production and the increasing availability of factory-made goods for everyday use, the production of items using natural wood forms by folk artisans became significantly limited or even disappeared altogether. However, researchers note that natural wood forms continued to be used by amateur artists in creating unique sculptures, interior objects, and narrative compositions. This distinctive direction of decorative and applied art was quite popular in the country during the 1980s, but over time it declined. The authors emphasize that modern information sources indicate a growing interest, both among self-taught artists and designers, in objects and artworks made from natural wood forms. In the design space of the 21st century, items made from pristine wood forms acquire new semantic and functional meanings. Researchers highlight a contemporary trend in which artists and designers no longer strive for perfect processing of the material, but instead emphasize its decorative qualities, imperfections, and unconventional perspectives that reveal the natural beauty of its form and texture. Companies specializing in the production of interior items from branches, trunks, and tree roots are emerging. These works evoke the primordial connection between humans and nature, fostering an atmosphere of ecological responsibility and inner balance.

Key words: wood, natural forms, root sculpture, artists, designers, technologies, abstract forms.

Вступ. Деревина здавна посідає важливе місце в матеріальній і духовній культурі українського народу. Її природна пластика, фактура та органічна структура зумовили формування багатой традиції художньої деревообробки, яка поєднує утилітарні, декоративні та символічні функції. У минулі історичні періоди майстри по-різному осмислювали природні властивості деревини. В більшості випадків, проявлялося бажання поєднати максимально прагматичне використання природних форм деревини для господарських потреб з художнім задумом.

У народній творчості природні форми деревини використовувалися як основа для створення предметів побуту, засобів праці, або декоративних виробів, де природна конфігурація гілок, коріння чи стовбурів ставала важливим компонентом художнього образу. З розвитком професійного декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну, появою нових можливостей механічної обробки деревини та художніх течій, інтерес до первісної пластики деревини набув нових інтерпретацій. Це стала особливо актуальним у XX–XXI століттях, коли митці дедалі частіше звертаються до природної форми матеріалу як до самостійного естетичного явища, що визначає композицію та образну структуру твору.

Матеріали та методи. Джерельну базу дослідження склали наукові публікації фахових видань, матеріали етнографічних наукових розвідок, видання з художньої обробки деревини різних періодів, каталоги виставок та візуальні архіви сучасних художників і дизайнерів, приватні колекції лісової скульптури, експонати музею «Лісова скульптура» створеного майстром Ігорем Фартушним в селищі Яблунів, Косівського району, Івано-Франківської області, що забезпечило можливість об'єктивно розглянути процес еволюції використання природних форм деревини в художній деревообробці України й виявити її особливості та перспективи. В дослідженні використано методи аналізу і синтезу – для узагальнення еволюційних процесів в коренепластиці; порівняльний – для виявлення спільних і відмінних підходів при створенні художніх об'єктів з використанням природних форм деревини в різні часові періоди; типологічний метод.

Теоретичною основою дослідження стали: праця О. А. Швець, Д. І. Коломієць, Ю. М. Бабчук про найпопулярніші інноваційні технології художньої обробки деревини (лазерне гравірування, технологія глибокого оброблення деревини, поєднання натуральної деревини із синтетичними матеріалами);

теоретичний матеріал розвідок К. Лебедевої в якому розкривається діяльність українських художників 1960-х – 1980-х років, які шукали матеріал та натхнення до творчості у лісових хащах. У статті використано дослідження художника А. Вереша про самодіяльних художників дивовижного напрямку радянського декоративно-прикладного мистецтва - коренепластику України радянських часів. Розглянуто матеріали з інтернет ресурсів про талановитих художників сучасності, котрі створюють художні твори з природніх форм деревини. Проаналізовано книгу В. М. Сафроненка «Друге життя деревини», де він розкриває традиції використання природніх форм деревини в інтер'єрі, й розкриває особливості її обробки.

Додатковим теоретичним матеріалом представлено дослідження є стаття О. С. Галчинського., Б. О. Процик, К. В. Крихлова., Л. В. Навольської про особливості створення сучасних об'єктів ленд-арту з дерева різними техніками, що використовуються художниками.

Результати. В минулі історичні періоди, досить часто, при виготовленні виробів з деревини різного призначення, народні майстри використовували первозданні форми деревини, що забезпечувало їм економію їх фізичних сил, часу і матеріалу та давало можливість проявити свою індивідуальність й художній смак. Вони не лише майстерно обробляли і раціонально використовували доступний природній матеріал, а й тонко відчували природню пластику і красу деревини, з якої створювали унікальні речі. В тогочасному сільському побуті були розповсюджені оригінальні лави, ослінчики з ніжками котрі виготовлені з фрагментів гілок дерев і кущів, або сконструйовані на основі, так званого у народі, «надибку» (надибав цікаву природню форму з деревини) – створена природою форма стовбура або порослі дерева яка при найменшому її обробленні підходить для виготовлення меблі для сидіння або іншої вжиткової речі (рис. 1).

З аналогічного матеріалу, також, виготовляли деталі возів, саней, дверей для господарських будівель, ручки дверей, ручних інструментів. Ці вироби були довговічними, міцними, зберігали природню конфігурацію та мали естетичну виразність.

Найбільш цінним матеріалом вважалися деревні нарости – капи та сувелі. Кап – це наріст на стовбурі, коренях зі сплячими бруньками (вузликами), а сувель – кулястий наріст на дереві із викривленими волокнами (мармуровий візерунок). Природу походження цих наростів ще не до кінця вивчене вченими. Їх природня форма, унікальна текстура, фактура широко використовувалася для виготовлення красивого і міцного посуду – ківшів, братин, декоративних елементів світильників [1].

Слід зауважити, що при роботі з природніми формами деревини, народні майстри найбільше уваги приділяли функціональності і довговічності майбутніх виробів.

З середини ХХ століття на території України, із розвитком промислового виробництва і задоволення попиту населення на необхідні вироби фабричного виробництва для побуту і домашнього вжитку, запит на виготовлення народними майстрами вказаних

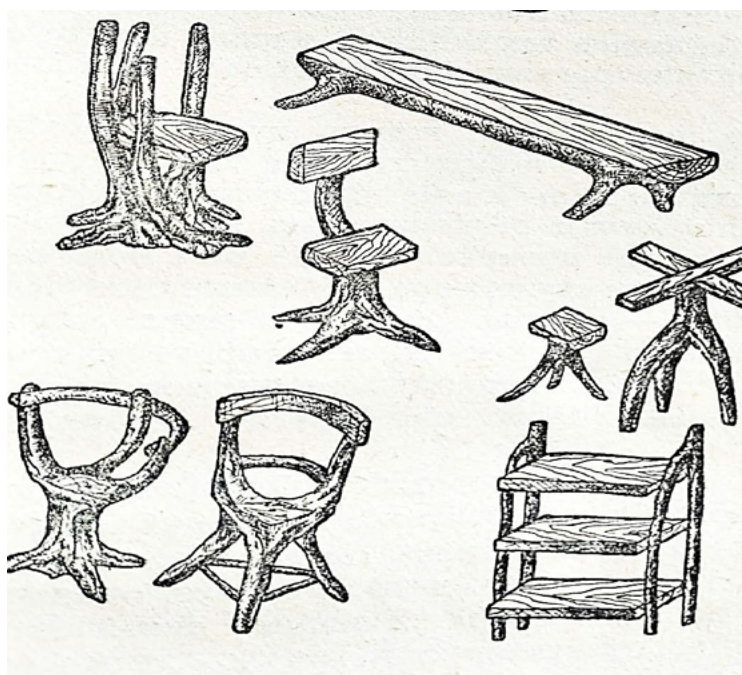


Рис. 1. Меблі котрі виготовлялися з природніх форм деревини в попередні епохи

вище виробів було досить обмеженим, або і взагалі відсутній. Та окремі з них, наділені художнім хистом, багатою фантазією і натхненням до творчості не втрачали інтересу до химерних форм деревних наростів, коріння, гілок та стовбурів дерев, кущів. Вони створювали з них неповторну фантастичну скульптуру, або декоративні світильники, бра, вази, вішалки для одягу. Цей вид творчості називається коренепластикою (лісовою скульптурою) – особливий вид мистецтва, що відрізняється від традиційних. Коренепластика – вид декоративно-прикладного мистецтва, що полягає у створенні скульптур, предметів інтер'єру та сюжетних композицій із природних форм коренів, гілок, та покручів дерев [2]. Коренепластика, як особлива форма творчості, формувалася на основі спостереження за природою і її наслідування. Самодіяльні та професійні художники бачать в загадкових переплетеннях коренів та гілок, чудернацьких формах наростів деревини специфічні фантастичні образи створені природою. Вони ніби «відчувають» у корені або гілці прихований образ – людини, тварини, птаха, фантастичної істоти. Такий підхід передбачає співтворчість людини й природи, коли художник не руйнує знайдену форму деревини, а лише делікатно вивільняє підмічений образ з мінімальним втручанням різця. Він видаляє непотрібні фрагменти деревини для підкреслення їх природної краси і незвичайності образу. Коренепластика, як продовження давньої традиції українців використовувати первозданні формами деревини у своїй

життєдіяльності, набула неабиякої популярності в Україні у 1980-х роках, як доступний спосіб самовираження самодіяльних митців. У той час, в своїй книзі «Лісові фантазії», український скульптор та мистецтвознавець Андрій Німенко пише, «чи не здається вам, що самі дерева займаються скульптурою? Однак, вважаючи це заняття легковажним, художники-аматори сором'язливо ховають свої витвори від людського ока. Тому-то на них мало хто звертає увагу [3].

За цим самобутнім напрямом декоративно-вжиткового мистецтва, по всій країні, відбувалися виставки творів, публікувалися статті в журналах і газетах (рис. 2), (рис. 3). Та попри значне поширення, на жаль, згодом він майже забувся, що було пов'язано з руйнування соціально-економічних відносин та економічної кризи [4].

В наш час, інтерес до цього напрямку декоративно-вжиткового мистецтва відроджується, але самобутні художники мають дещо інший підхід до такої творчості.

В більшості випадків, для нього є характерним глибоке прорізання різцем складових лісової скульптури при її створенні. В її закінченому вигляді лиш вгадується загальна неповторність природних форм деревини до її обробки, як це видно на рисунках 4, 5.

Відомими майстрами такої лісової скульптури, є Олександр Цанько, Віктор Боркута, Валерій Федурця, Олексій Змієвський, Ігорь Фартушний, Галини Міндер, Лариса Щока та інші.



Рис. 2. Скульптура фантастичного звіра (лісова скульптура)



Рис. 3. Скульптура птаха (лісова скульптура)

В Прикарпатті відкрито музей «Лісова скульптура» де демонструються роботи Ігоря Фартушного: скульптури птахів, диво-звірів, реальні та міфічні образи людей [5].

На думку В. Федурця, хист майстра коренепластики полягає у тому, щоб продемонструвати, що дерево має якусь людську вдачу – всякий вид, популяцію і навіть особистість. Майстер просто видобуває назовні те, що ховалося десь у глибині» [6].

Така творчість несуть в собі деякий філософський підтекст. Вироби з деревини сьогодні символізують підсвідоме бажання людини єднатися з природою, від якої вона весь час віддаляється в процесі цивілізаційного розвитку.

Необхідно відзначити, що з розвитком сучасних технологій, матеріалознавства, архітектури, дизайну інтер'єрів та у відповідності сьогодишньому «духу часу», використанням первозданих форм в художньому деревообробництві України переживає своєрідне переосмислення ролі деревини як матеріалу. Воно трансформується з традиційного ремесла і самовираження самодіяльних митців у повноцінний інструмент дизайнерів при формуванні сучасного гармонійного

середовища, здатного поєднати традиції із вимогами сучасного дизайну та екології.

В інтер'єрі, архітектурі, декоративно-вжитковому мистецтві дедалі більше цінується природна недосконалість, пластика, органічність. Викривлення стовбура, асиметрія гілок, природні тріщини, нарости, потовщення, незвичні вигини, завитки й перекрученість волокон – усе це формує емоційний характер виробу, його виразність та стає основою, ексклюзивних дизайнерських рішень. Вони розглядаються художником і дизайнером, як естетичний потенціал самовираження і неповторності їх творінь.

У дизайн-просторі ХХІ століття вироби з первозданих форм деревини набувають нового змістового та функціонального наповнення. Художники і дизайнери все частіше прагнуть не до досконалості обробки матеріалу, а намагаються виставити на показ декоративність вад деревини й незвичні ракурси бачення природної краси форм і текстури цього матеріалу. У добу стандартизованого виробництва та типовості дизайнерських рішень така ексклюзивність набуває особливої цінності – як естетичної, так і світоглядної.



Рис. 4. Скульптура риби



Рис. 5. Скульптура лісового духа

Звернення до естетики природних форм також відповідає загальносвітовим тенденціям екодизайну та біофільної естетики, які підкреслюють потребу людини в гармонійному співіснуванні з природою. У цьому контексті таке спрямування сучасної художньої деревообробки стає не лише самовираження художника чи дизайнера, а засобом формування екологічної культури.

Все більш затребуваними в дизайні інтер'єрів приміщень різного призначення виступають природні форми деревини як абстракції (рис.6). Вони являються джерелом натхнення для креаторів. Абстракціонізм залишається популярним і затребуваним у сучасному мистецтві та дизайні. Він переживає оновлення, поєднуючись із цифровими технологіями та викликаючи емоції через колір і форму, що виступає способом осмислення складної дійсності.

Доопрацьовані первозданні форми деревини абстрактного характеру активно використовуються для створення стильних, неповторних сучасних інтер'єрів (рис. 7).

Новітні технології й матеріали значно розширюють можливості художника і дизайнера в створенні об'єктів, котрі відповідають новітнім тенденціям в мистецтві та дизайні з використанням неповторних форм деревини. Лазерне різання, числове програмне керування верстатів, естетика і механічні властивості нових матеріалів

дозволяють поєднувати природну пластику з новітніми деревинними матеріалами, точними конструктивними елементами та засобами відповідної обробки поверхні масивів деревини, створюючи гармонійний синтез неповторного органічного, раціонального. Це сприяє використанню первозданних форм деревин в сучасному мистецтві і дизайні не лише зберігаючи, а й надаючи нових форм реалізації їх потенціалу в умовах технологічного прогресу.

Зокрема це проявляється через використання забарвлених епоксидних смол для декорування деревини (заповнення тріщин, порожнин і природних отворів), створюючи ефект контрасту між живою органікою та сучасним декоративним матеріалом (рис. 8).

Так виникають столи з «річкою», декоративні панелі, скульптурні об'єкти, що поєднують природність і технологічність (рис. 8). Сюди, можна віднести і штучне зістарення поверхні деревини.

Перспективним в цьому напрямі є, також, розвиток технології прозорого дерева, яка передбачає спеціальну обробку клітинної структури деревин з подальшим заповненням її полімером. В результаті матеріал частково зберігає природню форму, текстуру деревини, але набуває світлопроникності. Це відкриває нові можливості для створення декоративних перегородок, світлових панелей, інтер'єрних інсталяцій та інш.



Рис. 6. Зразки втіленні сучасних дизайнерських рішень з використанням природніх форм деревини

Сучасна коренепластика має значний потенціал для розвитку інтер'єрного та середовищного дизайну. Використання об'єктів виготовлених з первозданих форм коріння, гілок та стовбурів здатні трансформувати оточуючий простір, надаючи йому характеру автентичності, природної сили та загадковості.

У громадських просторах, офісах, закладах культури такі об'єкти виконують не лише декоративну функцію, а й символічну. Вони нагадують про первинний зв'язок людини з природою, формують атмосферу екологічної відповідальності та внутрішньої рівноваги.

У світі, де людина дедалі більше занурюється у цифрове середовище та штучні матеріали, природна форма стає своєрідним психологічним ресурсом подальшого розвитку.

Все частіше з'являються дизайн-фірми котрі спеціалізуються на виготовленні меблів (столів, полиць, вішалок) та декору з первозданих форм деревини. Тобто, спостерігається тенденція повернення погляду бізнесу, митців і дизайнерів до деревини як натхнення в створенні ексклюзивних об'єктів, що було характерним для робіт наших протодизайнерів.

Яскравим прикладом цього є книжкова полиця з натурального дерева (рис.9), яка імітує гіллясту структуру дерева, що виглядає органічним елементом інтер'єру. Так, дизайнерські об'єкти створені фірмою SpryInterior демонструють, як гілки дерева можна перетворити на функціональне мистецтво, яке збагачує повсякденне життя. Її продукція показує, як продуманий дизайн може



Рис. 7. Зразки абстрактних інтер'єрних об'єктів з первозданих форм деревини



Рис. 8. Стіл виготовлений з розрізаного стовбура дерева, з вадю, залитого забарвленою епоксидною смолою



Рис. 9. Книжкова полиця з натурального дерева, яка імітує гіллясту структуру дерева

допомогти нам жити більш змістовним та натхненним життям, відчуваючи внутрішній зв'язок з природою [6].

Сучасні інтер'єри спираються на чіткі лінії та сувору геометрію. Дизайн інтер'єрів, з використанням природних форм деревини, пом'якшує ці простори (рис. 9), за рахунок природних вигинів та нерівностей деревини. Цей баланс між структурою та природою створює середовище, яке одночасно здається вишуканим та затишним.

Первозданні форми деревини, також, використовуються як архітектурні акценти, перетворюючи стіни на органічні художні інсталяції, додаючи глибини та руху плоским поверхням. Такий дизайн особливо добре виглядає у вітальнях, вхідних кімнатах та креативних просторах, де потрібен сміливий фокусний елемент [6].

Висновки. Художня обробка природних форм деревини в Україні має давню історію і в різні періоди вона мала свої особливості. У ХХІ столітті вона набуває нової актуальності для дизайну і декоративно-вжиткового мистецтва із застосуванням новітніх

технологій, матеріалів та філософської парадигми.

У суспільстві важливо формувати розуміння того, що деревина – це не лише матеріал, а жива історія природи, закарбована в її формі і текстурі.

Природні форми в художній деревообробці виступають синтезом традиції й інновації, ремесла й мистецтва, функціональності та філософії.

У сучасному художньому просторі використання природних форм деревини розглядається не лише як технологічний або декоративний прийом, а як концептуальний підхід, пов'язаний із переосмисленням взаємодії людини і природи, екологічною свідомістю та пошуком нових художніх мов. Це сприяє формуванню нових тенденцій у художній деревообробці, де природна форма деревини виступає не лише матеріалом, а й активним співтворцем мистецького образу.

Перспективою подальших наших досліджень бачимо в виявленні впливу новітніх технологій на художню обробку деревини.

Література:

1. Сафроненко В. М. Друге життя деревини. Київ: Полум'я. 1990. 207 с.
2. Лебедева К. Коренепластика і гоблінкор. Лісове мистецтво радянських фантазерів. 2021. URL: <https://amnesia.in.ua/koreneplastyka> (дата звернення: 13.02.2026).
3. Німенко А. В. Лісові фантазії : наук. пізн. книга. Київ : Веселка, 1990. 47 с.
4. Прекрасне завжди дивне. Музей «Лісова скульптура», Яблунів. URL: <https://karpaty.rocks/muzej-lisova-skulptura-yabluniv> (дата звернення: 18.01.2026).
5. Ткач М. Вони прославили свій край: Федурця Валерій – людина творець. 2018. URL: https://rakhivcrb.blogspot.com/2018/03/blog-post_67.html (дата звернення: 25.01.2026).
6. Гарсія Т. Що таке гілка дерева - Розуміння найвиразнішої структури природи. 2026. URL: https://www.spryinterior.com/blogs/news/what-is-a-treebranch?srsId=AfmBOoo4MlpRJouFycavjRXYW3V6MeDXwkRB7kXUJNFtKx_rUrmP4xgF (дата звернення: 18.01.2026).

References:

1. Safronenko V. M. (1990). *Druhe zhyttia derevyny*. Minsk: Polymia [The second life of wood]. 207 p. [in Ukrainian].
2. Lebedieva K. (2021). *Koreneplastyka i hoblinkor*. *Lisove mystetstvo radianskykh fantazeriv* []. URL: <https://amnesia.in.ua/koreneplastyka> (Accessed: 13. Febr. 2026). [in Ukrainian].
3. Nimenko A. V. (1990). *Lisovi fantazii : nauk. pizn. knyha* [Forest fantasies: a scientific late book]. Kyiv : Veselka, 1990. 47 p. [in Ukrainian].
4. *Prekrasne zavzhdy dyvne*. Muzei «Lisova skulptura», Yabluniv [Forest Sculpture Museum, Yabluniv] URL: <https://karpaty.rocks/muzej-lisova-skulptura-yabluniv> (Accessed: 18. Febr.2026). [in Ukrainian].
5. Tkach M. (2018). *Vony proslavyly svii krai: Fedurtsia Valerii – liudyna tvorets* [They glorified their region: Valeriy Fedurtsya is a creative person.]. URL: https://rakhivcrb.blogspot.com/2018/03/blog-post_67.html (Accessed: 25 Febr.2026). [in Ukrainian].
6. Harsiia T. (2026). *Shcho take hilka dereva - Rozuminnia naivyrzishoi struktury pryrody* [What is a tree branch - Understanding nature's most expressive structure]. URL: https://www.spryinterior.com/blogs/news/what-is-a-treebranch?srsId=AfmBOoo4MlpRJouFycavjRXYW3V6MeDXwkRB7kXUJNFtKx_rUrmP4xgF (Accessed: 18. Febr.2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:316.77.

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.10>**Вергунов Сергій Віталійович,**

кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0003-2603-9782

Web of Science ResearcherID: ABG-3336-2020

s.vergunov@gmail.com

Вергунова Наталія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-8470-7956

Web of Science Researcher ID: J-1744-2018

n.vergunova@gmail.com

Левадний Олександр Миколайович,

Народний художник України,

професор кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-5469-1842

levadniyart@gmail.com

Радченко Алла Олександрівна,

старший викладач кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-3377-5051

allakokama@gmail.com

Голіус Валентин Анатолійович,

асистент кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0001-9116-4665

ottobisma@gmail.com

ВІД ХУДОЖНІХ МАНІФЕСТІВ ДО ДИЗАЙН-БРИФІВ: ЕВОЛЮЦІЯ ПРОЄКТНОГО МИСЛЕННЯ ТА ПРОЄКТНОЇ МОВИ

Дослідження спрямоване на осмислення історико-теоретичної еволюції від художнього маніфесту до дизайн-брифу та на виявлення того, як у цій трансформації склалися сучасні форми проєктного мислення і проєктної мови. У роботі використано історико-порівняльний підхід та аналіз міжнародних наукових джерел, що дає змогу розглядати маніфест, дизайн-програму, корпоративний регламент і дизайн-бриф не як ізольовані форми професійного висловлювання, а як взаємопов'язані етапи розвитку проєктної культури. Теоретичну основу становлять праці з історії дизайну, теорії дизайн-мислення, досліджень корпоративної візуальної ідентичності та проєктного брифування.

У статті простежено послідовну історичну лінію, у межах якої рух Мистецтв і Ремесел заклав етико-естетичну модель проєктного мислення, Баухауз поєднав художню декларацію, педагогічну програму та виробничу орієнтацію, Ульмська школа перевела проєктування у площину методологічно організованого процесу, а повоєнна корпоративна айдентика трансформувала дизайн-програму в систему регламентованої візуальної мови. Показано, що в другій половині XX століття ідеологічно насичені маніфестні моделі поступово поступилися місцем більш операційним формам організації дизайнерської діяльності, у яких

цінності та наміри фіксуються у вигляді програм, стандартів, посібників із фірмового стилю та брифів. Особливу увагу приділено сучасному дизайн-мисленню, UX- і сервіс-дизайну, де бриф розглядається як інструмент формулювання цілей, обмежень, контексту, потреб користувача та критеріїв успіху.

Узагальнення результатів дало змогу довести, що перехід від художнього маніфесту до дизайн-брифу був не лише зміною термінології, а й відображав глибшу трансформацію самої логіки проєктування. У цьому процесі проєктна мова еволюціонувала від ідеологічно й естетично насиченого висловлювання до структурованого інструменту постановки завдання, координації дії і відтворення дизайнерських рішень. Практична цінність дослідження полягає в тому, що воно уточнює історичні витоки сучасних методів проєктування та може бути використане в теорії дизайну, дизайн-освіті й дослідженнях візуальної комунікації.

Ключові слова: художній маніфест, дизайн-бриф, дизайн-програма, проєктне мислення, проєктна мова, дизайн-мислення, корпоративна айдентика, візуальна комунікація.

Vergunov Sergey, Vergunova Nataliia, Levadnyy Olexander, Radchenko Alla, Holius Valentyn. FROM ARTISTIC MANIFESTOS TO DESIGN BRIEFS: THE EVOLUTION OF DESIGN THINKING AND DESIGN LANGUAGE

The study is aimed at understanding the historical and theoretical evolution from the artistic manifesto to the design brief and at identifying how contemporary forms of design thinking and design language emerged through this transformation. The research employs a historical-comparative approach and an analysis of international scholarly sources, which makes it possible to consider the manifesto, design program, corporate regulation, and design brief not as isolated forms of professional expression, but as interconnected stages in the development of design culture. The theoretical foundation of the study is formed by works on design history, design thinking theory, research on corporate visual identity, and project briefing.

The article traces a consistent historical line in which the Arts and Crafts movement established an ethical and aesthetic model of design thinking, the Bauhaus combined artistic declaration, pedagogical program, and production-oriented practice, the Ulm School shifted design into the realm of a methodologically organized process, and postwar corporate identity transformed the design program into a system of regulated visual language. It is shown that in the second half of the twentieth century, ideologically charged manifesto-based models gradually gave way to more operational forms of organizing design activity, in which values and intentions were fixed in the form of programs, standards, corporate style manuals, and briefs. Particular attention is paid to contemporary design thinking, UX design, and service design, where the brief is treated as a tool for defining goals, constraints, context, user needs, and criteria for success.

The generalization of the results makes it possible to demonstrate that the transition from the artistic manifesto to the design brief was not merely a change in terminology, but also reflected a deeper transformation in the very logic of design practice. In this process, design language evolved from an ideologically and aesthetically charged form of expression into a structured tool for task definition, coordination of actions, and reproduction of design decisions. The practical value of the study lies in the fact that it clarifies the historical origins of contemporary design methods and can be applied in design theory, design education, and visual communication studies.

Key words: artistic manifesto, design brief, design program, design thinking, design language, corporate identity, visual communication.

Вступ. Сьогодні дизайн-мислення часто розглядають як універсальний підхід до створення інновацій, проте його витоки пов'язані з програмними деклараціями митців і дизайнерів початку ХХ століття. Авангардні об'єднання того часу формулювали свої ідеї у вигляді маніфестів, у яких окреслювали бачення мистецтва, суспільства та ролі форми. Згодом такі декларативні тексти поступово поступилися місцем більш практичним документам – дизайн-програмам і дизайнерським брифам, що безпосередньо спрямовують проєктну діяльність сучасних проєктантів. Однак ця трансформація поки що не набула

належного висвітлення як послідовний історико-теоретичний процес, у межах якого змінювалися не лише форми професійного висловлювання, а й сама логіка проєктного мислення. У більшості досліджень маніфест постає як явище художнього авангарду, тоді як дизайн-бриф в якості прикладного інструменту сучасної проєктної практики, без достатнього виявлення їх концептуальної спадкоємності. Унаслідок цього проблемним залишається питання, яким чином ідеологічно та естетично навантажені декларації модернізму поступово були переведені у мову програм, методів, стандартів і брифів.

Актуальність статті визначається потребою уточнити цю історичну лінію в умовах, коли сучасний дизайн дедалі більше спирається на системні процедури, міждисциплінарну взаємодію та формалізовані інструменти постановки завдання. Дослідження такого переходу є важливим для розуміння того, як формувалася сучасна проєктна мова і чому сьогодні вона поєднує в собі ціннісну, комунікативну та операційну складові.

Матеріали та метод. Методологічну основу дослідження становить аналіз міжнародної наукової літератури, який дає змогу простежити історичну трансформацію форм проєктного висловлювання – від художнього маніфесту до дизайн-брифу. У працях, присвячених природі дизайнерського знання, зокрема у дослідженнях Р. Б'юкенена (R. Buchanan) [1], Н. Кроса (N. Cross) [2] і К. Дорста (K. Dorst) [3], дизайн осмислюється як окрема дисциплінарна форма мислення, що поєднує рефлексію, постановку проблеми, моделювання рішень і комунікацію наміру. Саме в цій площині маніфест можна трактувати як ранню форму програмування проєктної дії: він не лише декларував естетичну або соціальну позицію, а й задавав ціннісні координати, у межах яких формувалося уявлення про функцію, форму, матеріал і суспільну роль дизайну. Про це також свідчать інші теоретичні роботи, зокрема праця У. Йоханссон-Шельдберг (U. Johansson-Sköldberg) та співавторів [4]. У роботах К. Шорт (C. Short) [5] і Дж. Ейнслі (J. Aynsley) [6], присвячених історії модернізму, Баухаузу та Ульмської школи, показано, що впродовж XX століття така декларативна форма поступово інституціоналізувалася, тобто ідеологічні настанови авангарду були трансформовані в освітні програми, методичні моделі та раціоналізовані процедури проєктування. Унаслідок цього проєктне мислення дедалі більше віддалялося від маніфестної риторики й набувало ознак системної, відтворюваної та міждисциплінарної практики [2; 3; 5]. Паралельно сучасні дослідження дизайн-брифу, зокрема роботи Н. Рюд (N. Ryd) [7] та Р. А. Бертао (R. A. Bertão)

і співавторів [8] доводять, що бриф є не просто технічним завданням, а ключовим носієм цілей, обмежень, очікувань замовника та критеріїв оцінювання майбутнього результату. У цьому сенсі він виконує ту саму програмувальну функцію, яку раніше виконував маніфест, але вже в операційному, управлінському та професійно стандартизованому форматі. Додатково праці з корпоративної візуальної ідентичності, зокрема дослідження А. Л. М. ван ден Бош (A. L. M. van den Bosch) та співавторів засвідчує, що цінності, які в ранньому модернізмі проголошувалися у формі художньої декларації, у другій половині XX століття дедалі частіше фіксуються у вигляді керованих систем візуальної мови, брендбуків, регламентів і комунікаційних стандартів [9].

Отже, міжнародна історіографія дає підстави інтерпретувати еволюцію від маніфесту до брифу як перехід від ідеологічно насиченої форми проголошення наміру до процедурно організованої моделі постановки проєктної проблеми, в якій проєктна мова стає не лише засобом вираження, а й інструментом координації, узгодження та відтворення дизайнерських рішень.

Мета дослідження полягає у виявленні історико-теоретичної логіки переходу від художнього маніфесту до дизайн-брифу та з'ясуванні того, як у цьому процесі формувалися сучасне проєктне мислення і проєктна мова.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

- на основі аналізу міжнародних наукових джерел простежити ключові історичні етапи трансформації форм проєктного висловлювання;
- узагальнити отримані результати у вигляді порівняльної характеристики історичних етапів, типів проєктного мислення та особливостей проєктної мови.

Результати. У міжнародній історіографії рух Мистецтв і Ремесел (Arts and Crafts Movement) розглядається не лише як стилістична реакція на промислову стандартизацію, а як ширша програма етичного, соціального й виробничого реформування

предметного середовища [10; 11]. Дослідники підкреслюють, що для Вільяма Морріса (William Morris) питання форми не відокремлювалося від питання праці: якість речі, чесність матеріалу, реміснича майстерність і колективний характер творення мислилися як взаємопов'язані складові культурного оновлення [10]. Саме тому тексти й практики В. Морріса, навіть якщо вони не завжди мали жанрове означення «маніфест», фактично виконували маніфестну функцію, вони задавали нормативне уявлення про те, яким має бути зв'язок між красою, працею, суспільством і повсякденним життям [10; 11]. У цьому сенсі рух Мистецтв і Ремесел сформував одну з перших моделей проєктного мислення, у якій дизайнерська діяльність постає не як декоративне доповнення до виробництва, а як засіб культурної та соціальної перебудови.

Саме ця логіка програмного формулювання проєктних цінностей отримала новий, значно більш інституціоналізований розвиток в одній з перших шкіл дизайну – Баухаузі (Das Staatliche Bauhaus). Як засвідчують дослідження з історії дизайну, Баухауз став однією з ключових точок формування проєктного мислення, оскільки поєднав художню декларацію, педагогічну модель і виробничу орієнтацію в межах єдиної освітньої системи [6]. У Маніфесті Баухаузу 1919 року Вальтер Гропіус (Walter Gropius) проголосив не новий стиль у вузькому сенсі, а програму реформування художньої праці через повернення до майстерні, до матеріалу і до співпраці між різними мистецтвами. На сайті архіву Баухаузу зазначається, що в цьому документі було проголошено необхідність подолати відокремленість мистецьких дисциплін і знову об'єднати їх у спільній праці та архітектурі, а ремесло розглядалося як базова основа навчання для всіх творчих напрямів [12]. Отже, маніфест виконував не лише декларативну, а й організаційну функцію та визначав подальший напрям трансформації художнього наміру в освітню і проєктну програму.

Особливо показовим у цьому контексті є 1923 рік, коли в Баухаузі перейшли від ранньої експресіоністичної й романтизованої

фази до чіткіше артикульованої орієнтації на техніку, прототипування та виробництво. Каталог Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, підготовлений до першої великої публічної презентації школи, уже фіксував цю зміну через формулу «Art and Technology: A New Unity», обрану В. Гропіусом як програмний принцип [13]. Унаслідок цього художня декларація почала перетворюватися на системну педагогічну процедуру: маніфестні принципи єдності мистецтва, ремесла і техніки були переведені в навчальні завдання, воркшопи, попередній курс і практику створення прототипів [12; 13].

Таким чином, зв'язок між рухом Мистецтв і Ремесел і Баухаузом можна описати як перехід від етико-естетичної програми реформування речового світу до інституційно оформленої моделі проєктної освіти. Якщо у В. Морріса домінувала критика індустріальної цивілізації та наголос на моральній цінності праці, то в Баухаузі ця критика була переосмислена в напрямі організації нової дизайнерської культури, здатної працювати з матеріалом, технологією та масовим виробництвом без втрати формотворчого й соціального виміру. Саме тому Баухауз доцільно розглядати як історичний етап, на якому художній маніфест перестає бути лише ідеологічною декларацією і стає основою для формування дизайн-програми, а отже одним із попередників сучасного брифу як інструменту постановки проєктних цілей, обмежень і способів реалізації [10; 11; 12].

Після Другої світової війни Ульмська школа дизайну (Hochschule für Gestaltung) у Німеччині відкрито спиралася на принципи Баухаузу, але доповнила їх систематизованими методами дизайну. Під керівництвом Макса Білла (Max Bill) та інших в Ульмі були розроблені комплексні програмні настанови, наприклад, «Basic Design» (візуальна пропедевтика) як освітні «програми» для дизайнерів. Дослідники зазначають, що «рух методів дизайну ... був інтегрований ... у курси Ульмської школи дизайну вже наприкінці 1950-х років» [5]. У цей період змінилася і термінологія: академічні курси та корпоративні дизайнерські підрозділи почали

використовувати термін «дизайнерський бриф», часто як форму проєктного завдання, замість маніфесту. Інституційні програми Ульма фактично виконували роль мосту між риторикою маніфесту та сучасними брифами, формалізуючи дизайнерські цілі у вигляді модулів, придатних до викладання.

Саме в Ульмі відбувається принциповий для історії проєктного мислення зсув, якщо Баухауз ще поєднував маніфестну риторiku з педагогічною програмою, то Ульмська школа дедалі виразніше переводила проєкування у площину методу, системи та контрольованої процедури. Дослідники розглядають Ульмську школу як один із ключових осередків становлення методологічного підходу в дизайні, де проєктна діяльність почала осмислюватися не лише як художнє формотворення, а як раціонально організований процес із власними засобами аналізу, моделювання та ухвалення рішень [5; 14; 15].

У такій перспективі особливого значення набуває не окремий авторський жест, а програма дій, послідовність операцій і мова узгоджених правил, придатних до передачі, навчання й масштабування. Саме тому ульмська методологізація дизайну створила підґрунтя для переходу від маніфесту як форми публічного проголошення наміру до брифу як інструменту операційного формулювання цілей, обмежень і критеріїв проєкту.

У 1960-х роках ця логіка виходить за межі дизайн-освіти й переходить у корпоративну практику: дизайн-програма трансформується в системи фірмового стилю, корпоративної ідентичності та нормативних посібників, у межах яких проєктна мова вже функціонує як інструмент управління візуальною послідовністю, організаційною координацією та публічною репрезентацією інституції. Отже, повоєнна корпоративна айдентика постає не випадковим прикладом прикладної графіки, а прямим історичним продовженням тієї самої тенденції, у межах якої ідеологічно насичена маніфестна модель поступово перетворювалася на системний дизайн-бриф і регламентовану проєктну мову [9; 14; 16].

У повоєнну добу багато компаній кодифікували свої візуальні та стратегічні цілі

у брендбуках і програмах айдентики, які виконували функцію організаційних дизайнерських брифів. Наприклад, корпоративний дизайн Lufthansa, розроблений Отлом Айхером (Otl Aicher) у 1963 році, або настанови з айдентики компанії Braun інтегрували колір, типографіку та функцію в єдину візуальну мову. Такі системи корпоративної айдентики по суті є масштабними дизайнерськими брифами, що визначають, як мають виглядати й функціонувати всі матеріали, ґрунтуючись на цінностях компанії. Хоча вони не є маніфестами в авангардному розумінні, це ідеологічні програми, що замінюють мистецькі маніфести як форму проголошення намірів. У такий спосіб корпоративна айдентика стала функціональною формою продовження маніфестної традиції, у якій проєктна мова вже діяла як інструмент координації, стандартизації та управління візуальною послідовністю.

Саме ця тенденція підготувала ґрунт для подальшого зміщення акценту від контролю стилістичної єдності до проєкування складних взаємодій, сервісів і досвідів користувача. У дослідженнях дизайн-мислення наголошується, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століття дизайн дедалі більше осмислюється як спосіб роботи з відкритими, слабо структурованими проблемами, де вирішальними стають не лише форма й візуальна узгодженість, а також правильне визначення проблеми, міждисциплінарна співпраця, експеримент і орієнтація на користувача [17; 18]. Відповідно, якщо корпоративна айдентика кодифікувала проєктну мову переважно як систему стабільних знаків і правил, то дизайн-мислення та UX-дизайн розширили її до мови процесу, дослідження і сценарію взаємодії [4; 17; 18]. У цій перспективі сучасний дизайн-бриф постає як історичний наступник і маніфесту, і корпоративної програми: він уже не проголошує цінності в абстрактній формі й не лише регламентує візуальну сталість, а структурно поєднує намір, контекст, потреби користувача, критерії успіху та інструменти реалізації в єдиній проєктній рамці [18; 19].

Таблиця 1

Історичний етап	Провідна форма фіксації наміру	Характер проєктного мислення	Характер проєктної мови	Значення для переходу до дизайн-брифу
Рух Мистецтв і Ремесел (кінець XIX ст.)	Програмні художньо-соціальні декларації	Етико-естетичне реформування предметного середовища	Ціннісна, нормативна, соціально спрямована	Закладає уявлення про дизайн як спосіб культурного й соціального перетворення
Баухауз (1919–1920)	Маніфест та освітня програма	Поєднання художньої декларації, педагогіки і виробничої орієнтації	Від декларативної до навчально-організаційної	Перетворює маніфест на основу системної проєктної програми
Ульмська школа (1950–1960)	Методичні моделі, освітні модулі, програмні настанови	Раціоналізоване, системне, міждисциплінарне проєктування	Операційна, методична, стандартизована	Формує підґрунтя для брифу як інструменту постановки цілей, обмежень і критеріїв
Корпоративна айдентика (1960–1980)	Програми айдентики, посібники з фірмового стилю, регламенти	Координація рішень у великій організації	Регламентована, візуально послідовна, керована	Переносить програмну логіку в корпоративну практику та наближає її до розширеного брифу
Дизайн-мислення, UX і сервіс-дизайн (1990-ті – дотепер)	Дизайн-бриф, сценарій взаємодії	Людиноцентричне, ітеративне, орієнтоване на складні проблеми	Процесуальна, дослідницька, комунікативна	Завершує перехід до брифу як оновленого інструменту формулювання наміру, контексту, потреб і критеріїв успіху

В останні десятиліття термін «design thinking» (дизайн-мислення) набув значної поширеності. Деякі дослідники описують дизайн-мислення як «нове вільне мистецтво» технологічної культури [1], придатне для розв'язання будь-якої складної проблеми. Інші наголошують на множинності смислових напрямів, закладених у поняття «дизайн-мислення» [4]. Очевидним є те, що індустрії UX-дизайну та сервіс-дизайну нині регулярно створюють детальні проєктні брифи, наприклад, design briefs або creative briefs, як документи початкового етапу. У цих брифах наголос робиться на людиноцентричному дослідженні, ітеративності та міждисциплінарних командах – принципах, що сягають своїм корінням маніфестної уваги до мети та призначення.

Поняття «wicked problems» (складних проблем), запропоноване Горстом Ріттелем (Horst Rittel) і Мелвіном Веббером (Mel Webber), увійшло в теорію дизайн-мислення для позначення завдань, які не мають чітких меж, однозначного формулювання чи єдиного правильного розв'язку [20]. Такі проблеми, за викладом Річарда Б'юкенена, характеризуються нечіткою постановкою, великою кількістю учасників і суперечливістю цінностей та інтересів [1]. Саме тому в сучасній практиці дизайн-бриф використовується як інструмент уточнення проблеми та впорядкування подальшого процесу проєктування. Зокрема, у теоретичних працях, присвячених підходам компанії IDEO до інноваційного проєктування [21; 22], а також у дослідженнях із галузі

людино-комп'ютерної взаємодії (Human–Computer Interaction, HCI), показано, як за допомогою проєктних брифів визначаються ключові цінності, завдання та очікувані результати інноваційного процесу [23].

У таблиці 1 систематизовано ключові історичні етапи, форми фіксації наміру, типи проєктного мислення та характеристики проєктної мови, виявлені в дослідженні.

Висновки. У статті показано, що перехід від художнього маніфесту до дизайн-брифу був не лише зміною форми професійного висловлювання, а й відображав глибшу трансформацію проєктного мислення. Художні маніфести початку XX століття виконували програмувальну функцію: вони формували цінності, соціальні наміри та формотворчі принципи, які згодом були переведені в мову освітніх програм, методичних моделей, корпоративних регламентів і сучасних брифів. У цьому процесі проєктна мова еволюціонувала від ідеологічно та естетично насиченого висловлювання до структурованого інструменту постановки завдання, координації дій і відтворення дизайнерських рішень.

Дослідження дало змогу простежити послідовну історичну лінію, у межах якої Рух мистецтв і ремесел, Баухауз, Ульмська школа, повоєнна корпоративна айдентика та сучасне дизайн-мислення постають як взаємопов'язані етапи розвитку проєктної культури. Встановлено, що на кожному з цих етапів змінювалися не лише форми фіксації наміру, а й способи організації дизайнерської діяльності: від декларації принципів – до методологічно впорядкованого брифу. Саме тому сучасний дизайн-бриф можна розглядати як історичного наступника художнього маніфесту, у більш операційному, людиноцентричному та професійно стандартизованому форматі.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що воно уточнює історичні витoki сучасних методів проєктування та може бути використане в теорії дизайну, дизайн-освіті й дослідженнях візуальної комунікації. Подальші дослідження доцільно спрямувати на ширший аналіз корпоративних систем візуальної ідентичності, цифрових проєктних практик і брифів в UX- та сервіс-дизайні.

Література:

1. Buchanan R. Wicked problems in design thinking. *Design Issues*. 1992. Vol. 8. № 2. P. 5–21. DOI: 10.2307/1511637
2. Cross N. Designerly ways of knowing: Design discipline versus design science. *Design Issues*. 2001. Vol. 17. № 3. P. 49–55. DOI: 10.1162/074793601750357196
3. Dorst K. The core of design thinking and its application. *Design Studies*. 2011. Vol. 32. № 6. P. 521–532. DOI: 10.1016/j.destud.2011.07.006
4. Johansson-Sköldberg U., Woodilla J., Çetinkaya M. Design thinking: Past, present and possible futures. *Creativity and Innovation Management*. 2013. Vol. 22. № 2. P. 121–146. DOI: 10.1111/caim.12023
5. Short C. The Ulm School of Design discourse: A foundation for sustainable design. *The Design Journal*. 2021. Vol. 24. № 3. P. 343–361. DOI: 10.1080/14606925.2021.1881204
6. Aynsley J., Cleven E. Introduction: The Bauhaus centennial and design history. *Journal of Design History*. 2022. Vol. 35. № 3. P. 209–226. DOI: 10.1093/jdh/epac036
7. Ryd N. The design brief as carrier of client information during the construction process. *Design Studies*. 2004. Vol. 25. № 3. P. 231–249. DOI: 10.1016/j.destud.2003.10.003
8. Bertão R. A., Brum A. L. de S., Joo J. The design brief as a pivotal tool: A study of Centro Brasil Design's practices to promote design. *The Design Journal*. 2023. Vol. 26. № 2. P. 188–209. DOI: 10.1080/14606925.2022.2154803
9. van den Bosch A. L. M., de Jong M. D. T., Elving W. J. L. Managing corporate visual identity: Use and effects of organizational measures to support a consistent self-presentation. *Public Relations Review*. 2004. Vol. 30. № 2. P. 225–234. DOI: 10.1016/j.pubrev.2003.12.002
10. Usher M. Design and revolution: Morris, modernism and urban gothic. *Planning Perspectives*. 2021. Vol. 36. № 6. P. 1117–1145. DOI: 10.1080/02723638.2021.1890434
11. Katz B. M. “How we live and how we might live”: Design and the spirit of critical utopianism. *Journal of Design History*. 2023. Advance online publication. Article epad020. DOI: 10.1093/jdh/epad020
12. Collection. Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung : веб-сайт. URL: <https://www.bauhaus.de/en/research/collection/> (дата звернення: 21.03.2026)

13. Müller, L. *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923 (State Bauhaus in Weimar 1919–1923)*. Zürich : Lars Müller Publishers, 2019. 226 p.
14. Gorman C. The role of trademark law in the history of US visual identity design, c. 1860–1960. *Journal of Design History*. 2017. Vol. 30. № 4. P. 371–388. DOI: 10.1093/jdh/epx024
15. Dubberly H., Pangaro P. How might we help designers understand systems? *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2023. Vol. 9. № 2. P. 135–156. DOI: 10.1016/j.sheji.2023.05.003
16. Cabianca D. An examination of the 1960s attempt at a new brand identity for the General Post Office. *Journal of Design History*. 2018. Vol. 31. № 2. P. 121–137. DOI: 10.1093/jdh/epx026
17. Kimbell L. Rethinking design thinking: Part I. *Design and Culture*. 2011. Vol. 3. № 3. P. 285–306. DOI: 10.2752/175470811X13071166525216
18. Micheli P., Wilner S. J. S., Bhatti S. H., Mura M., Beverland M. B. Doing design thinking: Conceptual review, synthesis, and research agenda. *Journal of Product Innovation Management*. 2019. Vol. 36. № 2. P. 124–148. DOI: 10.1111/jpim.12466
19. Carlgren L., Elmquist M., Rauth I. The challenges of using design thinking in industry: Experiences from five large firms. *Creativity and Innovation Management*. 2016. Vol. 25. № 3. P. 344–362. DOI: 10.1111/caim.12176
20. Rittel H. W. J., Webber M. M. Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sciences*. 1973. Vol. 4. № 2. P. 155–169. DOI: 10.1007/BF01405730
21. Brown T. Design thinking. *Harvard Business Review*. 2008. Vol. 86. № 6. P. 84–92.
22. Stillion D. Design brief: IDEO. *interactions*. 2000. Vol. 7. № 2. P. 32–35. DOI: 10.1145/330678.330799
23. Wilkie A., Michael M. The aesthetics of more-than-human design: Speculative energy briefs for the Chthulucene. *Human–Computer Interaction*. 2025. Vol. 40. № 1–4. P. 104–116. DOI: 10.1080/07370024.2023.2276392

References:

1. Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, 8(2), 5–21. <https://doi.org/10.2307/1511637>
2. Cross, N. (2001). Designerly ways of knowing: Design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3), 49–55. <https://doi.org/10.1162/074793601750357196>
3. Dorst, K. (2011). The core of ‘design thinking’ and its application. *Design Studies*, 32(6), 521–532. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2011.07.006>
4. Johansson-Sköldberg, U., Woodilla, J., & Çetinkaya, M. (2013). Design thinking: Past, present and possible futures. *Creativity and Innovation Management*, 22(2), 121–146. <https://doi.org/10.1111/caim.12023>
5. Short, C. (2021). The Ulm School of Design discourse: A foundation for sustainable design. *The Design Journal*, 24(3), 343–361. <https://doi.org/10.1080/14606925.2021.1881204>
6. Aynsley, J. & Cleven, E. (2022). Introduction: The Bauhaus centennial and design history. *Journal of Design History*, 35(3), 209–226. <https://doi.org/10.1093/jdh/epac036>
7. Ryd, N. (2004). The design brief as carrier of client information during the construction process. *Design Studies*, 25(3), 231–249. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2003.10.003>
8. Bertão, R. A., Brum, A. L. de S., & Joo, J. (2023). The design brief as a pivotal tool: A study of Centro Brasil Design’s practices to promote design. *The Design Journal*, 26(2), 188–209. <https://doi.org/10.1080/14606925.2022.2154803>
9. van den Bosch, A. L. M., de Jong, M. D. T., & Elving, W. J. L. (2004). Managing corporate visual identity: Use and effects of organizational measures to support a consistent self-presentation. *Public Relations Review*, 30(2), 225–234. <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2003.12.002>
10. Usher, M. (2021). Design and revolution: Morris, modernism and urban gothic. *Planning Perspectives*, 36(6), 1117–1145. <https://doi.org/10.1080/02723638.2021.1890434>
11. Katz, B. M. (2023). “How we live and how we might live”: Design and the spirit of critical utopianism. *Journal of Design History*. Advance online publication. epad020. <https://doi.org/10.1093/jdh/epad020>
12. Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung. (n.d.). *Collection*. <https://www.bauhaus.de/en/research/collection/>
13. Müller, L. (2019). *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923 (State Bauhaus in Weimar 1919–1923)*. Lars Müller Publishers.
14. Gorman, C. (2017). The role of trademark law in the history of US visual identity design, c.1860–1960. *Journal of Design History*, 30(4), 371–388. <https://doi.org/10.1093/jdh/epx024>
15. Dubberly, H., & Pangaro, P. (2023). How might we help designers understand systems? *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 9(2), 135–156. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2023.05.003>
16. Cabianca, D. (2018). An examination of the 1960s attempt at a new brand identity for the General Post Office. *Journal of Design History*, 31(2), 121–137. <https://doi.org/10.1093/jdh/epx026>

17. Kimbell, L. (2011). Rethinking design thinking: Part I. *Design and Culture*, 3(3), 285–306. <https://doi.org/10.2752/175470811X13071166525216>
18. Micheli, P., Wilner, S. J. S., Bhatti, S. H., Mura, M., & Beverland, M. B. (2019). Doing design thinking: Conceptual review, synthesis, and research agenda. *Journal of Product Innovation Management*, 36(2), 124–148. <https://doi.org/10.1111/jpim.12466>
19. Carlgren, L., Elmquist, M., & Rauth, I. (2016). The challenges of using design thinking in industry: Experiences from five large firms. *Creativity and Innovation Management*, 25(3), 344–362. <https://doi.org/10.1111/caim.12176>
20. Rittel, H. W. J., & Webber, M. M. (1973). *Dilemmas in a general theory of planning*. *Policy Sciences*, 4(2), 155–169. <https://doi.org/10.1007/BF01405730>
21. Brown, T. (2008). *Design thinking*. *Harvard Business Review*, 86(6), 84–92.
22. Stillion, D. (2000). *Design brief: IDEO*. *interactions*, 7(2), 32–35. <https://doi.org/10.1145/330678.330799>
23. Wilkie, A., & Michael, M. (2025). *The aesthetics of more-than-human design: Speculative energy briefs for the Chthulucene*. *Human–Computer Interaction*, 40(1–4), 104–116. <https://doi.org/10.1080/07370024.2023.2276392>

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Власов Олексій Анатолійович,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва

факультету образотворчого мистецтва і дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0003-6763-8025

o.vlasov.asp@kubg.edu.ua

ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ Й ОЗДОБЛЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ ВОДИ

У статті здійснено комплексний аналіз традиційних форм кримськотатарського керамічного посуду, призначеного для зберігання, перенесення, розливу та ритуального використання води. На основі опублікованих етнографічних описів, типологізації А. Ібрагімової, археологічних досліджень І. Тесленко, матеріалів А. Заатова та Р. Скибіна виділено п'ять основних типів водоносних посудин: гугюм, сураїль (сурахі), куман, хум та йїбрик і здійснено їхній порівняльний морфологічний аналіз. Досліджено взаємозв'язок між функціональним призначенням посудин й особливостями їх форм, конструкції горловини, ручок, наявністю чи відсутністю глазури. Окрему увагу приділено технікам оздоблення – гравіюванню, сграфіто, розпису ангобами, техніці ліпного декору, а також принципу свідомої відсутності поливи як складової функціональної характеристики водоносного посуду. Розглянуто роль кераміки для води у контексті ісламської ритуальної практики (абдест), традиційного садівництва (зрошення у садах-чаїрах) та повсякденного побуту кримських татар. Встановлено, що керамічне виробництво на Кримському півострові має багатовікову історію, а формування кримськотатарських гончарних традицій відбувалося під впливом візантійської, кавказької, перської та середземноморської культур. Продemonстровано, у морфології керамічних форм для води послідовно реалізовано принцип «форма слідує за функцією», адже конфігурація горловини (лійкоподібна у гугюмі, тюльпаноподібна з фільтрувальною шийкою у сураїлі, висока з носиком у кумані, широка відкрита у хумі), тип зливу, форма основи та розташування ручок безпосередньо зумовлені способом використання посудини. Виявлено, що посуд для води охоплює три ключові сфери кримськотатарської традиційної культури: побутову (щоденне перенесення та зберігання води), ритуальну (ісламська практика абдесту) та аграрну (система зберігання та крапельного зрошення у садах-чаїрах за допомогою закопаних у ґрунт хумів). Зроблено висновок, що поліфункціональність керамічного посуду для води засвідчує глибоку інтеграцію гончарного ремесла в усі аспекти життя кримськотатарського народу.

Ключові слова: кримськотатарська кераміка, посуд для води, гончарство, декоративне мистецтво, форма, декор, орнамент, композиція, розпис, художня культура, тюркері, стилістика/стиль, Крим.

Vlasov Oleksiy. TRADITIONAL FORMS AND DECORATION OF CRIMEAN TATAR CERAMIC WATER VESSELS

The article presents a comprehensive analysis of traditional forms of Crimean Tatar ceramic vessels designed for the storage, transportation, pouring, and ritual use of water. Based on published ethnographic descriptions, A. Ibrahimova's typology, archaeological research by I. Teslenko, and materials by A. Zaatov and R. Skybin, five main types of water-carrying vessels have been identified: güğüm, surail (surahi), kuman, hum, and yibrik, and a comparative morphological analysis of these types has been conducted. The relationship between the functional purpose of the vessels and the characteristics of their forms, neck construction, handles, and the presence or absence of glaze has been examined. Special attention is given to decorative techniques – engraving, sgraffito, engobe painting, applied (relief) décor – as well as to the principle of deliberate absence of glaze as an integral functional characteristic of water-carrying pottery. The role of water ceramics is considered within the context of Islamic ritual practice (abdest), traditional horticulture (irrigation in chair gardens), and the everyday life of Crimean Tatars. It has been established that ceramic production on the Crimean Peninsula has a centuries-long history, and that the formation of Crimean Tatar pottery traditions occurred under the influence of Byzantine, Caucasian, Persian, and Mediterranean cultures. It is demonstrated that the morphology of ceramic water vessel forms consistently embodies the principle of «form follows function», since the configuration of the neck (funnel-shaped in the güğüm, tulip-shaped with a filtering collar in the surail, tall with a spout in the kuman, wide and open in the hum), the type of spout, the shape of the base, and the placement of handles are directly determined by the vessel's mode of use. It has been found that water vessels encompass three key spheres of traditional Crimean Tatar

culture: domestic (daily transportation and storage of water), ritual (the Islamic practice of abdest), and agrarian (the system of storage and drip irrigation in chair gardens by means of hums buried in the soil). It is concluded that the multifunctionality of ceramic water vessels attests to the deep integration of the pottery craft into all aspects of the life of the Crimean Tatar people.

Key words: Crimean Tatar ceramics, water vessels, pottery, decorative art, form, decor, ornament, composition, painting, artistic culture, Turkery, stylistics/style, Crimea.

Вступ. Кераміка є однією з найдавніших і найінформативніших категорій матеріальної культури, що відображає рівень технологічного розвитку, естетичні уподобання та побутові практики кожного народу. У кримськотатарській традиції керамічний посуд посідав особливе місце: він був незамінним у повсякденному побуті, сільському господарстві, ритуальній практиці та торгівлі. Як зазначає А. Заатов, кримськотатарська кераміка не досягла таких висот досконалості, як виробництво з металу, проте широко використовувалася у побуті й була незамінною в деяких галузях сільського господарства [7].

Серед усього розмаїття керамічних виробів кримськотатарського народу окрему функціональну групу складає посуд, призначений для взаємодії з водою – її зберігання, транспортування, розливу, охолодження, фільтрації та ритуального використання. Посуд такого ґатунку найяскравіше демонструє принцип єдності форми й функції, адже конструктивні особливості кожної посудини (форма тулуба, конфігурація горловини, наявність чи відсутність глазурі, тип ручок і зливів) безпосередньо зумовлені її утилітарним призначенням [3; 13].

Мета статті – здійснити типологічний аналіз традиційних форм кримськотатарського керамічного посуду для води, дослідити техніку його оздоблення та визначити функціональну зумовленість конструктивних і декоративних рішень.

Матеріали та методи. Джерельну базу дослідження складають етнографічні описи 18 традиційних форм кримськотатарського керамічного посуду, підготовлені в рамках проєкту «Zincir» (2023). За основу взято класифікацію кераміки Кримського ханства розроблену А. Ібрагімовою на основі археологічних матеріалів з розкопок Бахчисарайського Ханського палацу, комплексу Зинджирли медресе та дюрбе хана

Хаджі Герая. Підґрунтям роботи стала монографія І. Тесленко, присвячена керамічним предметам котрими користувалось населення Криму XV ст., стаття Р. Скибіна з оглядом гончарних традицій Криму, а також розділ монографії А. Заатова, присвячена кримськотатарській кераміці.

Дослідження базується на методах типологічного та морфологічного аналізу керамічних форм, порівняльному аналізі функціональних і конструктивних особливостей посудин, а також на систематизації етнографічних, археологічних та історіографічних даних. Класифікацію здійснено за функціональним призначенням посудин у контексті їхньої взаємодії з водою.

Результати

1. Історичний контекст керамічного виробництва в Криму

Керамічне виробництво на Кримському півострові має багатовікову історію. Від стародавніх часів кераміка відігравала значну роль у житті народів, які населяли Крим. Розкопки грецьких колоній на узбережжі виявили розвинені керамічні майстерні з двокамерними печами. В одній із таких майстерень, окрім теракотових статуєток, пов'язаних із культом родючості, виробляли посуд іонійського типу: амфори, тарелі, чаші [4]. В античний період набули поширення такі категорії виробів, як розписна столова кераміка (*terra sigillata*), амфорна тара та піфоси для зберігання води й вина. Ці ранні гончарні традиції заклали підґрунтя, на якому в подальшому формувалось середньовічне керамічне ремесло Криму [1; 5].

Археологічні розвідки 1926 року на узбережжі між Феодосією й Алуштою, які очолював М. Барсамов, виявили гончарні печі VIII–IX ст. у давніх кримськотатарських поселеннях – Капсихорі (нині с. Морське), Ускуті (нині Привітне), біля Чобан-Куле та в Канакській балці. А. Якобсон відкрив понад

двадцять гончарних печей цього періоду, що дало безпосередню підставу стверджувати факт наявності місцевого виробництва основного масиву знайденої кераміки [7].

Із плином часу прослідковується поступова зміна тенденцій в орнаменталізації керамічних виробів. Якщо в XI ст. поливний посуд ще має яскраво виражені риси, притаманні візантійським традиціям декоративно-ужиткового мистецтва, то вже вироби XIII ст. виявляють вплив кавказьких і персидських орнаментальних мотивів [2]. У добу Золотої Орди в Криму поступово формується власний яскравий стиль художньої кераміки високого рівня майстерності. Найбільшого розквіту керамічне виробництво досягло у тодішніх економічних центрах – Солхаті (нині Старий Крим) і Кафі (нині Феодосія), де набуло яскравого самобутнього розвитку.

До XV ст. остаточно сформувався кримськотатарський етнос й, відповідно, побут і ремесла набули власних національних рис, наслідуючи й продовжуючи стародавні традиції. Впродовж XV–XVII ст. Крим переживав стрімкий економічний і культурний розвиток: активно відбувалося становлення міських центрів – Бахчисараю (столиці Кримського ханства), Карасубазару, морського порту Гезлев. Ці міста стали головними осередками кримськотатарських ремесел. На той час у Криму існувало близько 50 цехів, серед них і цех гончарів «Чельмек-чілер» [2]. Майстри об'єднувалися за фахом в цехи, кожен з яких очолював уста-баші – головний майстер. До складу цеху входили також рядові майстри – уста, підмайстри – калфа та учні – шегірт.

І. Тесленко у своїй монографії зазначає, що на XV ст. у побуті населення півострова перебувало не менш, ніж 14 груп керамічних виробів різного походження, з яких три – Південно-Західний Крим (ПЗК), Південно-Східний Крим (ПСК) і Північне Причорномор'я – були продукцією місцевого гончарства, а решта – привозними з віддалених регіонів [10].

У місцевому керамічному виробництві на той час домінували дві традиції з досить високим рівнем розвитку гончарних

технологій. Асортимент виробів групи ПСК, чийм найпотужнішим центром залишалася Кафа, налічував близько 12 видів і 30 типів посудин відкритих та закритих форм.

Після анексії Криму Російською імперією 1783 року спостерігається стрімкий занепад ремісничого виробництва.

Так на кінець XIX – початок XX ст. припадає недовгий час ренесансу кримськотатарської культури, коли майстри ще активно працювали.

Від кінця XIX ст. на півострові почали формуватися невеличкі виробництва промислової кераміки (художніх селікатів) з виготовлення цегли, дахівки, гончарних побутових предметів [12].

На 1920-1930 рр. припадає короткий час відродження традицій кримськотатарського мистецтва (діяла артіль Ілері тощо) [5].

За музейними колекціями відомо про наявність виготовлення утилітарних предметів з кераміки.

Однак наповнення ринку посудом промислового виробництва, відсутність попиту на вироби гончарів неминуче вели до згасання цього ремесла. Депортація 1944 року завдала остаточного удару: з вигнанням кримських татар із Криму обірвалися ланцюжки передачі традицій та навички щодо стародавніх ремесел [7].

2. Місце водоносних форм у загальній типології кримськотатарської кераміки

За матеріалами дослідниці А. Ібрагімової, яка виділила основні форми посуду та надала головні характеристики предметів і способів їх виробництва. Так, всю кераміку Кримського ханства можна розподілити за функціональними ознаками на чотири основні: побутову ємнісну, побутову неємнісну, будівельну, технологічну. Крім місцевих форм були поширені також імпорتنі, привозні. Побутова ємнісна кераміка, своєю чергою, поділяється на дві категорії – посудну (столовий посуд), тарну (призначену для транспортування і зберігання продуктів), також варто зазначити про наявність окремих груп кераміки: світильників, свічників, люльок, обличкувальних елементів міхрабів, фонтанів, сувенірних виробів, аксесуарів тощо [2; 8].

За способом покриття кераміка місцевого виробництва поділяється на дві основні групи: неполивну й поливну. Перший вказаний різновид представлений чотирма основними підгрупами посуду: кухонним, столовим, господарським і спеціального призначення. Саме у межах цієї системи посуд для води займає унікальне місце – він розподіляється одночасно між кількома категоріями. Так, гугюм і сураїль належать до побутового ємнісного посуду тарно-столового призначення; куман – до категорії спеціального (ритуального) призначення; хум – до тарного (господарського) посуду великих форм; йібрик – до столового посуду. Всі ці форми багатопорційні.

Для збірної назви керамічного посуду загалом найчастіше використовуються слова «бардак», «чельмек», «череп». До головного номена додається визначення, і нова складна дефініція позначає певний вид посуду, наприклад: «гуль-бардак», «чечек-череп» тощо [11].

Майстри-гончарі, які виготовляли посудини великої форми, називалися кузагарами; ті, хто спеціалізувався на відкритих формах (піали, блюда, тарілки), – касегарами [2].

Важливо підкреслити, що посуд для води у кримськотатарській традиції не становить єдину формальну класифікаційну групу – він об'єднується за функцією взаємодії з водою. Саме цей підхід покладено в основу даного дослідження.

3. Різновиди керамічних посудин для води у кримськотатарській традиції

3.1. Гугюм (Gügüm) – глечик для перенесення та зберігання питної води

Гугюм – це назва мідних і керамічних посудин, основною функцією яких є перенесення та зберігання питної води. Керамічні гугюми мають середні розміри (близько 30–40 см заввишки), витягнуту форму із звуженим горлом, що розширюється догори як лійка, завдяки чому можна швидко набирати воду з джерела або криниці [2].

Характерними морфологічними особливостями гугюма є: вузьке горло, що оберігає вміст від розхлюпування під час руху; відсутність зливного носика; одна велика ручка,

верхньою частиною закріплена до горла, а основою – до нижньої частини плеча посудини; стійке дно середнього розміру (рис. 1).



Рис. 1. Гугюм. Теракота. XX ст. Приватне зібрання. Бахчисарай, АРК

Принципово важливою характеристикою гугюма є те, що його рідко покривали глазур'ю. Відсутність поливи є не результатом недбалості, а свідомим технологічним рішенням: пористі неглазуровані стінки дозволяли посудині «дихати» завдяки випаровуванню вологи через мікропори, тим самим надовго зберігаючи свіжість і прохолоду води [2]. Цей принцип – використання природних властивостей теракоти для терморегуляції вмісту – є спільним для всіх основних типів кримськотатарського водоносного посуду і становить їхню головну конструктивну рису.

3.2. Сураїль / сурахі (Surail / Surahi) – глечик для зберігання й розливу води

Сураїль – один із найпластичніших і найвишуканіших за формою національних різновидів посудин. Це традиційний керамічний глечик, призначений для зберігання й розливу води. Форма посудини має овоїдний тулуб, звужене горло, тюльпаноподібну верхню частину, що закінчується вінцями (рис. 2). Ручка кріпиться до горловини та середини тулуба [2].

Як і в гугюмі, пористі теракотові стінки сураїля, випаровуючи вологу, дозволяють довше зберігати прохолоду води всередині посудини. Проте сураїль має додаткову, унікальну конструктивну особливість – спеціальну конфігурацію горловини, яка виконує



Рис. 2. Сураіль / сурахі. Теракота. ХІХ ст. Приватне зібрання. Бахчисарай, АРК

функцію фільтра. Під час повільного зливання всі тверді частки (пісок або дрібні камінчики), що потрапили у воду з природних джерел, осідали у шийці посудини, і вода виходила очищеною [2].

Таким чином, сураіль поєднує в собі три функції: зберігання, охолодження та фільтрації води – і кожна з них відображена у його морфології.

Такі традиційні форми кримськотатарської кераміки у більшості випадків зустрічаються без поливи, що підтверджує загальну закономірність: водонесний посуд навмисно лишали неглазурованим задля збереження властивостей просочування вологи крізь черепок теракоти. Втім, існують рідкісні частково глазуровані екземпляри, що може свідчити про декоративну функцію окремих зразків або регіональні варіації.

3.3. Куман (*Qutan*) – посудина для ритуального омовіння

Куман – невеликий керамічний глечик із вузьким лійкоподібним горлом, широким вінцями, довгим або коротким носиком і ручкою. Він є невід’ємним атрибутом культури східних народів. Куман використовувався переважно для малого ритуального омовіння – абдесту [2].

Форма цього різновиду посуду є яскравим прикладом ергономічного дизайну, зумовленого особливостями ритуального використання. Плоске широке дно надає стійкості посудині під час встановлення її на мангал – ємність із вугіллям, де підігрівали воду для

абдесту. Широке і високе лійкоподібне горло зручне для наповнення водою й запобігає її розхлюпуванню. Носик із тонким вихідним отвором формує довгий вузький струмінь, що дає змогу здійснювати омовіння без надмірної витрати води (рис. 3). Ручка кумана комфортна для перенесення й маніпуляцій, необхідних для абдесту [2].



Рис. 3. Куман. Теракота, полива. ХІХ ст. Із зібрання Бахчисарайського державного історико-культурного заповідника. Бахчисарай, АРК

А. Ібрагімова фіксує тюркський термін «куман» як назву посудини-водолію у вигляді глечика з трубчатим носиком-зливом, що виходив із середньої або нижньої частини тулуба [8]. І. Тесленко у класифікації неполивного посуду ХV ст. виділяє водолії як окремий тип – глечики з трубчатим зливом, прикріпленим у верхній частині тулуба під горлом [10]. Це свідчить про давню й сталу традицію виготовлення посудин цього типу в Криму.

3.4. Хум (*Hum*) – великоформатна посудина для зберігання води

Хум (різновид піфосу у кримськотатарській традиції) – керамічна посудина великого та гігантського розміру, об’єм якої варіювався в межах від 50 до 500 літрів. Вказаний різновид виробів мав витягнуту овоїдну форму з відкритим широким горлом, масивними вінцями і двома невеликими ручками або без них (рис. 4). Дно хума могло бути невеликим плоским або мати конусоподібне завершення з потовщенням на кінці [2].

Як й інші посудини для води, цей різновид посудини не вкривався глазур’ю: його пористі стінки давали змогу виробу «дихати»,



Рис. 4. Хум. Теракота. Селянин з околиць Бахчисараю з хумом / піфосом. Фото 1884 р. (за: [10, с. 54; 150])

випаровувати вологу, охолоджувати вміст, продовжуючи термін зберігання рідини.

Також хум виконував також важливу сільськогосподарську функцію: його використовували в традиційному садівництві для збирання й зберігання води в садах-чаїрах. Для цього посудини закопували в землю на певній відстані одна від одної. Вода поступово випаровувалася через стінки посудини, повільно зрошуючи навколишній ґрунт, а за потреби її можна було використовувати безпосередньо для поливу саду [2]. Фактично, хум виконував роль примітивної, але ефективною системи крапельного зрошення, що свідчить про високий рівень агрокультурних знань кримських татар.

І. Тесленко, описуючи крупногабаритну тару, зазначає, що у Середній (Центральній) Азії аналогічні посудини називалися «хуми», у Грузії – «чурі», «тагарі», «квеврі», у Вірменії – «караси» [10]. Це вказує на широке розповсюдження посудин такого типу у культурі народів Причорноморсько-Середземноморського регіону й тюрко-ісламського світу.

3.5. Йібрик (Yibriq) – мініатюрний глечик для води та напоїв

Йібрик – мідний і/або керамічний мініатюрний глечик пластичної, складної форми з невеликим носиком, вигнутою ручкою і кришкою (термін використовується за Б. Грінченком), що відкидається [6, с. 308]. Термін походить від арабської мови, де означає «посудина для води з носиком,

зроблена з глини або міді». Йібрик у кримськотатарському побуті дуже близький до арабського аналогу за утилітарним призначенням (рис. 5). Дещо різнилися тільки його форма, що у кримському регіоні набула характерних рис [2].



Рис. 5. Йібрик. Теракота, полива. XVIII ст. Приватне зібрання. Білогірськ, АРК

Хоча у кримськотатарській традиції йібрик використовувався переважно в кавовій церемонії – каву готували в металевому кавнику джезві, а потім переливали в йібрик перед подачею, – його первісна етимологія та конструкція однозначно пов'язані з подачею води. Об'єм йібрика – від двох до шести фільджан (скляночок) по 40 мл, що відповідає логіці подачі рідини невеликими порціями [2].

4. Морфологічний аналіз: взаємозв'язок форми та функції

Порівняльний аналіз п'яти основних типів водоносного посуду виявляє чітку закономірність: кожен конструктивний елемент посудини – форма тулуба, конфігурація горловини, тип дна, наявність і розташування ручок, наявність або відсутність носика – безпосередньо зумовлений її функціональним призначенням.

Горловина є найбільш функціонально навантаженим елементом водоносного посуду. У гугюмі вона має лійкоподібну форму для швидкого набору води з джерела; у сураїлі – звужену тюльпаноподібну конфігурацію зі спеціальною «пасткою» для осаду, що виконує роль фільтра; у кумані – високу лійкоподібну форму, що запобігає розхлюпуванню;

у хумі – широке відкрите горло з масивними вінцями, адаптоване для заповнення великих об'ємів.

Система зливів також варіюється залежно від призначення. Гугюм не має зливного носика взагалі – вода виливається через горло, що забезпечує контроль потоку при щоденному використанні. Куман, навпаки, обладнаний трубчатим носиком із тонким вихідним отвором, що формує вузький струмінь, оптимальний для ритуального омовіння з мінімальною витратою води. Сурайль також не має окремого носика – вода тече через горловину, де відбувається фільтрація.

Ручки водоносного посуду конструктивно відображають спосіб його транспортування й використання. Гугюм має одну велику ручку від горла до плеча – для перенесення на значні відстані від джерела. Сурайль – ручку від горловини до середини тулуба – для контрольованого розливу. Хум може мати дві маленькі ручки або не мати їх зовсім, адже його встановлювали стаціонарно.

Дно посудин також функціонально диференційоване. Пласке широке дно кумана забезпечує стійкість при встановленні на мангал для підігрівання води. Конусоподібне дно хума оптимізоване для заглиблення в ґрунт. Стійке дно середнього розміру в гугюма дозволяє ставити його на будь-яку поверхню.

5. Техніки оздоблення водоносного керамічного традиційного посуду кримських татар

Декоративне опорядження кримськотатарського керамічного посуду для води суттєво відрізняється від імпортного поліхромного репрезентативного посуду. Головна відмінність полягає у принциповій відсутності суцільної глазурі як свідомому технологічному рішенні, продиктованому функціональними вимогами.

Як було показано вище, гугюм, сурайль та хум у переважній більшості випадків не покривалися поливою, щоб пористі теракотові стінки зберігали здатність до випаровування, забезпечуючи природне охолодження води. Ця група багатопоорційного посуду для напоїв суттєво відрізняється від форм

столового посуду для молока, щербета та наїдків – касою (кесе), табаком, сютлюком, май бардаги, чельтеком, та ін., які завжди вкривалися шкливом всередині так частково назовні. Куза, що використовувалася для засолювання, глазурувалася завжди зсередини й частково зовні – тут глазур виконувала функцію герметизації. Навіть бал бардак' (посудина для меду) покривався поливою з обох боків. Цебто, відсутність глазури на водоносному посуді – це не ознака «простоти» виробу, а його ключова конструктивна характеристика [2; 9].

Р. Скибін зазначає, що властивості теракотових гончарних виробів випаровувати вологу завдяки пористим стінкам цілеспрямовано використовувалися для охолодження рідин у теплу пору року. В інших випадках – для утворення щільності – теракотові вироби проходили обробку різними методами: молочінням, глазуруванням, вощенням, чорнолощенням [2]. Таким чином, вибір між глазурованою та неглазурованою поверхнею був усвідомленим технологічним рішенням майстра-гончаря.

Разом з тим водоносний посуд не був позбавлений декоративного оздоблення. На неглазурованих виробах застосовувалися такі техніки, як гравіювання (прокреслювання візерунків по сирій глині до випалу), вдавлення пальцем, штампом або гребінцем, розпис білим ангобом, насічка, наліпки у вигляді конусів та валиків [10]. Ці техніки могли використовуватися як самостійно, так і в різних комбінаціях. На глечиках XV ст. серед мотивів розпису найбільш популярними були прямі вертикальні або похилі лінії і хвилі; вертикальні смуги штрихування; «ялинка» або «риб'яча кістка»; зигзаги, меандри, спіралі та кола [10].

Поливний посуд, що побутовував у Криму впродовж XIV–XV ст., також міг використовуватися для рідин, демонстрував значно ширший арсенал декоративних засобів. А. Ібрагімова та І. Тесленко виділяють кілька типів оздоблення: кераміку з монохромною глазур'ю без додаткового декору; кераміку з гравіюванням на ангобній основі

під зеленою, коричневою чи жовтою поливою; вироби з поліхромною підглазурною розцвіткою й орнаментом сграфіто, виконаним дво- або тризубим різцем. Серед орнаментальних мотивів переважали рослинні, геометричні та рослинно-геометричні композиції з концентричним, радіальним або суцільним принципами побудови [7; 10].

Поливна кераміка із Солхату і Кафі відзначалася яскравою поліхромною розцвіткою (зелена, коричнева й жовта), широким застосуванням виїмчастого фону, який створював на внутрішній поверхні чаші або тарелі додатковий теплий коричневий тон і рельєфність малюнка. Задля здешевлення продукції поливної вироби нерідко лишали без декору – монохромними [7]. Специфічну техніку оздоблення – ліпний декор у техніці «прищеп» – застосовували переважно для орнаментування вінець столового посуду, зокрема табаків (таць) [2].

6. Вода в культурі кримськотатарського народу: побутовий, ритуальний та агрокультурний виміри

Аналіз типології водоносного посуду дозволяє виділити три основні сфери використання води у кримськотатарській традиційній культурі, кожна з яких породила специфічні керамічні форми.

Побутова сфера представлена гугюмом і сураїлем. Гугюм – це посудина що використовувалася «на ходу»: його форма оптимізована для перенесення води з джерела або криниці до дому на щоденній основі. Сураїль – посудина «для дому»: він призначений для зберігання, охолодження та розливу води в домашніх умовах, при цьому вбудована система фільтрації підвищує якість питної води.

Ритуальна сфера представлена куманом, чия форма повністю визначена потребами ісламського малого омовіння – абдесту. Мусульманин зобов'язаний здійснювати абдест перед кожною з п'яти (суніти) щоденних молитов (намаз), і куман став спеціалізованим інструментом для цієї процедури. Форма носика забезпечує тонкий контрольований струмінь для економного

омовіння рук, обличчя та стоп. Пласке широке дно дозволяє підігрівати воду на мангалі для комфортного здійснення абдесту у холодний сезон [2].

Агрокультурна сфера представлена хумом. Система заковування хумів у садах-чаїрах для повільного зрошення ґрунту свідчить про глибоке розуміння кримськими татарами фізичних властивостей теракоти. Ця практика є локальним варіантом давньої техніки «гличикового зрошення» (pitcher irrigation), відомої у різних регіонах Близького Сходу, Центральної Азії та Середземномор'я.

Варто також зазначити, що вода відіграла важливу роль і в інженерному контексті: археологи фіксують керамічні водогони (водопровідні труби) в Солхаті, Кафі, Чембало (Балаклаві) та Судаку. У Кафі система водопостачання, влаштована генуезцями, налічувала чотирнадцять магістральних водогонів і експлуатувалася протягом шести століть – до 1888 р. [1;10]. Керамічні труби виготовлялися на гончарному крузі, мали циліндричну форму з розтрубом устям та кільцевим манжетоподібним виступом.

Висновки.

1. У кримськотатарській традиції виділяється щонайменше п'ять основних типів керамічного посуду, безпосередньо пов'язаних зі зберіганням, транспортуванням та ритуальним використанням води: гугюм (перенесення питної води), сураїль / сурахі (зберігання, охолодження та фільтрація води), куман (ритуальне омовіння – абдест), хум (великоформатне зберігання та агрозрошення) та йібрик (подача рідин). Кожна з цих форм має чітко визначене функціональне призначення, що відображається в її типологічних характеристиках.

2. Морфологія водоносного посуду демонструє послідовну реалізацію принципу «форма слідує за функцією». Конфігурація горловини, тип зливу, форма дна, кількість і розташування ручок, габарити – усі ці параметри безпосередньо зумовлені способом використання посудини. Особливо показовим є різноманіття горловин: лійкоподібна

(гугюм), тюльпаноподібна з фільтрувальною шийкою (сураїль), висока лійкоподібна з носиком (куман), широка відкрита (хум).

3. Ключовою композиційною й декоративною характеристикою кримськотатарського посуду для води є свідомо відсутність суцільної глазурі. На відміну від столового та столового посуду для молока, щербету та наїдків, які традиційно вкривали поливою, водонесні посудини навмисно лишали неглазурованими, щоб зберегти природну пористість теракотових стінок і забезпечити охолодження води шляхом випаровування. Ця закономірність простежується на всіх типах посуду для води – від мініатюрного гугюму до масивного хуму – і є маркером функціональної приналежності виробу.

4. Декоративне оздоблення традиційного водонесного керамічного посуду кримських татар здійснювалося переважно неглазурними техніками: гравіюванням, розписом білим ангобом, вдавненням, нанесенням насічки, ліпним декором. Ці техніки не порушували пористість стінок і водночас задовольняли естетичні потреби корисувачів. Асортимент

орнаментальних мотивів включав геометричні (зигзаги, спіралі, ромбічні сітки), рослинні й комбіновані композиції, що відображали загальнокримський стиль із впливами візантійської, кавказької, близькосхідної, анатолійської, середземноморської декоративних традицій.

5. Водонесний посуд охоплює три ключові сфери кримськотатарської традиційної культури: побутову (щоденне водонесіння й зберігання), ритуальну (ісламська практика абдесту) й агрокультурну (система крапельного зрошення у садах-чайрах). Ця поліфункціональність засвідчує глибоку інтеграцію керамічного ремесла в усі аспекти життя кримськотатарського суспільства.

6. Подальше дослідження теми потребує залучення нових археологічних матеріалів, збереження зразків з музейних фондів і приватних колекцій, а також порівняльного аналізу кримськотатарського водонесного посуду з аналогічними формами сусідніх культур – османською, кавказькою та центральноазійською – для визначення ступеня типологічної спорідненості й шляхів культурних запозичень.

Література:

1. Абдулаєва Г. А. Кримські татари. Від етногенезу до державності. Зелений пес. Київ, 2021. 406 с.
2. Аблялімова-Чийгоз Е. Н., Сеїтаблаєв А. Ш., Абдулаєва Е. А., Скибін Р. В., Доценко Д. С. Артбук «Кримськотатарська кераміка». Проект «Zincir / Ланцюг». Київ, 2023. 50 с.: іл.
3. Акчуріна-Муфтієва Н. М. Історіографія вивчення кримськотатарського народного декоративного мистецтва. Східний світ. 2007. № 1. С. 16–22.
4. Біляєва С. О. Слов'янські та тюркські світи в Україні (з історії взаємин у XIII–XVIII ст.) / Біляєва С.; Нац. акад. наук України, Ін-т археології. Київ : Ун-т «Україна», 2012. 524 с.
5. Боданінський У. А. Археологічне та етнографічне вивчення татар у Криму. Реконструкція народного господарства в Криму. Вип. 2. Сімферополь, 1930. 31 с.
6. Грінченко Б. Д. Словарь української мови. Том 2: З–Н / Зібрала редакція журналу «Кієвская Старина»; Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. Київ: Друкарня Акційного Товариства Н. Т. Корчак-Новицького у Києві, 1908. 573 с.
7. Заатов І. А. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан). Сімферополь: Доля, 2002. 280 с.
8. Ібрагімова А. М. Бахчисарайський Ханський палац XVI–XVIII ст. Ін-т археології НАН України. Сімферополь: Доля, 2013. 365 с.: іл.
9. Скибін Р. В. Створення авторського стилю поліхромного розпису керамічних виробів, в традиційній культурі кримських татар. URL: <https://rustemskybin.com/pages/about> (дата звернення: 12.03.2026 р.).
10. Тесленко І. Б. Кераміка Криму XV століття. Київ: Інститут археології Національної академії наук України, 2021. 308 с.
11. Чабанова М. А. Кримськотатарська. Як ця мова вижила? Мамуре Чабанова: «Мовне питання» / ведуча Богдана Романцова. Українер: 2026. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bvOE7drndUI> (дата звернення: 10.03.2026).
12. Школьна О. В. Бинчики в культурній традиції України кінця XIX – середини XX століття. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2014. Вип. 10. С. 285–293.

13. Школьна О. В. Типологія та мотиви оздоблення групи східного тонкокерамічного посуду країн Кавказу та Середньої Азії в XX – на початку XXI ст. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 203–208.

References:

1. Abdulaeva, H. A. (2021). Krymski tatars. Vid etnogenezu do derzhavnosti [Crimean Tatars. From ethnogenesis to statehood]. Kyiv: Zeleni pes [in Ukrainian].
2. Abliialimova-Chiigoz, E. N., Seitablaiev, A. Sh., Abdulaeva, E. A., Skybin, R. V., & Dotsenko, D. S. (2023). Artbuk «Krymskotatarska keramika». Proiekt «Zincir / Lantsiuh» [Artbook "Crimean Tatar Ceramics". Project "Zincir / Chain"]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Akchurina-Muftiieva, N. M. (2007). Istoriohrafia vyvchennia krymskotatarskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Historiography of the study of Crimean Tatar folk decorative art]. *Skhidnyi svit*, 1, 16–22 [in Ukrainian].
4. Biliaieva, S. O. (2012). Slovianski ta tiurkski svity v Ukraini (z istorii vzaemyn u XIII–XVIII st.) [Slavic and Turkic worlds in Ukraine (from the history of relations in the 13th–18th centuries)]. Kyiv: Un-t «Ukraina» [in Ukrainian].
5. Bodanynskiy, U. A. (1930). Arkheolohichne ta etnografichne vyvchennia tatar u Krymu [Archaeological and ethnographic study of Tatars in Crimea]. *Rekonstruktsiia narodnoho hospodarstva v Krymu*, 2. Simferopol [in Ukrainian].
6. Hrinchenko, B. D. (1908). Slovar ukrainskoi movy. Tom 2: Z–N [Dictionary of the Ukrainian Language. Vol. 2: Z–N]. Kyiv: Drukarnia Aktsiinoho Tovarystva N. T. Korchak-Novytskoho [in Ukrainian].
7. Ibrahimova, A. M. (2013). Bakhchysaraiskyi Khanskyi palats XVI–XVIII st. [Bakhchisarai Khan's Palace, 16th–18th centuries]. Simferopol: Dolia [in Ukrainian].
8. Skybin, R. V. (2023). Stvorennia avtorskoho stylu polikhromnoho rozpysu keramichnykh vyrobiv, v tradytsiinii kulturi krymskykh tatar [Creating an original style of polychrome painting of ceramic products in the traditional culture of Crimean Tatars]. Retrieved from <https://rustemskybin.com/pages/about> [in Ukrainian].
9. Teslenko, I. B. (2021). Ceramics of Crimea in the 15th century. Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
10. Chabanova, M. A. (2026). Krymskotatarska. Yak tsia mova vyzhyla? [Crimean Tatar. How did this language survive?]. *Ukrainer*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=bvOE7drndUI> [in Ukrainian].
11. Shkolna, O. V. (2014). Bynchyky v kulturnii tradytsii Ukrainy kintsia XIX – seredyny XX stolittia [Bynchyky in the cultural tradition of Ukraine from the late 19th to the mid-20th century]. *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*, 10, 285–293 [in Ukrainian].
12. Shkolna, O. V. (2016). Typolohiia ta motyvy ozdoblennia hrupy skhidnoho tonkokeramichnoho posudu krain Kavkazu ta Serednoi Azii v XX – na pochatku XXI st. [Typology and decoration motifs of Eastern fine ceramic ware of the Caucasus and Central Asia in the 20th – early 21st centuries]. *Suchasne mystetstvo*, XII, 203–208 [in Ukrainian].
13. Zaatov, I. A. (2002). Krymskotatarske obrazotvorche i dekoratyvno-prykladne mystetstvo XX st. (Henezys, evoliutsiia, suchasnyi stan) [Crimean Tatar fine and decorative-applied art of the XX century (Genesis, evolution, current state)]. Simferopol: Dolia [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 659.126:504.03:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.12>

Гальчинська Ольга Сергіївна,

PhD з дизайну, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0002-3030-6911

galchinskaya_olga@kdidpmid.edu.ua

Web of Science Researcher ID: HTP-9668-2023

Єрмак Інга Олександрівна,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0003-0520-9703

ermak_inga@kdidpmid.edu.ua

Денисенко Вікторія Вікторівна,

магістрантка

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0004-7978-369X

denusenko@kdidpmid.edu.ua

ВПЛИВ ГРИНВОШИНГУ НА ФОРМУВАННЯ ДОВІРИ СПОЖИВАЧІВ ДО ЕКОЛОГІЧНИХ БРЕНДІВ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Метою статті є комплексне дослідження впливу практик грінвошингу у графічному дизайні на формування довіри споживачів до брендів із екологічним позиціонуванням, зокрема через детальний аналіз візуальних і вербальних засобів комунікації, що формують уявлення про екологічність продуктів. Особлива увага приділяється вивченню того, як саме дизайн виступає інструментом конструювання споживчого сприйняття, впливаючи не лише на емоційне реагування аудиторії, а й на її когнітивні оцінки та поведінкові рішення у процесі вибору продукції. У межах дослідження також розглядаються механізми взаємодії кольору, типографіки, композиції та візуальних символів, які здатні підсилювати переконливість повідомлення або ж, навпаки, створювати ілюзію екологічності без реального змістового підґрунтя. Окремий акцент зроблено на виявленні ключових прийомів, за допомогою яких у графічному дизайні імітується екологічна відповідальність. У цьому контексті досліджується роль екомаркування як важливого каналу комунікації між брендом і споживачем, який за умов достовірного використання здатен підвищувати рівень довіри через інформування про реальні екологічні характеристики продукції, проте за відсутності чітких стандартів може перетворюватися на інструмент маніпуляції та введення в оману. Стаття також спрямована на виявлення суперечностей між візуальною репрезентацією «екологічності» та фактичними характеристиками продукту, а також на аналіз того, як ці розбіжності впливають на рівень довіри споживачів, формування критичного мислення та зміну моделей їхньої поведінки в умовах сучасного маркетингового середовища. Таким чином, дослідження має на меті не лише описати існуючі проблеми, а й окреслити підґрунтя для подальшого вдосконалення дизайнерських і комунікаційних стратегій, спрямованих на підвищення прозорості, достовірності та етичності взаємодії між брендом і споживачем.

Ключові слова: грінвошинг, графічний дизайн, візуальна комунікація, екологічні бренди, довіра споживачів.

Galchynska Olga, Yermak Inga, Denysenko Viktoriia. THE IMPACT OF GREENWASHING ON THE FORMATION OF CONSUMER TRUST IN ECO-FRIENDLY BRANDS IN GRAPHIC DESIGN

The aim of the article is a comprehensive study of the impact of greenwashing practices in graphic design on the formation of consumer trust in brands with an environmental positioning, in particular through a detailed analysis of visual and verbal means of communication that shape perceptions of the environmental friendliness of products. Special attention is paid to examining how design functions as a tool for constructing consumer perception, influencing not only the emotional response of the audience but also their cognitive evaluations and behavioral decisions in the process of product selection. Within the scope of the study, the mechanisms of interaction between color, typography, composition, and visual symbols are also considered, which are capable of enhancing the persuasiveness of a message or, conversely, creating an illusion of environmental friendliness without real substantive grounding. Particular emphasis is placed on identifying the key techniques through which environmental responsibility is imitated in graphic design. In this context, the role of eco-labeling is examined as an important channel of communication between the brand and the consumer, which, when used reliably, can increase the level of trust by informing about the actual environmental characteristics of products, but in the absence of clear standards may turn into a tool of manipulation and deception. The article is also aimed at identifying contradictions between the visual representation of "environmental friendliness" and the actual characteristics of the product, as well as analyzing how these discrepancies affect the level of consumer trust, the formation of critical thinking, and changes in their behavior patterns in the context of the modern marketing environment. Thus, the study aims not only to describe existing problems but also to outline the basis for further improvement of design and communication strategies aimed at increasing transparency, reliability, and ethical interaction between the brand and the consumer.

Key words: greenwashing, graphic design, visual communication, eco-brands, consumer trust.

Вступ. У сучасному світі графічний дизайн виступає не лише засобом естетичного оформлення, а й дієвим інструментом впливу на суспільні уявлення, цінності та поведінкові моделі. Особливо це проявляється у сфері екологічного позиціонування брендів, де візуальна комунікація здатна формувати або підривати довіру споживачів. Оскільки інтерес до свідомого споживання постійно зростає, дизайн набуває стратегічної ролі. Він стає головним посередником між екологічними ініціативами бізнесу та сприйняттям аудиторії. Однак, паралельно з розвитком відповідального дизайну поширюється грінвошинг — маніпулятивне використання «зелених» образів для створення хибного враження про екологічність продукту. Це робить питання чесності та правдивості візуальної комунікації критично важливим, адже від цього залежить не лише репутація конкретного бренду, а й загальний рівень довіри суспільства до екологічних змін.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі графічного дизайну у формуванні сприйняття екологічних брендів в умовах поширення свідомого споживання та одночасного збільшення випадків грінвошингу. Ускладнення інформаційного середовища та відсутність уніфікованих стандартів

екомаркування сприяють появі маніпулятивних візуальних і вербальних стратегій, що ускладнюють об'єктивну оцінку продукції та підривають довіру споживачів. У цьому контексті особливої ваги набуває необхідність дослідження механізмів впливу таких практик на рівень довіри, а також визначення критеріїв розмежування автентичного екологічного дизайну та його імітації. Це дозволяє не лише поглибити теоретичне розуміння взаємодії дизайну й споживчої поведінки, а й окреслити практичні підходи до підвищення прозорості, достовірності та етичності візуальної комунікації у сфері екологічного позиціонування брендів.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали наукові статті, публікації у конференційних збірниках, журнальні статті з тематики графічного дизайну, сталого маркетингу та екодизайну, а також візуальні матеріали у вигляді прикладів екомаркування та рекламних кампаній, доступних на офіційних онлайн-платформах брендів. Аналіз сучасних джерел свідчить, що питання етичності та достовірності екологічної комунікації стають дедалі актуальнішими у світовій науковій дискусії. Наприклад, у працях С. Ван дер Рин і С. Конвана підкреслюється важливість системного

підходу до екологічного дизайну, що враховує не лише естетичні, а й функціональні та соціальні аспекти [5]. Зокрема, Сливчук розглядає екологічний дизайн як важливу складову відповідального проектування [8], тоді як Сансоні та ін. аналізують роль графічного дизайну у просуванні принципів сталості та протидії грінвошингу [9]. Баранецька досліджує грінвошинг як маніпулятивну комунікаційну технологію «озеленення» репутації [10], а Карріон-Боскес та ін. визначають вплив реклами та екомаркування на формування екологічної свідомості споживачів [11]. Додатково використано кейси Innisfree та «Clean at Sephora» як приклади практичної реалізації грінвошингу у візуальній комунікації [12; 14; 15]. Зазначені джерела у поєднанні з іншими науковими працями дозволили комплексно проаналізувати сучасні підходи до використання графічних засобів у формуванні сприйняття екологічності, виявити ключові практики грінвошингу та оцінити їхній вплив на довіру споживачів.

У дослідженні застосовувалися такі методи: систематичний огляд та контент-аналіз наукових джерел для виявлення ключових концепцій, порівняльний аналіз графічних елементів рекламних та маркетингових матеріалів, семіотичний аналіз візуальних символів і екомаркування для оцінки їх впливу на споживчі уявлення, а також критичний аналіз прикладів реального і маніпулятивного використання екологічної символіки. Використання комбінації цих методів дозволило інтегрувати текстові та візуальні дані у цілісне розуміння феномену грінвошингу у графічному дизайні та його впливу на довіру аудиторії.

Результати. Графічний дизайн нерозривно пов'язаний із соціокультурним контекстом, оскільки він не просто транслює стан суспільства, а й активно моделює його цінності та орієнтири. Будь-який елемент проєкту, зокрема кольорова палітра, типографіка, особливості композиції, тощо, безпосередньо впливає на сприйняття та інтерпретації повідомлення аудиторією [1]. Таким чином, кожне дизайнерське рішення стає вагомим аргументом у діалозі між брендом

і споживачем, визначаючи те, як саме глядач зрештою зрозуміє закладену в дизайн ідею. «Графічний дизайн – це інструмент, за допомогою якого ми можемо маніпулювати сирими матеріалами – словами різних шрифтів, розмірів, стилів, порожніх просторів, ілюстраціями, кольором, папером і чорнилом, а також остаточною кількістю сторінок, щоб досягти максимально ефективної комунікації між людьми в кожному випадку» [2, с. 13].

У цьому контексті дизайн виступає базовим чинником формування споживчого досвіду, трансформуючи ціннісні орієнтири аудиторії через семіотичні інструменти [3]. Синтез кольору, форми та шрифту активізує когнітивне сприйняття та моделює поведінкові реакції, підсилюючи переконливість комунікації. Завдяки цій візуальній синергії дизайн стає фундаментом для розвитку екологічної відповідальності та глибинного переосмислення суспільством проблем довкілля [4].

Сім Ван дер Рин та Стюарт Конван трактують поняття екологічного дизайну як комплексний підхід, що поєднує потреби людини з природними циклами існування. Він постає своєрідною ланкою взаємодії між культурним середовищем і природою та орієнтований на зменшення шкідливого впливу індустріальних процесів на біосферу [5, с. 33]. Графічний дизайн також виконує важливу роль у формуванні емоційного та когнітивного зв'язку аудиторії з довкіллям, використовуючи виразні візуальні образи, що викликають емпатію та стимулюють усвідомлене ставлення до природи [6]. Таким чином, художні засоби сталого дизайну формують свідоме споживання та зміцнюють довіру до брендів.

Хоча дизайн здатний реально змінювати суспільство, сучасні підходи часто обмежуються створенням ефектної, але маніпулятивної обгортки. Прагнення швидко привернути увагу без змістовного наповнення лише викривлює інформацію та погіршує якість комунікації. Зрештою, яскраве візуальне оформлення без глибокого сенсу заважає аудиторії правильно оцінити реальні екологічні чи соціальні кроки компаній. Цей підхід стає дедалі помітнішим в екодизайні, де справжні кроки до сталого розвитку часто

заміняють лише їхньою візуальною імітацією [7]. «Не вся візуальна комунікація, що апелює до екологічної тематики, дійсно відповідає засадам сталого дизайну, адже часто вона лише імітує “екологічність” через використання відповідної кольорової гами чи природних мотивів, не маючи під собою реального підґрунтя у виробничих процесах чи матеріалах» [8, с. 187]. Варто розрізняти автентичний екологічний дизайн та оформлення, яке лише експлуатує природну тематику. Адже «зелена» естетика сама по собі не є гарантією того, що бренд дійсно відповідає принципам сталого розвитку.

Коли природна естетика стає лише інструментом для покращення репутації, не маючи під собою реального екологічного підґрунтя, виникає феномен грінвошингу. У площині графічного дизайну це проявляється через маніпулятивне використання візуальних символів, що створюють оманливе враження про екологічну етичність бренду. В основі такої стратегії лежить суттєва суперечність між зовнішньою «зеленою» оболонкою та фактичною діяльністю підприємства. Замість надання прозорих даних, компанії експлуатують впізнавану символіку та природну палітру кольорів, намагаючись у такий спосіб швидко завоювати лояльність аудиторії без жодних фактичних доказів. «Така практика може вводити споживачів в оману та підірвати довгострокову довіру. Для подолання цієї проблеми дизайнери повинні орієнтуватися на перевірені екологічні сертифікати та забезпечувати відповідність візуальних елементів реальним практикам сталого розвитку» [9, с. 170].

У контексті грінвошингу встановлено, що екологічність часто імітується через використання візуальних атрибутів без реального змістового підґрунтя. Поширеною стратегією є формування асоціацій із природою шляхом застосування зображень ландшафтів і природних мотивів, що створюють уявлення про екологічність продукту. Водночас використовуються маніпулятивні вербальні позначення («еко», «біо», «органік», «натуральний»), які нерідко не підкріплені відповідними сертифікатами. Додатково застосовуються умовні

візуальні символи (листя, дерева, планета), що не відображають реальної якості товару, а також псевдоекологічне маркування, стилізоване під офіційні знаки, яке вводить споживача в оману, уникаючи при цьому юридичної відповідальності [10, с. 240]. До прикладу, у графічному дизайні та маркетингу використовується еко-маркування, щоб інформувати споживачів про еко-характеристики продуктів і формувати сприятливе ставлення до їх споживання та стимулюючи покупку через впевненість у безпечності та екологічності [11]. Водночас не всі екомаркування заслуговують довіри і не завжди відображають дійсне екологічне виготовлення продуктів, що створює ризик грінвошингу і підриває довіру споживачів; тому достовірні маркери є особливо важливими, адже вони опосередковано підвищують екологічну свідомість і допомагають протидіяти неправдивим заявам брендів.

У контексті графічного дизайну грінвошинг постає як інструмент маніпулятивного формування візуального іміджу, де екологічність продукту лише імітується через естетичні рішення. Яскравим прикладом такої стратегії є кейс бренду Innisfree: використання природних мотивів, «зеленої» стилістики та неоднозначного маркування «Hello, I'm Paper Bottle» створило враження цілковитої натуральності (рис. 1).



Рис. 1. Пакування сироватки Innisfree: пластикова пляшка, прихована під паперовим шаром [12]

Насправді ж паперова оболонка лише маскувала внутрішню пластикову пляшку: «...південнокорейський клієнт завантажив фотографію продукту Innisfree, що показує пластикову пляшку, загорнуту в папір, у пості на Facebook. Клієнт також написав коментар,

що Innisfree практикує “оманливий маркетинг”. Це викликало різноманітні реакції від користувачів мережі, як з-за кордону, так і в Кореї» [13 с. 266]. Таким чином, реакція споживачів на виявлений випадок омани свідчить, що навіть поодинокі прояви грінвошингу швидко підривають довіру до брендів і провокують публічний скепсис щодо їхнього позиціонування.

У праці Елізабет Перріман описано також низку випадків хибного маркетингу з боку великих брендів, зокрема доцільно звернути увагу на приклад Sephora. Компанія використовувала спеціальне зелене маркування в межах кампанії «Clean at Sephora», яке формувало у споживачів уявлення про «чистоту» продукції у значенні екологічності, натуральності або безпечності складу. Однак така інтерпретація стала предметом судового спору: бренд звинуватили у введенні споживачів в оману через використання терміна «clean», який, на думку позивачів, створює хибні асоціації з органічною або повністю натуральною косметикою. Водночас компанія наполягала, що цей термін має власне визначення і стосується лише переліку виключених інгредієнтів, а не загальної натуральності продукту [14, с. 188]. Додатково, під час аналізу онлайн-платформи бренду було виявлено реалізацію цієї ж кампанії: на зображеннях продукції присутній зелений знак із галочкою та написом «Clean» (рис. 2). Візуальні характеристики такого маркування, зокрема зелений колір і символ підтвердження, можуть підсвідомо асоціюватися з екологічністю та безпечністю. У поєднанні з самим словом «clean» це здатне формувати у споживача уявлення про екологічно чистий або органічний продукт, навіть якщо подібні характеристики прямо не підтверджені.

Це формує ситуацію, за якої споживач, орієнтуючись на поверхневі візуальні сигнали, фактично змушений виконувати функції експерта, самостійно перевіряючи склад продукту через відсутність уніфікованих стандартів термінології. Подібна практика маніпуляції довірою переносить відповідальність за рівень екологічної обізнаності на покупця, трансформуючи дизайн із

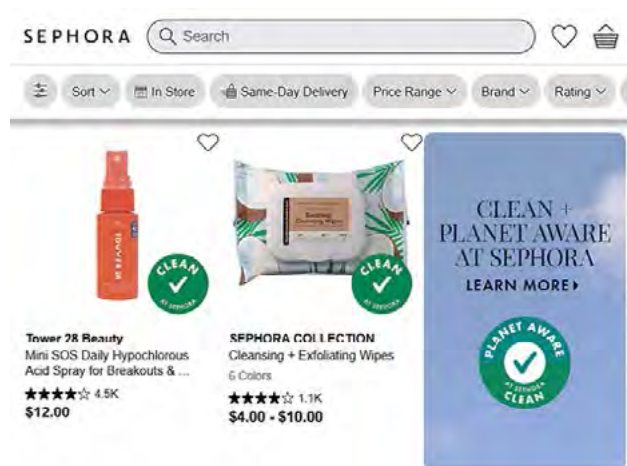


Рис. 2. Фрагмент інтерфейсу вебсайту Sephora із прикладом маркування «Clean at Sephora» [15]

інструменту інформування у засіб емоційного впливу.

Скепсис споживачів, викликаний грінвошингом та відсутністю справжності в рекламних повідомленнях, значно зменшує довіру до екологічних брендів і ускладнює їхні маркетингові зусилля. Сертифіковане та авторитетне екомаркування слугує ключовим каналом комунікації, який надає достовірну інформацію про екологічні характеристики продукції та допомагає подолати недовіру споживачів. Сертифікаційний процес забезпечує контроль якості на всіх етапах життєвого циклу товару, від перевірки походження сировини до методів виробництва та управління відходами.

Через відсутність уніфікованих міжнародних стандартів компанії змушені дотримуватися специфічних вимог сертифікаційних органів у своїх країнах. У Європі провідним стандартом є COSMOS, який об'єднує BDIH, Ecocert, ICEA та Soil Association, тоді як у Північній і Південній Америці основними є USDA з його категоріями органічного вмісту та бразильський інститут IBD [16, с. 19]. З точки зору дизайну та пакування довіру споживачів зміцнюють простота графічних елементів, мінімалістичний підхід і підтверджена можливість вторинної переробки матеріалів. Таким чином, достовірне екомаркування, яке проходить сувору сертифікацію та контролює всі етапи виробництва,

підвищує довіру споживачів до брендів, а продуманий дизайн і просте пакування зміцнюють цю довіру та сприяють сприйняттю продукту як екологічного.

Висновки. Отже, графічний дизайн виступає потужним інструментом формування довіри споживачів і соціальних цінностей, тому будь-яке візуальне рішення має бути узгоджене із реальною екологічною практикою бренду. Маніпулятивне використання «зеленої» естетики, псевдоекомаркування та неоднозначна термінологія швидко підривають довіру і створюють ризик грінвошингу, що підкреслює важливість прозорості та достовірності інформації. Дизайн має виконувати освітню функцію, допомагаючи споживачеві розуміти реальні характеристики продукту, а не лише створювати емоційний ефект, і в цьому контексті сертифіковані стандарти та перевірені

екомаркування стають ключовим засобом комунікації. Кейс Innisfree та кампанія Sephora демонструють, що навіть поодинокі випадки маніпуляції здатні викликати публічний скепсис, тому майбутня практика брендів і дизайнерів має базуватися на створенні цілісних, достовірних візуальних рішень, які відображають реальні дії компанії у сфері сталого розвитку. Для цього необхідна тісна координація між дизайнерами, маркетологами та екологічними експертами, що дозволить формувати чесний та прозорий імідж, підвищувати екологічну свідомість аудиторії та протидіяти неправдивим заявам. Подальші дослідження мають зосередитися на розробці універсальних стандартів екологічної комунікації у графічному дизайні, оцінці ефективності достовірних візуальних маркерів та зниженні впливу маніпулятивних візуальних стратегій.

Література:

1. Chacrabarty D. Understanding graphic design process in visual communication. *International journal for multidisciplinary research*. 2024. Т. 6, № 3. 5 с. DOI: <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2024.v06i03.21065>
2. Pettersson R. Graphic Design. Institute for Infology. Sweden, Tullinge 2024. 382 с.
3. Бабченко Я. Ю. Графічний дизайн у просторі інформаційно-комунікативних технологій сучасності. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. Вип. 36. С. 99–104. DOI: <https://doi.org/10.32461/190670>
4. Salsabila S., Fhatih M., Agustin M., Kanda Mufid M., Chairunnisa A. The Role of Graphic Design in Sustainable Marketing Amidst Digital Transformation: A Systematic Literature Review. *IJGD*. Semarang. 2025. № 3(1):156–174. DOI: <https://doi.org/10.51903/ijgd.v3i1.2755>
5. Van der Ryn S., Cowan S. Ecological design. Washington: Island press, 2013. С. 257.
6. Alahira J., Ani E.C., Nindwezuor-Ehiobu N., Olu-lawal K. A., Ejibe I. The role of fine arts in promoting sustainability within industrial and graphic design: a cross-disciplinary approach. *International journal of applied research in social sciences*. 2024. Vol. 6, no. 3. P. 326–336. DOI: <https://doi.org/10.51594/ijarss.v6i3.890>
7. Гальчинська О., Пашкевич К. Реалізація принципів екодизайну при проектуванні об'єктів предметного середовища. *Екологія мистецтва, дискус ракурсів* : матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції, 9 вересня 2020 р. Херсон: ХНТУ, 2020. С. 105–108.
8. Сливчук Е. Екологічний дизайн і його значення. *Ерделівські читання-2025* : матеріали 30-ї Міжнародної науково-практичної конференції, 28–29 травня 2025 р., Ужгород. 2025. С. 186–188.
9. Sansoni S., Torrens G., Downs S. The Role of Graphic Design in Promoting Sustainability and Ethical Responsibilities Against Greenwashing. 25th International Conference on Engineering and Product Design Education. Barcelona. 2023. 6 с. DOI: <https://doi.org/10.35199/EPDE.2023.75>.
10. Баранецька А. Д. Грінвошинг як маніпулятивна (симуляркова) комунікаційна технологія «озеленення» репутації. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 34 (73) № 5 2023. С. 238–243. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.5/39>.
11. Carrión-Bósquez N., Veas-González I., Naranjo-Armijo F., Llamas-Burga M., Ortiz-Regalado O., Ruiz-García W., Guerra-Regalado W., Vidal-Silva C. Advertising and Eco-Labels as Influencers of Eco-Consumer Attitudes and Awareness. *Case Study of Ecuador*. Foods. 2024. Vol. 13. С. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.3390/foods13020228>.
12. Innisfree's "paper bottle" fail. Mothership.sg. 2021. URL: <https://mothership.sg/2021/04/innisfree-paper-bottle/> (дата звернення: 25.03.2026).
13. Handoyo L. P. R., Umayati D. K. The impact of Greenwashing in the Cosmetic industry, particularly focusing on a real-world case (innisfree's green forest campaign). *International journal of humanity studies*. 2025. Vol. 8, No. 2. С. 261–270. DOI: <https://doi.org/10.24071/ijhs.v8i2.10740>.

14. Perryman E. The Dirty Truth of Clean Beauty: Words Matter for Cosmetics Manufacturers Seeking to Avoid False Advertising Litigation. *Tulane Journal of Technology & Intellectual Property*. 2024. Vol. 26. C. 179–199. URL: <https://journals.tulane.edu/TIP/article/view/3903> (дата звернення: 25.03.2026).
15. Sephora. Clean at Sephora. URL: <https://www.sephora.com/shop/clean-at-sephora> (дата звернення: 25.03.2026).
16. Fonseca-Santos B., Antonio Corrêa M., Chorilli M. Sustainability, natural and organic cosmetics: consumer, products, efficacy, toxicological and regulatory considerations. *Brazilian Journal of Pharmaceutical Sciences*. 2015. Vol. 51. C. 17–26. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1984-82502015000100002>

References:

1. Chacrabarty, D. (2024). Understanding graphic design process in visual communication. *International Journal for Multidisciplinary Research*, 6(3), 5 pages. <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2024.v06i03.21065> [in English].
2. Pettersson, R. (2024). Graphic design. Tullinge, Sweden: Institute for Infology [in English].
3. Babchenko, Ya. Yu. (2019). Hrafichnyi dyzain u prostori informatsiino-komunikatyvnykh tekhnolohii suchasnosti [Graphic design in the space of modern information and communication technologies]. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 36, 99–104. Kyiv [in Ukrainian].
4. Salsabila, S., Fhatih, M., Agustin, M., Kanda Mufid, M., & Chairunnisa, A. (2025). The role of graphic design in sustainable marketing amidst digital transformation: A systematic literature review. *International Journal of Graphic Design (IJGD)*, 3(1), 156–174. Semarang [in English].
5. Van der Ryn, S., & Cowan, S. (2013). *Ecological design*. Washington, DC: Island Press [in English].
6. Alahira, J., Ani, E. C., Ninduwezuor-Ehiobu, N., Olu-lawal, K. A., & Ejibe, I. (2024). The role of fine arts in promoting sustainability within industrial and graphic design: A cross-disciplinary approach. *International Journal of Applied Research in Social Sciences*, 6(3), 326–336 [in English].
7. Halchynska, O., & Pashkevych, K. (2020). Realizatsiia pryntsyviv ekodyzainu pry proektuvanni obiektiv predmetnoho seredovyshcha [Implementation of eco-design principles in the design of object environment]. *Ekolohiia mystetstva, dyskus rakursiv: Materialy VI mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, 9 veresnia 2020 r., 105–108. Kherson: KhNTU [in Ukrainian].
8. Slyvchuk, E. (2025). Ekolohichnyy dyzain i yoho znachennya [Ecological design and its significance]. *Erdelivski chytannya-2025: Materialy 30-yi Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*, 28–29 travnya 2025 r., 186–188. Uzhhorod. [in Ukrainian].
9. Sansoni, S., Torrens, G., & Downs, S. (2023). The role of graphic design in promoting sustainability and ethical responsibilities against greenwashing. *25th International Conference on Engineering and Product Design Education*, 6 pages. Barcelona. [in English].
10. Baranetska, A. D. (2023). Greenwashing as a manipulative (simulative) communication technology of “greening” reputation. [Greenwashing as a Manipulative (Simulative) Communication Technology of “Greening” Reputation]. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Journalism*, 34 (73) (5), 238–243. [in Ukrainian].
11. Carrión-Bósquez, N., Veas-González, I., Naranjo-Armijo, F., Llamo-Burga, M., Ortiz-Regalado, O., Ruiz-García, W., Guerra-Regalado, W., & Vidal-Silva, C. (2024). Advertising and eco-labels as influencers of eco-consumer attitudes and awareness: Case study of Ecuador. *Foods*, 13, 228. [in English].
12. Mothership.sg. (2021). Innisfree’s “paper bottle” fail. Retrieved March 25, 2026 from (<https://mothership.sg/2021/04/innisfree-paper-bottle>) [in English].
13. Handoyo, L. P. R., & Umayati, D. K. (2025). The impact of greenwashing in the cosmetic industry, particularly focusing on a real-world case (Innisfree’s green forest campaign). *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 8(2), 261–270. [in English].
14. Perryman, E. (2024). The dirty truth of clean beauty: Words matter for cosmetics manufacturers seeking to avoid false advertising litigation. *Tulane Journal of Technology & Intellectual Property*, 26, 179–199 [in English].
15. Sephora. (n.d.). Clean at Sephora. Retrieved March 25, 2026 from <https://www.sephora.com/shop/clean-at-sephora> [in English].
16. Fonseca-Santos, B., Antonio Corrêa, M., & Chorilli, M. (2015). Sustainability, natural and organic cosmetics: Consumer, products, efficacy, toxicological and regulatory considerations. *Brazilian Journal of Pharmaceutical Sciences*, 51, 17–26. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 28.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 74.01:741.02

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.13>**Глухенький Ігор Іванович,**

старший викладач кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0003-5373-3195

igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

НОВІТНІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СТАНКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено дослідженню новітніх прийомів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку ХХІ століття. Актуальність теми зумовлена інтенсивними трансформаціями художньо-пластичної мови скульптури в умовах змін культурних, соціальних і технологічних парадигм сучасності. Сучасна українська станкова скульптура демонструє активне переосмислення традиційних засобів формотворення, розширення виразальних можливостей матеріалу та інтеграцію експериментальних технологій у художню практику.

У статті розглянуто специфіку формування художнього образу через взаємодію матеріалу, фактури, кольору та технологічного експерименту як самостійних образотворчих чинників. Проаналізовано процес переходу від класичної монохромної пластики до поліхромних і змішаних матеріально-пластичних рішень, що суттєво впливають на емоційно-сміслову наповненість скульптурного образу. Особливу увагу приділено ролі фактури як інструмента просторової виразності, а також кольору й патини, які в сучасній скульптурній практиці набувають значення активних носіїв символічного та психологічного змісту.

Визначено, що технологічні інновації, синтез традиційних і новітніх методів формоутворення, використання змішаних матеріалів та експериментальних технік сприяють розширенню меж пластичного мислення митців. Станкова скульптура початку ХХІ століття постає як динамічна система художніх пошуків, у межах якої образність формується на перетині матеріальної структури твору та його концептуально-сміслового наповнення.

Узагальнено ключові тенденції розвитку сучасної української станкової скульптури, серед яких домінують посилення ролі матеріально-пластичних засобів, символізація форми, ускладнення просторово-композиційних рішень та активне залучення технологічного експерименту. Отримані результати сприяють поглибленню мистецтвознавчого осмислення процесів формування образності в сучасній скульптурній практиці України.

Ключові слова: станкова скульптура, образність, художній образ, пластична форма, матеріал, фактура, колір, патина, технологічний експеримент, сучасне українське мистецтво.

Glukhenkij Igor. LATEST TECHNIQUES OF IMAGE FORMATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN EASEL SCULPTURE OF THE EARLY 21ST CENTURY

The article is devoted to the study of the latest techniques of image formation in contemporary Ukrainian easel sculpture of the early 21st century. The relevance of the topic is determined by the intensive transformations of the artistic and plastic language of sculpture under the influence of cultural, social, and technological shifts of the present time. Contemporary Ukrainian easel sculpture demonstrates an active reinterpretation of traditional formative means, expansion of expressive material possibilities, and integration of experimental technologies into artistic practice.

The paper examines the specifics of artistic image formation through the interaction of material, texture, color, and technological experimentation as independent figurative factors. The transition from classical monochrome plastic solutions to polychrome and mixed material-plastic compositions that significantly affect the emotional and semantic content of sculptural imagery is analyzed. Particular attention is paid to the role of texture as a tool of spatial expressiveness, as well as to color and patina, which in modern sculptural practice acquire the meaning of active carriers of symbolic and psychological content.

It has been determined that technological innovations, the synthesis of traditional and modern formative methods, the use of mixed materials, and experimental techniques contribute to expanding the boundaries of plastic thinking of artists. Easel sculpture of the early 21st century appears as a dynamic system of artistic explorations in

which imagery is formed at the intersection of the material structure of the artwork and its conceptual and semantic content.

The key trends in the development of contemporary Ukrainian easel sculpture are summarized, including the strengthening of material and plastic means, symbolization of form, complication of spatial and compositional solutions, and active involvement of technological experimentation. The obtained results contribute to a deeper art historical understanding of the processes of image formation in modern sculptural practice of Ukraine.

Key words: *easel sculpture, imagery, artistic image, plastic form, material, texture, color, patina, technological experiment, contemporary Ukrainian art.*

Вступ. Сучасна українська станкова скульптура початку ХХІ століття характеризується активними процесами художнього оновлення, що зумовлені змінами культурних парадигм, технологічним розвитком та переосмисленням традиційних пластичних засобів виразності. У межах сучасного мистецького процесу скульптура дедалі виразніше постає як простір експерименту з матеріалом, фактурою, кольором і просторовою організацією форми, що безпосередньо впливає на формування художньої образності твору.

Одним із провідних напрямів трансформації пластичної мови є розвиток малої станкової пластики, яка завдяки камерному формату та інтимності сприйняття створює сприятливі умови для глибоких образно-сміслових пошуків митців. Мала форма виступає своєрідною лабораторією художніх експериментів, де органічно поєднуються академічна традиція та інноваційні формотворчі практики [1; 6].

Проблематика розвитку сучасної української скульптури неодноразово ставала предметом мистецтвознавчих досліджень. У наукових працях висвітлено еволюцію пластичної мови, трансформації стилістики та вплив соціокультурних чинників на художні процеси кінця ХХ – початку ХХІ століття [4; 14]. Дослідники наголошують на розширенні виражальних можливостей скульптури через активне залучення нових матеріалів і технологій, що сприяє посиленню емоційно-образної насиченості творів [5; 13].

Важливе місце у сучасних дослідженнях посідає аналіз малої пластики як специфічної сфери художнього формотворення. Зокрема, розглядаються питання інтерпретації образу людини, символічної мови форми та метафоричності пластичних рішень у творчості українських митців [2; 3]. Окрему увагу

приділено ролі просторового середовища та взаємодії скульптури з інтер'єрним контекстом, що впливає на характер сприйняття художнього образу [6].

Суттєвим аспектом сучасної скульптурної практики є осмислення національних художніх традицій та спадкоємності мистецьких шкіл. У наукових публікаціях простежено вплив провідних педагогічних осередків на формування професійної мови митців, розвиток індивідуальних стилів і збереження академічної основи в умовах новітніх художніх пошуків [5; 12; 17].

Водночас низка аспектів, пов'язаних із новітніми прийомами формування образності в сучасній українській станковій скульптурі, потребує подальшого системного мистецтвознавчого осмислення. Зокрема, недостатньо досліджено роль матеріально-пластичних експериментів, синтез традиційних і новітніх технологій, а також функціонування кольору й фактури як самостійних образотворчих чинників у структурі художнього твору [10; 15].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу новітніх прийомів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку ХХІ століття, що дозволяє поглибити розуміння закономірностей розвитку пластичного мистецтва в умовах сучасного культурного простору.

Матеріали та метод. Матеріальну основу дослідження становлять твори сучасної української станкової скульптури початку ХХІ століття, зокрема зразки малої пластики, що репрезентують новітні підходи до формування художньої образності. До аналізу залучено авторські скульптурні практики українських митців, виставкові проєкти, музейні колекції та документальні матеріали, що

відображають тенденції розвитку пластичного мистецтва в Україні. Важливу частину джерельної бази складають наукові публікації, каталоги виставок, енциклопедичні видання та мистецтвознавчі дослідження, присвячені проблемам сучасної скульптури, еволюції її пластичної мови та трансформації художніх засобів виразності [4; 14].

У процесі дослідження враховано праці, що висвітлюють розвиток української скульптури кінця XX — початку XXI століття, зокрема питання стилістичних змін, оновлення формотворчих підходів та впливу соціокультурних чинників на художній процес [13; 15]. Окрему увагу приділено роботам, присвяченим малій пластиці як специфічній сфері скульптурної творчості, де найбільш виразно проявляються експериментальні матеріально-пластичні рішення та індивідуальні художні стратегії митців [1; 3; 6].

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Застосовано системно-аналітичний підхід для виявлення закономірностей розвитку сучасної української станкової скульптури та визначення місця новітніх прийомів формування образності у структурі художнього процесу. Історико-мистецтвознавчий метод дав змогу простежити еволюцію пластичної мови скульптури в контексті культурних трансформацій та мистецьких традицій [4; 14].

Формально-пластичний аналіз використано для дослідження композиційної побудови творів, особливостей формоутворення, пластичної динаміки та просторової організації скульптурних об'єктів. Порівняльний метод забезпечив зіставлення індивідуальних творчих підходів українських скульпторів і виявлення спільних тенденцій у розвитку художньої образності [2; 10].

Структурно-функціональний підхід застосовано з метою осмислення взаємодії матеріалу, фактури, кольору та технологічного експерименту як самостійних образотворчих чинників. Інтерпретаційний метод дозволив розкрити символічні, емоційно-психологічні та культурні смисли художніх образів у сучасній скульптурній практиці. Комплексне використання зазначених методів

забезпечило всебічний аналіз новітніх прийомів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі та сприяло досягненню поставленої мети дослідження.

Результати дослідження. Проведений аналіз наукових праць і актуальних мистецьких практик засвідчив, що новітні прийоми формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку XXI століття найбільш виразно реалізуються у сфері малої та камерної пластики. Саме цей сегмент демонструє підвищену чутливість до оновлення пластичної мови, експериментів із матеріалом, фактурою, кольором і патиною, а також до концептуального переосмислення функції станкового твору в сучасному культурному просторі. Така тенденція узгоджується з позиціями дослідників української скульптури, які фіксують посилення ролі матеріально-пластичних чинників, символізації форми та індивідуалізації авторської мови в мистецтві кінця XX — початку XXI століття [4, с. 12–15; 14, с. 25–31].

Показовим прикладом синтезу академічної школи й новітнього образотворення є творчість Василя Корчового. У мистецтвознавчому дослідженні В. Михальчука наголошено, що індивідуальна манера митця формується на поєднанні ґрунтового знання історії мистецтва, міфологічних і культурних алюзій та високої культури пластичного моделювання. Творчі практики скульптора засвідчують активну роботу з мармуром і бронзою, де взаємодія матеріалу, живої фактури та узагальненої, емоційно насиченої форми визначає образність станкових творів. Новітність у цьому випадку проявляється не у відмові від академічної фігуративності, а в її переосмисленні через підкреслену тілесність, філософську узагальненість і відкритість до сучасної глядацької інтерпретації [10, с. 43–47].

Виразною є творча стратегія Сергія Брильова, проаналізована Ю. Романенковою у статті «Сила. Рух. Ритм: творчий інструментарій скульптора Сергія Брильова». Уже сама назва дослідження окреслює ключові категорії його пластичної мови: силу, рух і ритм. У контексті теми дослідження образність у творчості митця постає результатом активної ритмізації мас, динамізації об'єму

та фактурної розробки поверхні. Такий підхід демонструє тяжіння сучасної української станкової скульптури до енергійної пластичної форми, у якій образ функціонує не лише як зображення, а як концентрований носій внутрішнього руху та емоційної напруги [16, с. 154–160].

У межах малої станкової пластики окремий напрям репрезентує творчість Віктора Липовки. Його твори характеризуються лаконічною силуетною побудовою, врівноваженістю мас, чіткою структурною організацією форми та увагою до матеріальної виразності бронзи, граніту й мармуру. Образність у творчості митця формується через цілісність об'єму та внутрішню психологічну зосередженість пластичної форми без надмірної деталізації, з акцентом на камерному емоційному впливі. Такий підхід дозволяє розглядати його малу станкову скульптуру як приклад модернізованої академічної традиції, у якій новітні прийоми реалізуються через роботу з матеріалом, пропорціями та пластикою силуету [8].

Інший вектор розвитку репрезентує творчість Олега Пінчука, для якої характерна декоративно-узагальнена пластична мова та жанрова спрямованість. Його твори вирізняються узагальненістю силуетів, ритмічною організацією форми та орієнтацією на інтер'єрне й колекційне функціонування. Образність формується через декоративну цілісність пластики, іронічну інтонаційність та адаптивність скульптури до сучасного просторового середовища. У цьому контексті мала станкова пластика набуває комунікативної функції, перетворюючись на об'єкт взаємодії з глядачем у публічно-інтер'єрному просторі [8].

Більш концептуалізований і узагальнений тип образотворення простежується у творчості Василя Татарського. Його пластична мова тяжіє до абстрактних і спрощених форм, конструктивної чіткості та логіки об'ємно-просторової організації. Редукція деталізації, концентрація на співвідношенні мас і увага до структурної побудови об'єму дають підстави трактувати його творчість як приклад образності, що вибудовується на

принципах пластичного узагальнення та символічної лаконічності. У межах теми дослідження це свідчить про зміну парадигми художньої виразності — від детального моделювання до концептуально зосередженої пластичної форми [7].

Аналіз творчості Василя Корчового, Сергія Брильова, Віктора Липовки, Олега Пінчука та Василя Татарського дозволяє виокремити провідні моделі формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку XXI століття. Серед них: переосмислення академічної пластики через філософську узагальненість форми; ритмізація та динамізація об'єму; посилення ролі матеріалу й фактури як носіїв змісту; інтер'єризація та камерність малої пластики; концептуалізація та спрощення пластичної структури. Саме в цих напрямках найвиразніше проявляються новітні прийоми формування образності, що визначають своєрідність сучасної української скульптурної практики [4, с. 18–22; 14, с. 40–46].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що новітні прийоми формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку XXI століття зосереджені насамперед у сфері малої та камерної пластики, яка виступає простором інтенсивного художнього експерименту. Виявлено, що оновлення пластичної мови відбувається через активну взаємодію матеріалу, фактури, кольору та патини як повноцінних образотворчих чинників, що посилюють семантичну насиченість скульптурної форми.

З'ясовано, що сучасна станкова скульптура розвивається у напрямі переосмислення академічної традиції: фігуративність зберігає значення, однак трансформується через філософську узагальненість, концептуалізацію образу та індивідуалізацію авторської пластичної мови. Доведено, що важливими формотворчими принципами стають ритмізація мас, динамізація об'єму, конструктивна чіткість композиції та камерність художнього висловлювання.

Мистецтвознавчий аналіз творчості провідних українських скульпторів засвідчив

варіативність моделей формування образності: від модернізованої академічної пластики та психологічно зосередженої камерної форми до декоративно-узагальненої жанрової системи та концептуально спрощеної абстрактної структури. Це підтверджує багатовекторність розвитку сучасної української скульптурної практики та її відкритість до синтезу традиції й новаторства.

Новітні прийоми формування образності визначаються комплексною взаємодією

матеріально-пластичних, технологічних та образно-сміслових чинників, що формують сучасну художню парадигму української станкової скульптури.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом регіональних скульптурних шкіл, вивченням впливу нових технологій обробки матеріалів на пластичну мову творів, а також із дослідженням взаємодії станкової скульптури з простором сучасного інтер'єру та публічного середовища.

Література:

1. Базильчук Л. В., Пічкур М. О. Кераміка і скульптура малих форм : навч.-метод. посібн. Умань : АЛІМІ, 2017. 112 с.
2. Гончарук В. Образ людини в скульптурній пластичності малих форм другої половини XX століття: творчі пошуки львівських художників-нонконформістів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2021. Вип. 45. С. 124–130. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202145/visnyk-lnam-no-45-2021-volodymyr-goncharuk-124-130.pdf>
3. Гончарук В. Пластика малих форм у творчості Тараса Левківа. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34(1). С. 64–70.
4. Гоцалюк А. Розвиток мистецтва скульптури в Україні (кінець XX – початок XXI століття). *Українознавство*. 2019. № 1(70). DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164745](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164745).
5. Денисюк О., Тамар'янська О. Володимир Чепелик і його учні: вплив та новаторство. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 1. С. 68–73. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-10>.
6. Івашків Г. Пластика малих форм в інтер'єрі приміщень. *Народознавчі зошити*. 2015. № 5(125). С. 1099–1120.
7. Катаєва М. Скульптури з сенсом: у Києві пройшла виставка Василя Татарського. *Вечірній Київ*. 16 січня 2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/60402/> (дата звернення: 07.03.2026).
8. Лисенко Л. О. Липовка Віктор Романович. Енциклопедія Сучасної України : електронна версія / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016 (оновл. 2017). URL: <https://esu.com.ua/article-54764> (дата звернення: 07.03.2026).
9. Лисенко Л. О. Тенденції розвитку сучасної української скульптури. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доп. Всеукр. наук. конф., присвяч. 100-річчю заснування Української академії мистецтва, 25–28 квітня 2017 р., Київ. Київ : Фенікс, 2018. С. 165–166.
10. Михальчук В. В. «Перехрестя епох» у творчості скульптора Василя Корчового. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 2. С. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.4>.
11. Міщенко І. І. Скульптура Буковини середини XX – початку XXI століття: від соціалістичного реалізму до постмодернізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 4. С. 137–140. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191355>.
12. Никифоров А. М., Рідний О. М. З історії розвитку харківської школи скульптури. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 105–110. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.17>.
13. Одрехівський В. В. Українська скульптура XXI століття. *Вісник ЛНАМ*. 2017. № 31. С. 97–108.
14. Протас О. Українська скульптура XX – початку XXI століття. Київ, 2019. 312 с.
15. Рибалко С. Б. Українська скульптура малих форм у контексті японізму. *Культура України*. 2016. № 54. С. 342–351.
16. Романенкова Ю. В. Сила. Рух. Ритм: творчий інструментарій скульптора Сергія Брильова. *АРТ-платФОРМА*. 2025. Т. 12, № 2. С. 152–168. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.152-168>.
17. Цигикало К. О. Творчі пошуки митців київської школи скульптури кінця 1990-х – 2000-х років. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 3. С. 99–106. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.13>.

References:

1. Bazyl'chuk, L. V., & Pichkur, M. O. (2017). *Keramika i skul'ptura malykh form: navch.-metod. posibn.* [Ceramics and small-form sculpture: Educational and methodical manual]. Uman: ALMI [in Ukrainian].
2. Honcharuk, V. (2021). *Obraz liudyny v skul'pturnii plastytsi malykh form druhoi polovyny XX stolittia: tvorchy poshuky l'vivs'kykh khudozhnykiv-nonkonformistiv* [The human image in small-form sculptural plastics of the second half of the 20th century: Creative searches of Lviv nonconformist artists]. *Visnyk L'vivs'koi natsional'noi akademii mystetstv*, 45, 124–130. Retrieved from <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202145/visnyk-lnam-no-45-2021-volodymyr-goncharuk-124-130.pdf> [in Ukrainian].
3. Honcharuk, V. (2020). *Plastyka malykh form u tvorchosti Tarasa Levkiva* [Small-form sculpture in the works of Taras Levkiv]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk*, 34(1), 64–70 [in Ukrainian].
4. Hotsaliuk, A. (2019). *Rozvytok mystetstva skul'ptury v Ukraini (kinets' XX – pochatok XXI stolittia)* [Development of the art of sculpture in Ukraine (late 20th – early 21st century)]. *Ukrainoznavstvo*, 1(70). [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164745](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164745) [in Ukrainian].
5. Denysiuk, O., & Tamar"ians'ka, O. (2024). *Volodymyr Chepelyk i yoho uchni: vplyv ta novatorstvo* [Volodymyr Chepelyk and his students: Influence and innovation]. *Visnyk Natsional'noi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury*, 1, 68–73. <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-10> [in Ukrainian].
6. Ivashkiv, H. (2015). *Plastyka malykh form v inter'ieri prymyshchen'* [Small-form sculpture in interior spaces]. *Narodoznachy zoshyty*, 5(125), 1099–1120 [in Ukrainian].
7. Kataieva, M. (2022, January 16). *Skul'ptury z sensom: u Kyievi proishla vystavka Vasylia Tatars'koho* [Sculptures with meaning: An exhibition of Vasyl Tatarskyi in Kyiv]. *Vechirnyi Kyiv*. Retrieved March 7, 2026, from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/60402/> [in Ukrainian].
8. Lysenko, L. O. (2016/2017). *Lypovka Viktor Romanovych* [Viktor Lypovka]. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovs'kyi, & M. H. Zhelezniak et al. (Eds.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: elektronna versii* [Encyclopedia of Modern Ukraine: Electronic version]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen' NAN Ukrainy. Retrieved March 7, 2026, from <https://esu.com.ua/article-54764> [in Ukrainian].
9. Lysenko, L. O. (2018). *Tendentsii rozvytku suchasnoi ukrains'koi skul'ptury* [Development trends of contemporary Ukrainian sculpture]. In *Yuvilei NAOMA: mystets'kyi kontekst v Ukraini XX stolittia: tradytsii ta novatsii mystetstvoznachchoi diial'nosti : tezy dopovidei Vseukrains'koi naukovo konferentsii (25–28 kvitnia 2017 r., Kyiv)* (pp. 165–166). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
10. Mykhal'chuk, V. V. (2022). *“Perekhrestia epokh” u tvorchosti skul'ptora Vasylia Korchovoho* [“The crossroads of epochs” in the works of sculptor Vasyl Korchovy]. *Ukrains'kyi mystetstvoznachchyi dyskurs*, 2, 43–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.4> [in Ukrainian].
11. Mishchenko, I. I. (2019). *Skul'ptura Bukovyny seredyny XX – pochatku XXI stolittia: vid sotsialistychnoho realizmu do postmodernizmu* [Sculpture of Bukovyna from the mid-20th to early 21st century: From socialist realism to postmodernism]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, 4, 137–140. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191355> [in Ukrainian].
12. Nykyforov, A. M., & Ridnyi, O. M. (2025). *Z istorii rozvytku kharkivs'koi shkoly skul'ptury* [From the history of the Kharkiv school of sculpture]. *Pivdenoukrains'ki mystets'ki studii*, 1, 105–110. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.17> [in Ukrainian].
13. Odrekhiivs'kyi, V. V. (2017). *Ukrains'ka skul'ptura XXI stolittia* [Ukrainian sculpture of the 21st century]. *Visnyk LNAM*, 31, 97–108 [in Ukrainian].
14. Protas, O. (2019). *Ukrains'ka skul'ptura XX – pochatku XXI stolittia* [Ukrainian sculpture of the 20th – early 21st century]. Kyiv [in Ukrainian].
15. Rybalko, S. B. (2016). *Ukrains'ka skul'ptura malykh form u konteksti yaponizmu* [Ukrainian small-form sculpture in the context of Japonism]. *Kul'tura Ukrainy*, 54, 342–351 [in Ukrainian].
16. Romanenkova, Yu. V. (2025). *Syla. Rukh. Rytm: tvorchyi instrumentarii skul'ptora Serhiia Brylova* [Power. Movement. Rhythm: Creative tools of sculptor Serhii Brylov]. *ART-platforma*, 12(2), 152–168. <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.152-168> [in Ukrainian].
17. Tsyhykalo, K. O. (2023). *Tvorchy poshuky myttsiv kyivskoi shkoly skul'ptury kintsia 1990-kh – 2000-kh rokiv* [Creative searches of artists of the Kyiv school of sculpture in the late 1990s–2000s]. *Ukrains'kyi mystetstvoznachchyi dyskurs*, 3, 99–106. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.13> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 07.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 01.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.052.071.1(477)"19"Борачок
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.14>

Денисюк Ольга Юріївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-8196-8608
olha.denyshuk@naoma.edu.ua

Сьомак Оксана Юріївна,

доктор філософії (PhD),
старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-5437-4487
oksana.somak@naoma.edu.ua

МОНУМЕНТАЛЬНІ РОЗПИСИ СЕВЕРИНА БОРАЧКА У ЦЕРКВІ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В ГЛИНЯНАХ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛЬ

Метою статті є мистецтвознавче дослідження доступних для натурного обстеження монументальних розписів українського художника Северина Борачка у греко-католицькому храмі Святого Миколая в містечку Глиняни Львівської області в контексті розвитку галицького сакрального мистецтва 1930-х рр. із урахуванням іконографічних, стилістичних та культурно-історичних аспектів. У роботі вперше здійснено спробу аналізу іконографічної програми та стилістичних особливостей поліхромій, які поєднують традиційну структуру церковного стінопису з модерними живописними тенденціями. Розглянуто ключові композиції, зокрема: «Воскресіння Христове», «Зняття з хреста», «Різдво Христове», «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині», «Христос у домі Марфи й Марії», «Нагірна проповідь». Особливу увагу приділено іконографічним та стилістичним характеристикам розписів куполу, а також орнаментальній оздобі, які формують цілісну програму декорування храму. Підкреслено унікальність цих розписів, оскільки це єдиний сакральний об'єкт у Галичині, де зберігся цілісний ансамбль монументальних поліхромій за участі С. Борачка з його підписом. У статті акцентована увага на питанні техніки виконання та проблемі збереження розписів, що зумовлюють актуальність реставраційних досліджень. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше було здійснено аналіз іконографії та художньо-стилістичних особливостей стінопису С. Борачка в церкві Св. Миколая м. Глиняни. Зроблено висновок, що розписи С. Борачка демонструють поєднання традиційної іконографічної програми з модерністичними художніми прийомами: чіткою структурованістю композицій, використанням діагональних побудов, увагою до емоційної виразності постатей та їх академічно вивіреним трактуванням. Аналіз ансамблю розписів у м. Глиняни відкриває нові перспективи як для подальшого вивчення сакральної спадщини С. Борачка, так і комплексного вивчення творчості митця.

Ключові слова: Северин Борачок, Глиняни, сакральне мистецтво, монументальний розпис, поліхромія, іконографія, національні традиції, стиль.

Denysiuk Olha, Somak Oksana. SEVERYN BORACZOK'S MONUMENTAL PAINTINGS IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN HLYNIANY: ICONOGRAPHY AND STYLE

The purpose of this article is to conduct a study of the monumental paintings created by the Ukrainian post-impressionist artist Severyn Boraczok in the Greek Catholic Church of St. Nicholas in the town of Hlyniany, Lviv region, within the context of the development of Galician sacred art of the 1930s, taking into account iconographic, stylistic, and cultural-historical aspects. For the first time, an attempt is made to analyze the iconographic program and stylistic features of the polychromes, which combine the traditional structure of sacred wall painting with modern artistic tendencies. The article examines key compositions, including The Resurrection of Christ, The Descent from the Cross, The Nativity of Christ, The Appearance of the Risen Christ to Mary Magdalene, Christ in the House of Martha and Mary, and The Sermon on the Mount. Special attention is given to the iconographic and stylistic characteristics of the dome paintings, as well as to the ornamental frames that form an integral program of church decoration. The uniqueness of these works is emphasized, since this is the only sacred site in Galicia

where S. Boraczok's monumental polychromes have survived, bearing the artist's signature. The article highlights issues concerning the painting technique and the challenges of preservation, which underscore the relevance of restoration research. The scholarly novelty of this study lies in the introduction of the first comprehensive analysis of the Hlyniany polychromes, their iconographic and stylistic features, into academic discourse. It is concluded that S. Boraczok's paintings demonstrate a synthesis of a traditional iconographic program with modernist artistic techniques: a clearly structured composition, the use of diagonal arrangements, attention to the emotional expressiveness of figures, and an academically precise rendering of forms. The analysis of the Hlyniany ensemble opens new perspectives for both further exploration of S. Boraczok's sacred legacy and a more comprehensive study of the artist's oeuvre.

Key words: Severyn Boraczok, Hlyniany, sacred art, monumental painting, polychromy, iconography, national traditions, style.

Вступ. У міжвоєнний період ХХ ст. в Галичині активно формувалися нові художні напрями у сфері сакрального мистецтва, що поєднували традиційні канонічні форми з модерними живописними практиками. Саме тут розгортається творча діяльність Северина Борачка, митця, який після навчання в Академії образотворчих мистецтв у Кракові та доволі тривалого перебування в Парижі, повернувшись до Галичини на початку 1930-х рр. створив монументальні розписи у декількох греко-католицьких храмах. У своїх творах він органічно поєднав європейський художній досвід із національними традиціями, формуючи нову естетику галицького сакрального мистецтва.

На сьогодні достовірно відомо, що авторству С. Борачка належать поліхромії створені ним у 1930-х рр. у церкві Св. Миколая в м. Глиняни (1932–1934, тепер Львівська обл.), храмі Вознесіння Господнього в с. Настасів (1937–1938), церкві Святого Йоана Богослова в с. Ілавче (1937), а також у храмі Св. Миколая в м. Тербовлі (1938–1939, тепер Тернопільська обл.). Серед названих до нашого часу збереглися лише два ансамблі – у церкві Св. Миколая в Глинянах та частково в храмі Вознесіння Господнього в Настасові. Якщо у Настасові твори С. Борачка становлять лише фрагментарну частину загального оздоблення храму, то розписи у Глинянах утворюють цілісний ансамбль, який можна розглядати як один із найповніших і найцінніших зразків його сакральної спадщини.

Актуальність дослідження зумовлена як недостатнім рівнем наукової уваги до творчої спадщини С. Борачка взагалі, так, зокрема, до його діяльності у сфері сакрального монументального живопису. Попри значний

художній і культурний потенціал цих розписів, вони досі залишаються малодослідженими в українському мистецтвознавстві та нерідко перебувають поза широким науковим і суспільним дискурсом. Вперше здійснюється спроба здійснити мистецтвознавчий аналіз поліхромій у церкві Св. Миколая в Глинянах, розкрити особливості іконографічної та стилістичної мови митця та простежити їхню трансформацію в контексті еволюції галицького сакрального мистецтва 1930-х рр. Дослідження також має важливий культурно-історичний вимір, оскільки сприяє осмисленню процесів інтеграції європейських художніх тенденцій у середовище українського мистецтва та збереженню національної спадщини.

Мета статті полягає у мистецтвознавчому дослідженні розписів С. Борачка у храмі Св. Миколая в Глинянах у контексті розвитку галицького сакрального мистецтва міжвоєнного періоду, з урахуванням іконографічного, стилістичного та культурно-історичного аспектів.

Аналіз досліджень. Творчість українського художника С. Борачка, значна частина життя і діяльності якого була пов'язана з еміграцією, досі не отримала системного узагальнення в українському мистецтвознавстві. Перші спроби реконструкції його життєвого та творчого шляху були здійснені Ольгою Денисюк у публікаціях «Северин Борачок: нові факти біографії та мистецької спадщини українського художника з діаспори» [1] та «Творчість Северина Борачка повоєнного періоду (1945-1975): аналіз мистецької спадщини та виставкової діяльності митця» [2]. Окремі згадки про художника зустрічаються в періодичних виданнях української

діаспори, наприклад, «Нотатках з мистецтва» [3], проте вони стосуються переважно його виставкової активності за кордоном і не містять відомостей про сакральну спадщину.

У працях, присвячених розвитку сакрального живопису Галичини у міжвоєнний період, творчість С. Борачка майже не відображена. Водночас храм Св. Миколая у Глинянах, у якому зберігся найповніший ансамбль його поліхромій, згадується, зокрема, у праці Мар'яни та Ростислава Студницьких «Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму» [5]. Окремий аналіз частини розписів у цьому храмі здійснила М. Студницька у статті «Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини» [6].

Матеріали і методи. Матеріали дослідження складають монументальні розписи С. Борачка, джерельною базою є результати натурного обстеження ансамблю поліхромій, що включають аналіз сюжетних композицій, розписів куполу та орнаментального декору інтер'єру храму.

У процесі дослідження застосовано комплекс методів мистецтвознавчого аналізу, зокрема: іконографічний метод для інтерпретації сюжетної програми та виявлення її відповідності традиційній структурі сакрального стінопису; формально-стилістичний аналіз – для визначення композиційних і живописних особливостей розписів; культурно-історичний підхід – для розгляду творів у контексті доби. Також впроваджено елементи атрибуційного аналізу для уточнення авторства і визначення місця розписів у творчій спадщині митця. Застосування зазначених методів забезпечило здійснення аналізу іконографічної програми та художньо-стилістичних особливостей доступних для натурного обстеження композицій монументального живопису храму Св. Миколая в м. Глиняни.

Результати. Ім'я С. Борачка (22.06.1898, с. Сороцько Тереховлянського району Тернопільської області, тепер Україна – 08.07.1975, м. Річмонд, штат Мен, США) – українського живописця, монументаліста та учасника польського мистецького об'єднання «Паризький комітет» – ще залишається

маловідомим сучасному українському мистецтвознавству. Лише з початку 1990-х рр. його творчість почала ставати предметом досліджень в Україні, а його ім'я – внесено до енциклопедичних словників [4].

Тематика даної наукової розвідки не передбачає висвітлення життєвого шляху митця, проте варто окреслити коротко ключові біографічні відомості досліджуваного періоду, важливі для даної розвідки. Більш розлого біографію і творчість митця уже попередньо висвітлено у згаданих раніше статтях [1, 2].

Народився С. Борачок в сім'ї греко-католицького священника Юліана Борачка та Марії з роду Бачинських. Рідний брат – художник та фотограф Мар'ян Борачок (1912-1993). Початкову освіту Северин здобув у рідному селі, середню – у гімназії в Тереховлі (зараз – Тернопільська область). Брав участь у визвольних змаганнях в лавах Українських Січових Стрільців.

У 1921–1924 рр. С. Борачок навчався у Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка, спочатку у майстернях професорів Владислава Яроцького та Ігнація Пенцьковського, а з 1922 р. – у Юзефа Панкевича [1].

С. Борачок був співзасновником та активним учасником польського мистецького об'єднання «Паризький комітет» («Komitet Paryski»), утвореного 1923 р. студентами з майстерні професора Ю. Панкевича. У вересні 1924 р. разом з членами групи «Паризький комітет» він виїхав на продовження навчання до Парижа [2]. На початку 1930-х рр. художник повернувся до Галичини та оселився у рідній Тереховлі (відома адреса проживання із його листів – вул. Яна Собеського, 88, тепер – вул. Січових Стрільців) [7], продовжуючи підтримувати зв'язки з мистецькими колами Кракова, Варшави, Мюнхена та Парижа.

Паралельно із станковим живописом у 1930-х рр., який активно експонував на виставках як разом з польськими митцями («Паризьким комітетом») так і українськими (АНУМ), він виконував поліхромії у греко-католицьких храмах Галичини, праця над якими була основним його заробітком на той час. Чудом збережені розписи С. Борачка

у церкві Св. Миколая у м. Глинянах, виконані у 1932–1934 рр., є унікальними та найяскравішим на сьогодні прикладом його монументальної спадщини.

Церква св. Миколая у Глинянах, збудована у 1894 р. за проєктом архітектора Сильвестра Гавришкевича, постала на місці давніших дерев'яних святинь, що існували тут протягом кількох століть. Храм був освячений Львівським митрополитом Сильвестром Сембратовичем, а спорудження відбулося завдяки зусиллям місцевого пароха о. Филимона Решетиловича [6].

Варто окреслити і архітектурний образ храму, сформований у руслі історизму з послідовним зверненням до національної спадщини. Пропорційний лад споруди ґрунтується на хрещатому плані тридільного типу з виразною східно-західною віссю. Алтарна частина, нава та нартекс увінчані півсферичними банями на гранчастих барабанах, тоді як укорочені рамена трансепту перекриті двосхилими дахами [5, с. 59].

У радянський період храм було зачинено, і він тривалий час перебував у стані занепаду. Вибиті вікна та двері, зруйнована покрівля, використання святині як складу чи приміщення для тварин – усе це спричинило значні пошкодження розписів. За спогадами мешканців, фрески також зазнали значної руйнації. Богослужіння у храмі відновили лише 30 січня 1989 р., реставраційних робіт розписів не проводили до цього часу. Проте, ще на початку 1990-х рр. з'явилися перекази про «самовідновлення» настінних розписів С. Борачка: за словами вірян, барви ставали інтенсивнішими, а контури – чіткішими [5]. Подібні свідчення є цінним прикладом народної рецепції сакрального мистецтва, у якому зафіксована символічна інтерпретація церковного відродження та невмирущості традиції.

Цілком ймовірно, що за підтримки митрополита Андрея Шептицького (документального підтвердження немає, тільки спогади), у 1932 р. С. Борачок розпочав роботи над поліхромією храму з вівтарної частини. Стилістично розписи храму тяжіють до пізнього галицького модернізму з рисами постімпресіоністичної колористики: узагальнені

об'єми, акцентовані контурні лінії, динаміка драперій, помірна деформація фігур для досягнення експресії. Ці характеристики узгоджуються як із загальними тенденціями галицького монументального живопису міжвоєнного часу, так і з творчим зв'язком С. Борачка з колористами «Паризького комітету». Цікаво, що у 1930-ті рр. С. Борачок мав дуже активну переписку із своїми польськими друзями-митцями, але у жодному із збережених листів відомостей чи згадок про створення ним церковних поліхромій не виявлено [7].

Натурне обстеження збережених та доступних для огляду фресок дозволило віднести до спадщини С. Борачка сцени «Зняття з хреста» та «Воскресіння Христове» у вівтарній частині, а також композиції «Христос у домі Марфи й Марії», «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині», «Різдво Христове» та інші зображення у центральному просторі храму. Розглянемо кожную із згаданих сцен більш детально.

У центрі композиції «Зняття з хреста (Голгофа)» (іл.1) зображено тіло Христа, яке обережно кладуть на плащаницю Йосиф Аримафейський, Никодим та учні. Поруч – жінки-мироносиці, серед яких виокремлюється постать Богородиці у синьому мафорії, а також інші персонажі, що беруть участь у ритуалі поховання. Композиційна побудова ґрунтується на діагоналі: тіло Спасителя формує провідну візуальну вісь, яка організовує простір і підсилює драматичну напругу; контрапунктом виступають вертикальні акценти Голгофи на другому плані. Подібне «діагональне» вирішення є характерним для даного іконографічного типу композицій, де лінія тіла й плащаниці скеровує рух зорового сприйняття. Стилістично розпис демонструє поєднання академічної традиції (пластичність тілесності, ідеалізація образів) із модерними тенденціями: узагальнення форм, умовність просторової побудови, приглушеність палітри. Важко достовірно описати колористичне вирішення композиції, яким воно було у 1930-х рр., адже кольори частково втрачені, видно підтікання фарби, стан збереженості – задовільний.



Іл. 1. С. Борачок. «Зняття з хреста (Голгофа)».
Темпера, 1932. Фото О. Денисюк



Іл. 2. С. Борачок. «Воскресіння Христове».
Темпера, 1932. Фото О. Денисюк

Саме під цією композицією зберігся оригінальний підпис С. Борачка українською мовою (митець в основному в цей час підписувався польською – Seweryn Boraczok), а також рік виконання та напис – «артист, маляр», що ще раз підтверджує виконання ним у 1932 р. цих поліхромій. Фотографію підпису митця як і фотографії деяких розписів розміщено у статті М. Студницької «Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини» [6].

У вівтарній частині храму також розміщена композиція «Воскресіння Христове» (іл. 2), написана в один час із сценою «Зняття з хреста», на що вказує тотожність кольорової гами, стилістики та манери виконання. Христос постає у динамічному русі виходу з кам'яного саркофага: підперта кришка гробу слугує іконографічним акцентом реальності смерті, тоді як жест благословення та рух назустріч глядачеві акцентують ідею перемоги й нового життя. Атрибутивними елементами постаті Спасителя є світлий гіматій, сяйво навколо тіла, підкреслене символікою світла. Персонажі-антитези – римські воїни в обладунках: один спить, інший

падає, третій відхиляється – уособлюють мотив «страху сторожі», традиційний у візантійсько-латинській іконографії, що контрастує славі Воскреслого. Просторове тло складають скельний ландшафт і ранкове небо, які увиразнюють чудесність події.

У центральній частині храму розташована композиція «Христос у домі Марфи й Марії» [6]. У центральній ділянці представлений Христос як вчитель: відкрита долоня акцентує жест повчання. Біля його ніг – Марія, занурена у слухання слова, тоді як Марфа, зображена за хатніми клопotaми. Її постать, що «винесена» на тло, утворює контрапункт до центральної дії. Трикутник «Христос – Марія – дерево» організує композиційний вузол. Допоміжні символічні мотиви – голуби (знак миру та Святого Духа), пергола з виноградною лозою (метафоричний образ Євхаристії, церковної єдності Христа й вірян) – підсилюють іконологічне навантаження сюжету.

Композиційна структура цієї сцени вирішена у горизонтальному форматі з глибокою перспективою дворику чи галереї, яка скерує погляд від переднього плану до даліни.

Світлові доміанти утворюють пастельні акценти – сорочка Христа та головний убір Марії; для моделювання об'ємів застосовано м'які лілово-сірі півтони. Колористичне вирішення базується на теплій земляній палітрі (охри, теракоти, сієни, умбри) з холодними вкрапленнями (небесно-блакитні та зелені відтінки перголи й саду), що забезпечують просторову глибину й повітряність. У трактуванні деревного масиву С. Борачок застосовує імпресіоністичні прийоми – передачу гри сонячного світла й тремтливих відблисків. Загалом композиція позначена плерерністю, увагою до світлоповітряного середовища та тонкими нюансами світлотіні. Прозорі лесирування свідчать про майстерне володіння пензлем і надають розписові живописної легкості (Іл. 3).



Іл. 3. С. Борачок. «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині». Темпера. 1934.
Фото О. Денисюк

З протилежного боку від попередньої композиції С. Борачок розмістив сцену «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині» (іл.3). Поліхромія ілюструє євангельський епізод, відомий під латинською назвою «Noli me tangere» («Не торкайся до Мене»). Подія розгортається біля Гробу Господнього: Марія Магдалина, схилившись у молитовному жесті, з подивом і благовінням простягає руки до Воскреслого. Христос постає у білому плащі, що огортає Його тіло, та здійснює характерний жест стримування. Сцена «Noli me tangere» належить до пасхального циклу і посідає важливе місце

у візуальній програмі храму, продовжуючи наратив про Воскресіння Христа.

Композиція побудована як двопланова театралізована сцена. Ліворуч подано архітектурний фрагмент гробниці, праворуч – скельний краєвид і квітучий сад, що символізує відродження та нове життя. Головні постаті розташовані у фронтальній осі діалогу: з одного боку – Марія Магдалина в русі та з піднесеними руками, з іншого – велична постать Христа, що домінує у композиції. Драпірування подано узагальнено, з плавними ритмами ліній, що перегукується з постімпресіоністичними та модерністичними тенденціями у релігійному малярстві міжвоєнної доби. Постать Христа наділена монументальністю та внутрішнім спокоєм, тоді як Марія Магдалина зображена в емоційному пориві та духовному піднесенні.

Подібно до композиції «Христос у домі Марфи й Марії», цю сцену обрамлює широкий бордюр із рослинними мотивами – стилізованими квітами та в'юнкими пагонами. Він виконує подвійну функцію: декоративну та архітектонічну, дисциплінуючи простір і відмежовуючи його від площини храмової стіни, перетворюючи розпис на «вікно» у сакральний простір. Використання червоного тла та флористичних орнаментів відсилає до текстильних і килимових традицій м. Глиняни, завдяки чому твір органічно поєднує біблійний сюжет із регіональним художнім контекстом.

У лівому рамені просторового хреста між двома аркоподібними вікнами С. Борачок розмістив сцену «Різдва Христового». Сцена вписана в напівкруглий люнет і втілює іконографічний тип «Поклоніння пастирів». Богородиця зображена такою, що сидить ліворуч біля ясел; у центрі – яскравий промінь зорі, спрямований у колиску. Праворуч – група пастухів, один стоїть, двоє навколішки; позаду – ангели-свідки. Ліворуч біля схилу – ягня. На тлі пейзажу видніються силуети пальм – натяк на «східний» локус події.

Широкий бордюр із круглими медальйонами та стилізованим зображенням рослинності не лише декорує, а й «утримує» живописну площину. Бордюр складається

з повторюваних круглих медальйонів із хрестиками та квітами, поєднаних в'юнкою лозою. На відміну від червонуватої рами сцени «Noli me tangere», тут гама холодніша, із бузковими й вохристими відтінками – це підсилює нічний час події. Такі ж рамки-бордюри облямовують вікна, між якими розміщена дана композиція.

З протилежного боку храму, у правому рамені трансепту С. Борачок розмістив композицію «Нагірна проповідь Христа». Сцена ідентифікується за традиційною іконографією: Христос, зображений сидячи на підвищенні, звертається до великої групи слухачів. Його права рука піднята в жесті благословення й повчання. Тло становить гірський пейзаж з відкритим небом, що чітко вказує на канонічний епізод з Євангелія – проповідь про Заповіді блаженства. Подібно до композиції «Різдва Христового», ця сцена також вміщена в живописну арку нішу з широким орнаментальним обрамленням. Внутрішній простір побудований як єдина картинна площина з чітко артикульованою пірамідальною структурою: на вершині домінує постать Христа, тоді як групи слухачів формують діагоналі знизу зліва та справа, що організовують зоровий рух у напрямку до центральної постаті.

Живописна мова цієї сцени стінопису як і попередніх, вирішена С. Борачком у пастельній, майже акварельній кольоровій гамі, з прозорими лесуваннями та повітряною перспективою. Холодні сіро-блакитні відтінки фону створюють просторову глибину. Обличчя трактовані м'яко, без різких контурів, однак драпіровки одягу вирізняються чіткою лінійною структурою. Тут, як і в інших композиціях, простежується поєднання візантійського канону з модерною пластикою, зокрема впливами постімпресіонізму. Характерним є й використання типажів, близьких до селянських, що протиставляється класичній ідеалізації. Широкий бордюр із повторюваними медальйонами, прикрашеними квітами та хрестами, з'єднаними в'юнкою лозою, перегукується з неовізантійськими мотивами, водночас стилізованими під місцеві глинянські килимові

орнаменти. Така рамка виконує не лише декоративну, але й архітектонічну функцію.

Загалом орнаментальні композиції, створені С. Борачком у просторі храму є стилістично дуже різноманітними, але водночас оригінальними і цікавими. Орнаменти, виконані в яскравій акварельній манері, гармонійно поєднуються з образами святих, ангелами чи багатофігурними сценами – не приглушуючи їх, а збагачуючи всю композицію додатковими символічними значеннями. «Саме орнаменти найповніше відображають самотутній творчий метод автора, який прагнув традиційним символічним мотивам надати модерного виразу», – характеризує розписи митця дослідниця церковного мистецтва Галичини М. Студницька [6].

Особливу увагу також привертає розписи куполу храму, головним іконографічним акцентом якого є композиція «Ангельський чин» [6]. У центрі розташований зоряний синій медальйон – символ небесної сфери та Слави Божої, який замінює традиційне зображення Христа-Пантократора. Можливо, такий задум покликаний візуалізувати ідею безнастанного прославлення Бога. У сегментах між ребрами купола розміщено вінок ангелів у русі, що створюють безперервну кругову хвалу. Нижній ярус купола утворюють круглі медальйони з посталями пророків та ієрархів, забезпечуючи ієрархічний перехід.

У просторах між арок вікнами розташовані зображення серафимів, що трактовані монументально, із крилом як провідним пластичним мотивом, та органічно інтегровані у загальну схему розпису.

Стан збереження композицій, розміщених у центральній частині храму, загалом задовільний: спостерігаються потертості та висвітлення фарбового шару, локальні затемнення й нашарування, однак сцени все ще добре проглядаються. Палітра, попри певне вицвітання, зберігає збалансовані тональні співвідношення. На відміну від вівтарного циклу, розглянуті зображення перебувають у кращому стані збереження. Це дає підстави припускати, що вони могли бути виконані дещо пізніше (імовірно,

1934 р.) зі застосуванням удосконаленої живописної технології.

Візуальні характеристики поверхні – матовість, відсутність блиску, сліди вицвітання – свідчать про виконання розпису технікою *al secco* (по сухій штукатурці) з використанням темперних фарб. У міжвоєнний період у Галичині переважали органічні в'язучі: яйце (жовток або суміш із білком), що становило основу класичної яєчної темпері, та казеїн (молочний білок), який у 1920–1930-х рр. набув особливої популярності завдяки своїй міцності. Останній готували із скислого молока з додаванням вапна чи бури; іноді застосовували змішані рецептури – яєчно-казеїнові емульсії. Як фарбові матеріали використовували переважно мінеральні пігменти (вохри, умбри, зелену землю, кобальтові та хромові барвники).

Імовірно, що С. Борачок також застосовував казеїнову темперу, яка у 1920–1930-х рр. була поширеною в монументальному живописі по всій Європі, зокрема й у Польщі. Цей матеріал забезпечував добру адгезію до мінеральної основи, високу стійкість та матову поверхню. Зрештою, остаточне підтвердження використаної техніки можливе лише на підставі лабораторних досліджень (мікрохімічний аналіз, спектроскопія тощо).

Висновки. С. Борачок належить до покоління українських митців міжвоєнного періоду, які, здобувши європейську мистецьку освіту, прагнули інтегрувати новітні художні тенденції у національне мистецтво. Ансамбль поліхромій у церкві Св. Миколая

в м. Глиняни становить унікальний і найбільш цілісний зразок монументальної спадщини митця, що зберігся до нашого часу.

Розписи демонструють поєднання традиційної іконографічної програми з модерністичними формотворчими прийомами: чітка структурованість композицій, впровадження діагоналей, увага до емоційної виразності постатей. У розписах С. Борачок використовує стриману теплу палітру з охристо-землистими відтінками, врівноважену холодними акцентами, що надає творам пластичності та ефекту піднесеності.

Художник активно інтегрує локальні декоративні орнаментальні мотиви, використовуючи їх для створення рамок-бордюрів, цим самим підсилює регіональну автентичність ансамблю. Проаналізований цикл охоплює ключові євангельські сюжети («Різдво Христове», «Нагірна проповідь», «Страсті Христові», «Воскресіння» та ін.), вибудовуючи цілісну катехитичну програму, що поєднує догматичний, дидактичний та естетичний аспекти.

Дослідження розписів С. Борачка у м. Глиняни дозволяє увиразнити значення його творчості для формування школи сакрального живопису Галичини. Здійснений аналіз не претендує на вичерпність, натомість відкриває нові перспективи як для подальшого вивчення іконографічних, стилістичних та культурно-регіональних вимірів церковного малярства С. Борачка, так і для повної реконструкції іконографічної програми стінопису церкви Св. Миколая в м. Глиняни.

Література:

1. Денисюк О. Северин Борачок: нові факти біографії та мистецької спадщини українського художника з діаспори. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Випуск 85. 2025. С. 133–143. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-21>
2. Денисюк О. Творчість Северина Борачка повоєнного періоду (1945-1975): аналіз мистецької спадщини та виставкової діяльності митця. *Українська академія мистецтв*, Випуск 37. 2025. С. 119–130. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-14>
3. Попович В. Северин Борачок (1898–1975). Спогад. *Нотатки з мистецтва. Філадельфія*, 1985. № 25. С. 51–54.
4. Певний Б. П. Борачок Северин Юліанович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2004. URL: <https://esu.com.ua/article-37029> (дата звернення: 02.03.2026).
5. Студницька М., Студницький Р. Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму. Львів: ЛНАМ, 2016. 252 с.
6. Студницька М. Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини. URL: <https://sacredartlviv.org.ua/tserkva/hlyniany-mykolaya.html> (дата звернення 21.03.2026)

7. Listy Seweryna Boraczoka do Hanny i Jana Cybisowych, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10444, k.57-107; Seweryn Boraczok (Ero) do Jana Cybisa, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10489, k.11-29.

References:

1. Denysiuk, O. (2025). *Severyn Borachok: novi fakty biohrafii ta mystetskoi spadshchyny ukrainskoho khudozhnyka z diaspori* [Severyn Borachok: new facts of biography and artistic heritage of the Ukrainian artist from the diaspora]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85, 133–143. [in Ukrainian].
2. Denysiuk, O. (2025). *Tvorchist Severyna Borachka povoiennoho periodu (1945–1975): analiz mystetskoi spadshchyny ta vystavkovoï diïalnosti myttsia* [Severyn Borachok's post-war creativity (1945–1975): analysis of artistic heritage and exhibition activity]. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 37, 119–130. [in Ukrainian].
3. Popovych, V. (1985). Severyn Borachok (1898–1975). Spohad [Severin Borachok (1898–1975). Memoirs]. *Notatky z mystetstva* [Art Notes], 25, 51–54. [in Ukrainian].
4. Pevnyi, B. P. (2004). *Borachok Severyn Yulianovych* [Severyn Yulianovych Borachok]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-37029> [in Ukrainian] (data zvernennia 02.03.2026)
5. Studnytska, M., & Studnytskyi, R. (2016). *Tserkvy Halychyny kintsia XIX – pershoi tretyny XX st.: khudozhnii obraz khramu* [Churches of Galicia of the late 19th – first third of the 20th century: the artistic image of the temple]. Lviv: LNAM. 252 p. [in Ukrainian].
6. Studnytska, M. (n.d.). *Tserkva sviatoho Mykolaia. Sakralna spadshchyna Lvivshchyny* [Church of St. Nicholas. Sacred heritage of Lviv region]. Retrieved from <https://sacredartlviv.org.ua/tserkva/hlyniany-mykolaya.html> [in Ukrainian] (data zvernennia 21.03.2026)
7. *Listy Seweryna Boraczoka do Hanny i Jana Cybisowych, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10444, k.57–107; Seweryn Boraczok (Ero) do Jana Cybisa, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10489, k.11–29* [Letters of Seweryn Boraczok to Hanna and Jan Cybis, PAN Library in Krakow, manuscripts no. 10444, fol. 57–107; Seweryn Boraczok (Ero) to Jan Cybis, PAN Library in Krakow, manuscripts no. 10489, fol. 11–29]. [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.033(575.1):72.033:7.033.2:7.033.3
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.15>

Дмитренко Наталія Віталіївна,

доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-1223-8935
Scopus ID: 58021722600
nata_heavy@ukr.net

АНСАМБЛЬ РЕГІСТАНУ В САМАРКАНДІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ, ІРАНУ ТА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СВІТУ

Мета статті полягає у ґрунтовному мистецтвознавчому дослідженні архітектурного ансамблю Регістан у Самарканді в Узбекистані як важливого художнього феномену Центральної Азії, що відображає складні процеси міжкультурних взаємодій на прикладі архітектури тимуридської доби пізнього Середньовіччя. Аналіз зосереджено не лише на характеристиці архітектурної структури ансамблю, історії його формування та функціонального призначення, але й на детальному розгляді декоративного оздоблення, орнаментальних систем, колористичних рішень та іконографічних мотивів, що визначають його художню своєрідність. Особливий акцент зроблено на виявленні та осмисленні джерел інспірації, які простежуються у художньому оформленні ансамблю і відображають взаємодію мистецьких традицій Центральної Азії, Ірану та візантійського світу. Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні, які художні, культурні та ідеологічні впливи формували образну систему ансамблю Регістану та яким чином ці впливи трансформувалися у його архітектурно-декоративному вирішенні. У цьому контексті важливим є простеження синтезу локальних центральноазійських традицій із іранською художньою спадщиною, зокрема доби сасанідського Ірану, а також виявлення паралелей із декоративними та іконографічними принципами візантійського мистецтва. Розгляд цих впливів дозволяє показати, яким чином художні мотиви, сформовані у різних культурних середовищах, інтегрувалися у єдину художню систему ансамблю та відобразили ширші процеси культурного обміну на перехресті цивілізацій.

3-поміж ключових завдань дослідження – аналіз архітектурно-просторової організації ансамблю, визначення особливостей його декоративної програми, виявлення стилістичних і типологічних паралелей із пам'ятками Ірану та Візантійського світу, а також простеження ролі міжкультурних контактів у формуванні його художньої мови. Важливим є також дослідження орнаментальних і епіграфічних композицій, що поєднують геометричні, рослинні та символічні елементи. Окрема увага приділяється аналізу окремих споруд ансамблю, що дозволяє глибше розкрити художню цілісність Регістану та його значення як репрезентативного центру міського простору. Реалізація зазначених завдань сприяє поглибленню уявлень про особливості розвитку мистецтва Центральної Азії та підкреслює роль ансамблю Регістану як важливого осередку культурного синтезу, в якому відображено взаємодію різних художніх традицій середньовічного світу.

Ключові слова: іконографія, традиція, композиція, образотворче мистецтво, художня культура, стиль, мистецькі технології, архітектура, синтез мистецтв.

Dmytrenko Nataliia. THE REGISTAN COMPLEX IN SAMARKAND IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL INTERACTIONS BETWEEN CENTRAL ASIA, IRAN, AND THE BYZANTINE WORLD

This article aims to conduct a comprehensive art-historical study of the Registan architectural ensemble in Samarkand, Uzbekistan, as a significant artistic phenomenon of Central Asia that reflects complex processes of intercultural interaction, exemplified through the architecture of the Timurid period of the Late Middle Ages. The analysis focuses not only on the architectural structure of the ensemble, the history of its formation, and its functional purpose, but also on a detailed examination of its decorative program, ornamental systems, chromatic solutions, and iconographic motifs that define its artistic distinctiveness. Particular attention is given to identifying and interpreting sources of artistic inspiration evident in the ensemble's decoration, which reflect the interaction of

artistic traditions of Central Asia, Iran, and the Byzantine world. The primary objective of this study is to determine which artistic, cultural, and ideological influences shaped the visual system of the Registan ensemble and how these influences were incorporated into its architectural and decorative design. In this context, special importance is attached to tracing the synthesis of local Central Asian traditions with the Iranian artistic heritage, particularly that of Sasanian Iran, as well as to identifying parallels with decorative and iconographic principles of Byzantine art. The examination of these influences enables the demonstration of how artistic motifs developed in diverse cultural environments were integrated into a unified artistic system within the ensemble and reflected broader cultural exchange processes at the intersection of civilizations. Among the key objectives of the research are the analysis of the architectural and spatial organization of the ensemble, the identification of the characteristics of its decorative program, the determination of stylistic and typological parallels with monuments of Iran and the Byzantine world, and the examination of the role of intercultural contacts in shaping its artistic language. Particular attention is also devoted to the study of ornamental and epigraphic compositions combining geometric, vegetal, and symbolic elements. Special emphasis is placed on the analysis of individual structures within the ensemble, allowing for a deeper understanding of the artistic unity of the Registan and its significance as a representative center of urban space. The implementation of these research objectives contributes to a deeper understanding of the development of Central Asian art and highlights the role of the Registan ensemble as an important center of cultural synthesis reflecting the interaction of diverse artistic traditions of the medieval world.

Key words: iconography, tradition, composition, visual arts, artistic culture, style, artistic techniques, architecture, synthesis of the arts.

Вступ. У сучасному мистецтвознавстві дослідження архітектурної та декоративної спадщини Середньої Азії, Ірану та Візантії тривалий час розвивалися переважно в межах окремих культурних і регіональних парадигм. Такий підхід сприяв ґрунтовному вивченню локальних традицій, однак водночас обмежував можливість осмислення цих пам'яток як частини ширшого міжкультурного художнього процесу. Натомість новітні наукові підходи дедалі більше акцентують увагу на взаємозв'язку мистецьких явищ, що формувалися в умовах інтенсивного культурного обміну між різними регіонами Євразії.

Особливої уваги в цьому контексті заслуговує архітектурний комплекс Регістан у Самарканді, який постає не лише як визначний осередок містобудівної та художньої традиції Центральної Азії, а й як своєрідний центр взаємодії різних культурних традицій. Його декоративна система, зокрема орнаментальні мотиви, каліграфічні композиції та іконографічні елементи, демонструє складний синтез художніх впливів, що сформувалися під впливом іранської, ісламської та візантійської художніх культур.

У період середньовіччя території Центральної Азії, Ірану та Візантії були поєднані розгалуженою мережею торговельних і культурних контактів, зокрема завдяки функціонуванню великого шовкового шляху. Разом із товарами, текстилем, керамікою,

коштовностями – активно поширювалися й художні зразки, які спонукали майстрів до осмислення нових ідей, образів та символів. Орнаментальні структури, принципи композиції та окремі іконографічні мотиви циркулювали між цими регіонами, набуваючи нових значень і форм у різних культурних контекстах на перетині християнської та ісламської художніх традицій.

Аналіз декоративного оздоблення Регістану дозволяє простежити, яким чином ці візуальні елементи трансформувалися в процесі міжкультурної взаємодії. Зокрема, геометричні та рослинні орнаменти, характерні для іранського мистецтва, поєднуються тут із елементами, що мають паралелі у візантійській традиції, включаючи принципи симетрії, ритмічної організації площини та символічного змісту зображень. Водночас ці запозичення не є випадковими: вони зазнають переосмислення відповідно до естетичних і релігійних засад ісламської культури, формуючи унікальну художню мову регіону.

Попри значну кількість досліджень, присвячених окремо архітектурі Самарканда, іранському мистецтву чи візантійській традиції, проблема їхніх взаємозв'язків у контексті формування спільного візуального простору досі залишається недостатньо висвітленою. Особливо це стосується аналізу іконографії та трансформацій символічних образів, які

виникають унаслідок тривалого міжкультурного діалогу.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю комплексного розгляду архітектурного комплексу Регістан як частини ширшої системи художніх взаємодій між Центральною Азією, Іраном та Візантією. Такий підхід сприяє глибшому осмисленню механізмів культурної взаємодії, дає змогу простежити шляхи поширення візуальних мотивів і виявити процес формування спільної іконографічної системи, що виникла на перетині різних цивілізаційних традицій.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує опрацювання наукових праць, присвячених архітектурі та декоративному мистецтву Центральної Азії, Ірану та візантійського світу, із залученням власних польових досліджень, здійснених протягом лютого 2026 року в Самарканді. Польові спостереження дали змогу безпосередньо проаналізувати ансамбль Регістану, зокрема його просторову організацію, архітектурні особливості та специфіку декоративного оздоблення фасадів, інтер'єрів та результатів реставраційних процесів.

Особливу увагу приділено вивченню орнаментальних структур, каліграфічних композицій та іконографічних елементів, зафіксованих під час натурних досліджень. Візуальна документація (фотографічні матеріали, замальовки, описові нотатки) стала важливою складовою джерельної бази, що дозволила уточнити особливості художньої мови пам'ятки та виявити деталі, які не завжди відображені у науковій літературі.

Джерельну основу дослідження становлять також узагальнюючі та спеціалізовані праці з історії ісламської архітектури, мистецтва Ірану та Візантії, а також дослідження, присвячені художній традиції Тимуридської доби. Їх поєднання з матеріалами польових спостережень дозволяє здійснити більш комплексний аналіз ансамблю Регістану в контексті міжкультурних взаємодій.

Методологічною основою дослідження є мистецтвознавчий аналіз, іконографічний та історико-генетичний методи, а також

історико-хронологічний і компаративний підходи. Застосування порівняльного аналізу дає змогу виявити спільні риси у декоративних мотивах і композиційних принципах, характерних для мистецтва Центральної Азії, Ірану та Візантії, а також простежити їх трансформацію у різних культурних середовищах. Використання культурно-історичного та соціокультурного підходів дозволяє розглянути ансамбль Регістану у ширшому контексті трансконтинентальних зв'язків, сформованих у межах великого шовкового шляху. Це, своєю чергою, дає можливість простежити процеси циркуляції художніх форм, символів та іконографічних схем, а також виявити схеми їх художньої адаптації та переосмислення у локальній традиції.

Застосування зазначеного комплексу методів забезпечує цілісний аналіз ансамблю Регістану як результату взаємодії різних художніх традицій та дозволяє окреслити його місце у системі міжкультурних мистецьких контактів Центральної Азії, Ірану та візантійського світу.

Результати. Дослідження мистецтва ісламського Сходу, Візантії та міжкультурних художніх контактів середньовічного світу мають тривалу наукову традицію, сформовану у працях провідних дослідників другої половини XX – початку XXI ст. Однією з фундаментальних праць, що заклала теоретичні засади вивчення ісламського мистецтва, стало дослідження О. Грабара *The Formation of Islamic Art* (1987), у якому мистецтво ісламського світу розглянуто як результат складних процесів культурної трансформації та взаємодії античної, візантійської й іранської спадщини [13]. Узагальнюючий характер мають також праці Р. Еттінггаузена, О. Грабара та М. Дженкінс-Мадіні [10], де систематизовано розвиток ісламського мистецтва та архітектури раннього періоду, а також дослідження С. Блер і Дж. Блум [4], які представили широку панораму художніх процесів ісламського світу пізнього середньовіччя та раннього нового часу.

Значний внесок у вивчення архітектури ісламського світу зробив Р. Гілленбранд [14], який розглянув архітектурні пам'ятки

крізь призму функціональних, символічних і просторових аспектів, а також Д. Бехренс-Абусейф [3], що проаналізувала розвиток архітектури Каїра у контексті соціокультурних процесів ісламського міста. Питання геометрії, орнаменту та принципів художнього конструювання було ґрунтовно досліджено І. Неджипоглу у праці *The Topkapi Scroll* (1995), де орнамент постає як інтелектуальна система, пов'язана з математичними та теоретичними засадами архітектурного проектування [17].

Важливим напрямом сучасної науки стало вивчення міжкультурних контактів і циркуляції художніх форм. У цьому контексті особливого значення набула праця Ф. Флуда *Objects of Translation* (2009), у якій матеріальна культура розглядається як простір культурної взаємодії між різними релігійними й етнічними спільнотами середньовічного світу [11]. Подібний підхід простежується і в дослідженнях придворного мистецтва Ірану та Центральної Азії, зокрема у виданні *Timurid Art and Culture* під редакцією Л. Голомбека та М. Субтельного, де мистецтво тимуридської доби інтерпретується як результат синтезу іранських, тюркських і ісламських традицій [12].

Проблематика візантійського художнього середовища представлена у працях С. Манго та А. Катлера, які розглянули архітектуру й ремісничі практики Візантії у соціальному та культурному контексті, що дозволяє простежити взаємозв'язки між художнім виробництвом і суспільною структурою імперії [16; 8]. Дослідження перського мистецтва та придворної культури, зокрема праці С. Кенбі, Д. Роксбурга та Е. Сімс, розкривають розвиток іконографічних програм, художніх альбомів і живописних традицій Ірану, акцентуючи на ролі колекціонування та трансляції образів у формуванні естетичних канонів [6; 19; 20].

Сучасні українські дослідження продовжують зазначені наукові підходи, зокрема у працях Н. Дмитренко (2025), де аналізуються художні контакти Візантії та Ірану, іконографічні трансформації образів та взаємодія декоративно-ужиткового мистецтва різних культурних середовищ. Таким чином, сучасна

історіографія демонструє перехід від стилістично-описових досліджень до інтерпретації мистецтва як результату складних міжкультурних процесів, що формували художній простір середньовічної Євразії [1; 2; 9].

Ансамбль Регістану у Самарканді: архітектурний склад і художні особливості. Ансамбль Регістану, розташований у центрі Самарканда, є визначним осередком архітектурної та декоративної традиції Тимуридської доби. Його назва походить від перського "Регістан" – «піщана площа», що відображає первісну функцію простору як громадського майдану. Комплекс складається з трьох головних медресе: Улугбека (1417–1420 рр.), Шердор (1619–1636 рр.) та Тілля-Карі (1646–1660 рр.), які формують чітко окреслене архітектурне ядро та організовують простір навколо центральної площі.

Архітектурний ансамбль Регістану в Самарканді сформувався протягом XV–XVII ст. і належить до тимуридського та посттимуридського періодів розвитку архітектури Центральної Азії. Медресе Улугбека (1417–1420) репрезентує мистецтво пізнього Середньовіччя доби Тимуридів, тоді як медресе Шер-Дор (1619–1636) і Тілля-Карі (1646–1660) відображають художні процеси ранньомодерного часу. Таким чином, ансамбль поєднує риси пізньосередньовічної ісламської архітектурної традиції з естетичними трансформаціями посттимуридської епохи [21, с. 41–43].

Медресе Улугбека, найдавніша в ансамблі, відзначається строгістю композиції та високою урочистістю фасадів. Її монументальний портал із характерною високою аркою айваном (iwan), прикрашеною багатошаровою мозаїчною керамікою, створює ефект вертикальної домінанти, підкреслюючи сакральність та репрезентативність будівлі. Важливим елементом є симетричне розташування навчальних приміщень та кімнат для учнів (талебів), що організують внутрішній дворик, забезпечуючи гармонійне поєднання функціональної та естетичної складової.

Медресе Шердор вирізняється значно більш декоративним підходом до оздоблення фасадів. Особливої уваги заслуговують

мозаїчні панелі з зооморфними мотивами, серед яких виділяються леви та сонячні диски. Ці елементи демонструють не лише високу майстерність виконання, а й складний синтез художніх традицій: вони поєднують іранські символічні системи з локальною інтерпретацією ісламської естетики, створюючи унікальний образ фасаду (рис. 1).

Медресе Тілля-Карі, споруджене останнім, поєднує функції навчального закладу та мечеті. Її інтер'єр відзначається багатством декоративного оздоблення: стелі та куполи покриті золотими орнаментами та складними геометричними мотивами, які формують цілісну візуальну систему. Внутрішній простір підкреслює синтез архітектурної величі та художньої деталі, де декоративні елементи виконують як естетичну, так і ритуальну функцію, формуючи сприйняття сакрального простору [4, с. 67–68].

В усіх трьох медресе центральним елементом композиції є високі портали-айвани, що формують монументальний об'єм та визначають візуальні акценти комплексу. Декоративна мова фасадів побудована на принципах симетрії та ритмічної організації площини, включаючи чергування

геометричних, рослинних та каліграфічних мотивів. Ці елементи демонструють тісний зв'язок із іранською архітектурною традицією, водночас відображаючи локальну інтерпретацію ісламських естетичних канонів. Ансамбль Регістану постає як комплекс високохудожніх рішень, де архітектурна структура, декоративне оформлення та символічні елементи взаємодіють у межах єдиної синтетичної художньої мови, що визначила його роль як центру міжкультурної взаємодії в Центральній Азії [5, с. 36–40].

Декоративні мотиви та іконографія ансамблю Регістану. Декоративна програма ансамблю Регістану характеризується складним поєднанням геометричних, рослинних та зооморфних мотивів, а також каліграфічних композицій, що формують єдину художню мову комплексу. Центральну роль у фасадному оздобленні відіграють мозаїчні панелі та плиткові композиції, виконані у техніці майоліки, які демонструють високий рівень майстерності та багатошарову символіку.

Геометричні орнаменти, що переважають на порталах і фасадах медресе, відзначаються строгим ритмом і симетрією, які властиві іранській архітектурній традиції. Вони

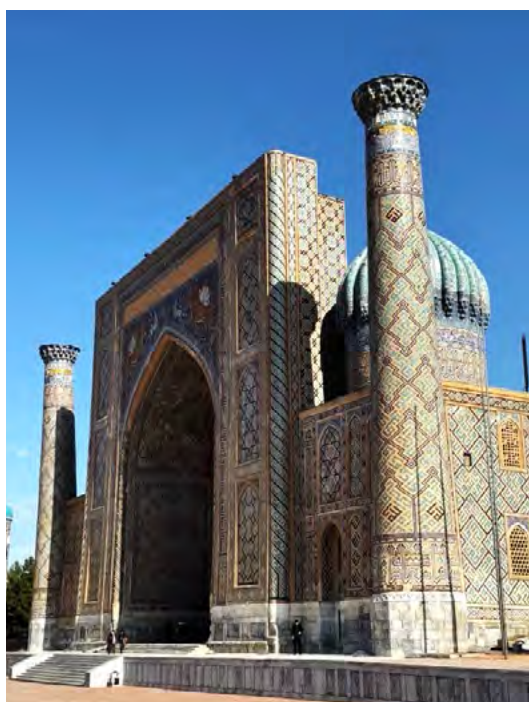


Рис. 1. Медресе Шердор. Загальний вигляд. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

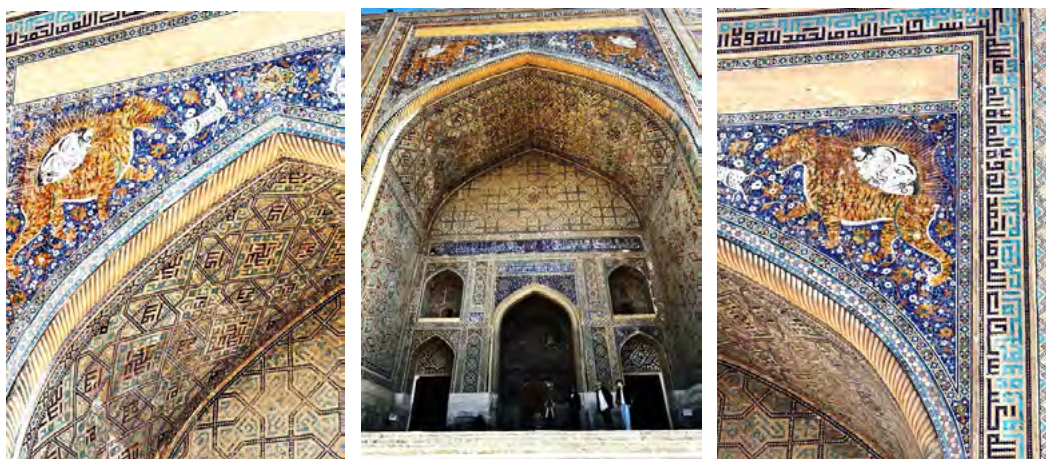


Рис. 2. Медресе Шердор. Фрагменти фасаду. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

виконують не лише декоративну функцію, а й організують площину, створюючи відчуття гармонії та структурної завершеності. Принципи побудови медальйонних композицій та чергування геометричних форм мають прямі паралелі з іранськими та постсасанідськими орнаментальними системами, що свідчить про активний культурний обмін між регіонами [6, с. 98–100].

Рослинні мотиви, що складають основу декоративного ряду фасадів і куполів, виконані у стилізованій формі та включають елементи арабесок і спіралей. Вони часто взаємопов'язані з каліграфічними написами, утворюючи єдину візуальну мережу, де текст і орнамент взаємодіють на принципах ритмічної повторюваності та симетрії. Цей підхід демонструє поєднання локальної ісламської естетики з більш широкими художніми традиціями Центральної Азії та Ірану.

Особливу увагу привертають зооморфні мотиви на фасаді медресе Шердор. Зображення левів і сонячних дисків, незвичні для строго аніконічної ісламської традиції, свідчать про спадковість іранської символіки та її адаптацію у локальному культурному середовищі. Ці мотиви виконують не лише декоративну, а й символічну функцію, відображаючи ідеї влади, сили та космічного порядку, властиві мистецтву Ірану та Центральної Азії (рис. 2).

Каліграфічні написи ансамблю Регістану виконують одночасно декоративну

та смислову функції. Вони інтегровані у загальну орнаментальну систему, підкреслюючи важливість релігійної та освітньої ролі медресе. Вони вирізняються витонченістю письма та майстерністю впровадження тексту у площину фасадів, що створює ефект єдиного ритму та органічного поєднання декоративних елементів [12, с. 25].

Загалом, декоративна програма ансамблю Регістану є результатом глибокого синтезу різномірних культурних традицій. Геометричні й рослинні мотиви, зооморфні елементи та каліграфія формують комплексну художню систему, яка відображає активний міжкультурний обмін між Центральною Азією, Іраном та візантійським світом. Така інтеграція локальних і запозичених елементів дозволяє розглядати Регістан як унікальний приклад творчого переосмислення культурних моделей під час тимуридської доби [21, с. 2–5].

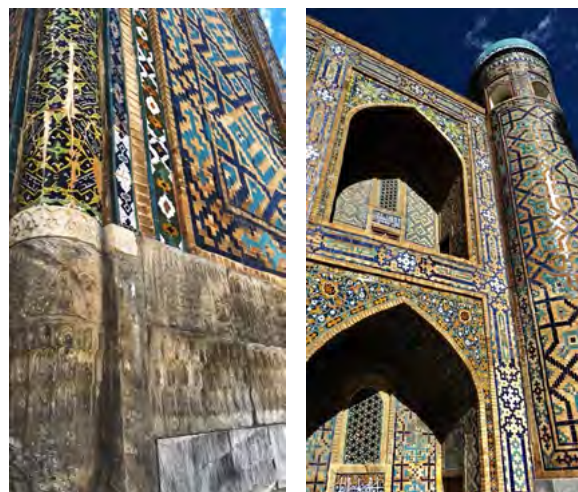
Міжкультурні впливи та джерела іконографії. Дослідження декоративної програми ансамблю Регістану дозволяє простежити чіткі сліди впливу як іранського, так і візантійського мистецтва, що сформували унікальну візуальну мову комплексу. Іранські традиції, насамперед постсасанідська та іранська ісламська архітектура, проявляються у використанні медальйонних орнаментів, складних геометричних композицій та стилізованих рослинних мотивів. Геометричні фігури і ритмічне чергування

медальйонів на фасадах медресе Улугбека та Тілля-Карі повторюють принципи побудови іранського декоративного поля, де композиція будується на симетрії, пропорційності та повторюваності, формуючи відчуття гармонійної впорядкованості площини. Рослинні орнаменти, стилізовані арабески і спіралі, за своєю формою та побудовою мають прямі паралелі з іранськими мозаїчними та керамічними традиціями, що свідчить про активний художній діалог між регіонами (рис. 3).

Водночас візантійські впливи проявляються у принципах композиційної організації та символічного наповнення зображень. Використання ритмічних повторів і побудова орнаментальних площин на фасадах медресе нагадують візантійську мозаїчну практику, де головну роль відіграє візуальний ритм і симетрія як засоби створення враження монументальності та цілісності простору. Зооморфні мотиви – леви та сонячні диски на медресе Шердор – теж можуть бути співвіднесені з візантійською символікою тварин, де вони служили як емблеми влади та захисту. У поєднанні з іранськими символічними формами ці мотиви набувають нових смислових значень, інтегруючись у локальну ісламську естетику [7, с. 79–85].

Каліграфія ансамблю, хоча й належить до ісламської традиції, відображає принципи візантійської композиційної інтеграції тексту у декоративну площину. Лінійна організація написів, ритмічне чергування букв і взаємозв'язок з геометричними та рослинними елементами демонструють спадковість принципів гармонійної інтеграції декоративного елемента в архітектурний простір, що характерно для візантійського мистецтва.

Таким чином, ансамбль Регістану є прикладом глибокого синтезу міжкультурних традицій. Іранські орнаментальні й символічні системи забезпечили структурну й декоративну основу, тоді як візантійські принципи організації площини, ритмічності та символічного навантаження зображень вплинули на створення монументальної композиції і художньої цілісності ансамблю. Поєднання цих впливів з локальною мистецькою практикою Самарканда



**Рис. 3. Оздоблення внутрішнього двору.
Медrese Тілля-Карі. 1646–1660 рр.
Самарканд, Узбекистан.
Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026**

сформувало унікальну візуальну мову, яка стала характерною рисою тимуридської архітектурної традиції [18, с. 27–30].

Вплив зороастризму на іконографію ансамблю Регістану. Аналіз декоративних мотивів ансамблю Регістану свідчить про збереження та трансформацію дохристиянських і дохристиянсько-зороастрійських символів у художній мові Тимуридської доби. Особливо показовими є зооморфні зображення, зокрема леви (або ж тигри), які полюють на оленів (або газелей), на фасаді медресе Шердор, де на спинах перших представлені сонячні диски. Така композиція має прямі паралелі з іранськими релігійними та символічними традиціями зороастризму, де сонце виступає як уособлення світла, влади та космічного порядку.

Зооморфні мотиви у поєднанні з символами сонця в ансамблі Регістану не є чисто декоративними. Вони функціонують як засоби передачі сакрального змісту, підкреслюючи ідеї захисту, сили та божественного порядку, властиві іранській релігійно-космічній традиції. Леви та тигри у зороастрійській символіці уособлювали могутність і контроль над хаосом, а сонячний диск на спині тварини виступав як знак освячення та світового порядку.

Водночас у Регістані ці мотиви зазнали локальної трансформації та інтеграції в ісламський контекст. Вони поєднуються

з каліграфією та геометричними орнаментами, утворюючи синтетичну декоративну систему, де дохристиянські символи набувають нових значень. Сонячний диск, перенесений на спини тигрів, трансформується з чисто релігійного знака в універсальний символ влади, енергії та життєвої сили, органічно інтегрований у художню мову фасаду.

Таким чином, вплив зороастризму на ансамбль Регістану проявляється у збереженні ідейного та символічного змісту зображень сонця та тварин, водночас адаптованих до естетичних і релігійних норм ісламської культури. Це свідчить про тривалий процес культурної трансформації, де дохристиянські та іранські мотиви були творчо переосмислені і інтегровані у нову художню систему середньовічного Центрального Сходу [4, с. 96–102].

Аналогічні зображення із левами та сонцем або ж тільки сонцем репрезентують характерні зразки іранського декоративно-прикладного мистецтва, виконані у техніці поліхромних керамічних кахлів, що набули особливого поширення в оздобленні Медресе Надір Деванбегі в Бухарі та в архітектурному оздобленні доби Каджарів. Іконографічна програма такої композиції базується на традиційному для іранської культури мотиві «лев і сонце» (Шир-о Хоршид), який має глибоке символічне та історико-культурне підґрунтя.

У цій композиції образ лева уособлює силу, царську владу та військову доблесть, тоді як сонце з антропоморфізованим обличчям символізує божественне світло, космічний порядок і сакральну легітимацію влади. Вказаний символ упродовж тривалого часу виконував функцію державного емблематичного знака в Ірані, особливо в період правління Каджарів, коли він активно використовувався в архітектурному декорі, текстилі, живописі та кераміці [12, с. 44–46].

Стилістичні особливості представленого твору дозволяють віднести його до міського архітектурного середовища XIX століття. Зокрема, характерними є інтенсивна кольорова гама з домінуванням кобальтово-синього тла, розвинена орнаментальна система з рослинними мотивами, а також специфічна трактовка фігури лева, що поєднує

декоративну умовність із елементами наративної виразності. Особливої уваги заслуговує зображення сонця з людським обличчям, у якому простежуються риси індивідуалізації та певного натуралізму, що може свідчити про вплив європейського мистецтва, характерний для візуальної культури Ірану XIX століття [13, с. 304].

Подібні панно з кахлів широко застосовувалися в оздобленні палацових і житлових споруд, зокрема в архітектурних комплексах Палацу Голестан, а також у міській забудові таких центрів, як Ісфахан і Шираз. Вони виконували не лише декоративну, а й репрезентативну функцію, підкреслюючи статус замовника та його належність до культурно-політичної традиції. Отже, аналізований зразок є типовим прикладом синтезу традиційної іранської символіки та художніх впливів нового часу, що знайшло своє відображення у декоративному мистецтві Ірану каджарської доби, зокрема в архітектурній кераміці.

Синтез культур і формування художньої мови Регістану. Ансамбль Регістану у Самарканді постає як комплексна художня система, результат глибокого синтезу різномірних культурних традицій Центральної Азії, Ірану та Візантійського світу. Архітектурна організація, декоративні мотиви та іконографічні елементи комплексу відображають інтеграцію принципів, форм та символів, запозичених з цих регіонів, де кожен вплив зазнав локальної трансформації та адаптації.

Іранські традиції проявляються у структурі медальйонних орнаментів, геометричних композицій та стилізованих рослинних мотивів, які визначають основну декоративну мову фасадів і куполів. Візантійські впливи простежуються у принципах організації площини, ритмічності та монументальної композиційної побудови, а також у символічному наповненні зооморфних мотивів та сцен полювання, які поширилися не лише в мистецтві перегородчастої емалі, а й у керамічному мистецтві ісламської традиції.

Вплив зороастризму на декоративну програму ансамблю, зокрема через зображення сонця на спинах тигрів, проявляється у символічному наповненні орнаментальних мотивів,

де вони функціонують як знаки влади, космічного порядку та світла. Ці дохристиянські та іранські елементи зазнали творчого переосмислення, інтегрувавшись в ісламську художню традицію та набуваючи нових значень і концептуальної глибини [15, с. 280].

В результаті ансамблю Регістану демонструє цілісну художню мову, в якій матеріальні, символічні та декоративні елементи функціонують як організована мережа смислів та форм. Пам'ятка є показовим прикладом міжкультурного діалогу, де живий обіг концепцій, образів та символів сприяв формуванню унікальної візуальної мови мистецтва Центральної Азії пізнього середньовіччя. Синтез іранських орнаментальних систем, візантійських композиційних принципів та зороастрійської символіки забезпечив ансамблю неповторну монументальну та ідеологічну цілісність, що визначає його значення як культурного та художнього осередку регіону.

У декоративному оформленні склепінчастого айвану ансамблю Регістану, сформованого в період тимуридської доби, простежується складна орнаментальна система, що ґрунтується на принципах геометричної організації поверхні та ритмічної повторюваності

модулів. Композиція вибудована на основі традиційної сітки типу *гіріх* (*girih*), у межах якої функціонують ромбічні медальйони, заповнені варіаціями свастикоподібного мотиву. Колористичне вирішення – поєднання бірюзових, охристих і темно-синіх тонів – відповідає характерній палітрі тимуридської майоліки та підсилює візуальну цілісність орнаменту [18, с. 56; 21, с. 23].

Зазначений мотив не виступає як ізольований знак, а інтегрується у безперервний орнаментальний потік, підпорядкований загальній логіці геометричної композиції. У цьому контексті свастикоподібна форма постає як геометризований солярний знак, що втрачає свою первинну іконографічну конкретність і трансформується у складову абстрактної космогонічної символіки. Його функціональне значення полягає не у прямій репрезентації сонця, а у візуалізації принципу руху, ритму та впорядкованості космічного простору. Повторюваність цього елемента створює ефект безперервного обертання, що формує уявлення про нескінченність і закономірність світобудови (рис. 4, рис. 5).

Походження даного мотиву безпосередньо пов'язане з іранською культурою, зокрема з традиціями зороастризму, у межах якого



**Рис. 4. Медресе Шердор. 1619–1636 рр.
Самарканд, Узбекистан.
Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026**



**Рис. 5. Медресе Улугбека. бл. 1417–1420 рр.
Самарканд, Узбекистан.
Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026**

солярна символіка відігравала ключову роль у репрезентації космічного порядку (asha) та ідеї істини. У мистецьких практиках Согдіани, Бактрії та сасанідського Ірану свастикоподібні орнаменти були широко розповсюджені й виконували функцію знаків руху, життєвої енергії та сакральної гармонії. У тимуридську добу ці архаїчні елементи не зникають, а зазнають процесу семантичної трансформації: вони позбавляються прямої релігійної конотації та інтегруються в декоративну систему ісламського мистецтва.

У межах ісламської художньої парадигми, що передбачає уникнення фігуративності, відбувається активний розвиток геометричного орнаменту як універсальної мови візуалізації трансцендентного. Свастикоподібний мотив у цьому середовищі не сприймається як носій язичницького змісту, а функціонує як структурний елемент математично організованого візерунка типу *girih*. Таким чином, він стає частиною своєрідної «візуальної теології нескінченності», де орнамент репрезентує модель Всесвіту, позбавленого початку і кінця та підпорядкованого універсальним законам ритму і гармонії.

Важливим аспектом є також міжкультурний вимір цього мотиву, що дозволяє розглядати його у ширшому контексті євразійських художніх традицій. Аналогічні орнаментальні структури та солярні символи відомі

у мистецтві Візантійської імперії, зокрема у ранньохристиянських мозаїках та іконах, де свастикоподібні або меандричні мотиви виконують функцію декоративних елементів, пов'язаних із символікою вічності, руху та божественного порядку. У цьому випадку йдеться не про пряме запозичення, а про існування спільної візуальної традиції, що бере свій початок в античному світі та поширюється як у напрямку Ірану й Центральної Азії, так і у візантійському культурному просторі [13, с. 31–32].

Отже, орнаментальна система склепіння ансамблю Регістану демонструє синтез геометричної строгості та архаїчної символіки, в якій свастикоподібний мотив, інкорпорований у ромбічні медальйони, втрачає своє первинне семантичне значення і функціонує як елемент ритмічної організації простору. Його повторюваність створює ефект безперервного руху, що корелює з уявленням про космічний порядок, характерним як для іранської доісламської традиції, так і для ісламської концепції нескінченності. У підсумку цей мотив постає як універсальний візуальний модуль, що відображає складні процеси міжкультурної взаємодії між Іраном, Центральною Азією та візантійським світом, трансформуючись із конкретного символу у фундаментальний принцип художнього мислення (рис. 6).

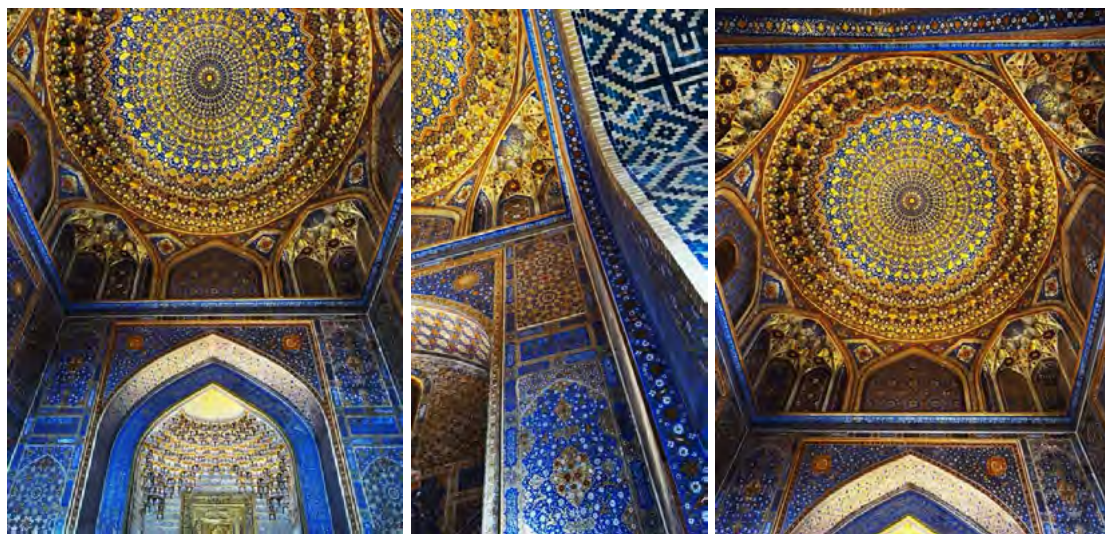


Рис. 6. Міхраб та склепіння мечеті. Медресе Тілля-Карі. 1646–1660 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

Проведений аналіз ансамблю Регістану у Самарканді дозволяє розглядати його як складну художню систему, сформовану внаслідок тривалого міжкультурного діалогу між традиціями Центральної Азії, Ірану та візантійського світу. Результати дослідження свідчать про те, що архітектурно-декоративна мова комплексу є не лише продуктом локальної тимуридської традиції, але й відображає ширші процеси культурної взаємодії, що відбувалися у євразійському просторі пізнього середньовіччя.

Передусім у ході польових досліджень було зафіксовано, що композиційна організація ансамблю Регістану з його чітко окресленим урбаністичним простором і домінуванням монументальних фасадів медресе демонструє прагнення до впорядкованої, симетрично організованої архітектурної структури. Такий підхід корелює з принципами репрезентативної архітектури, характерними як для іранської традиції, так і для візантійського містобудування, де важливу роль відігравала ідея візуальної ієрархії та сакралізації простору [14, с. 20].

Аналіз декоративного оздоблення фасадів медресе Улугбека, Шердор і Тілля-Карі показав, що основу художньої мови ансамблю становить складна система геометричних та рослинних орнаментів, виконаних у техніці майоліки та мозаїки (рис. 7).

Виявлено, що значна частина орнаментальних мотивів має безпосередні паралелі в іранському мистецтві, зокрема у традиції сасанідського та постсасанідського декоративного художнього канону. Це стосується як принципів побудови медальйонних композицій, так і стилізації рослинних форм, що тяжіють до ритмічної симетрії та абстрагування природних образів.

Водночас результати дослідження засвідчують наявність елементів, які можуть бути співвіднесені з візантійською художньою традицією. Зокрема, йдеться про принципи організації площини, використання ритмічних повторів, а також про символічне навантаження окремих декоративних мотивів. У цьому контексті особливо показовими є зірчасті композиції та складні геометричні структури, що створюють ефект безкінечного розгортання орнаменту – прийом, який знаходить аналогії у візантійській мозаїчній практиці [12, с. 5–8].

Окрему увагу в ході дослідження було приділено іконографічним особливостям ансамблю, зокрема зображенням на фасаді медресе Шердор. Виявлено, що зооморфні мотиви (зображення левів/тигрів і сонячних дисків) становлять унікальний випадок для ісламської архітектури, оскільки вони відходять від аніконічної традиції. Їхня поява може бути пояснена впливом іранської

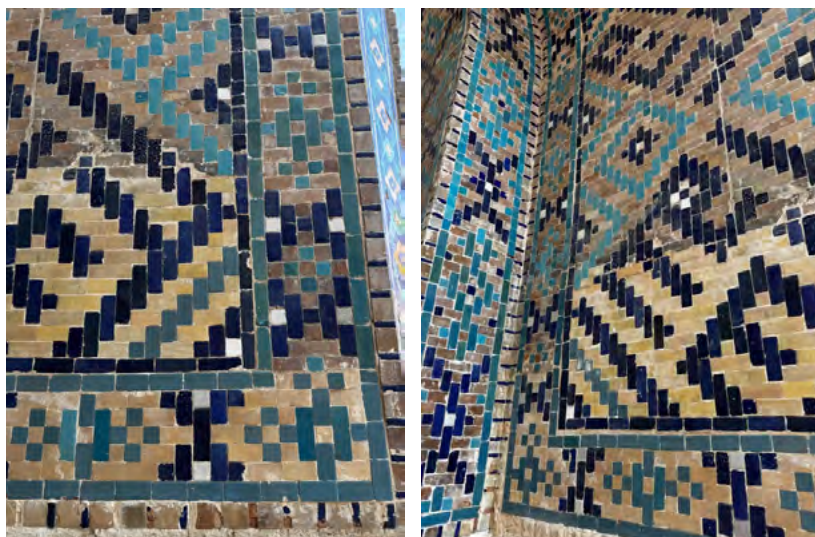


Рис. 7. Фрагмент оздоблення. Медресе Шердор. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

символічної системи, а також тривалим збереженням дохристиянських і доісламських образів, які трансформувалися у новому культурному середовищі.

Порівняльний аналіз дозволив встановити, що подібні зооморфні та солярні мотиви мають тривалі традиції у мистецтві Ірану, де вони виступали як символи влади, сили та космічного порядку. Водночас їхня інтерпретація в контексті Регістану набуває нових смислових відтінків, поєднуючись із ісламською ідеологією та естетикою. Це свідчить про складний процес адаптації та переосмислення іконографічних схем у межах міжкультурного діалогу [5, с. 11–14].

Важливим результатом дослідження є також встановлення ролі каліграфії як одного з ключових елементів художньої системи ансамблю. Епіграфічні написи не лише виконують декоративну функцію, але й формують ідеологічний зміст простору, підкреслюючи його освітню та релігійну значущість. Стилістика написів і принципи їх інтеграції в архітектурну структуру мають спільні риси з традиціями ісламського мистецтва Ірану, проте водночас демонструють унікальні локальні особливості.

Застосування культурно-історичного підходу дозволило встановити, що формування художньої мови Регістану відбувалося в умовах активного функціонування великого шовкового шляху, який забезпечував обіг не лише матеріальних об'єктів, але й ідей та технологій. У результаті цього процесу виникла своєрідна синтетична система, в якій поєднуються елементи різних культурних традицій, інтегровані в єдину художню концепцію.

Отже, результати дослідження підтверджують, що ансамбль Регістану є яскравим прикладом міжкультурної взаємодії, де відбувається не формальне запозичення окремих елементів, а їхнє глибоке творче переосмислення та адаптація. Це дозволяє розглядати його як один із ключових центрів формування спільної візуальної мови мистецтва Центральної Азії, Ірану та візантійського світу періоду пізнього середньовіччя.

Архітектура періоду Тимуридів і пост-тимуридської доби піднесла будівельне мистецтво та систему архітектурного оздоблення до виняткового рівня художньої досконалості. Амір Тимур, засновник династії, від початку свого правління розглядав архітектуру як важливий інструмент політичної репрезентації та ідеологічного впливу. Він ініціював масштабну будівельну програму спочатку в Шахрісабзі – місті свого походження, а згодом у Самарканді, який було обрано столицею імперії [12, с. 345].

Для реалізації грандіозних архітектурних проєктів правитель здійснював переселення тисяч ремісників і митців із завойованих територій до Трансоксіани – іранців, індійців, арабів, османських майстрів та представників інших культурних регіонів. Їхня взаємодія сприяла формуванню нового художнього явища, відомого як «тимуридське відродження», а також зумовила виразний еклектичний характер стилю. Потужність і витонченість сформованої декоративної системи, разом із подальшим поверненням митців на батьківщину, забезпечили тривалий вплив тимуридського мистецтва на художні процеси ісламського світу та Індії.

Мистецтво, що розвивалося під патронатом Аміра Тимура та його наступників, органічно належить до ісламської художньої традиції, у межах якої орнамент виконує не лише декоративну, а й глибоку символічну функцію. Воно відображає ключові концепти цієї традиції, зокрема принцип аніконізму – уникання фігуративних зображень, передусім людських постатей, а також сакральне осмислення геометрії як візуального вираження космічного порядку.

Водночас характерною рисою мистецтва тимуридської доби стала особлива увага до рослинного орнаменту, який набув нової пластичної виразності, зокрема під впливом китайського мистецтва, поширеного внаслідок культурних контактів після розширення Монгольської імперії. Орнаментальні композиції створювалися за допомогою поліхромних мозаїк із різаних керамічних плиток, а також техніки куерда сека (*cuerda seca*), що широко застосовувалася в інтер'єрному оздобленні.

Серед визначальних рис нового художнього стилю слід виокремити систематичне використання декору банаї (banā'i) на великих площинах стін, чергування глазурованої та неглазурованої цегли, яке створює ефект, подібний до текстильного переплетення й дозволяє формувати складні абстрактні та каліграфічні композиції. Не менш показовим є домінування бірюзово-блакитної гами в оформленні куполів, що символічно поєднує архітектурний простір із небесною сферою та підсилює його метафізичний зміст.

Висновки. Ансамбль Регістану у Самарканді є унікальним джерелом для вивчення процесів міжкультурного діалогу в архітектурі та декоративному мистецтві Центральної Азії в XVI–XVII ст. Архітектурно-декоративна мова комплексу відображає синтез різноманітних традицій, що формувалися під впливом культурних контактів із Іраном, візантійським світом та локальними середньоазійськими практиками.

Аналіз архітектурних компонентів медресе Улугбека, Шердор та Тілля-Карі засвідчує, що їхня композиція, використання монументальних порталів та внутрішніх дворів відображає прагнення до симетрії, ієрархії та урочистої монументальності, характерних для іранської архітектурної традиції, а також принципів організації площини, притаманних візантійському мистецтву.

Декоративна програма ансамблю поєднує геометричні та рослинні мотиви, зооморфні елементи та каліграфію, що формують цілісну художню систему. Зооморфні та солярні мотиви – зокрема зображення тигрів та левів із сонячними дисками на спинах – відображають вплив зороастрійської символіки, де вони виступали як знаки влади, сили та космічного порядку. Водночас ці мотиви були адаптовані до ісламської естетики та локальної культурної практики Самарканда, набуваючи нових творчих інтерпретацій.

Каліграфічні написи інтегровані у декоративну систему фасадів та куполів, поєднуючи естетичну функцію з ідеологічним змістом, що підкреслює освітню та релігійну значущість медресе. Усі декоративні й архітектурні елементи ансамблю демонструють синтез локальних і запозичених художніх моделей, що сформував унікальну візуальну мову тимуридської доби.

Таким чином, ансамбль Регістану є яскравим прикладом міжкультурного синтезу, де взаємодія іранських, візантійських та зороастрійських традицій реалізується через архітектуру, декоративне мистецтво та іконографію. Дослідження комплексу відкриває нові перспективи для вивчення процесів художнього обміну, трансформації символічних систем та формування синтетичних візуальних мов у Центральній Азії доби пізнього середньовіччя.

Література:

1. Дмитренко, Н. В. (2025). Античні та сасанідські впливи у художній стилістиці весільних поясів та натільних ланцюгів Візантійської імперії. *АрхПлатформа*, 12(2), 226–253. <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.226-253>
2. Дмитренко, Н. В. (2025). Дім Хаджі-аги Бабовича: караїмська спадщина на перетині візантійської та ісламської культур. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*, (51), 106–117. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1031>
3. Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic architecture in Cairo: An introduction*. Brill. 200 p.
4. Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press. 448 p.
5. Brend, B. (1991). *Islamic art*. British Museum Press. 216 p.
6. Canby, S. R. (1999). *The golden age of Persian art 1501–1722*. British Museum Press. 240 p.
7. Carboni, S. (2001). *Glass from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson. 384 p.
8. Cutler, A. (1994). *The hand of the master: Craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th–11th centuries)*. Princeton University Press. 320 p.
9. Dmytrenko, N. (2025). The image of the Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 12(1), 9–27. <https://doi.org/10.35218/armca.2025.1.01>
10. Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins-Madina, M. (2001). *Islamic art and architecture 650–1250*. Yale University Press. 344 p.

11. Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval “Hindu-Muslim” encounter*. Princeton University Press. 384 p.
12. Golombek, L., & Subtelny, M. (Eds.). (1992). *Timurid art and culture: Iran and Central Asia in the fifteenth century*. Brill. 350 p.
13. Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*. Yale University Press. 357 p.
14. Hillenbrand, R. (1994). *Islamic architecture: Form, function and meaning*. Edinburgh University Press. 645 p.
15. Komaroff, L., & Carboni, S. (Eds.). (2002). *The legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in Western Asia, 1256–1353*. Metropolitan Museum of Art. 288 p.
16. Mango, C. (1976). *Byzantine architecture*. Harry N. Abrams. 400 p.
17. Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center. 416 p.
18. O’Kane, B. (1987). *Timurid architecture in Khurasan*. Mazda Publishers. 280 p.
19. Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press. 392 p.
20. Sims, E. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. Yale University Press. 288 p.
21. Soucek, P. (1996). *Timurid architecture*. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art*. Macmillan.

References:

1. Dmytrenko, N. V. (2025a). Antychni ta sasanidski vplyvy u khudozhnii stylistytsi vesilnykh poiasiv ta natilnykh lantsiuhiv Vizantiiskoi imperii [Ancient and Sasanian influences in the artistic stylistics of wedding belts and body chains of the Byzantine Empire]. *ArtPlatform*, 12(2), 226–253. DOI: 10.51209/platform.2.12.2025.226-253. [in Ukrainian].
2. Dmytrenko, N. V. (2025b). Dim Khadzhi-ahy Babovycha: karaïmska spadshchyna na peretyni vizantiiskoi ta islamskoi kultur [The house of Hadji-Aga Babovich: Karaite heritage at the intersection of Byzantine and Islamic cultures]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia)*, (51), 106–117. DOI: 10.35619/ucpmk.51.1031. [in Ukrainian].
3. Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic architecture in Cairo: An introduction*. Brill.
4. Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press.
5. Brend, B. (1991). *Islamic art*. British Museum Press.
6. Canby, S. R. (1999). *The golden age of Persian art 1501–1722*. British Museum Press.
7. Carboni, S. (2001). *Glass from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson.
8. Cutler, A. (1994). *The hand of the master: Craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th–11th centuries)*. Princeton University Press.
9. Dmytrenko, N. (2025). The image of the Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 12(1), 9–27. DOI: 10.35218/armca.2025.1.01.
10. Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins-Madina, M. (2001). *Islamic art and architecture 650–1250*. Yale University Press.
11. Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval “Hindu-Muslim” encounter*. Princeton University Press.
12. Golombek, L., & Subtelny, M. (Eds.). (1992). *Timurid art and culture: Iran and Central Asia in the fifteenth century*. Brill.
13. Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*. Yale University Press.
14. Hillenbrand, R. (1994). *Islamic architecture: Form, function and meaning*. Edinburgh University Press.
15. Komaroff, L., & Carboni, S. (Eds.). (2002). *The legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in Western Asia, 1256–1353*. Metropolitan Museum of Art.
16. Mango, C. (1976). *Byzantine architecture*. Harry N. Abrams.
17. Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center.
18. O’Kane, B. (1987). *Timurid architecture in Khurasan*. Mazda Publishers.
19. Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press.
20. Sims, E. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. Yale University Press.
21. Soucek, P. (1996). *Timurid architecture*. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art*. Macmillan.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:659.12:711

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.16>

Дудник Ігор Миколайович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

виконувач обов'язків завідувача кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0000-0002-4049-2121

ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua

Доценко Наталія Аркадіївна,

студент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0009-0007-6821-9593

8003697@stud.kai.edu.ua

ЗАСТОСУВАННЯ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНІЙ АЙДЕНТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ

У статті розглянуто застосування орнаментальних мотивів у сучасній айденциці українських міст та їхній зв'язок з історією, культурою і традиціями території. Проаналізовано роль міської айденцики як інструменту формування впізнаваного візуального образу та носія культурних смислів. На прикладі айденцичних систем міст Рівне, Чернівці, Івано-Франківськ та Рахівського району створених останнім часом. Показано, як традиційні орнаментальні мотиви переосмислюються в сучасному міському брендингу, поєднуючи культурну автентичність із актуальною візуальною мовою.

Метою статті є дослідити застосування орнаментальних мотивів у сучасній айденциці українських міст, виявити принципи їх використання, порівняти підходи різних регіонів і проаналізувати вплив традиційних елементів на формування впізнаваного візуального образу міського середовища.

Методологія. У дослідженні застосовано порівняльний та описовий аналіз, метод дефініції, а також аналіз документів і брендбуків для вивчення принципів використання орнаментальних мотивів у сучасній міській айденциці.

Результати. Дослідження показало, що традиційні українські орнаменти успішно адаптуються до сучасної айденцики, формуючи впізнаваний візуальний образ через геометрію, ритм і повторюваність. Аналіз Рівного, Чернівців, Івано-Франківська та Рахівщини показав спільні тенденції – використання червоного на білому, поєднання орнаментів із історичними символами та концентрацію подібних айденцик у західній Україні.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному огляді сучасних розробок територіальних айденцик українських міст із акцентом на орнаментальні мотиви. Раніше такі системні порівняння та аналіз принципів використання традиційних орнаментів у міському брендингу не здійснювалися. Дослідження дозволяє простежити закономірності поєднання історичних символів і сучасної графічної мови та визначити регіональні особливості формування впізнаваного міського образу.

Практична значущість дослідження полягає у можливості застосування його результатів при розробці айденцики українських міст та використанні орнаментальних мотивів у візуальних комунікаціях.

Ключові слова: орнамент, орнаментальні мотиви, айденцика міста, міський бренд, візуальні комунікації, сучасний дизайн, культурна спадщина.

Dudnyk Igor, Dotsenko Natalia. THE USE OF ORNAMENTAL MOTIFS IN THE MODERN IDENTITY OF UKRAINIAN CITIES

The article examines the use of ornamental motifs in the modern identity of Ukrainian cities and their connection with the history, culture and traditions of the territory. The role of urban identity as a tool for forming a recognizable visual image and a carrier of cultural meanings is analyzed. On the example of the identity systems of the cities of Rivne, Chernivtsi, Ivano-Frankivsk and Rakhiv district created recently. It is shown how traditional ornamental motifs are reinterpreted in modern urban branding, combining cultural authenticity with a relevant visual language.

The purpose. The purpose of the study is to investigate the use of ornamental motifs in the modern identity of Ukrainian cities, identify the principles of their use, compare the approaches of different regions, and analyze the influence of traditional elements on the formation of a recognizable visual image of the urban environment.

Methodology. The study used comparative and descriptive analysis, the definition method, as well as the analysis of documents and brand books to study the principles of using ornamental motifs in modern urban identity.

Results. The study showed that traditional Ukrainian ornaments successfully adapt to modern identity, forming a recognizable visual image through geometry, rhythm and repetition. The analysis of Rivne, Chernivtsi, Ivano-Frankivsk and Rakhiv regions showed common trends – the use of red on white, the combination of ornaments with historical symbols and the concentration of similar identities in western Ukraine.

Scientific novelty. The scientific novelty of the study lies in a comprehensive review of modern developments of territorial identities of Ukrainian cities with an emphasis on ornamental motifs. Previously, such systematic comparisons and analysis of the principles of using traditional ornaments in urban branding were not carried out. The study allows us to trace the patterns of combining historical symbols and modern graphic language and to identify regional features of the formation of a recognizable urban image.

The practical significance lies in the possibility of applying its results in developing the identity of Ukrainian cities and using ornamental motifs in visual communications.

Key words: ornament, ornamental motifs, city identity, city brand, visual communications, modern design, cultural heritage.

Вступ. Актуальність даного дослідження пов'язана з активним розвитком айдентики українських міст. Усе більше міст створюють власний візуальний стиль, який допомагає їм виокремитися, стати впізнаваними та привабливими для мешканців і гостей. Частина таких проєктів базується на використанні орнаментальних мотивів, що мають тісний зв'язок з історією, культурою та традиціями конкретної території. Сьогодні айдентика виконує не лише декоративну функцію, а стає важливим інструментом комунікації, який передає характер міста, його цінності та особливості.

Попит на створення сучасної міської айдентики постійно зростає, адже вона впливає на загальне сприйняття міста, підсилює його туристичну привабливість та сприяє розвитку локального бренду. Візуальна система міста формує цілісний образ території та допомагає налагоджувати зв'язок між містом і його мешканцями.

Сучасний міський брендинг суттєво відрізняється від традиційних гербів і символів. Йому властиві простота, впізнаваність, гнучкість у використанні та можливість застосування на різних носіях. У цьому контексті орнаментальні мотиви отримують нове значення – вони переосмислюються та адаптуються до сучасної візуальної мови.

Сучасні дизайнери активно використовують традиційні орнаментальні елементи у своїх проєктах, поєднуючи культурну спадщину з сучасними дизайнерськими підходами. У контексті формування міської

айдентики особливу роль відіграють орнаментальні мотиви як носії культурних та символічних значень. Орнамент – візерунок, побудований на ритмічному чергуванні та сполук геометричних або образотворчих елементів [7]. Вони поділяються на геометричні, рослинні, зооморфні, антропоморфні, символічні та комбіновані, і будуються за принципом ритмічного чергування, створюючи цілісну декоративну композицію [2]. Серед них особливе значення мають українські орнаментальні мотиви, зокрема геометричні (коло, квадрат, хрест, ромб, трикутник), рослинні (дерево життя, квіти, калина) та тваринні знаки (півень, лелека, голуби), а також лінійні та абстрактні елементи (хвилясті лінії, безкінечник, зорі, повна рожа, сварга), які мають глибокий символічний зміст, функціонуючи як обереги й носії культурної пам'яті [16]. Українські вишиванки мають чіткі регіональні відмінності: Гуцульщина вирізняється яскравими геометричними орнаментами, Закарпаття – чіткими формами з культурними впливами сусідів, Буковина – багатством кольорів і мотивів, Полісся – стриманою захисною символікою, Наддніпрянщина – рослинними узорами, Слобожанщина – декоративною складністю, а Поділля – поєднанням геометричних і рослинних мотивів родючості [19]. Основою побудови орнаменту є рапорт – найменша частина орнаменту, яка рівномірно повторюється [2]. Мотив є базовим формоутворювальним елементом орнаменту. Його визначальними ознаками є ритмічна

повторюваність, а також використання симетрії або асиметрії. Орнаментальні композиції можуть бути лінійними, замкненими чи сітчастими, що впливає на спосіб розміщення мотивів, а колір підсилює ритм і цілісність композиції [9]. Важливу роль в орнаментальних мотивах відіграє колір, який несе символічне навантаження: червоний асоціюється з життєвою силою та захистом, чорний – зі зв'язком із землею й мудрістю, білий – із чистотою та духовністю, зелений – з відродженням і природою, жовтий – із сонцем і добробутом, синій – зі спокоєм і духовною глибиною. Використання традиційної колористики в сучасній міській айденциці дозволяє зберігати семантичну спадковість орнаментів і підсилювати їхній культурний зміст [20]. У сучасній айденциці міст ці мотиви переосмислюються та адаптуються до актуальної візуальної мови, використовуються у створенні патернів, графічних елементів, логотипів і навігаційних систем, що дозволяє зберігати культурну автентичність і водночас формувати сучасний та впізнаваний образ міського середовища.

Матеріали та методи. За обраною темою застосування орнаментальних мотивів у міській айденциці українських міст спеціальної наукової літератури майже немає. Водночас існують численні дослідження, що розглядають інтеграцію українських традиційних орнаментів у графічний дизайн, упаковку продукції та інші сфери візуальної комунікації.

У дослідженні Ольги Єжової та Маргарити Пекної «Українські етнічні мотиви в дизайні друкованого видання» [4] розглядається значення традиційної орнаментики як елемента дизайну. Авторки аналізують застосування етнічних мотивів у різних галузях дизайну, зокрема у книговидавництві, виділяючи основні типи видань – художні, наукові, науково-популярні та навчальні. У роботі також окреслено види традиційних стилів, характерних для цих видань: рослинні та геометричні орнаменти, декоративні розписи, предметна та портретна ілюстрація поширених символів. Підкреслюється важливість переосмислення традиційної символіки та її авторської інтерпретації на основі

існуючих зразків. Для ілюстрації представлені практичні приклади застосування етнодизайну в друкованій продукції: айдентика Євробачення 2017, стартовий пакет Київстар серії Love UA (2022), а також збірка малої прози «Покутська трійця».

У дослідженні «Продукти графічного дизайну створені на основі традиційних українських розписів» [3] Ольги Гальчинської, Вікторії Мунтян та Ігоря Костенка розглядається застосування традиційних українських розписів у сучасних продуктах графічного дизайну. Автори аналізують способи інтеграції орнаментальних мотивів, стилів і технік народного розпису в дизайн-проекти, адаптовані до потреб сучасного суспільства, а також досліджують вплив авторських інтерпретацій на формування національної ідентичності та популяризацію культурної спадщини. У роботі особлива увага приділяється символічному та психологічному значенню орнаменту, його ролі у створенні впізнаваних візуальних образів у брендингу та айденциці, а також аналізуються конкретні приклади використання петриківського, самчиківського та інших традиційних розписів у графічному дизайні.

У статті «Про походження орнаменту та ранні етапи його розвитку» [10] розглядається проблема походження орнаменту та ранніх етапів його розвитку як важливого культурного явища. Автори Юлія Нікішенко та Сергій Пустовалов аналізують орнамент не лише як декоративний елемент, а як складну знаково-символічну систему, що формувалася впродовж тривалого історичного періоду. Особливу увагу приділено різним науковим підходам до пояснення витоків орнаменту, зокрема магічним, технічним, біологічним та редуційним теоріям, а також ролі повтору знаків у посиленні їх сакрального та інформаційного значення. Окремо простежується еволюція орнаментальних форм від первісних знаків і піктограм до ритмічних композицій, пов'язаних із розвитком абстрактного мислення, релігійних уявлень і соціальної структури суспільства. У статті показано зв'язок орнаменту з іншими знаковими системами, зокрема письмом, а також

підкреслено його функції як засобу збереження й передавання культурної інформації в межах етнічних традицій.

У статті Тетяни Кара-Васильєвої «Геометричний орнамент української вишивки та сучасна його інтерпретація» [5] ґрунтовно досліджується геометричний орнамент як один із найдавніших і найстійкіших елементів української художньої традиції. Авторка розглядає орнамент у широкому історико-культурному контексті – від палеоліту, скіфського та сарматського періодів до епохи Київської Русі та XIX–XX століть. Значну увагу приділено археологічним, етнографічним і мистецтвознавчим джерелам, що підтверджують тяглість орнаментальної традиції та її зв'язок із світоглядними, ритуальними й обереговими уявленнями давніх спільнот. У роботі проаналізовано основні геометричні мотиви української вишивки – хрест, ромб, квадрат, зигзаг, розетку – та простежено їх еволюцію від сакральних знаків до декоративних художніх форм. Авторка підкреслює, що в процесі історичного розвитку первісна семантика більшості орнаментальних мотивів була втрачена, а самі мотиви перетворилися на естетичні образи, пов'язані з конкретними предметами реальної дійсності, що підтверджується народною термінологією. Водночас наголошується на необхідності наукового підходу до вивчення орнаменту та застереженні від спрощених і псевдоміфологічних інтерпретацій, що не мають наукового підґрунтя.

У статті «Тенденції застосування геометричних орнаментів у проєктах графічного дизайну в Україні XXI ст.», авторами якої є Тетяна Божко та Олексій Чистіков, розповідається про роль українських геометричних орнаментів у сучасному графічному дизайні як важливих маркерів національної ідентичності [1]. Автори аналізують, як традиційні орнаментальні мотиви трансформуються та використовуються в айдентиці, логотипах, плакатах, пакуванні й друкованій продукції, виокремлюють провідні тенденції їх стилізації (лінійна графіка, пікселізація, контрформа, поєднання з шрифтом) і доходять висновку, що, попри втрату первісного

сакрального контексту, геометричні орнаменти залишаються впізнаваними та ефективними засобами репрезентації української культурної спадщини в дизайні XXI століття.

У статті «Символіка орнаменту народної вишивки у графічному дизайні» автори аналізують використання українських орнаментальних символів-оберегів у сучасному графічному дизайні як ефективного засобу візуальної комунікації та формування культурної ідентичності [6]. Дослідження акцентує увагу на семантичному й емоційному потенціалі традиційних символів (зокрема «Дерева життя», солярних знаків, родових оберегів), які, будучи стилізованими та адаптованими до сучасних дизайнерських рішень, здатні впливати на підсвідоме сприйняття, викликати відчуття співпричетності до національних цінностей і підсилювати довіру до візуального повідомлення. Автори доходять висновку, що застосування етносимволіки в логотипах, фірмовому стилі та рекламі є не лише естетично виправданим, а й соціокультурно значущим чинником збереження та актуалізації культурної пам'яті в сучасному українському дизайні.

Мета. Метою дослідження є дослідити застосування орнаментальних мотивів у сучасній айдентиці українських міст, виявити принципи їх використання, порівняти підходи різних регіонів і проаналізувати вплив традиційних елементів на формування впізнаваного візуального образу міського середовища.

Результати. Сьогодні українські орнаменти зберігають свою актуальність у сучасній моді та дизайні. Вишиванки, прикрашені традиційними орнаментами, стали не лише національним одягом, а й впізнаваним трендом у світі. Окрім цього, орнаментальні мотиви активно використовуються в інтер'єрі, прикрасах, сучасних аксесуарах і навіть у дизайні техніки.

Важливе місце український орнамент посідає й у формуванні сучасної візуальної айдентики. Орнаментальні елементи все частіше застосовуються у брендингу міст, громад, культурних інституцій і подій, служучи засобом візуальної ідентифікації та

передачі локальної культурної спадщини. Завдяки переосмисленню традиційних мотивів у сучасній графічній мові айден-тика набуває унікальності, впізнаваності та емоційного зв'язку з історією й цінностями української культури.

Для кращого розуміння практичного застосування орнаментальних мотивів у сучасній міській айден-тиці доцільно звернутися до конкретних реалізованих прикладів. Одним із показових зразків є айден-тика міста Рівне, у якій візуальна система сформована на основі локальних орнаментальних традицій та культурної спадщини регіону [13].

В основі айден-тики Рівного лежить ідея виявлення унікальних особливостей міста через мистецтво рівненської вишивки. Саме її орнаментальна виразність, витонченість композицій і колористика стали джерелом формування візуального стилю. Для вишивок Рівненщини характерні геометризovanі орнаментальні смуги різної ширини, побудовані на ритмічному чергуванні елементів. Такі композиції вирізняються декоративністю, зваженим добором кольорів і чіткою структурою. Особливе емоційне навантаження створює поєднання червоного орнаменту з білим тлом лляного полотна, що надає візерункам ритмічності та візуальної легкості. Серед найбільш поширених мотивів зустрічаються ромби, трикутники та зірки.

Логотип та візуальна айден-тика міста Рівне сформовані на основі низки символічних елементів, що мають глибоке історичне й культурне підґрунтя. Центральним образом виступає історичний герб міста – «срібна» брама, відома з XVIII століття та відновлена у 1990 році, яка символізує Рівне як відкритий простір і водночас як важливий регіональний центр. Важливу роль у формуванні айден-тики відіграє восьмикутна зірка – традиційний елемент рівненської вишивки, що поєднує мотиви ромба, трикутника та зірки й у багатьох культурах асоціюється із зародженням життя, а в українській традиції відома як Зірка Матері, підкреслюючи зв'язок айден-тики з народним мистецтвом і локальною культурною спадщиною. Доповнює візуальний образ міста тема парків,

зокрема парку імені Тараса Шевченка та парку Молоді (Лебединка), пов'язаних з історією Рівного та діяльністю ландшафтного архітектора Діонісія Міклера, що формують уявлення про місто як зелений і гармонійний міський простір. Ще одним символом айден-тики є знак перехрестя та руху до центру, який відображає географічне положення Рівного на перетині важливих шляхів між Україною та Європою та підкреслює його роль як ділового й культурного центру, що об'єднує освіту, бізнес, підприємництво та громаду в єдину систему (рис. 1) [15].



Рис. 1. Логотип міста Рівне, брендбук міста Рівне, 2020 рік, автори логотипу – Андрій Цьось та Настя Хмара

Таким чином, айден-тика Рівного побудована на орнаментальних мотивах рівненської вишивки та історичних символах міста. Поєднання червоного кольору візерунків із білим тлом, геометричних форм і традиційних знаків формує цілісний візуальний образ, що підкреслює регіональну самобутність і культурну спадщину міста.

Також одним із прикладів використання орнаментальних мотивів у сучасній міській айден-тиці є візуальна система міста Чернівці [14]. Айден-тика міста побудована на системі ключових графічних символів, які стали основою формування впізнаваного візуального стилю. Нові символи не лише відображають історичну та культурну спадщину Чернівців, але й підкреслюють їхній сучасний характер, передаючи унікальний дух міста.

В основі айден-тики закладена концепція «мозаїки культур», яка відображає багатокультурність Чернівців та їхню історичну роль як міста перетину різних традицій, мов і мистецьких впливів. Ця мозаїка

проявляється в архітектурі, пам'ятках, міських просторах, а також у піснях і літературних творах, присвячених місту. Саме ці культурні нашарування стали джерелом візуальних образів для графічних елементів айдентики.

Графічні символи, використані в айдентичі Чернівців, створені шляхом стилізації та узагальнення форм, запозичених з архітектурних об'єктів, історичних деталей і характерних міських мотивів [8]. За своїми візуальними характеристиками ці елементи мають ознаки орнаментальних мотивів: вони побудовані на геометрії, ритмі, симетрії та можуть повторюватися й комбінуватися між собою, утворюючи цілісну візуальну систему (рис. 2).

Таким чином, хоча елементи айдентики Чернівців у брендбуці визначаються як символи, за своїми принципами побудови та функціонування вони можуть розглядатися як система сучасних орнаментальних мотивів. Айдентика міста демонструє, як традиційні принципи орнаменту – ритм, повторюваність, декоративність і символічність – адаптуються до актуальної візуальної мови міського брендингу, формуючи гнучкий та впізнаваний образ міста.

Сучасна айдентика Івано-Франківська базується на поєднанні історичних символів та орнаментальних мотивів, що відображають локальну культуру та традиції [12]. Логотип міста сформовано на основі проєкції Міської Ратуші, яка виступає центральним елементом візуальної системи [17]. У колірній гамі домінують червоний та чорний, що мають глибоке

коріння у місцевому фольклорі та народних ремеслах (рис. 3).



Рис. 3. Логотип міста Івано-Франківськ, брендбук міста Івано-Франківськ, 2018 рік

Важливу роль у формуванні айдентики відіграють історичні та культурні символи міста: Станіславська фортеця, герб Івано-Франківська з галкою, а також перо для каліграфії, що підкреслює значення літератури та сучасного мистецтва. Орнаментальні мотиви, натхненні місцевою вишивкою, поєднують традиції та сучасність, створюючи теплий, комфортний та затишний образ міста. Такі графічні елементи передають відчуття гостинності, естетики та зв'язку з культурною спадщиною Івано-Франківська, роблячи його впізнаваним та унікальним.

Одним із прикладів використання орнаментальних мотивів у сучасній територіальній айдентичі є візуальна ідентичність Рахівщини (Рахівського району) [11]. Айдентика регіону сформована на поєднанні географічної унікальності регіону, мальовничої природи Карпат і традиційної гуцульської орнаментальної культури. Візуальний образ базується на ідеї Рахівщини як географічного серця Європи, що підкреслює її символічне значення. Центральним елементом айдентики є логотип, побудований на літері «Р» як ідентифікаторі назви регіону, форма якого створена з ромбів – характерних елементів орнаментів гуцульських килимів, автентичних для цієї місцевості (рис. 4) [18].

Колористичне рішення логотипу натхненне природним ландшафтом Карпат і включає поєднання зелених, синіх, червоних та жовтих відтінків.

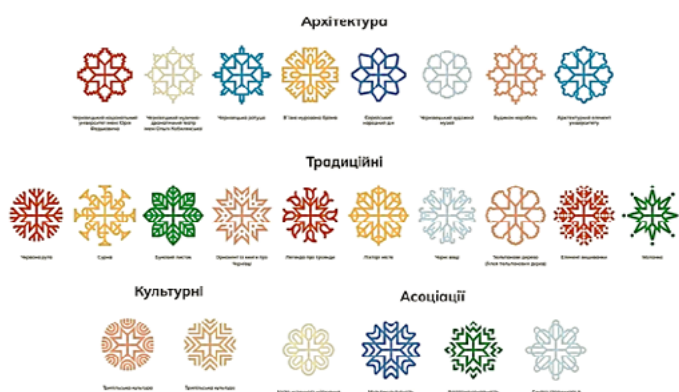


Рис. 2. Ключові символи міста Чернівці, брендбук міста Чернівці, 2024 рік, OCB Agency



**Рис. 4. Логотип Рахівщини, брендбук
Рахівського району, 2018 рік**

На основі стилізованих орнаментальних мотивів гуцульських килимів розроблена система візуальної комунікації бренду, яка використовується в різних середовищах і носіях. Таким чином, айдентика Рахівщини поєднує традиційні орнаментальні форми з сучасною графічною мовою, формуючи цілісний і впізнаваний образ регіону.

Висновки. У результаті дослідження застосування орнаментальних мотивів у сучасній айдентичі українських міст можна зробити низку спостережень. По-перше, традиційні українські орнаменти успішно адаптуються до сучасної графічної мови і використовуються не лише в одязі чи прикрасах, а й у міському брендингу. Вони слугують потужним засобом візуальної ідентифікації,

передаючи локальну культуру, історію та емоційний зв'язок з регіоном.

По-друге, аналіз конкретних прикладів – Рівне, Чернівці, Івано-Франківськ та Рахівщина – показав, що орнаментальні мотиви формують цілісну візуальну систему через використання геометрії, ритму, повторюваності та символічності. У кожному випадку орнамент поєднується з історичними чи культурними символами, підкреслюючи унікальні особливості міста або регіону.

По-третє, можна виділити спільні тенденції: використання червоного кольору на білому фоні, геометричних форм (ромбів, трикутників, зірок), поєднання традиційних мотивів з сучасними графічними рішеннями. Така комбінація дозволяє створити впізнаваний, емоційно насичений образ, що підкреслює самобутність і культурну спадщину міст.

Нарешті, варто відзначити територіальну особливість: усі розглянуті приклади айдентики, побудованої на орнаментальних мотивах, зосереджені переважно у західній частині України. Це свідчить про високу активність регіонів Західної України у збереженні і популяризації локальної культури через сучасну візуальну комунікацію, що робить цей напрям перспективним для подальших досліджень та практичного застосування.

Література:

1. Божко Т. В., Чистіков О. В. Тенденції застосування геометричних орнаментів у проектах графічного дизайну в Україні ХХІ ст. // *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ, 2019. Вип. 1. С. 51–66.
2. Гальчинська О. В., Мунтян В. М., Костенко І. С. Продукти графічного дизайну, створені на основі традиційних українських розписів // *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. Вип. 4. С. 45–50.
3. Єжова О. О., Пекна М. М. Українські етнічні мотиви в дизайні друкованого видання // *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : КНУТД, 2025. С. 270–272.
4. Кара-Васильєва Т. В. Геометричний орнамент української вишивки та сучасна його інтерпретація // *Геометричне мистецтво від преісторії до сучасності* : збірник матеріалів конференції. Київ, 2015. С. 1–7.
5. Колісник О. М., Мисак С. В. Символіка орнаменту народної вишивки у графічному дизайні // *Art and Design*. Київ, 2018. Вип. 2. С. 35–42.
6. Нікішенко Ю. І., Пустовалов С. М. Про походження орнаменту та ранні етапи його розвитку // *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ, 2012. С. 54–60.
7. Види орнаментів. Технологія виконання шва хрестик. *Дистанційна підтримка освіти школярів*. URL: <https://disted.edu.vn.ua/courses/learn/827> (дата звернення: 10.01.2026).
8. Коломоєць Т. Орнамент. Види орнаменту. Орнаменти регіонів України. Освітній проект «На Урок» для вчителів. URL: <https://naurok.com.ua/ornament-vidi-ornamentu-ornamenti-regioniv-ukra-ni-290672.html> (дата звернення: 10.01.2026).
9. Лупашку А. «Кожен символ передає візитівки міста»: презентували бренд Чернівців. *Суспільне Чернівці*. URL: <https://suspihne.media/chernivtsi/792561-kozen-simvol-peredae-vizitivki-mista-prezentuvali-brend-chernivciv/> (дата звернення: 10.01.2026).

10. Мартиросян Т. Орнаментальна композиція. *Освітній проект «На Урок» для вчителів*. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-ornamentalna-kompoziciya-288554.html> (дата звернення: 10.01.2026).
11. Рахівщина – бути серцем Європи. Презентація логотипу. *Рахівщина – бути серцем Європи*. URL: <https://rakhiv.life/about-rakhiv> (дата звернення: 10.01.2026).
12. Рекомендації щодо застосування бренду міста Івано-Франківськ (брендбук). *Офіційний сайт міста Івано-Франківськ*. URL: https://www.mvk.if.ua/uploads/files/37594_brandbook.pdf (дата звернення: 10.01.2026).
13. Рівне: презентація бренду міста. Рівненська міська рада. URL: https://rvrada.gov.ua/portalfiles/1/216/2429/rivne_city_brand.pdf (дата звернення: 10.01.2026).
14. Розробка бренду міста Чернівці. *Чернівці Brand*. URL: <https://chernivtsi.ocb.works/> (дата звернення: 10.01.2026).
15. Символіка міста. *Рівненська міська рада*. URL: <https://rivnerada.gov.ua/portal/view-content/2429> (дата звернення: 10.01.2026).
16. Символіка української вишивки та орнаменти. *Вишитий одяг для усієї родини*. URL: https://svarga.ua/symbolika-ukrayinskoji-vyshyvky-ta-ornamenti/?srsltid=AfmBOooGhWzLD51_kTw7ddqICbjqQCm9kEaur5njAMY7u1MOuRoldqye (дата звернення: 10.01.2026).
17. Стасюк І. Івано-Франківськ затвердив бренд міста. Як він виглядає? *Хмарочос*. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2019/04/26/ivano-frankivsk-zatverdyy-brend-mista-yak-vin-vyglydaye/> (дата звернення: 10.01.2026).
18. Токар Н. Рахів отримав власний туристичний логотип. *Tokar.ua*. URL: <https://tokar.ua/read/21803/na-rakhivshchyni-ie-sviy-turystychnyy-lohot/> (дата звернення: 10.01.2026).
19. Українські орнаменти вишиванок по регіонах. *Галичанка*. URL: https://galychanka.com.ua/blog/ukrayinski-ornamenti?srsltid=afmboopetyj2_hao1gzo3zud0erfpr6pkwt8hfvf9l6buwc8o5bhfkpb (дата звернення: 10.01.2026).
20. Яскравий світ кольорів: символіка кольорів у вишиванках. Значення кольорів у вишивці. *Магазин сучасного українського одягу Merezha*. URL: <https://merzhka.ua/blog/yaskravyy-svit-koloriv-simvolika-koloriv-u-vishivankah?srsltid=AfmBOorlW3hLdZp5HVzMYuO9pFfOzpdv1QTKwS2lfBAHbnf3TJXP5sRb> (дата звернення: 10.01.2026).

References:

1. Bozhko, T.V., & Chystikov, O.V. (2019). Tendentsii zastosuvannya heometrychnykh ornamentiv u proiektakh hrafichnoho dyzainu v Ukraini XXI st. [Trends in the use of geometric ornaments in graphic design projects in Ukraine of the 21st century]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 1, 51–66 [in Ukrainian].
2. Halchynska, O.V., Muntian, V.M., & Kostenko, I.S. (2024). Produkty hrafichnoho dyzainu, stvoreni na osnovi tradytsiynykh ukraïnskykh rozpysiv [Graphic design products created on the basis of traditional Ukrainian paintings]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian Art Studies Discourse*, 4, 45–50 [in Ukrainian].
3. Yezhova, O.O., & Pekna, M.M. (2025). Ukrainski etnichni motyvy v dyzaini drukovanoho vydannia [Ukrainian ethnic motifs in printed publication design]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual Problems of Modern Design: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference*, 270–272 [in Ukrainian].
4. Kara-Vasylieva, T.V. (2015). Heometrychnyi ornament ukraïnskoï vyshyvky ta suchasna yoho interpretatsiia [Geometric ornament of Ukrainian embroidery and its modern interpretation]. *Heometrychne mystetstvo vid preistorii do suchasnosti – Geometric Art from Prehistory to Modernity: Conference Proceedings*, 1–7 [in Ukrainian].
5. Kolisnyk, O.M., & Mysak, S.V. (2018). Symvolika ornamentu narodnoi vyshyvky u hrafichnomu dyzaini [Symbolism of folk embroidery ornaments in graphic design]. *Art and Design*, 2, 35–42 [in Ukrainian].
6. Nikishenko, Yu.I., & Pustovalov, S.M. (2012). Pro pokhodzhennia ornamentu ta ranni etapy yoho rozvytku [On the origin of ornament and the early stages of its development]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury – NaUKMA Research Papers. Theory and History of Culture*, 54–60 [in Ukrainian].
7. Vidy ornamentiv. Tekhnolohiia vykonannia shva khrestyk [Types of ornaments. Technology of cross-stitch embroidery]. *Dystantsiina pidtrymka osvity shkolariv – Distance Support of School Education*. Retrieved from <https://disted.edu.vn.ua/courses/learn/827> [in Ukrainian].
8. Kolomoiets, T. Ornament. Vidy ornamentu. Ornamenty rehioniv Ukrainy [Ornament. Types of ornaments. Ornaments of the regions of Ukraine]. *Osvitnii proiekt “Na Urok” – Educational Project “Na Urok”*. Retrieved from <https://naurok.com.ua/ornament-vidi-ornamentu-ornamenti-regioniv-ukra-ni-290672.html> [in Ukrainian].
9. Lupashku, A. «Kozhen symvol peredaie vizyivky mista»: prezentuvaly brend Chernivtsiv [“Each symbol conveys the city’s identity”: the brand of Chernivtsi was presented]. *Suspilne Chernivtsi – Suspilne Chernivtsi*. Retrieved from <https://suspilne.media/chernivtsi/792561-kozen-simvol-peredae-vizyivky-mista-prezentuvali-brend-vernivciv/> [in Ukrainian].

10. Martirosian, T. Ornamentalna kompozytsiia [Ornamental composition]. Osvitnii proiekt “Na Urok” – Educational Project “Na Urok”. Retrieved from <https://naurok.com.ua/prezentaciya-ornamentalna-kompoziciya-288554.html> [in Ukrainian].
11. Rakhivshchyna – buty sertsem Yevropy. Prezentatsiia lohotypu [Rakhiv region – to be the heart of Europe. Logo presentation]. Rakhivshchyna – buty sertsem Yevropy – Rakhiv Region – the Heart of Europe. Retrieved from <https://rakhiv.life/about-rakhiv> [in Ukrainian].
12. Rekomendatsii shchodo zastosuvannia brendu mista Ivano-Frankivsk (brendbuk) [Recommendations for the use of the city brand of Ivano-Frankivsk (brand book)]. Ofitsiynyi sait mista Ivano-Frankivsk – Official Website of Ivano-Frankivsk City. Retrieved from https://www.mvk.if.ua/uploads/files/37594_brandbook.pdf [in Ukrainian].
13. Rivne: prezentatsiia brendu mista [Rivne: city brand presentation]. Rivnenska miska rada – Rivne City Council. Retrieved from https://rvrada.gov.ua/portalfiles/1/216/2429/rivne_city_brand.pdf [in Ukrainian].
14. Rozrobka brendu mista Chernivtsi [Development of the city brand of Chernivtsi]. Chernivtsi Brand. Retrieved from <https://chernivtsi.ocb.works/> [in Ukrainian].
15. Symvolika mista [City symbolism]. Rivnenska miska rada – Rivne City Council. Retrieved from <https://rivnerada.gov.ua/portal/view-content/2429> [in Ukrainian].
16. Symvolika ukrainskoi vyshyvky ta ornamenti [Symbolism of Ukrainian embroidery and ornaments]. Vyshyti odiah dla usiei rodyny – Embroidered Clothing for the Whole Family. Retrieved from <https://svarga.ua/symvolika-ukrayinskoyi-vyshyvky-ta-ornamenti/> [in Ukrainian].
17. Stasiuk, I. Ivano-Frankivsk zatverdyyv brend mista. Yak vin vyhlidaie? [Ivano-Frankivsk approved the city brand. What does it look like?]. Khmarochos – Skyscraper. Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2019/04/26/ivano-frankivsk-zatverdyyv-brend-mista-yak-vin-vyglyadaye/> [in Ukrainian].
18. Tokar, N. Rakhiv otrymav vlasnyi turystychnyi lohotyp [Rakhiv received its own tourist logo]. Tokar.ua. Retrieved from <https://tokar.ua/read/21803/na-rakhivshchyni-ie-sviy-turystychnyy-lohot/> [in Ukrainian].
19. Ukrainski ornamenti vyshyvanok po rehionakh [Ukrainian embroidery ornaments by regions]. Halychanka – Halychanka. Retrieved from <https://galychanka.com.ua/blog/ukrayinski-ornamenti> [in Ukrainian].
20. Yaskravyi svit koloriv: symvolika koloriv u vyshyvankakh. Znachennia koloriv u vyshyvtsi [The bright world of colors: symbolism of colors in embroidered shirts. Meaning of colors in embroidery]. Merezka – Modern Ukrainian Clothing Store. Retrieved from <https://merzhka.ua/blog/yaskravyi-svit-koloriv-simvolika-koloriv-u-vishivankah> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 378:004.92:747

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.17>**Дьяконов Даниїл Максимович,**

викладач кафедри дизайну середовища

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0005-7917-2781

diakonov.daniel@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ДИЗАЙНЕРІВ СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ.

Метою статті є дослідження актуальної проблеми формування цифрових компетентностей майбутніх дизайнерів просторового середовища в умовах постійного технологічного прогресу галузі. Наголошується, що сучасний розрив між академічною освітою та реальною ситуацією на ринку праці, вимагає перегляду підходів до навчання. Обґрунтування інтеграції інноваційних інструментів комп'ютерного моделювання у навчальний процес для розвитку просторового та алгоритмічного мислення здобувачів, є основним завданням дослідження.

У роботі трактується поняття цифрових компетентностей дизайнера, як інтегративної здатності до самостійного розв'язання проєктних задач. Зазначено наявну трирівневу модель: від базового технічного рівня – через операційний – до найвищого творчого та інноваційного.

Окрему увагу приділено класифікації сучасного програмного забезпечення, яке розділено на ключові блок, що утворюють цілісну освітню структуру. Описане програмне забезпечення, яке є складовими цифрової компетентності дизайнера середовища. Окремі застосунки відповідають за свої напрямки, а саме: програми для просторового формоутворення та загального моделювання, спрямовані на розвиток форми та параметричного мислення; інформаційне моделювання та стандартизація, що формує конструктивне та структурне мислення в підході до проєкту та документації; застосунки симуляції фізично коректного середовища та візуальна комунікація, які відповідають за фото реалістичної презентації та імерсійних інтерактивних презентацій в реальному часі.

Розглянуто, що ефективне засвоєння цього технологічного обсягу знань, неможливе за жорсткої академічної структури. Потребує перегляду та більшої адаптивності до динаміки появи інноваційних технологій.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці комплексної багаторівневої матриці цифрових компетентностей студентам-дизайнера, яка прив'язує етапи навчання до відповідних, за складністю та відповідністю задачам, програмних пакетів. Впровадження диференційованого підходу, гейміфікації освітнього процесу суттєво підвищує загальний рівень залучення здобувачів до самостійного проєктування й покращення кваліфікаційних навичок.

Ключові слова: дизайн середовища, комп'ютерне моделювання, цифрова компетентність, 3D-графіка, BIM-технології, інтерактивна візуалізація, рушії реального часу, генеративний штучний інтелект, проєктно-орієнтоване навчання.

Diakonov Danyil. FORMATION OF DIGITAL COMPETENCES OF ENVIRONMENTAL DESIGN STUDENTS USING COMPUTER MODELING TOOLS

The aim of the article is to investigate the pressing issue of developing the digital competencies of future spatial environment designers amidst the continuous technological advancement of the industry. It is emphasized that the current gap between academic education and the actual situation in the labor market requires a revision of educational approaches. The primary objective of the research is to justify the integration of innovative computer modeling tools into the educational process to develop students' spatial and algorithmic thinking.

The paper defines the concept of a designer's digital competencies as an integrative ability to independently solve design tasks. An existing three-level model is outlined: progressing from a basic technical level, through an operational level, to the highest creative and innovative level.

Special attention is given to the classification of modern software, divided into key blocks that form a comprehensive educational framework. The software constituting the components of a spatial designer's digital competence is described. Specific applications cater to distinct areas: software for spatial shaping and general

modeling aims to develop form-creation and parametric thinking; information modeling and standardization software fosters constructive and structural thinking in project approaches and documentation; and applications for simulating physically accurate environments and visual communication are responsible for photorealistic and immersive real-time interactive presentations.

It is noted that the effective assimilation of this extensive technological knowledge is impossible within a rigid academic structure. It requires revision and greater adaptability to the dynamic emergence of innovative technologies.

The scientific novelty of the research lies in the development of a comprehensive, multi-level matrix of digital competencies for design students, which links learning stages to software packages appropriate in complexity and task relevance. The implementation of a differentiated approach and the gamification of the educational process significantly increase students' overall engagement in independent design and the enhancement of their professional skills.

Key words: *environmental design, computer modeling, digital competence, 3D graphics, BIM technologies, interactive visualization, real-time engines, generative artificial intelligence, project-based learning.*

Вступ. Стрімкий розвиток цифрових технологій докорінно змінює вимоги до фахівців у сфері дизайну середовища. Сучасний дизайнер має володіти не лише традиційними художніми навичками, а й широким інструментарієм цифрових технологій: від базового креслення в CAD-програмах до роботи з інтерактивною візуалізацією просторів та застосунками доповненої реальності. Так як в сучасному світі, роботодавці в сфері дизайну середовища, виокремлюють з вимог до кандидатів, саме вміння працювати з моделюванням 3д просторів та розуміння BIM-середовища, з подальшою презентацією проєктів у цифровому форматі.

Питання системного формування цифрових компетентностей у студентів, навчання яких пов'язане з проєктуванням середовища, залишається недостатньо дослідженим та визначеним у педагогічній науці України. Більшість праць, які досліджують цю або суміжну тему, розглядають окремі аспекти – навчання конкретним програмам або впровадження технологій у навчальний процес, опускаючи цілісний підхід до формування структурованої, визначеної моделі компетентності в майбутніх дизайнерів [1].

Мета статті полягає у визначенні структури цифрових компетентностей студентів, які вивчають дизайн середовища та обґрунтувати методику їх формування засобами комп'ютерного моделювання у поетапній системі навчання.

Результати. Цифрова компетентність – розглядається, як комплексна когнітивно-інструментальна характеристика

особистості, здатність фахівця формулювати, аналізувати та вирішувати складні багатошарові задачі за допомогою цифрових інструментів. Важливою особливістю є критична оцінка та контроль результату. Вміння керувати процесом, а не спостерігати за виконанням алгоритмами поставлених задач. Та важливим аспектом цифрової компетентності є адаптивність – здатність до безперервного вдосконалення, вивчення та інтеграції інноваційних технологій у власну практику.

Поняття цифрова компетентність у контексті вищої освіти репрезентується як характеристика особистості, яка має здатність ефективно використовувати цифрові технології для вирішення навчальних й професійних завдань. Для дизайнера середовища це поняття набуває особливого змісту, оскільки вміння використовувати цифрові технології є основними засобами професійної діяльності.

Аналіз освітніх програм провідних університетів, виокремленою є трирівнева модель цифрової компетентності студента-дизайнера:

Технічний рівень – базовий рівень, який передбачає розуміння принципів взаємодії з програмним забезпеченням, студент знає функціонування програми, технічні особливості й може відтворити базовий прототип.

Операційний рівень – перехід від механічного володіння інструментів до свідомого вирішення задач, обрання відповідних до поставлених завдань підходів до створення проєктів. Вміння раціоналізувати процес роботи.

Творчий рівень – використання цифрових технологій стає розширенням когнітивних здібностей. Здатність використовувати різні інструменти та знаходити нестандартні рішення для інтерпретації власних ідей.

Методологічною основою слугують принципи проєктно-орієнтованого навчання та методика Скаффолдинг, згідно з якою знання є результатом активної взаємодії студента з навчальними матеріалом, а не пасивного сприйняття інформації, при поступовій зменшенні втручання викладача в опанування нового матеріалу.

Ефективна підготовка дизайнера середовища потребує не окремих програм, а комплексної системи цифрових інструментів, де кожен засіб вирішує конкретні задачі. Відповідність між програмами та компетентностями, які вони формують і очікуваними результатами наведені в таблиці 1 [5].

В подальшому необхідність до формування культури академічної та комерційної подачі проєкту. Студенту необхідно використовувати та засвоювати принципи композиції, колористики та візуальної ієрархії. Здатність якісно та переконливо репрезентувати власну ідею, збираючи до купи всі частини проєкту у єдиний, логічну візуальну структуру [2].

Центральним методичним принципом є проєктно-орієнтоване навчання, суть якого полягає в тому, студент вивчає програму та опановує звання не через абстрактні вправи, а й через виконання наближених до реальних умов дизайн-проєкти.

Методика також передбачає поступове зменшення підтримки з боку викладача: на початку навчання може бути повна демонстрація відпрацювання завдань; на подальших рівнях перехід до показу ключових елементів виконання та самостійних рішень та підходів студента до проєкту; на завершальних стадіях навчання, роль викладача є більше менторською та допоміжною в направленні студента в роботі над проєктом.

Гейміфікація як інструмент залучення й утримування уваги. Одним з сучасних рішень та напрямків в покращенні володіння цифровими технологіями – є гейміфікація процесу навчання. Застосовування ігрових підходів та інструментів в неігровому контексті. Інтерпретація завдання як «квесту» з гри. Система балів, рейтингу, групової та публічний захист підвищують залученість здобувачів до опанування фахових навичок.

Зараз Unreal Engine повинен займати особливе місце в сучасній підготовці

Таблиця 1

Відповідність програм та компетентностей у підготовці дизайнерів середовища

Програма / курс	Компетентність	Результат навчання	Метод
SketchUp, AutoCAD Archicad	Просторове мислення, загальний прототип, базове 3D моделювання	Вміємо будувати 3D-простір, читаємо креслення плани, розгортки, фасади	Демонстрація + повторення
3ds Max	Створення деталізованої моделі, рендеринг, графічна подача	Фотореалістична, фізично коректна візуалізація інтер'єру	Навчальний проєкт
Revit / ArchiCAD,	Поглиблення знань щодо функціоналу програм BIM-проєктування, документація	Розуміння технологій BIM-моделювання та ведення в ній документації	Розширення вимог до кінцевого проєкту, формування робочого проєкту (в рамках навчання)
Grasshopper, UE5, AI	Використання технологій моделювання вищого рівня, параметричне моделювання, алгоритмічна геометрія, інтерактивні середовища, інтеграція генерацій штучного інтелекту	VR-простори, параметричні моделі, інтерактивність презентації, швидкість реалізації проєкту	Дипломний проєкт + презентація та портфоліо

дизайнерів – розроблений як ігровий рушій, інтегрувавши технології динамічного освітлення Lumen та мікро полігональної геометрії Nanit, дуже сильно імplementований в роботу дизайнерів середовища та архітекторів. Цей рушій забезпечує фото реалістичну візуалізацію в режимі реального часу, на відміну від традиційних рендерів, де можна чекати на результат годинами [6].

В педагогічній сфері, цінність цього рушія полягає не лише в якості зображення, а й у формуванні системного мислення – всі частини проєкту пов'язані й використовуються/допрацьовуються паралельно – студент одночасно може працювати з освітленням, матеріалами, геометрією та навіть інтерактивністю простору. Використовуючи вбудовані інструменти візуального програмування за рахунок системи Blueprint, студент розвиває алгоритмічне мислення, що є ключовим в підході до проектування сучасних просторів.

Оцінювання цифрових компетентностей. Традиційне оцінювання завдань «виконав\не виконав» не є релевантним в контексті роботи з середовищем й не відображає реальний рівень компетентності.

Відповідно до рівнів цифрових компетентностей:

1. Технічний рівень – студент виконав завдання, відповідно до інструкцій та під безпосереднім контролем з боку викладача.

2. Операційний рівень – студент вирішив задачу та знайшов не стандартне рішення завдання.

3. Творчий – студент запропонував оригінальне технічне або художнє рішення, за рахунок креативного використання цифрових технологій.

До рівнів цифрових компетентностей необхідно додати рівень позиціонування. Остаточним результатом навчання, окрім опанування технічних та творчих аспектів роботи, є формування цифрового портфоліо та презентації себе, як компетентного фахівця. Вміння презентувати проєкт, ідеї чи концептуальні пропозиції, є суттєвою та якісною характеристикою сформованою професійної особистості.

Показником високого рівня компетентності є здатність не просто якісно працювати

програмах та використовувати творчий підхід, а формувати наскрізний робочий процес, безперешкодно передавати дані між різними середовищами та частинами проєкту. Саме вміння вибудувати таку систему інструментів, можливість вирішувати комплексні складні проєктні задачі.

Попри постійне впровадження цифрових технологій в освітній процес, навчальні заклади стикаються з низкою системних проблем.

Першою з яких, є розрив між навчальними програмами університетів і реальними вимогами ринку праці. Навчальні плани, зазвичай, оновлюються значно повільніше, ніж розвивається ринок праці за рахунок інноваційних цифрових технологій. Поки студентів вчать кресленням в базових CAD-програмах, запит роботодавців спрямований на вміння працювати з фото реалістичними візуалізаціями, BIM-системами, доповненою реальністю та фахівців з штучного інтелекту в рамках роботи з просторами. Як наслідок виникає ситуація, перенавчання студента безпосередньо на робочому місці під конкретного роботодавця [3].

Другою проблемою, з якою доводиться стикатись викладачам, нерівномірність підготовки студентів. Оцінка студентів за цифровими компетентностями не відбувається, тому викладачам доводиться навчати базовим поняттям студентів, які вже мають досвід роботи в профільних програмах та тим хто знайомиться з ними в перше. Це вимагає від викладача розробки адаптивних, багаторівневих завдань та впровадження індивідуальних освітніх траєкторій у межах однієї дисципліни. Відповідно до такої ситуації, може бути використана диференціація завдань, для розвитку студентів [4].

Третім, є технічне забезпечення вищих навчальних закладів. Можливості університетів та академій часто не відповідають сучасним вимогам, для якісного формування студентів, як самодостатніх фахівців. Більшість професійних програм, потребують потужних систем для відповідного вивчення й розповсюджуються на основі платної системи доступу. Частковим вирішенням

в деяких сервісах є простий й зрозумілий механізм отримання – освітніх ліцензій на доступ для студентів та викладачів, проте це в більшості як виключення [7].

Визначені проблеми показують складність формування цифрової компетентності в студентів й більше не є суто технічним питанням. Це комплексна проблема, яка потребує запровадження гнучких підходів та адаптивних методик [8].

Висновки. Формування цифрових компетентностей студентів-дизайнерів засобами комп'ютерного моделювання є обов'язковим й необхідним для сучасної вищої школи. Чотирьох рівнена модель компетентностей (Технічний-Операційний-Позиціонування), дозволяє структурувати навчальний процес, визначити критерії оцінювання та побудувати

чітку траєкторію розвитку студента від початку навчання до дипломного проекту та виходу на ринок праці.

Поєднання проєктно-орієнтованого навчання з імплементацією гейміфікованих підходів, забезпечить не лише технічну підготовку, а й розвиток критичного та аналітичного мислення, здатності пошуку інформації, адаптації до нових технологій та вміння відстоювати та захищати власні рішення – якостей, які визначають професійність та цінність в умовах динамічного розвитку цифрових технологій.

Перспективами подальших досліджень є розробка стандартизованого інструментарію оцінювання цифрових компетентностей, вивчення та повноцінна інтеграція штучного інтелекту в проєктну діяльність студентів.

Література:

1. Буйницька О. П., Варченко-Троценко Л. О., Грицеляк Б. І. Цифровізація закладу вищої освіти. *Освітологічний дискурс*. 2020. Вип. 1 (28). С. 64–79. DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-9137.2020.1.7>.
2. Гетьман О. П. Персональний бренд і портфоліо у професійній діяльності дизайнера. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 6. С. 64–68. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.9>.
3. Кузьомко В. М., Бурангулова В. В. Можливості використання штучного інтелекту в діяльності сучасних підприємств. *Економіка та суспільство*. 2021. Вип. 32. С. 117–122. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-32-15>.
4. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
5. Autodesk. BIM for Architecture, Engineering, and Construction. URL: <https://www.autodesk.com/solutions/bim>
6. Epic Games. Unreal Engine for Architecture and Design. URL: <https://www.unrealengine.com/en-US/industries/architecture-design>
7. Redecker C. European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu. Luxembourg : Publications Office of the EU, 2017. 95 p. DOI: <https://doi.org/10.2760/159770>.
8. Voogt J., Roblin N. P. A comparative analysis of international frameworks for 21st century competences. *Journal of Curriculum Studies*. 2012. Vol. 44(3). P. 299–321. DOI: <https://doi.org/10.1080/00220272.2012.669838>.

References:

1. Buinytska, O., Varchenko-Trotsenko, L., & Hrytseliak, B. (2020). Tsyfrovizatsiia zakladu vyshchoi osvity [Digitalization of higher education institution]. *Osvitolohichniy dyskurs*, (1), 64–79. <https://doi.org/10.28925/2519-9137.2020.1.7>
2. Hetman, O. P. (2025). Personalnyi brend i portfolio u profesiinii diialnosti dyzainera [Personal brand and portfolio in the professional activity of a designer]. *Ukrainian Art History Discourse*, (6), 64–68. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.9>
3. Kuziomko, V. M., & Buranhulova, V. V. (2021). Mozhlyvosti vykorystannia shtuchnoho intelektu v diialnosti suchasnykh pidpriemstv [Opportunities for using artificial intelligence in the activities of modern enterprises]. *Ekonomika ta suspilstvo*, (32), 117–122. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-32-15>
4. Law of Ukraine No. 1556-VII on Higher Education. (2014, July 1). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
5. Autodesk. (n.d.). BIM for architecture, engineering, and construction. <https://www.autodesk.com/solutions/bim>
6. Epic Games. (n.d.). Unreal Engine for architecture and design. <https://www.unrealengine.com/en-US/industries/architecture-design>

7. Redecker, C. (2017). European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu. Publications Office of the European Union. <https://doi.org/10.2760/159770>

8. Voogt, J., & Roblin, N. P. (2012). A comparative analysis of international frameworks for 21st century competences. *Journal of Curriculum Studies*, 44(3), 299–321. <https://doi.org/10.1080/00220272.2012.669838>

Дата першого надходження статті до видання: 21.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 74.02:76.012

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.18>**Журавльова Наталія Анатоліївна,**

старший викладач кафедри рисунка

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-2685-0826

nataliia.zhuravlova@naoma.edu.ua

КОЛЬОРОВИЙ РИСУНОК ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджено роль кольорового рисунка як важливого інструменту формування художнього образу в системі сучасного графічного дизайну та мистецької освіти. Розглянуто специфіку використання кольору у процесі створення дизайнерських концепцій, де він функціонує не лише як декоративний засіб, а як структурний компонент формотворення, емоційної виразності та змістової організації візуального образу. Актуальність теми зумовлена зростанням ролі візуальної комунікації в цифровому середовищі та необхідністю вдосконалення художньо-професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Метою дослідження є визначення значення кольорового рисунка як інструменту формування художньої образності, розвитку образного мислення та професійних компетентностей дизайнерів. Методологічну основу становлять мистецтвознавчий аналіз художніх практик, порівняльний аналіз наукових джерел із теорії кольору, рисунка та дизайну, а також узагальнення теоретичних і методичних підходів до формування візуального образу. Дослідження спирається на аналіз навчальної та творчої практики підготовки дизайнерів, що дозволило простежити роль кольорового рисунка у процесах формування композиційного мислення та проєктного бачення.

Встановлено, що кольоровий рисунок є важливим етапом створення художнього образу саме в графічному дизайні, оскільки забезпечує синтез лінійно-конструктивних, тональних і колористичних засобів виразності. Використання кольору сприяє передачі емоційного змісту зображення, підсилює композиційну структуру, формує цілісність візуального сприйняття та забезпечує стилістичну єдність дизайнерського проєкту. Кольоровий рисунок активізує процес візуального узагальнення форми, сприяє розвитку спостережливості, асоціативного мислення та індивідуальної графічної мови майбутнього дизайнера.

Доведено, що впровадження кольорового рисунка в освітній процес підготовки дизайнерів підвищує ефективність формування професійних навичок, розвиває здатність до візуального аналізу, стилізації та художнього моделювання образу. Отримані результати можуть бути використані у методиках викладання академічних дисциплін, курсах рисунка, композиції та проєктної графіки. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням ролі кольорового рисунка у цифровому графічному дизайні, медіамистецтві та міждисциплінарних практиках візуальної комунікації.

Ключові слова: кольоровий рисунок, графічний дизайн, художній образ, композиція, колір, візуальна мова, дизайнерська освіта.

Zhuravlova Nataliia. COLOR DRAWING AS A TOOL FOR FORMING AN ARTISTIC IMAGE IN GRAPHIC DESIGN

The article examines the role of color drawing as an important tool for forming an artistic image in contemporary graphic design and art education. The study highlights the specific features of color application in the development of design concepts, where color functions not merely as a decorative element but as a structural component of form-making, emotional expressiveness, and semantic organization of the visual image. The relevance of the research is determined by the growing importance of visual communication in the digital environment and the necessity to improve the artistic and professional training of future designers.

The purpose of the study is to determine the significance of color drawing as a tool for shaping artistic imagery, developing figurative thinking, and forming professional competencies of designers. The methodological framework includes art historical analysis of visual practices, comparative analysis of scholarly sources on color theory, drawing and design, as well as generalization of theoretical and methodological approaches to visual image formation. The research is based on the analysis of educational and creative practices in design training, which made it possible to trace the role of color drawing in the development of compositional thinking and project vision.

The study establishes that color drawing is an essential stage in creating an artistic image specifically in graphic design, as it ensures the synthesis of linear-constructive, tonal, and coloristic means of expression. The use of color

enhances the emotional content of an image, strengthens compositional structure, ensures visual integrity, and contributes to the stylistic unity of a design project. Color drawing intensifies the process of visual generalization of form, promotes observational skills, associative thinking, and the development of an individual graphic language of a future designer.

It is proven that the integration of color drawing into the educational process increases the effectiveness of professional skill formation, develops the ability for visual analysis, stylization, and artistic modeling of imagery. The results can be applied in teaching methodologies of academic disciplines, drawing courses, composition, and project graphics. Prospects for further research are related to the study of color drawing in digital graphic design, media art, and interdisciplinary visual communication practices.

Key words: color drawing, graphic design, artistic image, composition, color, visual language, design education.

Вступ. Сучасний розвиток візуальної культури відбувається в умовах стрімкої цифрової трансформації комунікаційного середовища, що зумовлює зростання ролі графічного дизайну як інструменту формування візуальних смислів і культурної комунікації. У процесі створення дизайнерських об'єктів провідного значення набуває художній образ, який формується через взаємодію композиції, форми, фактури, тону та кольору. Саме художня образність забезпечує змістову виразність, емоційну насиченість і цілісність візуального повідомлення.

Одним із фундаментальних засобів формування художнього образу традиційно виступає рисунок, що становить основу професійної підготовки митців і дизайнерів. Академічний рисунок формує просторове мислення, розвиває спостережливість, здатність до аналітичного бачення форми та її образного узагальнення. Водночас у сучасній художній освіті дедалі більшого значення набуває кольоровий рисунок, який інтегрує лінійно-конструктивну основу з колористичною організацією композиції, розширюючи виражальні можливості графічної мови.

Колір у структурі рисунка функціонує не лише як декоративний елемент, а як активний формотворчий чинник, що впливає на емоційний, смисловий і композиційний рівні зображення. Використання кольору сприяє посиленню образної виразності, формує акценти, ритміку та просторову організацію візуального поля, забезпечуючи цілісність художнього вирішення дизайнерського проєкту. Саме тому кольоровий рисунок у графічному дизайні постає як ефективний інструмент візуального моделювання образу та розвитку професійного мислення майбутнього дизайнера.

Попри наявність значного корпусу досліджень, присвячених академічному рисунку та теорії кольору, проблема осмислення кольорового рисунка як інтегрованого інструменту формування художнього образу у графічному дизайні залишається недостатньо систематизованою в мистецтвознавчих і педагогічних працях. Це зумовлює актуальність дослідження, спрямованого на визначення ролі кольорового рисунка у формуванні образної структури дизайнерського проєкту та його значення у професійній підготовці дизайнерів.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами дослідження стали наукові праці з теорії рисунка, кольорознавства, композиції та графічного дизайну, що формують теоретичну базу осмислення художньо-образних процесів у візуальному мистецтві. До аналітичного корпусу також увійшли навчальні роботи студентів спеціальності «Графічний дизайн», виконані в межах дисципліни «Рисунок», а також авторські твори, що демонструють практичні можливості кольорового рисунка у формуванні художнього образу. Залучення навчального та творчого матеріалу дозволило простежити особливості застосування кольору як формотворчого й композиційного чинника у професійній підготовці дизайнерів.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Застосовано аналіз і синтез наукових джерел для визначення сучасного стану дослідження проблеми, порівняльний метод – для зіставлення підходів до викладання рисунка та кольорознавства у дизайнерській освіті, мистецтвознавчий аналіз – для виявлення композиційних,

пластичних і колористичних особливостей художніх робіт. Метод узагальнення використано з метою систематизації теоретичних положень щодо формування художнього образу засобами кольорового рисунка.

Інтерпретаційний підхід дав змогу розглянути взаємодію лінії, форми, тону та кольору як цілісну систему художнього формотворення у графічному дизайні. Аналіз навчальної та творчої практики забезпечив можливість оцінити ефективність застосування кольорового рисунка у процесі розвитку образного мислення, композиційного бачення та формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів.

Результати дослідження. У результаті проведеного дослідження встановлено, що кольоровий рисунок є важливим інструментом формування художнього образу в графічному дизайні та професійній підготовці майбутніх дизайнерів. Поєднання лінійної конструкції, тональної моделювання та колористичної організації композиції забезпечує цілісність візуального рішення й підсилює емоційно-образну виразність зображення.

Аналіз наукових праць засвідчує, що академічна художня підготовка є фундаментом формування професійного мислення митця і дизайнера, а інтеграція рисунка, живопису та скульптури забезпечує системність художнього бачення та проєктного мислення [1; 2]. Дослідники підкреслюють значення академічного рисунка як основи розвитку просторового мислення, спостережливості та здатності до узагальнення форми [5, с. 100]. Водночас поєднання рисунка з живописом і кольорознавством розширює виразальні можливості художньої мови дизайну та сприяє формуванню композиційного мислення [3, с. 196].

Колір у структурі рисунка виступає не лише декоративним, а й активним формотворчим чинником. Закономірності колористичних гармоній і психологія сприйняття кольору визначають характер емоційного впливу зображення, його композиційну рівновагу та смислову організацію [4; 6]. У дизайнерській практиці колір виконує структурну, навігаційну та комунікативну

функції, підсилюючи візуальну ієрархію та виразність образу [11; 14; 16].

Практичний аналіз художніх робіт підтверджує ефективність використання кольорового рисунка як засобу формування цілісного образу. Поєднання контурної лінії та кольорової плями сприяє узагальненню форми, підсилює декоративну виразність і формує індивідуальну графічну мову.

Авторські твори демонструють самостійний художній потенціал кольорового рисунка. У композиції «Ню» (2004) (іл. 1) поєднання гуашевих площин і маркерної лінії формує динамічну пластичну структуру зображення. Контраст теплих і холодних кольорових контурів створює просторову глибину та підсилює експресію образу.



Іл. 1. Наталія Журавльова. Ню. Гуаш, маркер, папір. 80 × 60 см. 2004

У другій композиції «Ню» (2004) (іл. 2) домінує живописно-жестова манера виконання, де широкі колористичні мазки взаємодіють із контурною пластикою форми. Тепла охриста гама забезпечує тональну цілісність композиції, тоді як лінія структурує силует і підкреслює ритміку пластики.

Начерк «Материнство» (2022) (іл. 3) репрезентує лінійно-кольорову модель формотворення. Поєднання маркерних ліній різного кольору створює багатопланову графічну структуру образу. Колір виконує конструктивну, просторову та емоційно-виразову функції, формуючи композиційну рівновагу та підсилюючи змістове наповнення зображення.



Іл. 2. Наталія Журавльова. Ню. Гуаш, маркер, папір. 80 × 60 см. 2004



Іл. 3. Наталія Журавльова. Материнство. Начерк. Маркери, папір. 42 × 30 см. 2022

Кольоровий рисунок виступає універсальним засобом художнього формотворення у графічному дизайні, де лінія і колір функціонують як рівнозначні елементи візуальної мови. Його застосування сприяє розвитку образного мислення, формуванню індивідуальної графічної стилістики та підвищенню професійної компетентності майбутніх дизайнерів. У результаті проведеного дослідження встановлено, що кольоровий рисунок є ефективним інструментом

формування художнього образу в графічному дизайні та важливим складником професійної підготовки майбутніх дизайнерів. Поєднання лінії, тону і кольору забезпечує цілісність візуального рішення, активізує процес образного узагальнення форми та підсилює емоційно-виразні можливості зображення.

Доведено, що інтеграція колористичних засобів у структуру рисунка розширює виразний потенціал художньої мови дизайну, сприяє формуванню композиційного мислення й розвитку індивідуальної графічної стилістики. Колір виступає активним формотворчим чинником, який впливає на просторову організацію зображення, ритміку композиції та смислову цілісність художнього образу.

Аналіз художньої практики підтвердив, що кольоровий рисунок може функціонувати як самостійний засіб художнього висловлювання, у якому лінія та колір взаємодіють як рівнозначні елементи візуальної мови. Його застосування у навчальному процесі сприяє розвитку образного мислення, спостережливості та здатності до стилізації форми.

Отримані результати можуть бути використані в методиці викладання академічних художніх дисциплін у закладах вищої мистецької освіти, зокрема в курсах рисунка, композиції та проєктної графіки. Практичне впровадження запропонованих підходів сприятиме вдосконаленню професійної підготовки дизайнерів і розвитку сучасної візуальної культури.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням ролі кольорового рисунка у цифровому середовищі, дослідженням його взаємодії з медіадизайном та розширенням міждисциплінарних зв'язків академічної художньої підготовки із сучасними практиками візуальної комунікації.

Література:

1. Брильов С., Глухенький І., Журавльова Н., Кочубей М. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в мистецьких закладах вищої освіти України. *Українська академія мистецтва*. 2024. № 35. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11>
2. Брильов С., Козік В., Хівренко К. Формування професійного мислення архітектора і дизайнера через призму образотворчого мистецтва: живопис, рисунок, скульптура. *Матеріали конференцій МЦНД*. Умань, 28.03.2025. С. 275–278. DOI: <https://doi.org/10.62731/mcnd-28.03.2025.009>

3. Демиденко О., Мельник О., Ткаченко І. Навчання академічному рисунку, живопису та кольорознавству у підготовці майбутніх дизайнерів. *Actual Problems of the Humanities and Natural Sciences*. 2023. № 66, ч. 1. С. 195–199. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_1/40.pdf
4. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
5. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості. *Art-prostir*. 2016. № 2. С. 99–103. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18727/1/N_Prohorova_AP_2_2016_IM.pdf
6. Сотник Л. І. Колір і його значення у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 6. С. 56–60. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-06-06-sotnyk.pdf>
7. Brylov S., Glukhenkij I., Kochubei M. Visual arts in the professional training of a designer: the importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2025. № 2. P. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
8. Edwards B. *Drawing on the Right Side of the Brain*. New York : Tarcher, 2012. 320 p.
9. Garner S. (Ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Bristol : Intellect Books, 2008. 327 p.
10. Lankow J., Ritchie J., Crooks R. *Infographics: The Power of Visual Storytelling*. Hoboken : Wiley, 2012. 272 p.
11. Li J. The use of colour in illustration. *Communications in Humanities Research*. 2023. Vol. 16, № 1. P. 6–11. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/16/20230021>
12. Lupton E., Phillips J. *Graphic Design: The New Basics*. New York : Princeton Architectural Press, 2015. 264 p.
13. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York : Harper Perennial, 1993. 224 p.
14. Meliksetyan G. The psychological meaning of color in design: a semantic review. *Main Issues of Pedagogy and Psychology*. 2025. Vol. 12, № 1. P. 6–28. DOI: <https://doi.org/10.24234/miopap.v12i1.64>
15. Paul C. *Digital Art*. London : Thames & Hudson, 2015. 272 p.
16. Wang L., Giesen J., McDonnell K. T., Zolliker P., Mueller K. Color design for illustrative visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. 2008. Vol. 14, № 6. P. 1739–1754. DOI: <https://doi.org/10.1109/TVCG.2008.118>

References:

1. Brylov, S., Glukhenkij, I., Zhuravlova, N., & Kochubei, M. (2024). Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva ta dyzainu v mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Academic school in modern conditions: Strategies for the development of fine arts and design in art higher education institutions of Ukraine]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, (35), 104–112. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11> [in Ukrainian]
2. Brylov, S., Kozik, V., & Khivrenko, K. (2025). Formuvannia profesiinoho myslennia arkhitekтора i dyzainera cherez pryzmu obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys, rysunok, skulptura [Formation of professional thinking of an architect and designer through the prism of fine arts: Painting, drawing, sculpture]. *Materialy konferentsii MTsND*, 275–278. <https://doi.org/10.62731/mcnd-28.03.2025.009> [in Ukrainian]
3. Demydenko, O., Melnyk, O., & Tkachenko, I. (2023). Navchannia akademichnoho rysunku, zhyvopysu ta koloroznavstva u pidhotovtsi maibutnikh dyzaineriv [Teaching academic drawing, painting and color science in the training of future designers]. *Actual Problems of the Humanities and Natural Sciences*, (66, Part 1), 195–199. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_1/40.pdf [in Ukrainian]
4. Itten, J. (2022). *Mystetstvo koloru* [The art of color]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian]
5. Prokhorova, N. A. (2016). Akademichnyi rysunok yak fundament tvorchoi hramotnosti dlia formuvannia tvorchoi osobystosti [Academic drawing as the foundation of creative literacy for the formation of a creative personality]. *Art-prostir*, (2), 99–103. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18727/1/N_Prohorova_AP_2_2016_IM.pdf [in Ukrainian]
6. Sotnyk, L. I. (2015). Kolir i yoho znachennia u mystetstvi [Color and its significance in art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (6), 56–60. <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-06-06-sotnyk.pdf> [in Ukrainian]
7. Brylov, S., Glukhenkij, I., & Kochubei, M. (2025). Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (2), 104–112. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
8. Edwards, B. (2012). *Drawing on the right side of the brain*. New York, NY: Tarcher.
9. Garner, S. (Ed.). (2008). *Writing on drawing: Essays on drawing practice and research*. Bristol: Intellect Books.
10. Lankow, J., Ritchie, J., & Crooks, R. (2012). *Infographics: The power of visual storytelling*. Hoboken, NJ: Wiley.

11. Li, J. (2023). The use of colour in illustration. *Communications in Humanities Research*, 16(1), 6–11. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/16/20230021>
12. Lupton, E., & Phillips, J. (2015). *Graphic design: The new basics*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
13. McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York, NY: Harper Perennial.
14. Meliksetyan, G. (2025). The psychological meaning of color in design: A semantic review. *Main Issues of Pedagogy and Psychology*, 12(1), 6–28. <https://doi.org/10.24234/miopap.v12i1.64>
15. Paul, C. (2015). *Digital art*. London: Thames & Hudson.
16. Wang, L., Giesen, J., McDonnell, K. T., Zolliker, P., & Mueller, K. (2008). Color design for illustrative visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 14(6), 1739–1754. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2008.118>

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.012:316.77

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.19>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,
завідувач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
v.karpov@kubg.edu.ua

Марченко Аліна Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0003-2372-9294
a.marchenko@kubg.edu.ua

Мельник Мирослав Тарасович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-0494-9403
5445941@ukr.net

СТОРИТЕЛІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Метою статті є аналіз сторітелінгу як інструменту формування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну та визначення його функціональної ролі в процесах передачі дизайнерського повідомлення. Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи наукової об'єктивності та системності, а також міждисциплінарний підхід, що ґрунтується на поєднанні положень теорії дизайну та візуальної комунікації. У процесі дослідження застосовано такі наукові методи: теоретичний аналіз і синтез для опрацювання наукових джерел з проблематики сторітелінгу та візуальної комунікації; структурно-функціональний аналіз з метою виявлення наративних і візуальних компонентів у дизайнерських повідомленнях; семіотичний аналіз для інтерпретації знаково-символічних елементів візуальних образів; порівняльний метод для зіставлення різних підходів до формування візуально-комунікативних стратегій у сучасному дизайні; метод узагальнення для формулювання теоретичних висновків. Формування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну із застосуванням сторітелінгу ґрунтується на принципах побудови цілісного візуального повідомлення, у межах якого наративні структури, образні рішення та символічні коди поєднуються в єдину систему смислових зв'язків. У цьому контексті сторітелінг забезпечує концептуальну цілісність дизайнерського продукту, сприяє емоційній залученості аудиторії та підвищує ефективність комунікації між дизайнером і реципієнтом. Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні сторітелінгу як інструменту формування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну та у виявленні його функціональних можливостей. Висновки. Сторітелінг у сучасному дизайні постає ефективним інструментом організації візуального повідомлення, що інтегрує естетичні, комунікативні та смислові складові. Застосування наративних принципів у візуальній комунікації забезпечує цілісність дизайнерського рішення, посилює ідентифікацію аудиторії з повідомленням та сприяє формуванню стійких візуально-комунікативних стратегій у сучасному дизайн-середовищі.

Ключові слова: сторітелінг, візуально-комунікативна стратегія, сучасний дизайн, наратив, візуальна комунікація.

Karpov Viktor, Marchenko Alina, Melnyk Myroslav. STORYTELLING AS A TOOL OF VISUAL COMMUNICATION STRATEGIES IN CONTEMPORARY DESIGN

The purpose of the article is to analyze storytelling as a tool for the formation of visual communication strategies in contemporary design and to determine its functional role in the processes of transmitting design messages. The methodological basis of the study is formed by general scientific principles of objectivity and systematicity, as well as an interdisciplinary approach based on the integration of design theory and visual communication concepts. The following research methods were applied: theoretical analysis and synthesis for reviewing scientific sources on storytelling and visual communication; structural and functional analysis to identify narrative and visual components in design messages; semiotic analysis to interpret symbolic elements of visual images; comparative method to examine different approaches to the formation of visual communication strategies in contemporary design; and generalization method to formulate theoretical conclusions.

The formation of visual communication strategies in contemporary design through storytelling is based on the principles of constructing a coherent visual message, in which narrative structures, visual solutions, and symbolic codes are integrated into a unified system of meanings. In this context, storytelling ensures the conceptual integrity of the design product, enhances audience emotional engagement, and increases the effectiveness of communication between the designer and the recipient. The scientific novelty of the study lies in the theoretical substantiation of storytelling as a tool for the formation of visual communication strategies in contemporary design and in identifying its functional potential.

Conclusions. Storytelling in contemporary design appears as an effective tool for organizing visual messages, integrating aesthetic, communicative, and semantic components. The application of narrative principles in visual communication ensures the integrity of design solutions, strengthens audience identification with the message, and contributes to the formation of sustainable visual communication strategies in the contemporary design environment.

Key words: Storytelling, visual communication strategy, contemporary design, narrative, visual communication.

Вступ. Сучасний дизайн функціонує в умовах домінування візуальної комунікації як ключового механізму передавання смислів у культурному та інформаційному середовищі. Ускладнення комунікативних процесів актуалізує потребу у формуванні ефективних візуально-комунікативних стратегій, що забезпечують структурну цілісність і комунікативну результативність повідомлення. У цьому контексті особливого значення набуває сторітелінг як інструмент організації візуального повідомлення на основі наративних принципів.

Застосування сторітелінгу в дизайні дозволяє інтегрувати візуальні елементи у цілісну комунікативну систему, формуючи логіку сприйняття та забезпечуючи смислову єдність дизайнерського рішення. Водночас, попри активне використання сторітелінгу в сучасній практиці, його теоретичне осмислення як механізму формування візуально-комунікативних стратегій залишається недостатньо систематизованим у межах теорії дизайну, що визначає актуальність даного дослідження.

Матеріали й методи. Матеріалами дослідження слугували наукові публікації з теорії дизайну та візуальної комунікації, а також

прикладні сучасних дизайнерських практик, у яких застосовуються наративні підходи до організації візуального повідомлення. Методологічну базу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних методів. Зокрема, використано метод теоретичного аналізу та синтезу для опрацювання наукових джерел і формування понятійно-категоріального апарату; структурно-функціональний метод для виявлення ролі сторітелінгу в побудові візуально-комунікативних стратегій; семіотичний аналіз для інтерпретації знаково-символічних компонентів дизайнерського повідомлення; порівняльний метод для зіставлення різних моделей застосування сторітелінгу в сучасному дизайні; метод узагальнення для формулювання теоретичних висновків і систематизації результатів дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Проблема сторітелінгу як інструмента організації комунікації та формування змісту повідомлення розглядається у працях зарубіжних і вітчизняних дослідників. Теоретичне підґрунтя сторітелінгу сформовано в межах наративної парадигми, де В.Фішер визначає її як універсальний механізм

комунікації та інтерпретації соціальної реальності [5]. Структурні принципи організації наративу обґрунтовано у класичних працях Арістотеля, В. Проппа та Ж. Женетта, які розглядають історію-сторітелінг як впорядковану систему взаємопов'язаних елементів [5, 7, 14]. Подальший розвиток нараторології у дослідженнях М. Флудернік, М.-Л. Раян та Д. Германа дозволив інтерпретувати сторітелінг як когнітивний і медіазалежний процес, що визначає характер взаємодії аудиторії з інформаційним середовищем [6; 8; 15].

У контексті цифрових комунікацій Г. Дженкінс і Дж. Ламберт розглядають сторітелінг як основу трансмедійних стратегій [9; 10]. У сфері дизайну сторітелінг досліджується як інструмент організації візуального повідомлення. Мультиmodalні аспекти наративу висвітлено у працях С. Бейтмена, Я. Вільдфоера і Т. Хйппала [3; 15]. Стилїстичні особливості візуальних історій у дослідженні Н. Норгаард [7], а роль сторітелінгу як складової дизайн-мислення у працях Е. Луптон [11]. Методологічні основи візуального сторітелінгу в дизайні представлено у дослідженні Г. Оуена і Дж. Робертса [13].

В українському науковому дискурсі сторітелінг розглядається переважно у контексті дизайну візуальних комунікацій та медіасередовища. Зокрема, Н. Скляренко, О. Романюк і М. Колосніченко досліджують сторітелінг як метод організації візуального сюжету [16], Р. Кучегура, П. Пономаренко і В. Ібулаєв розглядає сторітелінг як інструмент просторового дизайну [17]. Трансмедійні аспекти сторітелінгу аналізує С. Азєєв [1], тоді як Т. Ковальова, Ю. Зубахін і С. Ковальов розглядають його як механізм формування смислових моделей у медіапросторі [18].

Таким чином, сторітелінг у сучасному науковому дискурсі розглядається як важливий інструмент дизайну, однак його роль як системного механізму формування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну потребує подальшого дослідження.

Метою статті є концептуалізація сторітелінгу як інструменту візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну шляхом аналізу його функціональної ролі у процесах

комунікативної передачі дизайнерського повідомлення.

Результати. Термін «storytelling» сформувався в англomовному науковому дискурсі як позначення процесу структурованого передавання змісту у формі історії та у другій половині ХХ століття набув концептуального статусу в межах комунікативних і соціогуманітарних досліджень. У межах наративної парадигми В. Фішера комунікація трактується як процес конструювання історій, переконливість яких визначається їх логічною цілісністю, що створює підґрунтя для інтерпретації дизайнерського продукту як наративно організованої комунікативної структури [5].

Теоретичні витоки наративного принципу сягають античної естетики, де Арістотель визначає «mythos» як структурну основу художнього твору, підкреслюючи, що смислова цілісність формується через впорядковану взаємодію елементів [2]. Це положення заклало підґрунтя для розуміння структури як механізму смислотворення, що у сучасному дизайні реалізується через композиційну організацію, ієрархію та послідовність візуальних елементів.

Подальший розвиток наративної теорії у ХХ столітті, зокрема у працях В. Проппа, дозволив інтерпретувати наратив як формалізовану структурну систему, засновану на інваріантній послідовності функцій [14]. У контексті дизайну це створює можливість розглядати візуально-комунікативні рішення як структуровані сценарії взаємодії між повідомленням і аудиторією. Нараторологічні дослідження Ж. Женетта, що концептуалізують порядок, тривалість і фокалізацію як параметри організації оповіді, розширили інструментарій аналізу наративних структур [7], які в сучасному графічному та цифровому дизайні трансформуються в механізми керування увагою та логікою сприйняття.

У межах посткласичних підходів сторітелінг розглядається як форма організації досвіду, що моделює процес взаємодії реципієнта з комунікативним середовищем, що обґрунтовано у дослідженні М. Флудернік [6]. Розвиток цифрових технологій сприяв формуванню концепції трансмедійного сторітелінгу,

у межах якої наратив функціонує як інтеграційний механізм, що об'єднує різні комунікативні платформи в єдину смислову систему, що детально розкрито у працях Г. Дженкінса [9]. Практико-орієнтовані дослідження цифрового сторітелінгу, представлені Дж. Ламбертом, підтверджують його роль як ефективного інструменту організації візуального повідомлення, що забезпечує інтеграцію композиційних, образних і символічних компонентів у цілісну комунікативну структуру [10].

Таким чином, у сучасному науковому дискурсі сторітелінг інтерпретується як механізм структурної організації повідомлення, що забезпечує смислову послідовність, керуваність сприйняття та формування цілісного комунікативного досвіду. У дизайні це створює підґрунтя для його розгляду як інструменту формування візуально-комунікативних стратегій, спрямованих на підвищення ефективності взаємодії між візуальним повідомленням і аудиторією. У цьому контексті візуально-комунікативні стратегії, сформовані засобами сторітелінгу, постають як ієрархічно організовані системи, що ґрунтуються на інтеграції наративних і візуальних компонентів, у межах яких наратив упорядковує візуальний матеріал і формує послідовний сценарій взаємодії реципієнта з повідомленням [15]. Це дозволяє інтерпретувати візуально-комунікативну стратегію не як сукупність окремих дизайнерських рішень, а як цілісну систему смислової організації.

Структурну основу таких стратегій формують взаємопов'язані компоненти, зокрема такі як: наративна структура, образна система, композиційна організація та семіотичні коди. Наративна структура визначає логіку смислового розгортання повідомлення і траєкторію його сприйняття [15], візуальні образи забезпечують матеріалізацію змісту у знакових формах, тоді як композиційна організація формує ієрархію елементів і ритм їх взаємодії [3]. Семіотичні коди забезпечують глибинний рівень інтерпретації, інтегруючи візуальне рішення у ширший культурний і комунікативний контекст. У сукупності ці компоненти формують інтегративну модель візуально-комунікативної стратегії,

в якій сторітелінг виступає системоутворювальним механізмом організації дизайнерської комунікації [13].

Функціональний вимір сторітелінгу розкривається через його здатність забезпечувати смислову цілісність і комунікативну ефективність повідомлення. Смыслотворча функція полягає в організації повідомлення як наративної структури, що формує смислову ієрархію [15], комунікативно-інтегративна у поєднанні різнорівневих елементів у цілісну систему взаємодії [8], а емоційно-перцептивна в активізації когнітивних механізмів сприйняття та підвищенні залученості аудиторії [3]. Водночас сторітелінг забезпечує цілісність дизайнерського рішення, узгоджуючи композиційні, функціональні та змістові характеристики в єдиній комунікативній моделі [11]. Ідентифікаційна функція сторітелінгу сприяє формуванню впізнаваності та стабільних смислових зв'язків у візуальному середовищі, що є важливим чинником ефективної комунікації [12].

На стратегічному рівні сторітелінг виступає концептуальним каркасом дизайнерського проектування, визначаючи логіку композиційної організації та сценарій взаємодії реципієнта з повідомленням. На відміну від ненаративних рішень, що характеризуються фрагментарністю та відсутністю смислової послідовності, наративна організація забезпечує цілісність і стабільність комунікації, особливо в умовах багатоканального медіасередовища [4]. Це зумовлює зростання ролі сторітелінгу як інструменту інтеграції візуальних рішень у єдину комунікативну систему, здатну підтримувати довготривалу взаємодію з аудиторією та формувати стійкі асоціативні зв'язки [13; 15].

Отже, сторітелінг активно інтегрується в різні напрями сучасного дизайну, де він використовується для формування візуальних ідентичностей, брендингових систем і користувацького досвіду. Наративна організація забезпечує послідовність і цілісність комунікації, сприяючи підвищенню ефективності сприйняття та інтерпретації інформації [11; 15]. У цьому контексті сторітелінг постає не лише як засіб виразності, а як методологічна

основа проєктування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну [13].

Для виявлення ролі сторітелінгу у формуванні візуально-комунікативних стратегій доцільним є аналіз дизайну рекламних матеріалів різних сучасних брендів, наприклад «MasterZoo», «Садочок» та «Comfy», де комунікація характеризується цілісною наративною організацією. Візуальні рішення демонструють узгодженість образної системи, композиційних принципів і колористики, що забезпечує впізнаваність і послідовність комунікативного повідомлення. За таких умов окремі зображення функціонують як взаємопов'язані елементи спільної смислової структури, спрямованої на формування стійкого уявлення про бренд. Це створює підґрунтя для розгляду сторітелінгу як інструменту, що визначає логіку організації

візуального повідомлення та забезпечує реалізацію стратегічних завдань дизайнерської комунікації (рис. 1, 2).

Аналіз рекламних зображень бренду «MasterZoo» засвідчує, що сторітелінг функціонує як системоутворювальний принцип формування візуально-комунікативної стратегії, інтегруючи структурний, функціональний і стратегічний рівні дизайнерської комунікації. Наративна організація кампанії реалізується через серію мікронаративів, у межах яких кожне зображення постає окремим епізодом ширшої історії взаємодії людини та домашньої тварини. Відсутність лінійної послідовності компенсується повторюваністю ситуацій турботи, взаємодії та повсякденного співбуття, що забезпечує смислову цілісність і формує довготривалу комунікативну пам'ять.

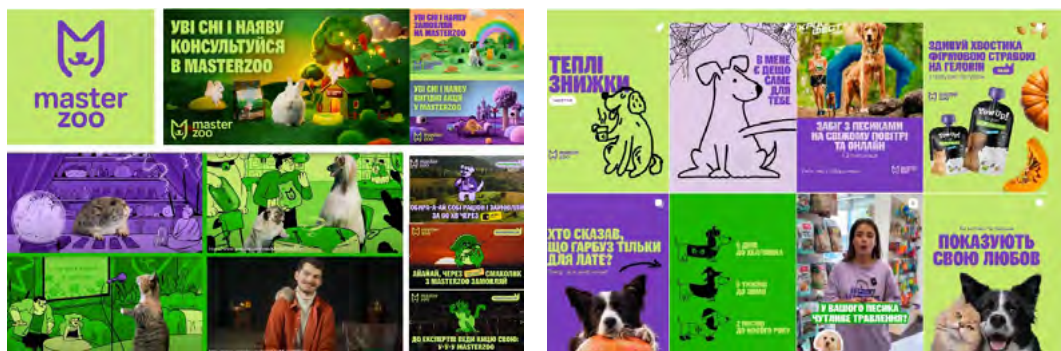


Рис. 1. Приклад реалізації сторітелінгу у формуванні візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну (рекламні зображення бренду «MasterZoo»)



Рис. 2. Приклад реалізації сторітелінгу у формуванні візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну (рекламні зображення бренду «Садочок» та «Comfy»)

Образна система ґрунтується на поєднанні реалістичних зображень тварин і стилізованих персонажів, де домашні улюбленці виступають основними наративними об'єктами. Антропоморфізація та емоційна виразність образів активізують емпатійне сприйняття, тоді як репрезентація людини як партнера й опікуна транслює цінності відповідальності та турботи. Композиційна організація характеризується ієрархічною впорядкованістю та серійною впізнаваністю, що досягається через повторюваність композиційних рішень, кольорових акцентів і стабільність айдентичних елементів у різних медіаформатах.

Смислово-символічний рівень стратегії формується через інтеграцію культурних і комерційних кодів. Використання зеленої кольорової палітри актуалізує асоціації з безпекою, природністю та довірою, тоді як гумористичні та емоційно насичені сюжети сприяють формуванню образу бренду як відкритого та орієнтованого на підтримку. У результаті створюється цілісне семантичне поле, що забезпечує стабільність інтерпретації бренду в різних комунікативних контекстах.

Функціональний аналіз показує, що сторітелінг реалізує смислотворчу, інтегративну, емоційно-перцептивну та ідентифікаційну функції. Він забезпечує формування цілісного наративу, узгодження різних елементів комунікації, підвищення емоційної залученості аудиторії та впізнаваність бренду. На стратегічному рівні сторітелінг виконує функцію довготривалого смислового каркаса, що забезпечує цілісність і масштабованість

комунікації в умовах багатоканального медіасередовища. Порівняно з ненаративними рішеннями, така організація демонструє вищий рівень смислової узгодженості та комунікативної стабільності.

Отже, на прикладі дизайну рекламних комунікацій бренду «MasterZoo» сторітелінг функціонує не лише як засіб візуальної виразності, а як стратегічний інструмент організації дизайнерського повідомлення, що визначає логіку побудови візуально-комунікативної стратегії та забезпечує її цілісність, впізнаваність і ефективність.

Висновки. Результати дослідження підтверджують, що сторітелінг у сучасному дизайні функціонує як інструмент системної організації візуально-комунікативних процесів. Його застосування забезпечує інтеграцію змістових, образних і композиційних компонентів у цілісну структуру, що визначає логіку сприйняття та інтерпретації повідомлення. Використання наративних принципів сприяє формуванню цілісних моделей комунікації, у межах яких візуальний образ виступає механізмом смислотворення та емоційної взаємодії з аудиторією.

Таким чином, сторітелінг доцільно інтерпретувати як стратегічний інструмент формування візуально-комунікативних стратегій сучасного дизайну, що забезпечує ефективність і довготривалу стабільність дизайнерської комунікації. Перспективи подальших досліджень пов'язані з уточненням функціональних моделей сторітелінгу в різних видах дизайну та аналізом його ролі в умовах цифрового та мультимедійного середовища.

Література:

1. Азєєв С. О. Трансмедійний сторітелінг у сучасних візуальних комунікаціях. *Молодий вчений*. 2020. № 10. С. 178–182.
2. Aristotle. *Poetics*. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge Harvard University Press 1995.
3. Bateman John A., Wildfeuer Janina, Hiippala Tuomo. *Multimodality Foundations Research and Analysis*. Berlin Boston De Gruyter 2017.
4. Buchanan Richard. *Wicked Problems in Design Thinking*. *Design Issues*. 1992. Vol. 8. No. 2. P. 5–21.
5. Fisher Walter R. *Human Communication as Narration Toward a Philosophy of Reason Value and Action*. Columbia University of South Carolina Press 2011. 205p.
6. Fludernik Monika. *Towards a Natural Narratology*. London New York Routledge 1996.
7. Genette Gérard. *Narrative Discourse An Essay in Method*. Ithaca Cornell University Press 1983. Reprint 2018. 285 p.
8. Herman David. *Narratology Beyond the Human Storytelling and Animal Life*. Oxford Oxford University Press 2018.

9. Jenkins Henry. *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. New York New York University Press 2006.
10. Lambert Joe. *Digital Storytelling Capturing Lives Creating Community*. New York Routledge 2010.
11. Lupton Ellen. *Graphic Design Thinking Beyond Brainstorming*. New York Princeton Architectural Press 2011.
12. Nørgaard Nina. *Multimodal Stylistics of Visual Narratives*. London New York Routledge 2019.
13. Owen George, Roberts Jonathan. *Visual Storytelling A Methodological Approach to Designing and Implementing Visualisation*. *Design Studies*. 2024. Vol.82.
14. Propp Vladimir. *Morphology of the Folktale*. *Bloomington Indiana University Press* 2010. 184 p.
15. Ryan Marie-Laure. *Narration in Various Media*. *Handbook of Narratology*. *Berlin Boston De Gruyter* 2018. P. 619–634.
16. Скляренко Н. О., Романюк О. В., Колосніченко М. П. Сторітелінг у дизайні візуальних комунікацій методи побудови динамічного сюжету. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54. Т. 2. С. 102–108.
17. Кучегура Р. В., Пономаренко П. О., Ібулаєв В. І. Сторітелінг як інструмент формування просторових рішень у дизайні середовища. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 3. С. 45–52.
18. Ковальова Т. В., Зубахін Ю. О., Ковальов С. В. Медіасторітелінг і пам'ять війни: наративні стратегії комеморації. *Образ*. 2025. Вип. 2 (48). С. 13–20.

References:

1. Azieiev S. O. Transmediinyi storitelinh u suchasnykh vizualnykh komunikatsiiakh. *Molodyi vchenyi*. 2020. № 10. S. 178–182.
2. Aristotle. *Poetics*. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge Harvard University Press 1995.
3. Bateman John A., Wildfeuer Janina, Hiippala Tuomo. *Multimodality Foundations Research and Analysis*. Berlin Boston De Gruyter 2017.
4. Buchanan Richard. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*. 1992. Vol. 8. No. 2. P. 5–21.
5. Fisher Walter R. *Human Communication as Narration Toward a Philosophy of Reason Value and Action*. Columbia University of South Carolina Press 2011. 205p.
6. Fludernik Monika. *Towards a Natural Narratology*. London New York Routledge 1996.
7. Genette Gérard. *Narrative Discourse An Essay in Method*. Ithaca Cornell University Press 1983. Reprint 2018. 285 p.
8. Herman David. *Narratology Beyond the Human Storytelling and Animal Life*. Oxford Oxford University Press 2018.
9. Jenkins Henry. *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. New York New York University Press 2006.
10. Lambert Joe. *Digital Storytelling Capturing Lives Creating Community*. New York Routledge 2010.
11. Lupton Ellen. *Graphic Design Thinking Beyond Brainstorming*. New York Princeton Architectural Press 2011.
12. Nørgaard Nina. *Multimodal Stylistics of Visual Narratives*. London New York Routledge 2019.
13. Owen George, Roberts Jonathan. *Visual Storytelling A Methodological Approach to Designing and Implementing Visualisation*. *Design Studies*. 2024. Vol.82.
14. Propp Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Bloomington Indiana University Press 2010. 184 p.
15. Ryan Marie-Laure. *Narration in Various Media*. *Handbook of Narratology*. Berlin Boston De Gruyter 2018. P. 619–634.
16. Skliarenko N. O., Romaniuk O. V., Kolosnichenko M. P. Storitelinh u dyzaini vizualnykh komunikatsii metody pobudovy dynamichnoho siuzhetu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2022. Vyp. 54. T. 2. S. 102–108.
17. Kuchehura R. V., Ponomarenko P. O., Ibulaiev V. I. Storitelinh yak instrument formuvannia prostorovykh rishen u dyzaini seredovyshcha. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2021. № 3. S. 45–52.
18. Kovalova T. V., Zubakhin Yu. O., Kovalov S. V. Mediastoritelinh i pamiat viiny: naratyvni stratehii komemoratsii. *Obraz*. 2025. Vyp. 2 (48). S. 13–20.

Дата першого надходження статті до видання: 11.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:159.955

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.20>

Карпова Інеса Юріївна,

асистент кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0009-0007-2107-5748

inesa7u8i@gmail.com

Зінченко Андрій Георгійович,

асистент кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-3429-070X

zinchenko.andrew.art@gmail.com

Звенігородський Леонід Анатолійович,

старший викладач кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0009-0000-1834-6016

zveni.leonid@gmail.com

Іванова Ніна Василівна,

кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-0125-8981

ivanova.ninvas@gmail.com

Коровкіна Ганна Аркадіївна,

кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-5065-6695

annkorovkina11@gmail.com

СКЕТЧИНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЄКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Дослідження має на меті визначити роль скетчингу як інструменту дизайнерського мислення у проєктній діяльності, уточнити його функції на різних етапах дизайн-процесу та систематизувати основні види ескізів з урахуванням їх практичного застосування. У роботі використано систематизований огляд міжнародних наукових джерел і тематичне узагальнення результатів досліджень, присвячених когнітивним, комунікативним і методичним аспектам ескізування. Теоретичну основу становлять праці, у яких скетчинг розглядається як засіб зовнішньої репрезентації задуму, підтримки візуального мислення, рефлексивного переосмислення та проєктної комунікації. Встановлено, що скетчинг виконує в проєктній діяльності не допоміжну, а системоутворювальну функцію, оскільки забезпечує перехід від внутрішнього уявлення до візуально зафіксованої форми, полегшує структурування слабо визначених завдань, підтримує варіативність рішень і створює підґрунтя для подальшого уточнення концепту. Показано, що на етапі формулювання проблеми ескізування сприяє візуалізації ситуації та виявленню взаємозв'язків між її елементами, на стадії генерування ідей воно стимулює продукування альтернатив, на етапі уточнення допомагає перевіряти форму, композицію, пропорції та функціональну логіку об'єкта, а під час комунікації й оцінювання забезпечує швидке представлення задуму та попередню перевірку рішень. Запропоновано типологію ескізів, що охоплює дослідницькі, пояснювальні, переконувальні та оціночні форми. Особливу увагу приділено ризикам застосування скетчингу, серед яких проєктна фіксація, оцінкове спотворення через візуальну привабливість ескізу та можливість неточного тлумачення зображення. Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання для вдосконалення методики викладання проєктних дисциплін, розвитку візуального мислення майбутніх дизайнерів і підвищення ефективності професійної проєктної діяльності.

Ключові слова: скетчинг, дизайнерське мислення, проєктна діяльність, ескіз, візуальне мислення, проєктний процес, дизайн-комунікація.

Karpova Inessa, Zinchenko Andrew, Zvenihorodsky Leonid, Ivanova Nina, Korovkina Anna. SKETCHING AS A TOOL FOR DESIGN THINKING IN PROJECT WORK

The study aims to determine the role of sketching as a tool of design thinking in project-based activity, to clarify its functions at different stages of the design process, and to systematize the main types of sketches with regard to their practical application. The paper employs a systematized review of international scholarly sources and a thematic synthesis of research findings devoted to the cognitive, communicative, and methodological aspects of sketching. The theoretical foundation is formed by works in which sketching is considered a means of external representation of an idea, support for visual thinking, reflective reinterpretation, and project communication. It has been established that sketching performs not an auxiliary but a system-forming function in project activity, since it ensures the transition from an internal representation to a visually fixed form, facilitates the structuring of ill-defined tasks, supports the variability of solutions, and creates a basis for the further refinement of the concept. It is shown that at the stage of problem formulation, sketching contributes to the visualization of the situation and the identification of relationships between its elements; at the stage of idea generation, it stimulates the production of alternatives; at the stage of refinement, it helps to verify the form, composition, proportions, and functional logic of the object; and during communication and evaluation, it enables the rapid presentation of the concept and the preliminary assessment of solutions. A typology of sketches is proposed, encompassing exploratory, explanatory, persuasive, and evaluative forms. Particular attention is paid to the risks associated with the use of sketching, including design fixation, evaluative distortion caused by the visual attractiveness of a sketch, and the possibility of inaccurate interpretation of the image. The practical significance of the obtained results lies in the possibility of using them to improve the methodology of teaching project-based disciplines, to develop the visual thinking of future designers, and to enhance the effectiveness of professional project activity.

Key words: sketching, design thinking, project-based activity, sketch, visual thinking, design process, design communication.

Вступ. Дизайн-мислення сьогодні розглядається як ефективний міждисциплінарний підхід до розв'язання складних проблем, що набув поширення як у професійному дизайні, так і за його межами [1]. Його характерними рисами є орієнтація на потреби людини, ітеративність та використання практик, притаманних діяльності дизайнерів. Класична модель дизайн-мислення охоплює етапи дослідження проблеми, генерування ідей, побудови прототипів та тестування, причому процес носить гнучкий нелінійний характер з багаторазовим переосмисленням проблем і рішень [2; 3]. Одним із ключових інструментів, що супроводжують ці етапи, є скетчинг – швидке візуальне фіксування ідей у формі ескізів. Практики дизайну розглядають скетчинг як базовий засіб професійної візуальної комунікації, що дає змогу зовнішньо фіксувати думки та робити наочним перебіг творчого пошуку [4]. Деякі дослідники наголошують, що ескізи виконують функцію зовнішньої когнітивної опори для дизайнера, спрощуючи розумові операції. Зокрема, начерки зменшують навантаження на пам'ять і дають змогу опрацьовувати та трансформувати ідеї поза межами суто внутрішнього мислення, що особливо важливо під час розв'язання слабо структурованих

проектних завдань [5]. Ескізування також стимулює генеративне мислення: фіксуючи ідеї на папері, дизайнер може помітити нові властивості та встановити несподівані аналогії, які не були очевидними на рівні уяви [6]. Відоме положення Д. Шона (D. Schön) про проектування як рефлексивну взаємодію з матеріалами ситуації відображає феномен осмислення через ескізування: у процесі малювання між задумом і його візуальним втіленням виникає постійна взаємодія, що спрямовує подальші рішення, уточнення та переосмислення проекту [7].

Не менш важливою є комунікаційна функція скетчингу. У командній розробці ескізи виконують роль спільного референта, навколо якого ведеться обговорення дизайнерського рішення [6]. Вони швидко доносять ідею до колег чи замовників без потреби в довгих вербальних поясненнях. На ранніх стадіях, коли формальні креслення чи 3D-моделі ще передчасні, скетчі забезпечують достатню наочність при мінімальних витратах часу. Певна недовизначеність ескізу може бути продуктивною, оскільки навмисна узагальненість і незавершеність начерку відкриває можливість для різних тлумачень, уточнень і доповнень, спонукаючи учасників до пошуку покращень [8].

Разом з тим, існують і проблемні аспекти. Психологи встановили явище проектної фіксації, коли дизайнер занадто прив'язується до першої ідеї або прикладу і не виходить за його межі. Ескіз може сприяти такій фіксації, особливо якщо містить яскраві деталі, що мимоволі сприймаються як обов'язкові елементи рішення і заважають бачити альтернативи [9]. Ще одна проблема полягає в тому, що ескіз може впливати на оцінку ідеї сильніше, ніж її реальний зміст. Іншими словами, чим якісніше і привабливіше виконано малюнок, тим більш креативною аудиторія схильна вважати саму ідею. Тому добре поданий ескіз інколи справляє сильніше враження, ніж цього насправді заслуговує закладена в ньому концепція [8]. Це особливо ризиковано при презентації замовнику: ескіз, виконаний впевнено, схиляє до позитивної оцінки, тоді як слабкий начерк добротної ідеї може бути незаслужено відкинутий.

Таким чином, актуальним є комплексне дослідження скетчингу, виявлення різновидів, з'ясування його ролі на різних етапах дизайн-процесу та вироблення рекомендацій, як максимально використати переваги ескізування і мінімізувати пов'язані ризики.

Мета дослідження полягає у визначенні ролі скетчингу як інструменту дизайнерського мислення у проектній діяльності, уточненні його функцій на різних етапах дизайн-процесу та систематизації видів ескізів і практичних підходів до їх використання.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

- систематизувати основні види ескізів у проектній діяльності та уточнити їх функціональне призначення;
- визначити роль скетчингу на основних етапах дизайн-процесу, зокрема під час формулювання проблеми, генерування ідей, уточнення рішень, комунікації та оцінювання;
- сформулювати рекомендації щодо ефективного використання скетчингу в проектній діяльності.

Матеріали та метод. У теоретико-методологічному блоці джерел акцент зроблено на осмисленні скетчингу як інструменту

дизайнерського мислення, що поєднує функції зовнішньої репрезентації задуму, когнітивної підтримки та рефлексивного опрацювання ідей. Зокрема, А. Т. Перселл (A. T. Purcell) і Дж. С. Джеро (J. S. Gero) у своєму огляді протокольних досліджень показують, що рисунок у дизайні є не лише способом фіксації вже сформованої ідеї, а виступає активним компонентом самого проектного процесу, оскільки забезпечує перехід між внутрішніми уявленнями та зовнішніми візуальними операціями [10]. У близькому теоретичному руслі Г. Гольдшмідт (G. Goldschmidt) описує скетчинг як діалектичний процес, у межах якого дизайнер постійно співвідносить намір із побаченим у власному ескізі, а отже, розвиває ідею через цикли перегляду, уточнення й переосмислення [11]. Додатково М. Сува (M. Suwa), А. Т. Перселл і Дж. С. Джеро демонструють, що концептуальні ескізи мають власні інформаційні патерни і виступають не лише продуктом, а й механізмом розгортання мислення в процесі проектування [12]. Таке теоретичне підґрунтя дозволяє розглядати скетчинг не як допоміжну графічну навичку, а як повноцінний інструмент когнітивної організації дизайнерської діяльності.

Когнітивно-аналітичний блок джерел зосереджено на ролі скетчингу у формулюванні проблеми, генеруванні ідей та розвитку концептуальних рішень. Так, М. Сува і Б. Тверські (B. Tversky) показують, що у процесі ескізування дизайнери сприймають у зображенні більше, ніж свідомо закладають у нього на початку, а отже, сам начерк стає підставою для виявлення нових ознак, відношень і напрямів пошуку [13]. У прикладному аспекті А. Ремер (A. Römer), С. Лайнерт (S. Leinert) і П. Заксе (P. Sachse) доводять, що зовнішня підтримка аналізу проблеми через ескізні схеми покращує розуміння слабо структурованих проектних завдань та сприяє точнішому виявленню умов і обмежень [5]. М. С. Янг (M. C. Yang), досліджуючи інженерне проектування, пов'язує активне ескізування зі зростанням кількості альтернатив і підвищенням

креативності рішень, що дозволяє розглядати скетчинг як важливий механізм дивергентного пошуку [14]. У свою чергу, А. Менезес (A. Menezes) і Б. Лосон (B. Lawson) показують, що спосіб сприйняття та інтерпретації ескізів залежить від рівня дизайнерської підготовки, а отже, скетчинг має не лише генеративну, а й професійно-епістемічну функцію, пов'язану з досвідом і візуальною компетентністю [6].

Окрему групу становлять джерела, що дозволяють простежити комунікативний, медіальний і критичний вимір скетчингу. Зокрема, Дж. А. Селф (J. A. Self) аналізує, як дизайн-ескізи інтерпретуються стейкхолдерами на стадії концептуального проектування, і показує, що ескіз виконує роль не лише індивідуального, а й колективного інструмента мислення, від якості якого залежить точність комунікації в команді [15]. У площині порівняння аналогових і цифрових середовищ З. Білда (Z. Bilda) та Х. Деміркан (H. Demirkan) доводять, що традиційний ручний скетчинг на ранніх стадіях проектування залишається більш гнучким і продуктивним для просторового та концептуального пошуку, ніж цифрові інструменти, які, попри зручність редагування, можуть звужувати свободу експериментування [16]. Додатково Б. Кудровіц (B. Kudrowitz), П. Те (P. Te) і Д. Воллес (D. Wallace) звертають увагу на проблему оцінкового спотворення: візуально якісніше виконаний ескіз здатен підвищувати сприйману креативність ідеї, навіть якщо сама концепція не має відповідної новизни [17]. У контексті ризиків для проектного пошуку К. Ліхі (K. Leahy) та співавтори демонструють, що початкові приклади або власні ранні варіанти можуть викликати ефект фіксації й обмежувати подальшу варіативність рішень [9]. Сукупно цей блок джерел дає змогу аналізувати скетчинг не лише як засіб продуктивного мислення, а й як практику, що потребує критичного контролю в умовах командної взаємодії, цифровізації та оцінювання творчих рішень.

Результати. Термін «скетч» (sketch) у дизайні може стосуватися дуже різних за виглядом та призначенням зображень, від

швидких начерків від руки до презентаційних рисунків високої якості. У літературі існують кілька підходів до класифікації дизайн-скетчів. Один з ранніх поділів, запропонований Ю. Фергюсоном (E. Ferguson), розрізняє «ескізи для роздумів» (thinking sketches), «ескізи для обговорення» (talking sketches) та «ескізи, що задають остаточну форму рішення» (prescriptive sketches) [18]. Пізніші роботи уточнюють і розширюють ці категорії. Зокрема, Дж. А. Селф та Ю. Пей (E. Pei) у своєму огляді виділили чотири основні типи: дослідницькі (exploratory), пояснювальні (explanatory), переконувальні (persuasive) та нормативні (prescriptive) ескізи [19]. У цьому дослідженні замість категорії нормативних ескізів виокремлено оціночні, оскільки принциповим є не стільки фіксація остаточного рішення, скільки роль ескізу як інструмента перевірки, порівняння та обговорення ідей. Саме оціночні ескізи безпосередньо пов'язані з етапом тестування в циклі дизайн-мислення, коли візуальні пропозиції аналізуються, уточнюються й коригуються на основі зворотного зв'язку.

Дослідницький скетч є чорновим начерком, який дизайнер створює насамперед для власного опрацювання проблеми чи ідеї. Зазвичай він виконується дуже швидко, без орієнтації на акуратність, і може містити спрощені позначення, умовні схеми, стрілки та короткі нотатки. Ці ескізи фіксують початкові задуми, варіанти концептів і попередні композиційні рішення. Їх основна функція полягає у підтримці генерування ідей і рефлексивного осмислення, тому вони нерідко залишаються зрозумілими передусім самому автору [19]. У практиці це можуть бути сторінки блокнота, заповнені швидкими нарисами та фрагментарними записами, які відображають перебіг пошуку. Наприклад, на ранньому етапі автомобільного проектування дизайнер може виконати десятки начерків форми кузова, намагаючись знайти новий силует. Саме в таких ескізах часто виникає ефект творчого прирощення, коли дизайнер помічає нові контури, що з'явилися внаслідок перетину ліній, або поєднує елементи кількох попередніх варіантів у нове,

більш перспективне рішення. Цей тип ескізів відповідає категорії, яку в літературі пов'язують із мисленням через візуальне фіксування ідей на папері [18]. Такі скетчі є найбільш вільними за формою і найменш регламентованими.

Пояснювальний скетч є ескізом, створеним для комунікації з іншими учасниками проєкту. До нього звертаються тоді, коли дизайнерові потрібно пояснити свою ідею колезі, представити концепт керівникові чи замовникові в неформальній, але достатньо наочній формі. Такі ескізи зазвичай мають більш зрозумілу структуру, ніж дослідницькі. У них можуть бути позначені ключові елементи, додані короткі пояснення, показано об'єкт із кількох ракурсів або в контексті використання, щоб глядач швидко зрозумів основний задум. Пояснювальні скетчі часто виконують повільніше й акуратніше, ніж дослідницькі, однак вони все ще не потребують фотореалістичності чи точної масштабності. Їх призначення полягає у тому, щоб зробити авторський задум доступним для сприйняття іншими людьми [19]. Наприклад, проєктант може підготувати пояснювальний ескіз планування квартири для обговорення із замовником, схематично позначивши кімнати, меблі та логіку просторового розподілу. Цього зазвичай достатньо, щоб донести основну ідею, навіть якщо деталі ще не опрацьовано. Для таких ескізів особливо важливою є однозначність, тому дизайнер прагне зменшити можливість хибного тлумачення зображення і наблизити сприйняття глядача до власного задуму. Саме тому в них часто з'являються словесні уточнення та короткі позначення, які допомагають аудиторії правильно прочитати візуальне рішення.

Переконувальний скетч є зображенням, основне призначення якого полягає в тому, щоб представити ідею у максимально привабливому вигляді та справити сильне враження на зовнішню аудиторію. Його зазвичай використовують на презентаційних етапах, коли дизайнер вже визначився з напрямом рішення і прагне переконати замовника в його цінності та перспективності. Такі ескізи нерідко наближаються до

рендерів за рівнем візуальної опрацьованості. Це можуть бути якісні кольорові зображення, виконані маркерами, аквареллю або цифровими засобами, у яких продукт чи простір подано з найбільш вигідного ракурсу. У цьому випадку особливого значення набувають естетична виразність і емоційний вплив, оскільки саме вони допомагають сформувати позитивне ставлення до концепції ще до появи її матеріального втілення [19]. Наприклад, дизайнер комп'ютерних персонажів може створити виразний ескіз героя в динамічній позі з акцентом на силуеті, костюмі, кольоровому рішенні та емоційному стані, щоб замовник або команда одразу сприйняли характер образу й підтримали обраний напрям розробки. Водночас такі ескізи здатні підсилювати найпривабливіші риси концепту й менш виразно показувати його проблемні аспекти, тому їх використання потребує професійної та етичної виваженості. У бізнес-практиці цей тип зображень є досить поширеним, оскільки дизайн-консультанти часто включають ефектні скетчі до презентаційних матеріалів для клієнтів. Хоча подібні роботи іноді сприймаються вже як презентаційні малюнки, за способом виконання вони все ж належать до скетчингу. Їх головна функція полягає у переконанні аудиторії та підтримці просування обраного рішення.

Оціночний скетч доцільно розглядати як різновид ескізів, спеціально створених для перевірки та оцінювання ідей. Хоча будь-який ескіз потенційно може стати предметом аналізу, до цієї категорії належать передусім ті зображення, що виконуються у формі спрощених прототипів або експериментальних візуалізацій з метою отримання зворотного зв'язку. Наприклад, дизайнер UX може від руки створити кілька варіантів інтерфейсного макета і запропонувати користувачам оцінити, який із них є зрозумілішим і зручнішим. Подібно до цього, графічний дизайнер може підготувати кілька ескізних варіантів плаката або айдентики й обговорити їх із колегами чи замовником, щоб ще до цифрового опрацювання виявити композиційні неузгодженості, проблеми візуальної

ієрархії, читабельності та загальної логіки сприйняття. Оціночні ескізи інколи подібні до пояснювальних, однак їх ключова функція полягає не лише у передачі задуму, а насамперед у збиранні даних, необхідних для прийняття рішення. До них можуть належати порівняльні скетчі з кількома концептами, сценарні ескізи, а також анотовані діаграми, що подаються на розгляд. У навчальних закладах такий підхід реалізується під час колективного аналізу ескізів, коли викладач і група розглядають сильні та слабкі сторони кожного візуального рішення. У таких випадках ескізи виконують достатньо зрозуміло для фахового судження, але без надмірної деталізації. До оціночних також можна віднести документаційні скетчі, які зберігаються для подальшого розгляду та аналізу проєктних рішень. У цілому цей тип ескізів виконує проміжну функцію між концептом і прототипом, оскільки дає змогу провести попередню перевірку рішення ще на стадії візуальної фіксації. Хоча в академічній літературі оціночні ескізи рідко виокремлюються як самостійна категорія, таке поняття є методично продуктивним, оскільки підкреслює значення скетчингу в процесі обґрунтування та відбору дизайнерських рішень.

Виявлені види ескізів не мають чітких меж, оскільки між ними можливі переходи, а один і той самий ескіз може поєднувати кілька функцій. Наприклад, начерк концепту автомобіля, представлений колегам під час колективного обговорення, може одночасно бути засобом авторського пошуку, пояснення ідеї команді та її попереднього оцінювання. Водночас така типологія корисна, оскільки дає змогу визначити, яку функцію ескіз виконує передусім у конкретній ситуації.

У практиці дизайну вміння використовувати різні види ескізів є ознакою професійної зрілості. Початківці нерідко або надто рано прагнуть до візуальної завершеності, коли на етапі пошуку достатньо швидкого й вільного начерку, або, навпаки, зберігають надто неформальний характер ескізу тоді, коли потрібно чітко донести ідею замовникові. Досвідчений дизайнер обирає спосіб візуалізації відповідно до завдання, зважаючи на

потрібний рівень опрацювання, зрозумілості та презентаційності. Саме тому в сучасній дизайн-освіті окремо відпрацьовують швидкі пошукові начерки та більш завершені ескізи для представлення рішення.

Проєктна діяльність у дизайні традиційно описується як послідовність етапів, які відповідають розв'язанню підзадач: аналіз і формулювання проблеми, генерування концептуальних рішень, розробка та перевірка обраних рішень на відповідність вимогам [5]. У межах підходу «Stanford d.school» (Stanford University) дизайн-мислення подається як послідовність взаємопов'язаних етапів діяльності: емпатію, коли вивчають досвід і потреби користувача; визначення проблеми, коли формулюють ключовий виклик; генерування ідей; створення прототипів; і тестування, під час якого рішення перевіряють та уточнюють [20]. Незалежно від того, як саме називаються окремі етапи, логіка процесу залишається спільною: спочатку досліджується ситуація та формулюється проблема, далі розробляються різні варіанти її розв'язання, поступове уточнення і вдосконалення, а наприкінці оцінювання результату і реалізація найдоцільнішого рішення.

Скетчинг відіграє важливу роль майже на кожному з цих кроків. На етапі формулювання проблеми ескізи слугують інструментом візуального мислення, допомагаючи дизайнерам структурувати інформацію про задачу та бачити взаємозв'язки між її елементами [5]. Дизайнерські завдання часто мають слабо визначену структуру, оскільки поєднують численні невизначеності та суперечливі критерії. Тому їх опрацювання потребує не лише аналізу, а й побудови зовнішніх візуальних моделей ситуації. Ескізи, схеми та короткі нотатки допомагають перенести частину розумової роботи на папір або дошку. Як показали дослідження А. Ремера та співавторів, учасники, які схематично фіксували проблему, краще розуміли її зміст і точніше запам'ятовували вихідні умови, ніж ті, хто працював лише словесно [5]. Тобто, скетчинг під час аналізу завдання покращує формування ментальних

образів і допомагає чіткіше окреслити проблему. Отже, вже на початковому етапі проекту ескізування створює основу для дизайнерського мислення, оскільки дає змогу цілісно охопити проблему й визначити можливі напрями пошуку рішень.

На етапі генерування ідей скетчинг є одним із головних засобів розвитку творчого мислення та уяви дизайнера. Дослідження показують, що фіксація задумів у начерках сприяє появі більшої кількості й різноманітності рішень, ніж їх продумування без візуалізації. Зокрема, М. С. Янг встановила, що інженери, які активно ескізували під час розв'язання конструкторських завдань, пропонували більше альтернатив і доходили до креативніших підсумкових рішень, ніж ті, хто одразу переходив до фізичних моделей або обмежувався лише роздумами [14]. Такий ефект пояснюють двома взаємопов'язаними процесами: появою в ескізі нових ознак, яких автор спочатку не передбачав, і здатністю побачити у вже накресленому нові значення та образи [6]. Г. Гольдшмідт описувала це як послідовний цикл, у якому дизайнер малює, аналізує побачене, відкриває нові можливості й на цій основі уточнює або змінює зображення [11]. Важливість такого переосмислення підтверджено Б. Лосоном і А. Менезесом. Зокрема, у ранніх концептуальних ескізах досвідчені дизайнери помічали в середньому на 23% більше додаткових функціональних можливостей, ніж закладали спочатку, тоді як новачки лише на 5% [6]. Отже, професійний дизайнер здатний використовувати власні ескізи як засіб виявлення нових рішень і подальшого розвитку задуму.

На етапі послідовного уточнення рішень і створення прототипів скетчинг зберігає важливу роль, але його функція змінюється. Якщо на початку ескіз допомагає знаходити нові ідеї, то далі він слугує засобом їх розвитку, перевірки та деталізації. Дизайнери створюють серії більш опрацьованих начерків, щоб уточнити форму, пропорції, композицію, взаємодію елементів і загальну логіку рішення. У проектуванні інтер'єру це можуть бути окремі скетчи меблів, освітлення або

колірної організації простору. Такі зображення допомагають глибше зрозуміти задум і перевірити його відповідність поставленим вимогам. Як зазначають С. Скрівенер (S. Scrivener) та інші дослідники, скетчинг часто використовується як спосіб попередньої перевірки варіантів, коли зміни спершу випробовують у візуальній формі, а вже потім переходять до складніших етапів розробки [21]. Це дає змогу виявити недоліки ще до створення матеріального або цифрового прототипу. У такий спосіб ескіз виступає швидким і доступним засобом попереднього прототипування, корисним насамперед для внутрішнього аналізу та командного обговорення. Крім того, послідовні начерки допомагають фіксувати хід розвитку проекту. П. Роджерс (P. Rodgers) і співавтори показали, що серії концептуальних ескізів дають змогу простежити, як змінювався задум, які рішення були відкинуті, а які дістали подальший розвиток [22]. Повернення до попередніх ескізів нерідко допомагає знову побачити перспективні елементи та відкрити альтернативний напрям пошуку, який раніше залишився поза увагою.

На етапі оцінювання скетчинг також залишається корисним інструментом. Хоча в дизайн-мисленні для перевірки рішень зазвичай застосовують прототипи, у багатьох випадках їх початкову роль можуть виконувати ескізи та сценарні послідовності зображень. У проектуванні інтерфейсів, наприклад, серія простих начерків дає змогу показати, як користувач взаємодіятиме з продуктом, і вже на цьому рівні отримати зворотний зв'язок від всіх учасників процесу. Перевага такого підходу полягає в швидкості та невеликих витратах, якщо ескіз виявляє непорозуміння або негативну реакцію, рішення можна одразу скоригувати без переходу до складнішого прототипування. Звісно, скетч не дає змоги перевірити всі характеристики, зокрема ергономіку фізичного об'єкта, але на ранніх стадіях він добре виявляє явні невідповідності вимогам і очікуванням. Крім того, ескізи зручні для колективного обговорення, оскільки дають змогу швидко порівняти варіанти, зосередитися на якості рішення та

відібрати найперспективніші напрями для подальшого опрацювання. Отже, на етапі оцінювання скетчинг забезпечує швидку попередню перевірку ідей і допомагає переходити до детального прототипування вже з більш обґрунтованими рішеннями.

Для узагальнення викладених положень доцільно зіставити етапи дизайн-процесу з основними функціями скетчингу, переважними видами ескізів і практичними результатами їх використання. Такий спосіб подання дає змогу показати, що скетчинг супроводжує проєктну діяльність не епізодично, а майже на всіх її стадіях, змінюючи свою роль залежно від завдання. У таблиці 1 систематизовано, як саме ескізування працює в логіці переходу від дослідження проблеми до оцінювання та відбору рішення.

Наведене узагальнення дає підстави стверджувати, що ефективність скетчингу залежить не лише від самої наявності ескізів у проєктному процесі, а й від того, наскільки їх форма, ступінь опрацювання та спосіб використання відповідають конкретному етапу роботи. На початкових стадіях доцільно зберігати високу варіативність пошукових начерків і не

зводити їх передчасно до візуально завершених зображень, оскільки саме швидкість, спрощеність і відкритість до переосмислення розширюють поле можливих рішень. На стадії уточнення та розвитку концепту продуктивним є перехід до серій взаємопов'язаних ескізів, які дають змогу послідовно перевіряти форму, композицію, пропорції, функціональні зв'язки та загальну логіку майбутнього об'єкта. На етапах комунікації та оцінювання особливого значення набуває зрозумілість ескізу, тому виправданими є пояснювальні позначення, зіставлення варіантів і фіксація зворотного зв'язку без надмірної візуальної ефектності, здатної змстити увагу з якості ідеї на якість її подання.

Рекомендації щодо ефективного використання скетчингу передбачають його організацію як процесу послідовного варіювання, уточнення й перевірки рішень, а не як фіксації першого знайденого варіанта. Зменшенню ризику проєктної фіксації відповідає практика множинних альтернатив, коли ескізування підтримує пошук, а не закріплення початкової ідеї. На етапах внутрішнього опрацювання доцільно уникати надмірної презентаційності, щоб візуальна

Таблиця 1

Роль скетчингу на етапах дизайн-процесу

Етап дизайн-процесу	Основна функція скетчингу	Переважний вид скетчу	Практичний результат	Що уточнюється / перевіряється
Дослідження та формулювання проблеми	Візуалізація ситуації, фіксація вимог, структурування невизначеностей	Дослідницький	Цілісне розуміння проблеми та її умов	Контекст, обмеження, взаємозв'язки, ключові суперечності
Генерування ідей	Швидке продукування та варіювання концептів	Дослідницький	Розширення поля можливих рішень	Нові образи, альтернативи, неочікувані поєднання
Уточнення та розвиток рішення	Опрацювання форми, композиції, пропорцій, взаємодії елементів	Дослідницький / пояснювальний	Поступове вдосконалення концепту	Відповідність задуму функціональним і композиційним вимогам
Комунікація та представлення	Передача задуму колегам, викладачам, замовнику	Пояснювальний / переконувальний	Зрозуміле представлення рішення	Читабельність, однозначність, переконливість візуального повідомлення
Оцінювання та попереднє тестування	Порівняння варіантів, фіксація зворотного зв'язку, попередня перевірка рішення	Оціночний	Відбір найбільш доцільного варіанту	Зручність, логіка, відповідність очікуванням, наявність слабких місць

привабливість не підміняла змістової оцінки концепції. У командній роботі важливо розрізняти ескізи, призначені для авторського пошуку, пояснення та оцінювання, оскільки змішування цих функцій часто породжує неточне сприйняття задуму. Продуктивним виявляється і поєднання ручного та цифрового скетчингу: перший підтримує свободу швидкого пошуку, другий полегшує уточнення, редагування та представлення рішень. Не менш важливо оцінювати не лише завершений результат, а й послідовність ескізного пошуку, адже саме вона відображає глибину дизайнерського мислення, логіку прийнятих рішень і ступінь їх обґрунтованості. Такий підхід дає змогу повніше реалізувати когнітивні, комунікативні та евристичні можливості скетчингу й водночас послабити ризики фіксації, оцінкового спотворення та хибної інтерпретації ескізів.

Висновки. У статті узагальнено теоретичні та методологічні підходи до розуміння скетчингу в проєктній діяльності та показано, що його функція виходить далеко за межі допоміжної графічної навички. Скетчинг постає як інструмент дизайнерського мислення, що забезпечує зовнішню фіксацію задуму, підтримує когнітивне опрацювання інформації, сприяє рефлексії та уможливорює розвиток ідей у процесі їх візуального осмислення. Встановлено, що в контексті дизайн-мислення скетчинг є важливим на всіх основних етапах проєктного процесу, від формулювання проблеми та генерування концептів до уточнення, комунікації й попереднього оцінювання рішень.

Ключовим результатом є систематизація функцій скетчингу відповідно до логіки дизайн-процесу та уточнення типології ескізів, що включає дослідницькі, пояснювальні, переконувальні та оціночні форми. Такий підхід дає змогу розглядати ескіз не як однорідний графічний продукт, а як гнучкий інструмент, функції якого змінюються залежно від завдання, етапу роботи та комунікативної ситуації. Показано, що на початкових стадіях проєктування скетчинг насамперед забезпечує візуалізацію проблеми та розширення поля можливих рішень, тоді як

на подальших етапах він допомагає уточнювати концепт, передавати задум іншим учасникам процесу й здійснювати попередню перевірку запропонованих варіантів.

Аналіз засвідчив, що переваги скетчингу найвиразніше проявляються у трьох взаємопов'язаних площинах. У когнітивному вимірі він зменшує навантаження на пам'ять, полегшує формування ментальних образів і сприяє виявленню нових ознак та зв'язків у самому процесі малювання. У проєктному вимірі ескізування підтримує варіативність рішень, дозволяє швидко уточнювати форму, композицію та функціональну логіку об'єкта, а також допомагає фіксувати хід розвитку концепту. У комунікативному вимірі скетчинг створює спільне візуальне поле для обговорення, спрощує пояснення ідей і забезпечує раннє отримання зворотного зв'язку без переходу до дорогого прототипування. Водночас встановлено, що ризики застосування скетчингу також залежать від способу його використання. До найбільш істотних належать проєктна фіксація, оцінкове спотворення через надмірно привабливу візуальну подачу, а також можливість неточного тлумачення ескізів у командній або клієнтській комунікації.

Наведене узагальнення підтверджує, що скетчинг доцільно використовувати як послідовний інструмент пошуку, уточнення, представлення та перевірки рішень, а не лише як спосіб їх графічного оформлення. Найбільш продуктивною є така організація роботи, за якої ранні ескізи зберігають відкритість до переосмислення, подальші серії начерків уточнюють окремі параметри рішення, а етапи представлення та оцінювання спираються на достатньо зрозумілі, але не надмірно ефектні візуалізації. Це дає змогу повніше реалізувати когнітивний і комунікативний потенціал скетчингу та водночас зменшити ризики фіксації, хибного сприйняття і зміщення оцінки з якості концепції на якість її подання.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розширення типології ескізів у різних дизайнерських спеціалізаціях,

порівняння ролі ручного і цифрового скетчингу в освітній та професійній практиці, а також на емпіричну перевірку того, як різні способи ескізування впливають на якість рішень, динаміку командної взаємодії та критерії оцінювання проєктних пропозицій.

Література:

1. Косенко Д. Ю., Вишневська О. В., Остапик С. В. Дизайн-мислення: теоретичні підстави та критика. *Art and design*. 2022. № 4(20). С. 43–50. DOI: 10.30857/2617-0272.2022.4.4.
2. What is Design Thinking? *IxDF Interaction Design Foundation* : веб-сайт. URL: <https://ixdf.org/literature/topics/design-thinking> (дата звернення: 12.03.2026).
3. Simon's Design Thinking Cycle. *The Foresight Guide* : веб-сайт. URL: <https://foresightguide.com/simon-design-thinking-cycle/> (дата звернення: 12.03.2026).
4. Leblanc T. Sketching as a Thinking Process. *DS 82: Proceedings of the 17th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE15), Great Expectations: Design Teaching, Research & Enterprise, Loughborough, UK, 03–04.09.2015*. 2015. P. 606–611.
5. Römer A., Leinert S., Sachse P. External Support of Problem Analysis in Design Problem Solving. *Research in Engineering Design*. 2000. Vol. 12. № 3. P. 144–151. DOI: 10.1007/s001630050029.
6. Menezes A., Lawson B. How Designers Perceive Sketches. *Design Studies*. 2006. Vol. 27. № 5. P. 571–585. DOI: 10.1016/j.destud.2006.02.001.
7. Schön D. A. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York : Basic Books, 1983. 374 p.
8. Czerna D. Drawing a blank? Try sketching. *UX Collective* : веб-сайт. 2022. July 5. URL: <https://uxdesign.cc/discoveries-in-design-thinking-and-reasoning-by-means-of-sketching-6c1d9657b243> (дата звернення: 13.03.2026).
9. Leahy K., Daly S. R., McKilligan S., Seifert C. M. Design Fixation From Initial Examples: Provided Versus Self-Generated Ideas. *Journal of Mechanical Design*. 2020. Vol. 142. № 10. P. 101402. DOI: 10.1115/1.4046446
10. Purcell A. T., Gero J. S. Drawings and the design process: A review of protocol studies in design and other disciplines and related research in cognitive psychology. *Design Studies*. 1998. Vol. 19. № 4. P. 389–430. DOI: 10.1016/S0142-694X(98)00015-5
11. Goldschmidt G. The dialectics of sketching. *Creativity Research Journal*. 1991. Vol. 4. № 2. P. 123–143. DOI: 10.1080/10400419109534381
12. Suwa M., Purcell T., Gero J. Macroscopic analysis of design processes based on a scheme for coding designers' cognitive actions. *Design Studies*. 1998. Vol. 19. № 4. P. 455–483. DOI: 10.1016/S0142-694X(98)00016-7
13. Suwa M., Tversky B. What do architects and students perceive in their design sketches? A protocol analysis. *Design Studies*. 1997. Vol. 18. № 4. P. 385–403. DOI: 10.1016/S0142-694X(97)00008-2
14. Yang M. C. Observations on concept generation and sketching in engineering design. *Research in Engineering Design*. 2009. Vol. 20. № 1. P. 1–11. DOI: 10.1007/s00163-008-0055-0
15. Self J. A. Communication through design sketches: Implications for stakeholder interpretation during concept design. *Design Studies*. 2019. Vol. 63. P. 1–36. DOI: 10.1016/j.destud.2019.02.003
16. Bilda Z., Demirkan H. An insight on designers' sketching activities in traditional versus digital media. *Design Studies*. 2003. Vol. 24. № 1. P. 27–50. DOI: 10.1016/S0142-694X(02)00032-7
17. Kudrowitz B., Te P., Wallace D. The influence of sketch quality on perception of product-idea creativity. *AI EDAM*. 2012. Vol. 26. № 3. P. 267–279. DOI: 10.1017/S0890060412000145
18. Ferguson E. S. *Engineering and the mind's eye*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1992. 241 p.
19. Pei E., Self J. A. *Product Design and the Role of Representation: Foundations for Design Thinking in Practice*. Boca Raton ; London ; New York : CRC Press, 2022. 248 p.
20. Doorley, S., Holcomb, S., Klebahn, P., Segovia, K., & Utley, J. *Design Thinking Bootleg*. Stanford d.school : веб-сайт. 2018. URL: <https://dschool.stanford.edu/tools/design-thinking-bootleg> (дата звернення: 13.03.2026).
21. Scrivener S. A. R., Ball L. J., Tseng W. Uncertainty and sketching behaviour. *Design Studies*. 2000. Vol. 21. № 5. P. 465–481. DOI: 10.1016/S0142-694X(00)00019-3
22. Rodgers P. A., Green G., McGown A. Using concept sketches to track design progress. *Design Studies*. 2000. Vol. 21. № 5. P. 451–464. DOI: 10.1016/S0142-694X(00)00018-1

References:

1. Kosenko, D., Vyshnevskaya, O., & Ostapyk, S. (2022). Design thinking: Theoretical foundations and criticism. *Art and Design*, 5(4), 43–50. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.4>
2. Interaction Design Foundation. (2026). What is Design Thinking? Retrieved from: <https://ixdf.org/literature/topics/design-thinking>
3. The Foresight Guide. (n.d.). Simon's Design Thinking Cycle. Retrieved from: <https://foresightguide.com/simon-design-thinking-cycle/>
4. Leblanc, T. (2015). Sketching as a thinking process. In G. Bingham, D. Southee, J. McCardle, A. Kovacevic, E. Bohemia, & B. Parkinson (Eds.), *DS 82: Proceedings of the 17th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE15), Great Expectations: Design Teaching, Research & Enterprise, Loughborough, UK, 03–04 September 2015* (pp. 606–611).
5. Römer, A., Leinert, S., & Sachse, P. (2000). External Support of Problem Analysis in Design Problem Solving. *Research in Engineering Design*, 12(3), 144–151. <https://doi.org/10.1007/s001630050029>
6. Menezes, A., & Lawson, B. (2006). How designers perceive sketches. *Design Studies*, 27(5), 571–585. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2006.02.001>
7. Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
8. Czerna, D. (2022, July 5). *Drawing a blank? Try sketching*. Retrieved from: <https://uxdesign.cc/discoveries-in-design-thinking-and-reasoning-by-means-of-sketching-6c1d9657b243>
9. Leahy, K., Daly, S. R., McKilligan, S., & Seifert, C. M. (2020). Design fixation from initial examples: Provided versus self-generated ideas. *Journal of Mechanical Design*, 142(10), 101402. <https://doi.org/10.1115/1.4046446>
10. Purcell, A. T., & Gero, J. S. (1998). Drawings and the design process: A review of protocol studies in design and other disciplines and related research in cognitive psychology. *Design Studies*, 19(4), 389–430. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(98\)00015-5](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(98)00015-5)
11. Goldschmidt, G. (1991). The dialectics of sketching. *Creativity Research Journal*, 4(2), 123–143. <https://doi.org/10.1080/10400419109534381>
12. Suwa, M., Purcell, T., & Gero, J. (1998). Macroscopic analysis of design processes based on a scheme for coding designers' cognitive actions. *Design Studies*, 19(4), 455–483. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(98\)00016-7](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(98)00016-7)
13. Suwa, M., & Tversky, B. (1997). What do architects and students perceive in their design sketches? A protocol analysis. *Design Studies*, 18(4), 385–403. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(97\)00008-2](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(97)00008-2)
14. Yang, M. C. (2009). Observations on concept generation and sketching in engineering design. *Research in Engineering Design*, 20(1), 1–11. <https://doi.org/10.1007/s00163-008-0055-0>
15. Self, J. A. (2019). Communication through design sketches: Implications for stakeholder interpretation during concept design. *Design Studies*, 63, 1–36. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2019.02.003>
16. Bilda, Z., & Demirkan, H. (2003). An insight on designers' sketching activities in traditional versus digital media. *Design Studies*, 24(1), 27–50. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(02\)00032-7](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(02)00032-7)
17. Kudrowitz, B., Te, P., & Wallace, D. (2012). The influence of sketch quality on perception of product-idea creativity. *AI EDAM*, 26(3), 267–279. <https://doi.org/10.1017/S0890060412000145>
18. Ferguson, E. S. (1992). *Engineering and the mind's eye*. MIT Press.
19. Pei, E., & Self, J. A. (2022). *Product design and the role of representation: Foundations for design thinking in practice*. CRC Press.
20. Doorley, S., Holcomb, S., Klebahn, P., Segovia, K., & Utley, J. (2018). *Design thinking bootleg*. Stanford d.school. Retrieved from: <https://dschool.stanford.edu/tools/design-thinking-bootleg>
21. Scrivener, S. A. R., Ball, L. J., & Tseng, W. (2000). Uncertainty and sketching behaviour. *Design Studies*, 21(5), 465–481. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(00\)00019-3](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(00)00019-3)
22. Rodgers, P. A., Green, G., & McGown, A. (2000). Using concept sketches to track design progress. *Design Studies*, 21(5), 451–464. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(00\)00018-1](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(00)00018-1)

Дата першого надходження статті до видання: 14.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 747:027

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.21>**Ковтун Ігор Іванович,**

доктор технічних наук,
завідувач кафедри рисунку та проектної графіки
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0002-1430-6479
Scopus Author ID: 55745306100
ResearcherID: AGG-9383-2022
kovtunih@khmnu.edu.ua

Петрашук Світлана Анатоліївна,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри рисунку та проектної графіки
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0003-2043-1409
Scopus Author ID: 55745431300
ResearcherID: HTT-2459-2023
petrashchuksv@khmnu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕК

Стаття присвячена визначенню ролі образно-концептуальних рішень у формуванні інтер'єру сучасних бібліотек як багатофункціонального предметно-просторового середовища. У дослідженні використано порівняльний, композиційний та семіотичний методи, що дозволяють аналізувати організацію простору, формоутворення інтер'єру та смислове навантаження візуальних образів. Аналіз сучасних бібліотечних інтер'єрів дозволяє простежити формування нових підходів до організації предметно-просторового середовища, що базуються на принципах відкритості, гнучкості та багатофункціональності. Виявлені особливості просторових рішень створюють підґрунтя для визначення ключових принципів формування інтер'єру сучасних бібліотек. У результаті дослідження визначено, що формування інтер'єру сучасної бібліотеки відбувається під впливом трансформації її функціонального призначення – від традиційного книгосховища до багатофункціонального культурно-освітнього середовища. Це зумовлює необхідність комплексного підходу до організації предметно-просторової структури інтер'єру. На основі проведеного аналізу визначено ключові принципи формування інтер'єру сучасних бібліотек. Практична апробація концепції «міста» підтвердила доцільність використання метафоричних моделей у проектуванні, оскільки вони сприяють формуванню інтуїтивної навігації та емоційно виразного середовища, додають зрозумілості простору та підсилюють взаємодію користувача із середовищем. Більш того, використання джерела творчості та розроблення образно-концептуальних рішень робить дизайн інтер'єру унікальним та актуальним поза часом і швидкоплинними трендами.

Ключові слова: дизайн інтер'єру, бібліотека, предметно-просторове середовище, формоутворення, метафоричні моделі.

Kovtun Igor, Petrashchuk Svitlana. PECULIARITIES OF OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT FORMING INTERIOR DESIGN IN MODERN LIBRARIES

The article is devoted to identifying role of image-conceptual design in forming interior in modern libraries as multifunctional object-spatial environment. The study employs comparative, compositional and semiotic methods, which provide analysis of spatial organization, interior form-making and semantic impact of visual images. Analysis of contemporary library interiors enables understanding formation of new approaches to organization of object-spatial environment, based on the principles of openness, flexibility, and multifunctionality. The identified peculiarities of spatial design found basis for determination of key principles forming interior in modern libraries.

The research results testify that forming interior of modern library is influenced by transformation of its functional purpose – from traditional book repository to multifunctional cultural and educational environment. This stipulates necessity of comprehensive approach to organizing object-spatial structure of interior. Based on the conducted analysis, key principles for shaping interior of modern libraries have been identified.

The practical testing of the “city” concept has confirmed the feasibility of using metaphorical models in design, as they contribute to intuitive navigation and creation of emotionally expressive environment, enhance spatial clarity and strengthen user interaction with the environment. Moreover, application of creative source and development of image-conceptual design make interior design unique and relevant beyond the time and transient trends.

Key words: interior design, library, object-spatial environment, form-making, metaphorical models.

Вступ. Сучасні бібліотеки зазнають суттєвих трансформацій, еволюціонуючи від традиційних книгосховищ до багатофункціональних культурно-освітніх просторів. У цьому контексті зростає значення інтер'єрного дизайну як інструменту формування комфортного, функціонального та емоційно привабливого середовища для різних груп користувачів. Важливою характеристикою таких просторів є їх відповідність концепції «третього місця» – середовища для соціальної взаємодії поза межами дому та роботи [1].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення принципів організації інтер'єру бібліотек як соціокультурних центрів, що функціонують у контексті сучасних змін у способах споживання інформації та комунікації [2].

Водночас сучасні дослідження у сфері дизайну інтер'єру та бібліотекознавства акцентують увагу на необхідності створення гнучких, адаптивних та орієнтованих на користувача просторів, що поєднують функціональні, естетичні та психологічні аспекти [3; 4].

Метою дослідження є визначення ролі образно-концептуальних рішень у формуванні інтер'єру сучасних бібліотек як багатофункціонального предметно-просторового середовища.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами для аналізу є інтер'єри відомих бібліотек світу, що демонструють характерні образно-концептуальні рішення у формуванні предметно-просторового середовища. У дослідженні використано порівняльний, композиційний та семіотичний методи, що дозволяють аналізувати організацію простору, формоутворення інтер'єру та смислове навантаження візуальних образів [5; 6].

Бібліотеки як суспільні сховища пам'яток писемності мають тривалу історію розвитку, що бере початок ще з античних часів. Ранні

бібліотеки формувалися в культурних центрах Стародавнього Сходу та античного світу та виконували функцію накопичення знань. У подальші періоди вони тривалий час залишалися закритими установами. Починаючи з XVII–XIX ст., відбувається їх трансформація у публічні інституції, що виконують просвітницьку та соціальну функції [4].

Еволюція бібліотек від закритих книгосховищ до відкритих публічних просторів зумовлює сучасні підходи до формування їх предметно-просторового середовища. Інтер'єр бібліотеки нині виступає не лише функціональним середовищем, а й засобом формування культурної цінності та виразним художнім образом [7; 8].

Інтер'єр Центральної бібліотеки Oodi (Гельсінкі) сформовано як багаторівневе середовище, організоване відповідно до різних сценаріїв використання [9]. Простір поєднує відкритість планування з чітким функціональним зонуванням, забезпечуючи перехід від активних до тихих зон. Використання деревини та значних площ скління формує теплу атмосферу, природне освітлення і візуальний зв'язок із міським середовищем. Верхній рівень, організований як відкрита читальна зала, вирізняється плавною пластикою форм і сприяє неформальному характеру перебування користувачів. Інтер'єр бібліотеки можна розглядати як інтегроване середовище, що поєднує функції навчання, відпочинку та соціальної взаємодії, формуючи комфортний користувацький досвід (рис. 1).

Інтер'єр бібліотеки Dokk1 (Орхус, Данія) відображає сучасні тенденції формування відкритого та інтерактивного простору. Планувальна структура характеризується відсутністю жорсткого зонування, що забезпечує вільний рух користувачів і гнучкість використання середовища. Значна увага приділяється організації зон комунікації, групової



Рис. 1. Інтер'єр Центральної бібліотеки Oodi: організація багаторівневого простору та функціонального зонування (Гельсінкі, Фінляндія)

роботи та неформальної діяльності, що формує динамічний характер інтер'єру. Використання сучасних матеріалів, кольорових акцентів та інтерактивних елементів сприяє

залученню різних вікових груп [10]. Інтеграція ігрових і навчальних функцій підсилює пізнавальну активність користувачів, що дозволяє розглядати бібліотеку як адаптивну платформу для соціальної взаємодії та колективної діяльності (рис. 2).



Рис. 2. Інтер'єр бібліотеки Dokk1: відкритість простору та організація соціально-комунікативних зон (Орхус, Данія)

Інтер'єр бібліотеки Tianjin Binhai (Китай) вирізняється виразною образно-концептуальною ідеєю, заснованою на використанні хвилястих форм, що формують як просторову структуру, так і книжкові полиці. Простір організовано як єдину безперервну систему з плавними переходами архітектурних елементів, що створює ефект динамічного середовища. Центральним композиційним елементом є сферичний атриум, навколо якого вибудовується багаторівнева структура інтер'єру [11]. Такий підхід підсилює візуальну виразність і емоційне сприйняття простору, формуючи унікальну ідентичність бібліотеки та демонструючи інтеграцію



Рис. 3. Інтер'єр бібліотеки Tianjin Binhai: пластика форм та організація багаторівневого простору (Тяньцзінь, Китай)

функціональних і декоративних елементів у єдину композиційну систему (рис. 3).

Інтер'єр бібліотеки Biblioteca Vasconcelos (Мехіко, Мексика) вирізняється масштабністю та складною просторовою структурою, що формує виразний архітектурний образ. Характерною особливістю є підвісні книжкові стелажи, які створюють ефект «плаваючих» об'ємів. Індустріальна естетика, поєднана з великою висотою приміщень і вираженою вертикальною композицією, підсилює відчуття просторової глибини [12]. Такий підхід формує виразний інтер'єр і підсилює візуальне сприйняття простору (рис. 4).

Інтер'єр Центральної бібліотеки Сієтла вирізняється складною геометрією та інноваційною організацією простору, що

відображає сучасні підходи до бібліотечного дизайну [13]. Планувальна структура базується на принципі функціонального розширення, у межах якого різні зони поєднані в єдину систему безперервними маршрутами руху. Використання кольорових акцентів, нестандартних форм і відкритих просторів сприяє інтуїтивній навігації та активному користувацькому досвіду. Інтер'єр демонструє інтеграцію інформаційних, освітніх і соціальних функцій у межах єдиного простору (рис. 5).

Інтер'єр бібліотеки Deichman Bjørvika (Осло, Норвегія) вирізняється відкритістю, багаторівневистю та прозорістю просторової організації. Основу композиції становить центральний атриум, який забезпечує візуальні зв'язки між поверхами та рівномірне



Рис. 4. Інтер'єр бібліотеки Biblioteca Vasconcelos: підвісні конструкції та вертикальна організація простору (Мехіко, Мексика)



Рис. 5. Інтер'єр Центральної бібліотеки Сієтла: інноваційна організація простору та складна геометрія (Сієтл, США)

природне освітлення. Простір організовано як гнучку систему функціональних зон, що інтегрують освітні, культурні та соціальні функції. Використання світлих матеріалів і скляних поверхонь формує легке сучасне середовище [14].

Інтер'єр бібліотеки функціонує як відкрита платформа для комунікації та взаємодії користувачів (рис. 6).

Аналіз сучасних бібліотечних інтер'єрів дозволяє простежити формування нових підходів до організації предметно-просторового середовища, що базуються на принципах відкритості, гнучкості та багатофункціональності. Виявлені особливості просторових рішень створюють підґрунтя для визначення ключових принципів формування інтер'єру сучасних бібліотек.

Результати. У результаті дослідження визначено, що формування інтер'єру сучасної бібліотеки відбувається під впливом трансформації її функціонального призначення – від традиційного книгосховища до багатофункціонального культурно-освітнього середовища. Це зумовлює необхідність комплексного підходу до організації предметно-просторової структури інтер'єру.

На основі проведеного аналізу визначено ключові принципи формування інтер'єру сучасних бібліотек.

Функціональна багатозональність – передбачає поділ простору на зони різної активності (індивідуальне читання, групова робота, комунікація, відпочинок), що забезпечує ефективне використання середовища [15; 6].

Ергономічна адаптивність – полягає у створенні комфортних умов для користувачів з урахуванням антропометричних, фізіологічних і психологічних характеристик [6].

Гнучкість і трансформованість простору – реалізується через використання мобільних меблів і універсальних конструктивних рішень, що дозволяють змінювати функціональне наповнення інтер'єру [15; 16].

Психоемоційний комфорт – досягається завдяки застосуванню природного освітлення, екологічних матеріалів і гармонійних колористичних рішень [6].

Композиційна цілісність – забезпечує узгодженість елементів інтер'єру через пропорції, масштаб, ритм і візуальні акценти.

Аналіз сучасних бібліотек підтверджує реалізацію цих принципів у практиці проектування. Важливим результатом дослідження є обґрунтування ролі образно-концептуального підходу у формуванні інтер'єру сучасної бібліотеки.

Важливим результатом дослідження є обґрунтування ролі образно-концептуаль-

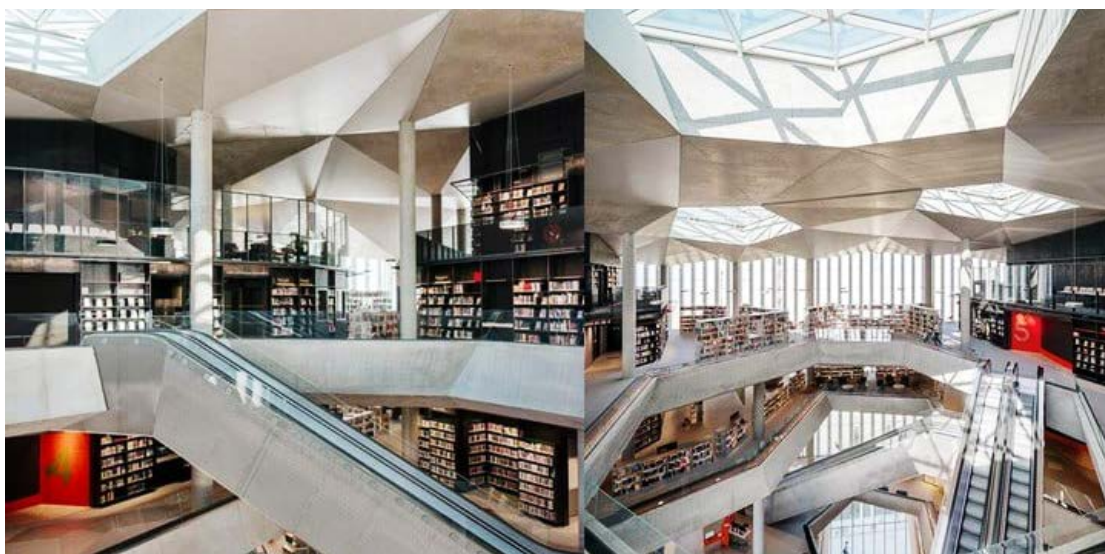


Рис. 6. Інтер'єр бібліотеки Deichman Bjørvika: відкритість простору та інтеграція функціональних зон (Осло, Норвегія)



**Рис. 7. Дизайн-проект бібліотеки: образно-концептуальне рішення «Старе місто» (м. Хмельницький).
Автор дизайн-проекту: Лучкова Р.**

ного підходу у формуванні інтер'єру сучасної бібліотеки.

Як приклад практичної апробації запропонованих принципів розглянуто авторський дизайн-проект бібліотеки (рис. 7), виконаний із використанням творчого джерела «Старе місто». Концепція базується на інтерпретації бібліотечного простору як умовної моделі урбаністичного середовища, у межах якої функціональні зони відповідають структурним елементам міста. Простір організовано за аналогією з міською структурою: комунікаційні зони інтерпретуються як «вулиці», відкриті простори – як «площі», зони читання – як «тихі квартали», а функціональні осередки – як локальні центри активності.

Такий підхід забезпечує інтуїтивно зрозумілу навігацію, сприяє орієнтації користувачів у просторі та формує виразне середовище. Наведений приклад демонструє можливості застосування образно-концептуального підходу в проектуванні інтер'єру бібліотек.

Формування предметно-просторового середовища досягнуто цілеспрямованим застосуванням композиційних засобів, зокрема тектоніки, пропорцій, метроритмічних закономірностей, масштабності, пластики, силуету та кольору.

Проект інтер'єру обласної бібліотеки орієнтований на дитячу аудиторію (учні 5–9 класів), що зумовило вибір образно-концептуального рішення. Використання

ідеї «міста» як моделі організації простору сприяє формуванню інтерактивного та пізнавально-насиченого середовища. Просторові елементи інтерпретуються як складові міського середовища, що створює ігровий сценарій взаємодії та полегшує орієнтацію користувачів у просторі.

Такий підхід підвищує зацікавленість користувачів і формує позитивне сприйняття бібліотеки як відкритого та сучасного середовища.

Отримані результати підтверджують, що сучасний бібліотечний інтер'єр формується як гнучка, багатофункціональна та образно насичена система, яка поєднує освітні, соціальні та культурні функції. Використання джерел творчості та образно-концептуальних рішень забезпечує формування унікального інтер'єру, здатного зберігати актуальність поза межами короточасних дизайнерських тенденцій.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що сучасний інтер'єр бібліотеки формується як відповідь на трансформацію її функцій – від книгосховища до відкритого

культурно-комунікаційного середовища. Це зумовлює перехід до гнучкої, багатозональної та орієнтованої на користувача організації простору.

Встановлено, що ефективність бібліотечного інтер'єру визначається не лише функціональними та ергономічними характеристиками, а й цілісністю образно-концептуального рішення, яке забезпечує зрозумілість простору та підсилює взаємодію користувача з середовищем.

Практична апробація концепції «міста» підтвердила доцільність використання метафоричних моделей у проєктуванні, оскільки вони сприяють формуванню інтуїтивної навігації та емоційно виразного середовища. Більш того, використання джерела творчості та розроблення образно-концептуальних рішень робить дизайн інтер'єру унікальним та актуальним поза часом і швидкоплинними трендами. Отже, бібліотечний інтер'єр доцільно розглядати як цілісну образну систему, що поєднує функціональні, соціальні та культурні аспекти.

Література:

1. Oldenburg, Ray. *The Great Good Place*. New York: Marlowe & Company, 1999. 338 p.
2. Соколов, В. О. Бібліотека як соціокультурний інститут сучасного суспільства. Київ: НБУВ, 2018. 312 с.
3. Watson, Les. *Better Library and Learning Space: Projects, Trends and Ideas*. London: Facet Publishing, 2013. 208 p.
4. Harris M. H. *History of Libraries in the Western World*. 4th ed. Lanham : Scarecrow Press, 1999. 325 p.
5. McDonald A. The Ten Commandments Revisited: The Qualities of Good Library Space // *LIBER Quarterly*. 2006. Vol. 16, No. 2.
6. Abouelela A. Towards a Better Interior Design for the Academic Library // *Designs*. 2022. Vol. 6, No. 3. Article 47.
7. Applegate R. The Library Is for Studying: Student Preferences for Study Space // *The Journal of Academic Librarianship*. 2009. Vol. 35, No. 4. P. 341–346.
8. Beckers R., van der Voordt T., Dewulf G. Why Do They Study There? Diary Research into Students' Learning Space Choices in Higher Education // *Higher Education Research & Development*. 2016. Vol. 35, No. 1. P. 142–157.
9. ALA Architects. *Oodi Central Library* [Електронний ресурс]. URL: <https://oodihelsinki.fi/en/what-is-oodi/architecture/> (дата звернення: 20.03.2026).
10. Dokk1. Aarhus Main Library [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dokk1.dk/english> (дата звернення: 20.03.2026).
11. MVRDV. *Tianjin Binhai Library* [Електронний ресурс]. URL: <https://www.mvrdv.com/projects/246/tianjin-binhai-library> (дата звернення: 21.03.2026).
12. Architectuul. Biblioteca Vasconcelos [Електронний ресурс]. URL: <https://architectuul.com/architecture/vasconcelos-library> (дата звернення: 30.03.2026).
13. ArchDaily. Seattle Central Library / OMA + LMN [Електронний ресурс]. URL: <https://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn> (дата звернення: 29.03.2026).
14. Visit Norway. *Deichman Bjørvika Library (Oslo Public Library Main Branch)* [Електронний ресурс]. URL: <https://www.visitnorway.com/listings/deichman-bj%C3%B8rvika-oslo-public-library-main-branch/224381/> (дата звернення: 29.03.2026).

15. McDonald A. The Ten Commandments Revisited: The Qualities of Good Library Space // *IFLA Library Building Guidelines: Developments & Reflections*. Berlin: K. G. Saur, 2007. P. 13–29.
16. Rumilets T. Media Library as a Progressive Multifunctional Space // *Architectural Studies*. 2019. Vol. 5, No. 2. P. 93–101.

References:

1. Oldenburg, R. (1999). The great good place. New York, NY: Marlowe & Company.
2. Sokolov, V. O. (2018). Biblioteka yak sotsiokul'turnyy instytut suchasnoho suspil'stva [Library as a socio-cultural institution of modern society]. Kyiv, Ukraine: NBUV.
3. Watson, L. (2013). Better library and learning space: Projects, trends and ideas. London, UK: Facet Publishing.
4. Harris, M. H. (1999). History of libraries in the western world (4th ed.). Lanham, MD: Scarecrow Press.
5. McDonald, A. (2006). The ten commandments revisited: The qualities of good library space. *LIBER Quarterly*, 16(2).
6. Aboueela, A. (2022). Towards a better interior design for the academic library. *Designs*, 6(3), Article 47. <https://doi.org/10.3390/designs6030047>
7. Applegate, R. (2009). The library is for studying: Student preferences for study space. *The Journal of Academic Librarianship*, 35(4), 341–346. <https://doi.org/10.1016/j.acalib.2009.04.003>
8. Beckers, R., van der Voordt, T., & Dewulf, G. (2016). Why do they study there? Diary research into students' learning space choices in higher education. *Higher Education Research & Development*, 35(1), 142–157. <https://doi.org/10.1080/07294360.2015.1063917>
9. ALA Architects. (n.d.). Oodi Central Library. Retrieved March 20, 2026, from <https://oodihelsinki.fi/en/what-is-oodi/architecture/>
10. Dokk1. (n.d.). Aarhus Main Library. Retrieved March 20, 2026, from <https://www.dokk1.dk/english>
11. MVRDV. (n.d.). Tianjin Binhai Library. Retrieved March 21, 2026, from <https://www.mvrdv.com/projects/246/tianjin-binhai-library>
12. Architectuul. (n.d.). Biblioteca Vasconcelos. Retrieved March 30, 2026, from <https://architectuul.com/architecture/vasconcelos-library>
13. ArchDaily. (n.d.). Seattle Central Library / OMA + LMN. Retrieved March 29, 2026, from <https://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn>
14. Visit Norway. (n.d.). Deichman Bjørvika Library (Oslo Public Library Main Branch). Retrieved March 29, 2026, from <https://www.visitnorway.com/listings/deichman-bj%C3%B8rvika-oslo-public-library-main-branch/224381/>
15. McDonald, A. (2007). The ten commandments revisited: The qualities of good library space. In *IFLA Library Building Guidelines: Developments & Reflections* (pp. 13–29). Berlin, Germany: K. G. Saur.
16. Rumilets, T. (2019). Media library as a progressive multifunctional space. *Architectural Studies*, 5(2), 93–101.

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:745/749:378

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.22>**Колесник Наталія Євгенівна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-9384-9369

kolesnik@zu.edu.ua

ЕТНОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті досліджено етнокультурні аспекти декоративно-прикладного мистецтва в контексті підготовки здобувачів вищої освіти. Розкрито роль традиційних художніх практик у формуванні національної ідентичності, естетичного мислення та професійних компетентностей майбутніх фахівців. Обґрунтовано доцільність інтеграції етномотивів в освітньо-професійні програми «Графічний дизайн» і «Мистецтво в закладах освіти» Житомирського державного університету імені Івана Франка. Описано технологічний процес створення орнаменту, що передбачає аналіз регіональних особливостей (зокрема Житомирщини), розробку ескізів та цифрову інтерпретацію етнокультурних мотивів із використанням професійного і безкоштовного програмного забезпечення та онлайн-сервісів. Висвітлено можливості застосування цифрових інструментів для створення орнаментальних композицій і дизайнерських продуктів. Емпіричну базу дослідження становлять результати виконання практичних завдань здобувачами, а також дані анкетування щодо рівня їх обізнаності з етнокультурною спадщиною. Встановлено, що 78% здобувачів мають загальне уявлення про етномотиви, проте лише 42% орієнтуються у регіональних особливостях орнаментів. Виявлено, що 65% здобувачів застосовують етномотиви у власних роботах, а 84% вважають доцільним їх включення до освітнього процесу. Доведено, що інтеграція етнокультурних компонентів у поєднанні з цифровими технологіями сприяє розвитку креативного мислення, підвищенню мотивації до навчання та формуванню здатності до культурної репрезентації. Узагальнено, що декоративно-прикладне мистецтво є ефективним інструментом підготовки сучасного дизайнера, митця.

Ключові слова: етнокультурні аспекти, декоративно-прикладне мистецтво, вища освіта, освітній простір, національна ідентичність, культурна спадщина, дизайн, професійна компетентність, етнодизайн.

Kolesnyk Nataliia. ETHNOCULTURAL ASPECTS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN THE EDUCATIONAL SPACE OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

The article explores the ethnocultural aspects of decorative and applied arts in the context of training higher education students. It reveals the role of traditional artistic practices in shaping national identity, aesthetic thinking, and professional competencies of future specialists. The expediency of integrating ethnomotifs into the educational and professional programs "Graphic Design" and "Art in Educational Institutions" at Zhytomyr Ivan Franko State University is substantiated. The technological process of ornament creation is described, including the analysis of regional features (in particular, Zhytomyr region), the development of sketches, and the digital interpretation of ethnocultural motifs using both professional and free software, as well as online services. The possibilities of applying digital tools for creating ornamental compositions and design products are highlighted. The empirical basis of the study consists of the results of students' practical tasks, as well as survey data regarding their level of awareness of ethnocultural heritage. It was found that 78% of students have a general understanding of ethnomotifs, while only 42% are familiar with regional features of ornaments. It was also revealed that 65% of students apply ethnomotifs in their own works, and 84% consider their integration into the educational process to be appropriate. It is proven that the integration of ethnocultural components in combination with digital technologies contributes to the development of creative thinking, increases learning motivation, and fosters the ability for cultural representation. It is summarized that decorative and applied arts serve as an effective tool for training a modern designer and artist.

Key words: ethnocultural aspects, decorative and applied arts, higher education, educational space, national identity, cultural heritage, design, professional competence, ethnodesign.

Вступ. У сучасних умовах глобалізації та активних соціокультурних трансформацій особливого значення набуває збереження та переосмислення національної культурної спадщини в освітньому процесі. Заклади вищої освіти виступають важливими осередками формування світогляду майбутніх фахівців, де поєднуються традиції та інновації, а також відбувається становлення їхньої професійної та культурної ідентичності. У цьому контексті декоративно-прикладне мистецтво постає не лише як форма художньої діяльності, а й як ефективний засіб передачі етнокультурних цінностей, символів і смислів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю інтеграції етнокультурних компонентів у сучасні освітні програми, зокрема у сфері дизайну та мистецької освіти.

Вченні Борисова Т., Орлова Н., Близнюк М. вважають, що через дизайн народне мистецтво отримує нове життя. Збереження та популяризація елементів народного мистецтва в сучасному дизайні допомагає підтримувати інтерес до культурної спадщини, передаючи її наступним поколінням [1, с. 73].

На думку Бровченка А., Руденченко А. дизайн, в основі якого лежать етнічні художні традиції, називають етнодизайном або фолк-дизайном. Етнодизайн – це багатогранне поняття, формотворення і декорування з урахуванням національних традицій, що гармонійно інтегрує в собі духовні, культурні, мистецькі, художні, проєктні, технічні й етнонаціональні особливості [2, с. 82]. Косик О., Гнатюк Л., Шталінберг О., Гоменюк А. вважають, що українські народні орнаменти є унікальним виразом національної культури, яка поєднує природні, соціальні й духовні аспекти життя. Відображаючи зв'язок із природою вони формують своєрідний код національної ідентичності, що відображається у вишивках, писанках, архітектурі, в сучасному ландшафтному дизайні [3, с. 509]. Науковець Король А. у загальному розумінні поняття «етнодизайн» вбачає як прояв етнічних, національних рис у сучасних творах українського графічного дизайну. Проте

в українській культурі національні мотиви у продукції сучасного графічного дизайну можна вважати феноменом, поява якого пов'язана з явищами глобальної тенденції, що набуває рис концепції створення та збереження культурно-цивілізаційної ідентичності інформаційного середовища на основі використання архетипів [4, с. 225]. Залучення елементів декоративно-прикладного мистецтва сприяє розвитку креативного мислення, формуванню естетичного смаку, а також поглибленню розуміння національних традицій у контексті сучасної візуальної культури.

Метою статті є дослідження етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва та визначення їхньої ролі у формуванні професійних компетентностей здобувачів у закладах вищої освіти. Для досягнення поставленої мети передбачено аналіз теоретичних підходів до розуміння етнокультурної спадщини, розкриття потенціалу декоративно-прикладного мистецтва як засобу візуальної комунікації, а також узагальнення практичного досвіду його впровадження в освітній процес.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у процесі розробки та вдосконалення освітньо-професійних програм мистецького та дизайнерського спрямування у закладах вищої освіти. Зокрема, запропоновані підходи до інтеграції етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва можуть бути застосовані в освітньо-професійних програмах «Графічний дизайн», «Мистецтво в закладах освіти», спрямованих на формування креативного мислення та професійних компетентностей здобувачів.

Отримані результати доцільно використовувати у практичній підготовці студентів під час виконання проєктних завдань, зокрема розробки фірмового стилю, створення авторських ілюстрацій, дизайну пакування та інших візуальних продуктів із використанням етномотивів. Матеріали дослідження можуть слугувати методичною основою для організації творчих майстерень, воркшопів і навчальних проєктів, спрямованих на збереження та популяризацію культурної

спадщини. Крім того, результати дослідження можуть бути використані у діяльності викладачів, дизайнерів-практиків та розробників освітнього контенту для підвищення якості освітнього процесу.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на комплексному використанні теоретичних і емпіричних матеріалів, що відображають сучасний стан розвитку декоративно-прикладного мистецтва та його інтеграцію в освітній процес закладів вищої освіти. Джерельну базу становлять наукові праці з мистецтвознавства, педагогіки та дизайну, нормативні документи у сфері вищої освіти, а також освітньо-професійні програми «Графічний дизайн» і «Мистецтво в закладах освіти» Житомирського державного університету імені Івана Франка. У процесі дослідження враховано результати навчально-творчої діяльності здобувачів, зокрема проєктні роботи, авторські розробки та приклади впровадження етномотивів у дизайн-продукти.

Для досягнення мети використано низку взаємопов'язаних методів дослідження. Зокрема, застосовано аналіз і синтез – для узагальнення теоретичних підходів до розуміння етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва; порівняльний метод – для виявлення особливостей використання етномотивів у різних освітніх практиках; метод систематизації – для впорядкування отриманих результатів і формування цілісного бачення проблеми. Також використано методи педагогічного спостереження та аналізу продуктів діяльності здобувачів, що дозволило оцінити ефективність впровадження етнокультурних компонентів в освітній процес.

Комплексний підхід до вибору матеріалів і методів забезпечив об'єктивність дослідження, дозволив розкрити потенціал декоративно-прикладного мистецтва як засобу формування професійних компетентностей і підтвердити доцільність його активного використання в освітньому середовищі закладів вищої освіти.

Емпіричною базою дослідження став процес виконання практичних завдань здобувачами вищої освіти, зокрема розробка

дизайн-проєктів із використанням етномотивів, створення авторських ілюстрацій, елементів фірмового стилю, декоративних композицій та виробів декоративно-прикладного мистецтва. У межах освітнього процесу аналізувалися результати творчої діяльності студентів здобувачів, їхня здатність інтерпретувати традиційні культурні символи у сучасному візуальному середовищі, а також рівень сформованості професійних компетентностей.

Особливу увагу було приділено виконанню завдань у межах освітніх компонентів, пов'язаних із графічним дизайном та мистецькою освітою, де активно застосовувалися етнокультурні елементи як засіб формування креативного мислення та розвитку художньо-проєктних навичок. Отримані результати дали змогу оцінити ефективність інтеграції декоративно-прикладного мистецтва в освітній процес і визначити його вплив на якість підготовки майбутніх фахівців.

Для цифрової реалізації творчих завдань у межах освітньо-професійних програм «Графічний дизайн» та «Мистецтво в закладах освіти» використовувалися як професійні пакети, так і безкоштовні програми та онлайн сервіси. Нами було використано професійне програмне забезпечення (Adobe Illustrator, Adobe Photoshop і Adobe InDesign) для високого рівня опрацювання графічних елементів, точність відтворення етномотивів та підготовку матеріалів до друку. Поряд із цим, для створення орнаментів та графічних композицій активно застосовувалися безкоштовні та онлайн інструменти. Так, для векторного редагування і створення авторських ілюстрацій використовували Inkscape, для растрового редагування та обробки зображень – GIMP, для цифрового живопису і малювання – Krita. Для швидкого створення графічних матеріалів і патернів застосовувалися онлайн редактори Canva, Figma, Pixlr, Photopea та Vectr, а також спеціалізовані сервіси для роботи з етномотивами, такі як Ornament.name і Patterninja, за допомогою яких здобувачі мали можливість генерувати унікальні орнаменти, схеми для вишивки та декоративні елементи для подальшого використання у проєктній діяльності.

Використання зазначених цифрових інструментів забезпечувало інтеграцію традиційних культурних мотивів у сучасні графічні композиції, сприяло розвитку креативного мислення та формуванню професійних компетентностей здобувачів вищої освіти. Такий підхід дозволяє поєднувати практичну підготовку з естетичним та культурологічним компонентом освітнього процесу. Такий підхід забезпечував зручне створення та адаптацію етномотивів в освітніх проєктах, поєднуючи традиційні візерунки з сучасними цифровими технологіями дизайну.

Результати. Дослідження показало, що інтеграція етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва у навчальний процес сприяє значному підвищенню рівня професійних та творчих компетентностей здобувачів вищої освіти. Виконання лабораторних і практичних завдань, зокрема розробка дизайн-проєктів із використанням етномотивів, створення авторських ілюстрацій та елементів фірмового стилю, дозволило студентам поєднувати традиційні художні практики з сучасними цифровими технологіями.

Ми підтримуємо думку науковця Юрченка І., який розглядає експериментальне моделювання на підставі аналізу й використання етномистецьких традицій [6, с. 145]. Вчений вважає, що етномистецькі традиції включають в процес творення предметні форми, спеціальні методи й підходи, зокрема: метод стилізації, орнаментологічний метод, метод використання культурно-смілових зв'язків, метод інтерпретації етнокультурного мотиву, метод інтерпретації декоративних технік, метод гіперболізації форми етноорнаментального мотиву, метод інтерпретації процесу виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва та архітектурних споруд, метод візуальної інтерпретації форм усної народної творчості, метод інтерпретації етнокультурних символів та знаків, еkleктико-евристичний метод [6, с. 146].

Дослідження Колесник Н., Піддубної О., Поліщук О., Шостачук Т., Бреславської Г. показує, що цифрове мистецтво відіграє важливу роль у створенні художнього образу, надаючи нові можливості для візуалізації

творчих концепцій і формування унікальних дизайнерських рішень [5, с. 129]. Аналіз робіт здобувачів показав, що використання цифрових інструментів, таких як Adobe Illustrator, Inkscape, GIMP, а також онлайн-сервісів Ornament.name і Patterninja, сприяло точному відтворенню етнічних елементів та формуванню високоякісних графічних композицій. Студенти набули практичних навичок цифрового опрацювання графічних матеріалів, освоїли принципи побудови патернів і композицій з етнокультурною символікою. Нами було відзначено, що застосування етномотивів у проєктній діяльності підвищувало креативність студентів, стимулювало розвиток індивідуального художнього стилю та сприяло глибшому розумінню національної культурної спадщини. Крім того, включення цифрових інструментів у процес навчання забезпечило зручну і доступну платформу для експериментування з композиціями, кольорами та формами, що сприяло розвитку критичного мислення та вміння аналізувати роботи.

Загалом, результати дослідження підтверджують, що декоративно-прикладне мистецтво у поєднанні з цифровими технологіями є ефективним засобом формування цілісної особистості майбутнього фахівця, здатного поєднувати традиції та інновації у професійній діяльності та здійснювати культурологічну репрезентацію у візуальному середовищі (Рис. 1).

Створення орнаменту в освітньому процесі передбачає комплексний технологічний підхід, який поєднує аналіз традиційних етнокультурних мотивів, їхнє концептуальне опрацювання та цифрову реалізацію. На початковому етапі здобувачі здійснюють дослідження орнаментів, визначають кольорову гаму, символіку та закономірності композиційної побудови. Особливу увагу приділено орнаментам Житомирщини, що дозволяє враховувати регіональні особливості та передавати національну культурну ідентичність. На наступному етапі студенти створюють ескізи та макети орнаментів у традиційній формі, аналізують композиційну взаємодію елементів, оцінюють ритм,

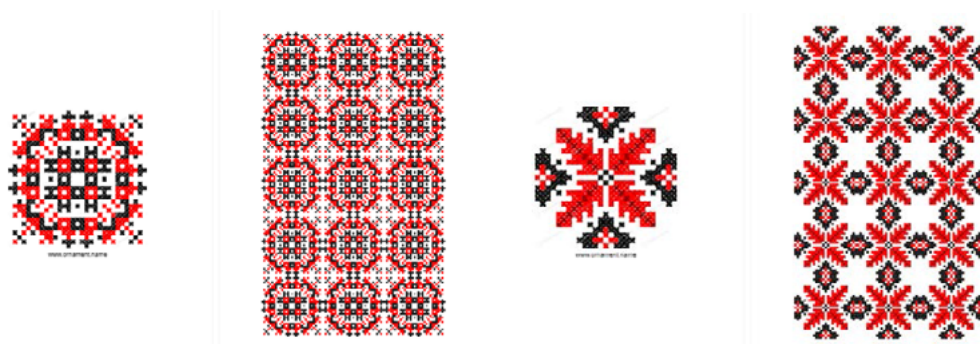


Рис. 1. Візуалізація створеного орнаменту

симетрію та повторюваність мотивів. Паралельно здійснюється адаптація етномотивів до сучасного графічного середовища, що включає трансформацію форм, кольорових поєднань та стилізації композицій для дизайнерського продукту (Рис. 2).

Цифрова інтерпретація здійснюється з використанням професійного та безкоштовного програмного забезпечення, зокрема Adobe Illustrator, Inkscape, GIMP, Krita, а також онлайн-сервісів Ornament.name, Patterninja, Canva та Figma. Використання цифрових інструментів дозволяє точніше

відтворити деталі орнаментів, експериментувати з кольором і формою, створювати безшовні патерни та адаптувати традиційні мотиви для сучасних дизайнерських рішень (Рис. 3).

Завдяки поєднанню традиційних і цифрових технологій студенти здобувають практичні навички проєктування, розвивають креативне мислення та здатність до культурної репрезентації, що є важливим аспектом формування професійних компетентностей у галузі декоративно-прикладного мистецтва та графічного дизайну.



Рис. 2. Візуалізація створеного орнаменту та його презентація на мокапах



Рис. 3. Технологічний процес створення орнаменту та цифрова інтерпретація етнокультурних мотивів

У процесі вивчення освітньої компоненти «Декоративно-прикладне мистецтво та етнодизайн» серед здобувачів Житомирського державного університету імені Івана Франка було проведено анкетування, спрямоване на виявлення рівня обізнаності студентів щодо етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва та можливостей їх застосування у сучасному дизайні.

Результати опитування засвідчили, що 78% респондентів мають загальне уявлення про етнокультурні мотиви, зокрема такі елементи, як «дерево життя», солярні знаки (сонце, розети), ромб як символ родючості, хвилясті лінії (вода, рух), а також рослинні орнаменти (калина, виноград, дубове листя). Водночас лише 42% студентів впевнено орієнтуються у регіональних особливостях орнаментів, наприклад, у стриманій кольоровій гамі та геометризації форм, характерних для Житомирщини.

Згідно з результатами, 65% здобувачів використовували у власних роботах такі етномотиви, як геометричні композиції з ромбів і хрестів, стилізовані рослинні елементи, а також орнаментальні стрічки з повторюваним ритмом. Проте лише 38% систематично інтегрують символічні елементи (наприклад, солярні знаки або символіку родючості) у концепцію дизайнерських проєктів, з урахуванням їхнього змістового навантаження.

Опитування також показало, що 84% студентів вважають доцільним включення етнокультурної складової до освітніх програм, а 76% респондентів відзначили, що використання цифрових інструментів дозволяє ефективніше працювати з такими мотивами, як створення безшовних геометричних патернів, стилізація рослинних форм та адаптація традиційних орнаментів до сучасного графічного середовища.

Крім того, 69% опитаних виявили зацікавленість у поглибленому вивченні локальних орнаментів, зокрема Житомирщини, що включають поєднання геометричних та рослинних елементів, стримані кольорові рішення (червоний, чорний, білий) та чітку ритмічну організацію композиції. Отримані результати підтверджують актуальність

системного впровадження етнокультурних знань у процес підготовки майбутніх фахівців.

Таким чином, результати дослідження свідчать про ефективність інтеграції етнокультурних аспектів декоративно-прикладного мистецтва у освітній процес закладів вищої освіти. Встановлено, що поєднання традиційних художніх практик із сучасними цифровими технологіями сприяє підвищенню рівня професійних компетентностей здобувачів, розвитку їхнього креативного мислення та формуванню здатності до осмисленого використання етномотивів у дизайнерській діяльності.

Отримані результати також підтверджують, що системне залучення етнокультурного компоненту до навчання забезпечує глибше розуміння національної культурної спадщини, формує ціннісні орієнтації та сприяє становленню національної ідентичності майбутніх фахівців. Водночас використання цифрових інструментів значно розширює можливості інтерпретації традиційних орнаментів, їх адаптації до сучасного візуального середовища та створення конкурентоспроможних дизайнерських продуктів.

Загалом, результати дослідження доводять доцільність подальшого впровадження етнодизайну в освітні програми та підтверджують його важливу роль у підготовці фахівців, здатних поєднувати культурні традиції та інноваційні підходи у професійній діяльності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що етнокультурні аспекти декоративно-прикладного мистецтва є важливим складником освітнього простору закладів вищої освіти та ефективним засобом формування професійних компетентностей здобувачів. Доведено, що інтеграція етномотивів в освітній процес сприяє розвитку креативного мислення, естетичної культури та здатності до візуальної комунікації. З'ясовано, що поєднання традиційних художніх практик із сучасними цифровими технологіями забезпечує нові можливості для інтерпретації культурної спадщини, її адаптації до актуальних дизайнерських завдань та створення

конкурентоспроможних візуальних продуктів. Практична діяльність здобувачів, зокрема розробка орнаментів, фірмового стилю та авторських композицій, підтвердила ефективність використання етнокультурних елементів у професійній підготовці. Результати анкетування засвідчили достатній рівень зацікавленості студентів у вивченні етнодизайну, водночас виявлено потребу у поглибленні знань щодо регіональних особливостей орнаментів та їхнього символічного значення.

Отже, декоративно-прикладне мистецтво виступає важливим інструментом формування цілісної особистості майбутнього фахівця, здатного поєднувати традиції та інновації, здійснювати культурну репрезентацію та ефективно реалізовувати себе у професійній діяльності. Перспективи подальших досліджень вбачаються у розширенні практик використання етнодизайну в цифровому середовищі та поглибленому вивченні регіональних художніх традицій України.

Література:

1. Борисова Т., Орлова Н., Близнюк М. Навчання студентів комплексному дизайн-проектуванню об'єктів декоративно-ужиткового мистецтва. *Вісник Дніпровської академії неперервної освіти. Серія: Філософія. Педагогіка*. 2024. Вип. 2, т. 2. С. 71–79. DOI: <https://doi.org/10.54891/2786-7013-2024-2-9>
2. Бровченко А. Становлення українського етнодизайну. *Молодь і ринок*. 2024. № 3 (223). С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.299530>
3. Косик О. І., Гнатюк Л. Р., Шталінберг О. М., Гоменюк А. П. Орнаменталістика та українські традиції в садах. *Теорія та практика дизайну*. 2025. № 34. С. 508–516. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.55>
4. Король А. Етнодизайн у професійній підготовці майбутніх графічних дизайнерів. *Věda a perspektivy*. 2024. № 3(34). С. 221–233. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-3\(34\)-221-233](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-3(34)-221-233)
5. Kolesnyk N., Piddubna O., Polishchuk O., Shostachuk T., Breslavskaya H. Digital art in designing an artistic image. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol. 12, № 2. P. 128–133. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120231/papers/A_23.pdf
6. Yurchenko I. The Method of Implementation of Ethno Art Traditions in the Design of Modern Subject Forms. *Fortifications*. 2024. Vol. 20. P. 141–148. DOI: <https://doi.org/10.23939/fortifications2024.20.141>

References:

1. Borysova, T., Orlova, N., & Blyzniuk, M. (2024). Navchannia studentiv kompleksnomu dyzain-proiektuvanniu ob'ektiv dekorativno-uzytkovoho mystetstva [Training students in complex design of decorative and applied art objects]. *Visnyk Dniprovskoi akademii neperervnoi osvity. Seriya: Filosofiia. Pedagogika*, 2(2), 71–79. <https://doi.org/10.54891/2786-7013-2024-2-9> [in Ukrainian]
2. Brovchenko, A. (2024). Stanovlennia ukrainskoho etnodyzainu [Formation of Ukrainian ethnodesign]. *Molod i rynek*, 3(223), 81–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.299530> [in Ukrainian]
3. Kosyk, O. I., Hnatiuk, L. R., Shtalinberh, O. M., & Homeniuk, A. P. (2025). Ornamentalityka ta ukrainski tradytsii v sadakh [Ornamental art and Ukrainian traditions in gardens]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 34, 508–516. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.55> [in Ukrainian]
4. Korol, A. (2024). Etnodyzain u profesiinii pidhotovtsi maibutnikh hrafichnykh dyzaineriv [Ethnodesign in professional training of future graphic designers]. *Věda a perspektivy*, 3(34), 221–233. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-3\(34\)-221-233](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-3(34)-221-233) [in Ukrainian]
5. Kolesnyk, N., Piddubna, O., Polishchuk, O., Shostachuk, T., & Breslavskaya, H. (2022). Digital art in designing an artistic image. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 12(2), 128–133. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120231/papers/A_23.pdf
6. Yurchenko, I. (2024). The method of implementation of ethno art traditions in the design of modern subject forms. *Fortifications*, 20, 141–148. <https://doi.org/10.23939/fortifications2024.20.141>

Дата першого надходження статті до видання: 25.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.038:741.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.23>

Костенко Ігор Олегович,

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0006-3846-462x

iokostenko3@gmail.com

Маковська Олександра Анатоліївна,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0000-9642-2395

makovska_o@kdidpamid.edu.ua

Єрмак Інга Олександрівна,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0003-0520-9703

ermak_inga@kdidpamid.edu.ua

МОРФОЛОГІЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТИПОГРАФІЧНОЇ ФОРМИ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

В роботі досліджується проблематика трансформації типографічної форми у сучасному графічному дизайні крізь призму морфологічних та композиційних аспектів. Актуальність теми зумовлена активними процесами візуальної трансформації шрифтових форм у контексті розвитку цифрових технологій, мультимедійного середовища та розширення функцій типографіки як самостійного образотворчого засобу комунікації. У сучасній дизайнерській практиці шрифт дедалі більше трансформується з інструмента передачі текстової інформації у повноцінний елемент композиційної структури. Він виконує не лише комунікативну, а й образотворчу функцію, беручи участь у формуванні візуальної ідентичності повідомлення та його емоційно-сислового забарвлення. Метою дослідження є виявлення основних закономірностей трансформації типографічної форми у сучасному графічному дизайні та аналіз морфологічних і композиційних механізмів, що визначають характер цих змін. У межах роботи розглянуто структурні особливості шрифтових форм, їх пластичні модифікації, а також принципи взаємодії типографічних елементів у композиційній системі різних видів дизайнерської продукції. У результаті дослідження визначено ключові напрями трансформації типографіки, серед яких: морфологічні модифікації літерних форм (деформація, фрагментація, модульна побудова, пластичне варіювання штрихів), інтеграція типографіки у складні композиційні структури, а також використання шрифту як образотворчого елемента у плакатному, айдентичному, пакувальному та цифровому дизайні. Проаналізовано роль ритму, масштабу, контрасту, просторової організації та візуальної динаміки у формуванні сучасних типографічних рішень. Встановлено, що трансформація шрифтової форми є результатом поєднання морфологічних експериментів із композиційними принципами організації графічного простору. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у дизайнерській практиці під час створення айдентики, плакатів, книжкових та цифрових видань, а також у навчальному процесі підготовки фахівців з графічного дизайну та типографіки. Запропоновані підходи можуть сприяти розвитку експериментальних методів роботи з шрифтом і розширенню можливостей сучасної типографіки.

Ключові слова: типографіка, графічний дизайн, трансформація форми, морфологія шрифту, типографічна композиція, візуальна комунікація.

Kostenko Ihor, Makovska Olexandra, Yermak Inga. MORPHOLOGICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF TYPOGRAPHIC FORM IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

The article examines the problem of the transformation of typographic form in contemporary graphic design through the prism of morphological and compositional aspects. The relevance of the topic is determined by the active processes of visual transformation of typeforms in the context of the development of digital technologies, multimedia environments, and the expansion of typography's functions as an independent visual means of communication. In contemporary design practice, type increasingly moves beyond its traditional textual function, acquiring the role of a key compositional element capable of shaping the visual image, emotional tone, and semantic structure of a graphic message.

The aim of the study is to identify the main patterns of transformation of typographic form in contemporary graphic design and to analyze the morphological and compositional mechanisms that determine the nature of these changes. The research examines the structural features of typeforms, their plastic modifications, as well as the principles of interaction between typographic elements within the compositional system of various types of design products.

The results of the study identify the key directions of typographic transformation, including morphological modifications of letterforms (deformation, fragmentation, modular construction, and plastic variation of strokes), the integration of typography into complex compositional structures, and the use of type as a dominant visual element in poster design, visual identity, packaging, and digital design. The role of rhythm, scale, contrast, spatial organization, and visual dynamics in the formation of contemporary typographic compositions is analyzed. It has been established that the transformation of typographic form results from the combination of morphological experimentation and compositional principles of organizing graphic space.

The practical significance of the research lies in the possibility of applying the obtained results in design practice in the creation of visual identity systems, posters, book and digital publications, as well as in the educational process of training specialists in graphic design and typography. The proposed approaches may contribute to the development of experimental methods of working with type and to the expansion of the expressive possibilities of contemporary typography.

Key words: *typography, graphic design, form transformation, type morphology, typographic composition, visual communication.*

Вступ. Активний розвиток цифрових технологій, нових медіа та експериментальних дизайнерських практик сприяв появі різноманітних трансформацій літерних форм. Ці процеси проявляються у деформації, варіативності, зміні пропорцій, а також у поєднанні типографіки з графічними та просторовими елементами. У зв'язку з цим виникає потреба системного аналізу трансформацій типографічної форми з точки зору її морфологічної структури та композиційних принципів, що визначає актуальність даного дослідження. Сучасні дослідження також звертають увагу на експериментальні підходи до шрифтового дизайну, що виникають у зв'язку з розвитком цифрових технологій, motion-графіки та інтерактивних медіа. Актуальність таких підходів зумовлена тим, що сучасна типографіка дедалі менше розглядається як фіксована статична графічна система. Натомість вона постає як динамічна, параметрично керована та варіативна структура, здатна до трансформацій залежно від

контексту візуальної комунікації.. Сьогодні в дизайні літерна форма часто зазнає різноманітних модифікацій: змінюються пропорції штрихів, пластика контурів, співвідношення внутрішнього і зовнішнього простору знака, а також взаємодія між окремими графемами в межах композиції. Такі трансформації можуть бути зумовлені як естетичними пошуками дизайнерів, так і технологічними можливостями цифрового середовища.

Розвиток цифрових інструментів проектування, параметричних систем побудови шрифтів, алгоритмічного дизайну та технології варіативних шрифтів, значно розширив потенціал морфологічних змін типографічної форми. Літери можуть існувати у вигляді багатовимірних систем, у яких окремі параметри (товщина штриха, контраст, ширина, нахил або модульна структура) змінюються в межах єдиного шрифтового файлу. У такому випадку морфологія літери перестає бути фіксованою і перетворюється на динамічний набір варіантів, що адаптується

до різних медіа, форматів і умов сприйняття. Літерні знаки використовуються як самостійні композиційні елементи, що формують візуальну структуру плакатів, айдентики, цифрових інтерфейсів та експериментальних графічних проєктів. У таких випадках морфологічні трансформації можуть проявлятися у спрощенні або ускладненні структури літери, інтеграції ілюстративних або геометричних елементів, модульній деформації та ритмічному варіюванні форми. Питання морфологічних трансформацій літерних форм у сучасному дизайні, їх впливу на процеси візуальної комунікації потребують системного аналізу. Дослідження цих аспектів сприяє уточненню теоретичних засад сучасної типографіки та дає змогу глибше зрозуміти зміни функціональної ролі літерної форми в структурі візуальної культури.

Метою роботи є аналіз трансформації типографічної форми у сучасному графічному дизайні та визначення її морфологічних і композиційних особливостей. В роботі проаналізовано морфологічні зміни шрифтової структури та досліджено композиційні аспекти використання трансформованої типографіки у графічному дизайні.

Матеріали та методи дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на підході, що поєднує теорію типографіки, морфологію форми, композиційний аналіз та практику сучасного графічного дизайну. Емпіричну базу дослідження становлять зразки сучасної графічної продукції, у яких типографіка виконує образно-композиційну функцію. Матеріали відбиралися за критеріями наявності трансформації класичної типографічної форми та вираженої композиційною ролі шрифту. У дослідженні використано комплекс теоретичних, аналітичних та візуально-порівняльних методів, що дозволяють системно розглянути морфологічні та композиційні зміни шрифтових форм у дизайн-середовищі. Метод морфологічного аналізу використано для дослідження структурних характеристик літер (штрихи, пропорції, контрасти, модульність, ритм) та виявлення способів їх трансформації. Композиційний аналіз застосовано

для дослідження ролі типографіки у структурі дизайнерського об'єкта, зокрема принципів ієрархії, ритму, балансу та взаємодії тексту із зображенням. Візуально-аналітичний метод використано для інтерпретації конкретних дизайнерських прикладів.

Результати. Морфологія шрифту визначає структурну організацію літерної форми як комплекс взаємопов'язаних графічних компонентів, включно із головними та додатковими штрихами, засічками, пропорціями, ритмічною структурою та внутрішніми контрформами [1,2]. Саме морфологічна структура стає базовою для формоутворення шрифту та визначає його читабельність, естетичну цінність і комунікативні властивості. В типографії трансформація цих морфологічних елементів виступає дієвим засобом створення нових візуальних та композиційних рішень. Деформація як морфологічний механізм передбачає зміну традиційних пропорцій, нахилу, товщини або пластики штрихів [3, 4]. Такий прийом широко використовується в плакатному дизайні, рекламній графіці та цифрових медіа для створення виразної, емоційно насиченої візуальної мови. У плакатах фестивалю OFFF Barcelona (один із провідних міжнародних фестивалів креативності, цифрового мистецтва та дизайну, що об'єднує дизайнерів, ілюстраторів, motion-дизайнерів і типографів з усього світу) літери шрифту зазнали оптичної деформації: вертикальні штрихи збільшено в розмірі з одночасним зсувом нахилу, що створює динамічну композиційну напругу та акцентує увагу на просторових відносинах між формами [5]. У серії матеріалів рекламної графіки бренду Nike Air Max Day літери шрифту Balloon Gothic модифіковано шляхом подовження горизонтальних елементів і розтягування контрформ, що підсилює відчуття руху та легкості, резонуючи з основними темами продукту. [6] Такі трансформації літер формують не лише нові зовнішні форми, але й породжують додаткові графічні значення, які виходять за межі традиційних типографічних рішень. Модульна трансформація передбачає конструювання літер на основі чітко визначених

геометричних модулів. Цей підхід забезпечує структурну цілісність системи та створює можливості для варіативних форм у межах єдиної графічної логіки [7]. Одним з прикладів є проект The Foundry Modular Typefaces [8]. У цьому шрифтовому рішенні кожна літера побудована на базі повторюваних модульних елементів (квадрати, кола, лінії), що формують уніфіковану геометричну систему. Така модульність дозволяє легко трансформувати шрифтову структуру для різних застосувань від логотипів до великих заголовків у цифрових інтерфейсах. Також цей принцип використовується в айдентиці виставки Turomania. Літери цього проєкту створено на основі модульної сітки, де кожна частина форми підпорядкована визначеним геометричним правилам. Це забезпечує не лише консистентність, а й виражений графічний характер, що підсилює візуальний вплив бренду виставки. Модульна структура сприяє одночасній гнучкості та уніфікації, що є важливим для формування впізнаваних візуальних систем.

З розвитком цифрових технологій особливого значення набуває варіативна типографіка, технологія, що дозволяє змінювати параметри шрифту (товщину, ширину, контрастність, нахил) у межах однієї шрифтової системи. Такий підхід забезпечує адаптивність графічних форм до різних екранних та контекстуальних умов. Так у Google Fonts Variable Typefaces варіативні шрифти такі як Recursive або Inter, дозволяють дизайнерам у реальному часі змінювати параметри товщини та ширини літер відповідно до розміру пристрою або естетичних вимог проєкту [9]. Це відкриває нові можливості для адаптивного дизайну, де типографіка органічно інтегрується в інтерактивний інтерфейс. Слід також звернути увагу на динамічні заголовки в UX-дизайні. У численних сучасних веб-інтерфейсах заголовки змінюють товщину та накреслення залежно від прокрутки або взаємодії користувача, що створює анімаційні ефекти та посилює візуальну привабливість контенту [10]. Варіативна типографіка стає не просто графічним засобом, а інтерактивним інструментом візуальної комунікації, що

відповідає вимогам адаптивності, персоналізації та динамічності сучасних дизайнерських практик.

Морфологічні трансформації типографічної форми реалізуються через різноманітні прийоми від деформації традиційних структур до модульного конструювання та варіативної адаптації [11]. Конкретні практичні кейси демонструють, що такі трансформації не лише змінюють візуальну форму літер, але й розширюють комунікативний потенціал типографіки як самостійного графічного елементу. Трансформація типографіки в графічному дизайні проявляється не лише на морфологічному рівні, а й у способах композиційної організації тексту. Шрифт стає активним елементом композиції, інтегруючись у загальний графічний контекст. Однією з ключових тенденцій є інтеграція тексту з графічними формами та візуальними структурами. Літери можуть виконувати роль як декоративного, так і структурного елементу композиції, формуючи цілісну візуальну мову [12]. Прикладом є роботи Пола Ренда та сучасних дизайнерів, які використовують літери як графічні блоки у плакатах і книжковому дизайні, де текст стає частиною образного ряду [13]. Подібна інтеграція дозволяє створювати композиції, у яких семантичне та естетичне значення взаємодіють, підвищуючи експресивність повідомлення.

Інший важливий аспект композиційної трансформації динамічне розташування тексту. Це включає варіювання масштабів, орієнтацій, ритмічних повторів і просторових взаємозв'язків між літерами та словами. Даний підхід характерний для плакатного та брендового дизайну, де створюється ефект руху та візуальної ієрархії, що привертає увагу глядача та підсилює комунікаційний вплив. Плакати дизайнерів шведської школи графічного дизайну демонструють використання літер як модулів, які повторюються, деформуються або об'єднуються у великі композиційні блоки, підкреслюючи динаміку й ритм [14]. У плакатній графіці літери часто виконують функцію, що формує ритм та структуру композиції,

а типографічні елементи виступають візуальними формами. У книгах типографіка діє як художній засіб, що створює емоційний контекст видання. Видання *Alphabetical Playground* Нігеля Коттьєра, показують абстрактні можливості алфавіту як графічної системи, де букви служать основою для створення візуальних патернів, варіацій і дизайнерських експериментів [15]. Такі проекти демонструють, що типографіка може стати елементом художнього оформлення та наукового дослідження.

У цифрових медіа композиційна трансформація типографіки часто супроводжується анімаційними та інтерактивними ефектами. Літери та слова можуть змінювати форму, колір або положення в залежності від дій користувача, що розширює функціональні можливості типографіки та модифікує сприйняття текстової інформації [16]. У веб-дизайні та мобільних додатках інтерактивна типографіка створює ефект живого тексту, де анімаційні зміни підкреслюють ключові повідомлення та орієнтують увагу користувача. Типографіка онлайн включає адаптивність до різних екранів, контексту користувацької взаємодії й анімаційних ефектів, що сприяє динамічній подачі тексту. В даному випадку текст стає інтерактивним елементом, здатним реагувати на дії користувача, змінювати розмір, колір або положення під час скролу чи наведення курсору. У веб-типографії багато сайтів які використовують великі виразні заголовки, контрастну ієрархію шрифтів та інтерактивні ефекти, щоб створити сильну візуальну присутність бренду чи проєкту. Це добре ілюструє роль тексту не лише як інформаційної одиниці, а як засобу, що формує перше враження та підтримує UX структуру сторінки.

Аналіз дизайнерських рішень демонструє, що трансформація гліфів реалізується через різноманітні композиційні стратегії: модульне конструювання літер, деконструкцію тексту, масштабні композиційні рішення та інтерактивні цифрові ефекти. Кожен із цих підходів сприяє розвитку типографічної композиції, розкриває потенціал шрифтової форми та підтверджує її значення як

інструменту художньої та комунікаційної організації в графічному дизайні. Порівняльний аналіз дизайнерських практик свідчить про наявність кількох характерних тенденцій у використанні типографіки як композиційного інструменту. В багатьох випадках вона виступає як образотворчий центр композиції, коли текст інтегрується у візуальний простір і формує естетичну доміную макета. Динаміка та інтерактивність типографіки розширюють її функціональні можливості у веб-дизайні, коли композиційна організація тексту підпорядковується адаптивним і анімаційним ефектам, створюючи змінювані, чутливі до користувацької взаємодії структури. Слід також зазначити, що експериментальна типографіка виступає самостійним художнім об'єктом у книжковому та арт-дизайні, коли літери та слова виходять на передній план композиційного й концептуального функціонування, формуючи нові візуальні взаємозв'язки. Наведені приклади свідчать, що сучасна типографіка функціонує як активний компонент візуальної комунікації, реалізуючись у плакатах, веб-дизайні, книжкових виданнях та креативних типографічних проєктах.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що трансформація типографічної форми є однією з визначальних тенденцій розвитку сучасного графічного дизайну. Активне впровадження експериментальних підходів до роботи зі шрифтом, зумовлене як розвитком цифрових технологій, так і еволюцією візуальної культури, що сприяє переосмисленню традиційних принципів побудови типографічних форм і розширенню їх функціональних та образотворчих можливостей у дизайнерській композиції. У процесі дослідження встановлено, що морфологічні трансформації літер є важливим інструментом формування нових типографічних рішень. Такі прийоми, як деформація, фрагментація, модульна побудова, варіативність штрихів та експериментальна зміна пропорцій, дозволяють дизайнерам створювати нові шрифтові структури, що виходять за межі класичних канонів типографіки. Композиційний аспект трансформації типографічної форми проявляється у зміні

принципів організації тексту в графічному просторі. Сучасні дизайнерські практики демонструють активне використання масштабних контрастів, ритмічної організації, просторових деформацій, динамічних структур та інтеграції типографіки з іншими графічними елементами. У таких умовах шрифт функціонує як компонент композиції, формуючи візуальний центр, ритмічну структуру та семантичну виразність повідомлення. Зміни у типографічній формі дозволяють розширити

художньо-візуальні можливості, впроваджувати нові принципи композиційної організації та створювати експериментальні дизайнерські рішення в плакатному дизайні, айдентиці, книжковій графіці, пакуванні та цифрових медіа. Подальші дослідження у цьому напрямі можуть бути спрямовані на поглиблений аналіз взаємодії типографіки з інтерактивними та мультимедійними середовищами, що відкриває нові перспективи розвитку сучасного графічного дизайну.

Література:

1. Bringhurst R. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2013. 494 p.
2. Lupton E. *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. New York: Princeton Architectural Press, 2014. 272 p.
3. Carter R., Day B., Meggs P. *Typographic Design: Form and Communication*. 5th ed. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, 2012. 368 p
4. Truss, L.. *Eats, Shoots & Leaves: The Zero Tolerance Approach to Punctuation*. New York : Gotham Books, 2007. 209 p.
5. Promotional Poster for OFFF Barcelona Event (Dribbble). URL: <https://dribbble.com/shots/24798876-Promotional-Poster-for-OFFF-Barcelona-Event> (дата звернення 10.03.2026)
6. Рекламна графіка бренду Nike Air Max Day URL:<https://www.creativereview.co.uk/work/manvsmachine-nike-air-max-day/> (дата звернення 12.03.2026)
7. Meggs P. B., Purvis A. W. *History of Graphic Design*. 6th ed. Hoboken : John Wiley & Sons, 2016. 704 p..
8. The Foundry Modular Typeface. URL : <https://www.typeroom.eu/the-foundry-types-thonik-dutch-design-week-fernhout-bespoke-typeface-wim-crouwel> (дата звернення 10.03.2026)
9. Cui M., Zheng C., Shi W., Wang Z. Research of the typography design for digital reading on mobile devices. *Ergonomics in Design*. 2023. Vol. 77. P. 110–121. DOI: 10.54941/ahfe1003368
10. Woloszyn M., Santos Gonçalves B. Variable Fonts: Possible Impacts for Information Design in Digital Media and the Typography Area. *InfoDesign*. 21, no. 1 (Apr. 2024): 1–14. DOI: 10.51358/id.v21i1.1087.
11. Haryono, H., Lelono, B., & Kholifah, A. N. Typography, Morphology, and Syntax Characteristics of Texting. *Lingua Cultura*. 2018. Vol. 12, № 2. P. 179–185. DOI: <https://doi.org/10.21512/lc.v12i2.3976>
12. Rivera Abarca A. L., García Guerra J. I., Aguilar Cajas H. O., Vergara Zurita H. E., López Pumalema J. I., & Armijos Arcos F. Predictive Models of Typographic Preference in Digital Media. *Data and Metadata*. 2025. Vol. 4. P. 1062. DOI: <https://doi.org/10.56294/dm20251062>
13. Paul Rand URL: <https://www.paulrand.design/work/Posters.html> (дата звернення 10.03.2026)
14. Vintage posters sweden. A Captivating Guide to Swedish Poster Collecting. URL: <https://www.dalaart.com/post/vintage-posters-sweden> (дата звернення 12.03.2026)
15. Alphabetical Playground. URL: <https://www.behance.net/gallery/235186487/Alphabetical-Playground> (дата звернення 12.03.2026)
16. Chen K., Xiao D., Kuang X., Hao X., Can W. Multidimensional Perspectives on the Teaching and Practice of Typography Design. *Journal of Educational Technology and Innovation*. 2024. Vol. 6, № 3. P. 468–482 DOI: <https://doi.org/10.61414/jeti.v6i3.188>

References:

1. Bringhurst, R. (2013). *The elements of typographic style*. Vancouver, Canada: Hartley & Marks.
2. Lupton, E. (2014). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
3. Carter, R., Day, B., & Meggs, P. (2012). *Typographic design: Form and communication* (5th ed.). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
4. Truss, L. (2007). *Eats, shoots & leaves: The zero tolerance approach to punctuation*. New York, NY: Gotham Books.
5. Promotional poster for OFFF Barcelona event. (n.d.). Dribbble. Retrieved March 10, 2026, from <https://dribbble.com/shots/24798876-Promotional-Poster-for-OFFF-Barcelona-Event>

6. Nike Air Max Day advertising graphics. (n.d.). Creative Review. Retrieved March 12, 2026, from <https://www.creativereview.co.uk/work/manvsmachine-nike-air-max-day/>
7. Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6th ed.). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
8. The Foundry modular typeface. (n.d.). TypeRoom. Retrieved March 10, 2026, from <https://www.typeroom.eu/the-foundry-types-thonik-dutch-design-week-fernhout-bespoke-typeface-wim-crouwel>
9. Cui, M., Zheng, C., Shi, W., & Wang, Z. (2023). Research of the typography design for digital reading on mobile devices. *Ergonomics in Design*, 77, 110–121. <https://doi.org/10.54941/ahfe1003368>
10. Woloszyn, M., & Santos Gonçalves, B. (2024). Variable fonts: Possible impacts for information design in digital media and the typography area. *InfoDesign*, 21(1), 1–14. <https://doi.org/10.51358/id.v21i1.1087>
11. Haryono, H., Lelono, B., & Kholifah, A. N. (2018). Typography, morphology, and syntax characteristics of texting. *Lingua Cultura*, 12(2), 179–185. <https://doi.org/10.21512/lc.v12i2.3976>
12. Rivera Abarca, A. L., García Guerra, J. I., Aguilar Cajas, H. O., Vergara Zurita, H. E., López Pumalema, J. I., & Armijos Arcos, F. (2025). Predictive models of typographic preference in digital media. *Data and Metadata*, 4, 1062. <https://doi.org/10.56294/dm20251062>
13. Rand, P. (n.d.). Posters. Retrieved March 10, 2026, from <https://www.paulrand.design/work/Posters.html>
14. Vintage posters Sweden: A captivating guide to Swedish poster collecting. (n.d.). Retrieved March 12, 2026, from <https://www.dalaart.com/post/vintage-posters-sweden>
15. Alphabetical playground. (n.d.). Behance. Retrieved March 12, 2026, from <https://www.behance.net/gallery/235186487/Alphabetical-Playground>
16. Chen, K., Xiao, D., Kuang, X., Hao, X., & Can, W. (2024). Multidimensional perspectives on the teaching and practice of typography design *Journal of Educational Technology and Innovation*, 6(3), 468–482. DOI: <https://doi.org/10.61414/jeti.v6i3.188>

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.012:391.91

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.24>**Котієв Мілан Мілчович,**

бакалавр з готельно-ресторанного та туристичного бізнесу,

тату-артист

ORCID ID: 0009-0009-6242-4195

milankotievttattoo@gmail.com

ПРОСТОРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ У ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ ДО КРИВОЛІНІЙНИХ ПОВЕРХОНЬ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення процесів адаптації площинних зображень до криволінійних поверхонь тіла, оскільки більшість татуювальних композицій створюється у двовимірному форматі, тоді як їх реалізація відбувається в умовах тривимірної анатомічної геометрії. Метою статті є дослідження процесу просторової трансформації татуювальної композиції під час перенесення зображення на криволінійні анатомічні поверхні тіла та узагальнення принципів її адаптації залежно від типу поверхні. Для досягнення поставленої мети використано комплекс наукових методів, зокрема аналіз і узагальнення художньо-практичного досвіду татуювання, метод композиційного аналізу, візуально-аналітичний метод дослідження зображень. У результаті дослідження встановлено, що татуювання доцільно розглядати як просторову художню систему, у якій зображення адаптується до геометрії поверхні тіла та взаємодіє з її анатомічною пластикою. У межах роботи введено термін «анатомічна проекція татуювання», який описує процес адаптації площинного ескізу до криволінійної поверхні тіла з урахуванням просторових деформацій та особливостей візуального сприйняття. На основі аналізу практичного процесу створення татуювання запропоновано модель просторової трансформації татуювальної композиції, що відображає послідовність переходу від етапу ескізування до формування інтегрованого зображення на поверхні тіла. Систематизовано особливості побудови композиції залежно від типу анатомічної поверхні та визначено принципи адаптації елементів зображення. Практична цінність дослідження полягає у розробленні узагальненої моделі просторової адаптації татуювальної композиції, що може використовуватися у професійній практиці татуювання, художньому проєктуванні та навчальному процесі підготовки майстрів татуювання. Запропонований підхід дозволяє підвищити точність розміщення композиції на різних анатомічних ділянках, мінімізувати оптичні деформації зображення та забезпечити гармонійне поєднання татуювання з пластикою людського тіла.

Ключові слова: татуювальна композиція, анатомічна геометрія, просторове проєктування, художня інтеграція зображення, криволінійна поверхня, композиційна орієнтація, оптична деформація.

Kotiev Milan. SPATIAL TRANSFORMATION OF AN IMAGE IN THE PROCESS OF ADAPTATION TO CURVILINEAR SURFACES OF THE HUMAN BODY

The relevance of the study is determined by the need for scientific understanding of the processes of adapting planar images to curved body surfaces, since most tattoo compositions are created in a two-dimensional format, whereas their implementation occurs within the conditions of three-dimensional anatomical geometry. The aim of the article is to investigate the process of spatial transformation of a tattoo composition during the transfer of an image onto curved anatomical surfaces of the body and to generalize the principles of its adaptation depending on the type of surface. To achieve this goal, a set of scientific methods was used, including analysis and generalization of artistic and practical tattooing experience, the method of compositional analysis, and a visual-analytical method for image examination.

The results of the study demonstrate that tattooing can be considered a spatial artistic system in which the image is adapted to the geometry of the body surface and interacts with its anatomical plasticity. Within the framework of the research, the term “anatomical projection of a tattoo” is introduced to describe the process of adapting a planar sketch to a curved body surface while considering spatial distortions and the specifics of visual perception. Based on the analysis of the practical process of tattoo creation, a model of spatial transformation of a tattoo composition is proposed, reflecting the sequence of stages from sketch development to the formation of an integrated image on the body surface. The study systematizes the features of compositional construction depending on the type of anatomical surface and identifies the principles of adapting image elements.

The practical value of the research lies in the development of a generalized model of spatial adaptation of tattoo compositions that can be applied in professional tattoo practice, artistic design, and the educational training of tattoo artists. The proposed approach makes it possible to increase the accuracy of compositional placement on different anatomical areas, minimize optical distortions of the image, and ensure a harmonious integration of the tattoo with the plasticity of the human body.

Key words: *tattoo composition, anatomical geometry, spatial design, artistic integration of image, curved surface, compositional orientation, optical deformation.*

Постановка проблеми. У культурному та художньому просторі татуювання посідає важливе місце як один із напрямів візуального мистецтва, що поєднує естетичну, символічну та індивідуалізуючу функції. Упродовж останніх десятиліть татуювання перестало сприйматися виключно як елемент субкультури та поступово інтегрувалося у сферу професійного художнього дизайну, візуальних комунікацій і сучасних мистецьких практик [1, с. 77]. Зростання популярності татуювання, розширення стилістичного різноманіття та підвищення професійного рівня майстрів зумовлюють необхідність наукового осмислення процесів створення татуювальних композицій, зокрема їх адаптації до анатомічної структури людського тіла.

Особливість татуювання як виду художньої діяльності полягає в тому, що зображення створюється не на статичній площині, а на живій анатомічній поверхні, яка має складну форму, рельєф і змінюється залежно від положення тіла та руху м'язів [12, с. 192]. У зв'язку з цим художник працює не лише з графічною композицією, а й з пластикою людського тіла як об'ємною формою, у межах якої зображення повинно зберігати композиційну цілісність та естетичну виразність. Така специфіка роботи потребує врахування геометрії поверхні, напрямів м'язових структур, природних ліній тіла та особливостей просторового сприйняття зображення.

Разом із тим у практиці татуювання існує певна методична проблема, пов'язана з тим, що більшість ескізів розробляється у двовимірному просторі, тоді як їх реалізація відбувається на тривимірній анатомічній поверхні. Під час перенесення площинного зображення на криволінійну поверхню тіла виникають різні види просторових і оптичних деформацій, які можуть впливати на пропорції елементів композиції, її

візуальний баланс та загальне сприйняття зображення [3]. У зв'язку з цим виникає необхідність розроблення підходів до просторової адаптації татуювальної композиції, що дозволяють узгодити площинний ескіз із геометрією людського тіла та забезпечити гармонійне поєднання зображення з його анатомічною структурою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасних наукових досліджень свідчить про зростання інтересу до татуювання як багатовимірного культурного, соціального та художнього феномену, що охоплює питання естетики, комунікації, правового регулювання, медицини та антропології. У сучасних наукових роботах татуювання розглядається як важливий елемент культурної та соціальної комунікації. Так, у дослідженні А. Cobzeanu та ін. встановлено, що ставлення до татуювань значною мірою залежить від психологічних чинників, зокрема рівня особистісної тривожності та соціальної стигматизації, що впливає на формування суспільних уявлень про людей із татуюваннями [4, р. 685]. Розширюючи культурно-естетичний аспект, I. Gintere та ін. обґрунтовують, що сучасні практики body art, зокрема татуювання, пов'язані з трансформацією соціальних норм та новими формами естетичного самовираження, які переосмислюють традиційні уявлення про красу [5]. Водночас дослідники підкреслюють історичну та антропологічну значущість татуювань. Зокрема, G. Mangiarane та ін. на основі міждисциплінарного аналізу муміфікованої шкіри з татуюваннями доводять, що татуювання відігравало важливу роль у культурних практиках давніх суспільств, а сучасні методи фізико-хімічного аналізу дозволяють відтворювати особливості пігментів і технік нанесення татуювань у минулому [6, р. 562].

Подібний культурно-історичний аспект розглядають також М. Vadrucchi та ін., які дослідили збережені фрагменти татуюваної шкіри в анатомічних колекціях та показали їх значення для реконструкції історії татуювання у європейській культурі [7]. Окрему групу досліджень становлять роботи, присвячені біологічним та медичним аспектам татуювання. Так, С. Lynn та ін. встановили, що досвід нанесення татуювань може впливати на імунологічну реактивність організму, що свідчить про взаємодію практик body art із фізіологічними процесами [8, р. 9]. У систематичному огляді D. Вакова та ін. узагальнено основні ризики для здоров'я, пов'язані з татуюванням і перманентним макіяжем, зокрема інфекційні, алергічні та токсикологічні чинники, що підкреслює необхідність підвищення рівня безпеки у сфері body art [9]. На технологічному рівні проблему пігментів татуювання досліджують G. Ranalli та ін., які продемонстрували перспективи використання хімічних і біологічних методів для руйнування та видалення татуювальних чорнил [10]. У сучасних дослідженнях також розглядаються соціально-правові та комунікативні аспекти татуювання. Зокрема, A. Singh Tomar та G. Devarhubli аналізують можливість поширення авторського права на татуювання як форму художнього твору та визначають правові проблеми, пов'язані з авторством і використанням зображень на тілі [11]. Комунікативний та культурний вимір татуювання розкривають F. Weder та ін., які розглядають татуювання як форму візуального наративу та інструмент формування індивідуальної й еко-культурної ідентичності [12]. Окрему увагу естетичному сприйняттю татуювань приділяють S. Weiler та ін., які доводять, що оцінка татуюваних зображень значною мірою залежить від соціальних норм, віку та професійного досвіду у сфері татуювання [13]. Таким чином, аналіз сучасних досліджень засвідчує, що татуювання розглядається у науковій літературі як багатогранне явище, яке поєднує культурні, соціальні, медичні та естетичні аспекти.

Водночас у більшості наукових праць основна увага приділяється

соціокультурному значенню татуювань, питанням їх сприйняття, медичним ризикам або правовим аспектам, тоді як художньо-композиційні особливості створення татуювань досліджені значно менше. Зокрема, недостатньо розробленими залишаються питання просторової адаптації зображення під час перенесення площинного ескізу на криволінійну анатомічну поверхню тіла. У наукових джерелах практично відсутня систематизація принципів побудови татуювальної композиції залежно від типу поверхні тіла, а також узагальнені моделі просторової трансформації зображення у процесі нанесення татуювання. Це зумовлює необхідність поглибленого дослідження механізмів інтеграції графічної композиції в анатомічну структуру людського тіла.

Метою статті – дослідити процес просторової трансформації татуювальної композиції під час перенесення зображення на анатомічні поверхні тіла та сформулювати практичні принципи її адаптації.

Виклад основного матеріалу. Формування татуювальної композиції є складним художньо-проектним процесом, у якому поєднуються принципи графічної композиції, пластики людського тіла та особливості просторового сприйняття зображення. На відміну від традиційних графічних творів, що створюються на площині, татуювання наноситься на анатомічну поверхню тіла, яка має складну криволінійну геометрію. Це зумовлює необхідність попередньої адаптації композиції до форми тіла. Саме тому під час розроблення татуювання художник працює не лише із зображенням як графічною формою, а й із тілом як об'ємним середовищем, у межах якого композиція має зберігати цілісність і візуальну гармонію [14, с. 7].

Початковим етапом формування татуювання є створення площинної композиції у вигляді ескізу. На цьому етапі визначаються основні елементи зображення, композиційний центр, пропорційні співвідношення та загальна структура майбутньої роботи. Площинний ескіз дозволяє сформувати концептуальну модель татуювання, яка згодом адаптується до анатомічної поверхні.

У сучасній практиці цей процес часто супроводжується використанням цифрових референсів, що допомагають уточнити форму, пропорції та стилістичні особливості композиції [3]. Водночас уже під час розроблення ескізу враховується анатомічна орієнтація зображення, яка передбачає узгодження композиційних елементів із природними лініями та формами людського тіла. Орієнтація композиції відносно осей руху, м'язових груп і рельєфу шкіри забезпечує органічне поєднання зображення з анатомічною структурою тіла. Завдяки цьому татуювання сприймається не як ізольований графічний елемент, а як складова пластичної форми тіла.

Важливим чинником є також просторове сприйняття зображення, адже татуювання розглядається під різними кутами та в різних положеннях тіла. Це зумовлює необхідність передбачати можливі оптичні деформації, що виникають під час перенесення площинного ескізу на об'ємну анатомічну поверхню. З огляду на це художник уже на етапі ескізування формує композицію з урахуванням майбутньої просторової трансформації її елементів [3]. Процес підготовки татуювальної композиції, що включає створення ескізу та використання цифрових референсів для уточнення форми й деталей зображення, представлено на рис. 1.



Рис. 1. Ескіз та цифровий референс композиції перед нанесенням татуювання

Джерело: особистий архів автора

Саме на цьому етапі виникає потреба узгодження графічної структури зображення з геометрією людського тіла, оскільки під час перенесення на анатомічну поверхню композиція зазнає певних оптичних і просторових змін. Тому постає необхідність концептуального опису процесу такої адаптації. У межах дослідження пропонується використання терміна «анатомічна проекція татуювання».

Анатомічна проекція татуювання – це процес адаптації площинного зображення до криволінійної поверхні тіла з урахуванням анатомічної геометрії, оптичної деформації та особливостей візуального сприйняття композиції. Запровадження цього поняття дозволяє розглядати татуювання не лише як графічний елемент, нанесений на шкіру, а як просторову художню композицію, що інтегрується в анатомічну структуру тіла та взаємодіє з її формою, об'ємом і пластикою. Такий підхід дає змогу більш повно описати процес адаптації зображення до поверхні тіла та трактувати його як послідовність взаємопов'язаних композиційних і технологічних етапів [15].

Особливого значення набуває також аналіз етапів просторової трансформації зображення, які забезпечують гармонійне поєднання графічної композиції з анатомічними особливостями тіла. Першим із них є підготовка ескізу та первинна адаптація композиції, що передбачає визначення центральної осі зображення, балансування композиційних мас і корекцію пропорцій елементів з урахуванням майбутньої кривизни поверхні. Тут формується основа просторової інтеграції зображення з тілом.

Наступним кроком є перенесення підготовленого ескізу на поверхню шкіри за допомогою спеціальної трансферної технології, що забезпечує точне розміщення композиції на обраній анатомічній ділянці та створює основу для подальшого процесу нанесення татуювання (рис. 2).

Перенесення ескізу на шкіру є не лише технічним кроком підготовки, а й початком безпосередньої взаємодії композиції з анатомічною формою тіла. У цей момент площинне зображення вперше співвідноситься



Рис. 2. Перенесення ескізу на криволінійну поверхню тіла за допомогою трансферної технології

Джерело: особистий архів автора

з реальним об'ємом, рельєфом і напрямками поверхні, що дає змогу оцінити правильність визначення центральної осі композиції, розподіл візуальних мас і пропорції окремих елементів. Водночас уже під час трансферу можуть виявлятися потенційні зони деформації, які потребують подальшого уточнення в процесі роботи. Надалі відбувається безпосереднє нанесення татуювання, у межах якого здійснюється первинна геометрична адаптація зображення до конкретної анатомічної ділянки. У цей період художник не лише відтворює контури ескізу, а й коригує їх відповідно до конфігурації тіла. Особливого значення набуває орієнтація композиції на поверхні, оскільки саме вона забезпечує узгодженість зображення з природними лініями спини, напрямом м'язових масивів і загальною пластикою форми. Одночасно здійснюється контроль деформації елементів, що дозволяє уникнути небажаного викривлення деталей і зберегти композиційну цілісність у різних ракурсах сприйняття. Отже, процес

нанесення татуювання доцільно розглядати як стадію активної просторової корекції, під час якої площинний ескіз остаточно трансформується у просторово інтегровану художню композицію, пов'язану з конкретною анатомічною формою. Візуальне відображення цього процесу на прикладі роботи зі спинною ділянкою подано на рис. 3.

Представлений робочий процес демонструє практичну реалізацію просторової адаптації татуювальної композиції, коли площинний ескіз поступово поєднується з анатомічною формою тіла. Під час безпосереднього нанесення зображення відбувається остаточне узгодження композиційних елементів із рельєфом поверхні, напрямами м'язових структур і загальною пластикою обраної ділянки. У цей момент художник не лише відтворює попередньо сформований ескіз, а й постійно коригує пропорції та контури, забезпечуючи гармонійне поєднання зображення з об'ємом тіла.

Аналіз практичних етапів створення татуювання дає змогу узагальнити механізм просторової адаптації зображення та подати його у вигляді узгодженої послідовності дій. З метою систематизації цього підходу в межах дослідження запропоновано модель анатомічної проекції татуювання, яка відображає основні стадії трансформації площинного зображення під час його перенесення на криволінійну поверхню тіла – рис. 4.



Рис. 3. Робочий процес нанесення татуювання на поверхню спини

Джерело: особистий архів автора

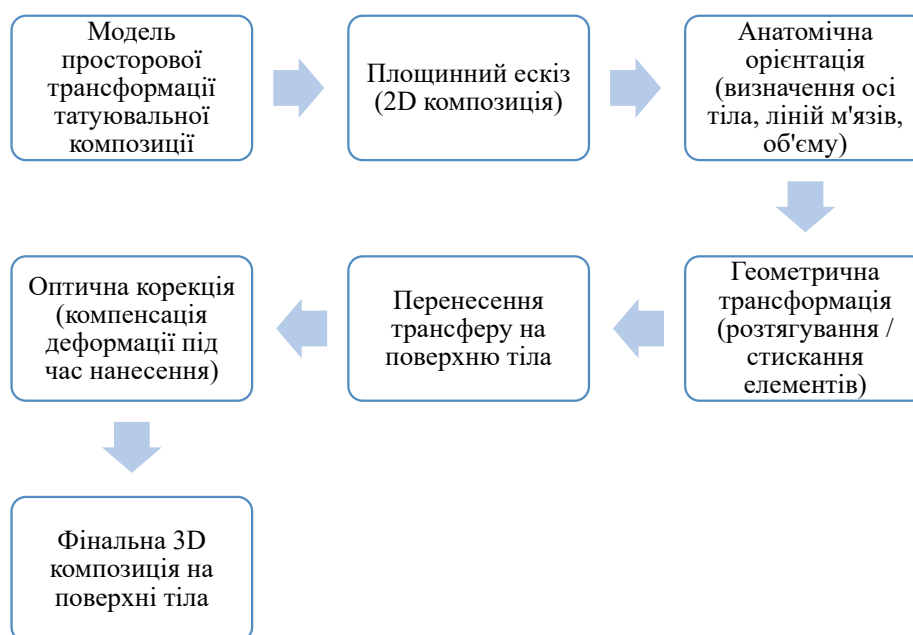


Рис. 4. Модель просторової трансформації татуювальної композиції

Джерело: побудовано автором

Модель відображає послідовний перехід від площинного ескізу до художньої композиції, сформованої безпосередньо на анатомічній поверхні тіла. Вона демонструє, що створення татуювання є не лише технікою нанесення зображення, а складною системою художніх і геометричних перетворень,

у межах яких графічна форма адаптується до анатомічної структури. Такий підхід дозволяє узагальнити практичний досвід роботи з татуюванням і розглядати його як процес послідовної трансформації зображення в об'ємному середовищі. Водночас ефективність цієї трансформації значною мірою залежить від типу анатомічної ділянки, на яку наноситься татуювання. Різні частини тіла мають відмінну геометрію – сферичну, циліндричну або складну криволінійну форму, що безпосередньо впливає на розміщення елементів композиції, їх пропорції та особливості візуального сприйняття. У зв'язку з цим просторову адаптацію татуювальної композиції доцільно розглядати з урахуванням геометричних характеристик конкретних анатомічних поверхонь. Плечова ділянка (рис. 5) є характерним прикладом сферичної анатомічної поверхні, що зумовлює специфічні особливості побудови татуювальної композиції.

Округла форма дельтоподібного м'яза створює виражений ефект об'ємності, унаслідок чого окремі елементи зображення можуть змінювати свої пропорції залежно від ракурсу сприйняття. Саме тому під час створення татуювання на плечі особливого

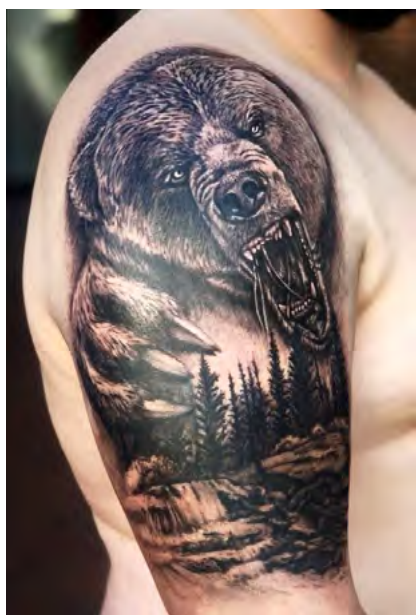


Рис. 5. Татуювання на плечі як приклад адаптації композиції до сферичної поверхні

Джерело: особистий архів автора

значення набуває правильне розміщення композиційного центру та узгодження основних елементів із природною кривизною цієї ділянки. Такий підхід забезпечує гармонійне поєднання графічної форми з пластикою тіла та збереження цілісності зображення при його сприйнятті з різних сторін.

Водночас татуювання може наноситися і на складніші анатомічні ділянки, які характеризуються змінною кривизною та більш складною просторовою структурою. Однією з таких поверхонь є спина (рис. 6), де поєднуються вигини хребта, рельєф лопаток і значна площа тіла, що відкриває можливості для створення масштабних композицій. У цьому випадку художник має враховувати не лише локальні особливості кривизни, а й загальну анатомічну симетрію тіла, яка забезпечує правильну орієнтацію зображення відносно центральної осі.

Тож адаптація композиції на цій ділянці потребує більш ретельного балансування елементів і узгодження з природними лініями людського тіла. Завдяки цьому зображення зберігає композиційну цілісність і органічно поєднується з пластикою анатомічної форми, не втрачаючи своєї художньої виразності.

Аналіз прикладів татуювання на різних ділянках дозволяє узагальнити характерні



Рис. 6. Композиція на спині як приклад роботи зі складною анатомічною поверхнею

Джерело: особистий архів автора

особливості просторової адаптації зображення залежно від геометрії анатомічної поверхні – табл. 1.

Аналіз представлених типів анатомічних поверхонь дозволяє узагальнити основні принципи просторової адаптації татуювальної композиції та сформулювати практичні рекомендації щодо її побудови. Встановлено, що характер кривизни поверхні тіла

Таблиця 1

Особливості адаптації татуювання до різних анатомічних поверхонь

Тип анатомічної поверхні	Приклад ділянки тіла	Просторова характеристика поверхні	Принцип побудови татуювальної композиції
Сферична	Плече	Округла форма з вираженим об'ємним центром; поверхня змінює ракурс сприйняття зображення	Композиційний центр розміщується у верхній частині об'єму, елементи орієнтуються радіально або концентрично відносно центральної точки
Циліндрична	Передпліччя	Витягнута поверхня, що обгортає форму руки та змінює пропорції елементів при огляді з різних боків	Композиція будується вздовж поздовжньої осі руки; елементи розташовуються вертикально або спіралеподібно для збереження цілісності зображення
Складна	Спина	Поєднання різних вигинів поверхні, наявність анатомічної симетрії відносно хребта	Композиція узгоджується з центральною віссю хребта; елементи адаптуються до рельєфу лопаток і м'язових масивів
Динамічна	Лікоть	Поверхня змінює форму та площу під час згинання і розгинання суглоба	Деталі зміщуються від зони максимального згину; використовуються прості або радіальні елементи, що мінімізують деформацію

Джерело: побудовано автором

безпосередньо впливає на вибір композиційної структури, орієнтацію елементів зображення та способи корекції їх пропорцій. Зокрема, сферичні поверхні потребують концентрованого розміщення композиційного центру, циліндричні – орієнтації елементів уздовж поздовжньої осі. Для складних поверхонь важливим є узгодження композиції з анатомічною симетрією тіла, тоді як динамічні ділянки потребують розміщення деталей поза зонами максимального згину. Такий підхід забезпечує гармонійне поєднання зображення з пластикою тіла та збереження композиційної цілісності татуювання під час його сприйняття з різних ракурсів.

Отримані результати можуть бути використані у практиці татуювання під час розроблення та розміщення композицій на різних ділянках тіла, у сфері художнього дизайну під час роботи з об'ємними поверхнями, а також у навчальному процесі підготовки майстрів татуювання, де запропонований підхід може слугувати методичною основою для формування навичок просторового проєктування зображення.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що татуювання доцільно розглядати як просторову художню композицію, яка інтегрується в анатомічну структуру тіла та взаємодіє з його формою, об'ємом і пластикою. На відміну від традиційних графічних зображень, татуювальна композиція формується в умовах криволінійної поверхні, що зумовлює необхідність попередньої просторової адаптації її елементів.

Доведено, що ефективно розміщення татуювання на різних анатомічних ділянках потребує

застосування спеціальних композиційних рішень, пов'язаних із урахуванням геометрії поверхні тіла, напрямів м'язових структур та можливих оптичних деформацій. Аналіз практичних прикладів татуювання на сферичних, циліндричних, складних і динамічних поверхнях дозволив узагальнити принципи побудови композиції відповідно до особливостей конкретної анатомічної ділянки.

У межах дослідження введено термін «анатомічна проєкція татуювання», який описує процес адаптації площинного зображення до криволінійної поверхні тіла з урахуванням анатомічної геометрії, оптичних деформацій та особливостей візуального сприйняття. Також запропоновано модель просторової трансформації татуювальної композиції, що відображає послідовність переходу від створення ескізу до формування просторово інтегрованого зображення на поверхні тіла.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості використання запропонованої моделі як методичного інструменту для проєктування та розміщення татуювальних композицій, що сприяє підвищенню точності їх адаптації до анатомічних поверхонь та зменшенню оптичних деформацій під час нанесення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом методів цифрового моделювання татуювальних композицій на тривимірних анатомічних поверхнях та розробленням інструментів візуалізації, що дозволять прогнозувати просторові деформації зображення ще на етапі проєктування ескізу.

Література:

1. Кротевич О. В., Подлевський С. В. Татуювання як вид графічного дизайну від архаїчного до сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 83. С. 76–81. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-11>
2. Кротевич О. В. Трансформація технологій мистецтва татуювання та їх вплив на художню якість і виразність зображень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2018. Вип. 19. С. 191–198. DOI: <https://doi.org/10.30970/vas.19.2018.10438>
3. Котів М. Формування професійної майстерності тату-майстра в умовах цифрової культури. *Академічні візії*. 2025. № 42. URL: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/2822>
4. Cobzeanu A., Lazarescu G., Merlici I.-A., Cobzeanu B. M., Roca I. C. The interplay between trait anxiety and stigma against tattoos: the indirect effect of humor. *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*. 2025. Vol. 17, № 3. P. 684–699. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/17.3/1039>
5. Gintere I., Kovalenko Y., Misjuns A., Peters J. The weirdness – openness paradigm in contemporary aesthetics. *Cogent Arts & Humanities*. 2025. Vol. 12, № 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2469438>

6. Mangiapane G., Di Francia E., Gerst R., Radelet T., Aceto M., Agostino A., Boano R. Rare tattoos shape and composition on a South American mummy. *Journal of Cultural Heritage*. 2025. Vol. 73. P. 561–570. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2025.04.013>.
7. Vadrucci M., Cicero C., Zanasi C. L. et al. Scientific analysis and preservation protocols for tattooed skin specimens from “Luigi Cattaneo” anatomical wax collection. *npj Heritage Science*. 2025. Vol. 13. Article 652. DOI: <https://doi.org/10.1038/s40494-025-02132-9>.
8. Lynn C. D., Howells M. E., Muehlenbein M. P., Nowak T., Gassen J., Henderson A. Tattooing as a phenotypic gambit. *American Journal of Biological Anthropology*. 2023. Vol. 182, № 1. P. 7–11. DOI: <https://doi.org/10.1002/ajpa.24741>.
9. Bakova D., Yaneva A., Harizanova S., Shopova D., Mihaylova A., Kasnakova P., Parahuleva N., Semerdzhieva M., Bakov K., Iliev I. Monitoring health risks associated with body modifications (tattoos and permanent makeup): a systematic review. *Cosmetics*. 2025. Vol. 12, № 1. Article 8. DOI: <https://doi.org/10.3390/cosmetics12010008>.
10. Ranalli G., Andreotti A., Colombini M. P., Corti C., Paris D., Rampazzi L., Saviano G., Vecchio R., Caprari C. Investigation on tattoo ink (hexadecachlorinate copper phthalocyanine) removal: novel chemical and biological approach. *Molecules*. 2024. Vol. 29, № 23. Article 5543. DOI: <https://doi.org/10.3390/molecules29235543>.
11. Singh Tomar A., Devarhubli G. Can copyright protection be extended to tattoos and body art? Analyzing the issues, challenges and framing a possible solution in light of the Indian and US copyright protection regimes. *Cogent Social Sciences*. 2025. Vol. 11, № 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/23311886.2025.2563041>.
12. Weder F., Burdon J., Kearney C. Eco-cultural identity building through tattoos: a conversational approach. *Frontiers in Communication*. 2023. Vol. 8. Article 1197843. DOI: <https://doi.org/10.3389/fcomm.2023.1197843>.
13. Weiler S. M., Duer C., Krämer D., Jacobsen T. Effects of tattoos on the aesthetic appreciation of human stimuli as influenced by expertise, tattoo status, and age reflecting internalized social norms. *PLoS ONE*. 2024. Vol. 19, № 12. Article e0313940. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0313940>.
14. Амурова Я. В. Науково-психологічний погляд на феномен тату. *Теорія і практика сучасної психології*. 2019. № 4. Т. 1. С. 5–11. DOI: <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2019.4-1.1>
15. Кротеви́ч О. В., Подлевський С. В. Етимологія та понятійно-термінологічні аспекти татуювання як виду графічного дизайну. *Теорія та практика дизайну*. 2025. № 35. С. 301–309. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.31>

References:

1. Krotevych, O. V., & Podlevskyi, S. V. (2025). Tatuivannia yak vyd hrafichnoho dyzainu – vid arkhaichnoho do suchasnosti [Tattooing as a type of graphic design: from archaic to modernity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 83, 76–81. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-11> [in Ukrainian].
2. Krotevych, O. V. (2018). Transformatsiia tekhnolohii mystetstva tatuivannia ta yikh vplyv na khudozhniiu yakist i vyraznist zobrazen [Transformation of tattoo art technologies and their influence on the artistic quality and expressiveness of images]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 19, 191–198. Retrieved from: <https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10438/10520> [in Ukrainian].
3. Kotiiev, M. (2025). Formuvannia profesiinoi maisternosti tatu-maistra v umovakh tsyfrovoi kultury [Formation of professional mastery of a tattoo artist in the conditions of digital culture]. *Akademichni vizii*, 42. Retrieved from: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/2822> [in Ukrainian].
4. Cobzeanu, A., Lazarescu, G., Merlici, I.-A., Cobzeanu, B. M., & Roca, I. C. (2025). The interplay between trait anxiety and stigma against tattoos: the indirect effect of humor. *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*, 17(3), 684–699. <https://doi.org/10.18662/rrem/17.3/1039> [in English].
5. Gintere, I., Kovalenko, Y., Misjuns, A., & Peters, J. (2025). The weirdness–openness paradigm in contemporary aesthetics. *Cogent Arts & Humanities*, 12(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2469438> [in English].
6. Mangiapane, G., Di Francia, E., Gerst, R., Radelet, T., Aceto, M., Agostino, A., & Boano, R. (2025). Rare tattoos shape and composition on a South American mummy. *Journal of Cultural Heritage*, 73, 561–570. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2025.04.013> [in English].
7. Vadrucci, M., Cicero, C., Zanasi, C. L., et al. (2025). Scientific analysis and preservation protocols for tattooed skin specimens from “Luigi Cattaneo” anatomical wax collection. *npj Heritage Science*, 13, Article 652. <https://doi.org/10.1038/s40494-025-02132-9> [in English].
8. Lynn, C. D., Howells, M. E., Muehlenbein, M. P., Nowak, T., Gassen, J., & Henderson, A. (2023). Tattooing as a phenotypic gambit. *American Journal of Biological Anthropology*, 182(1), 7–11. <https://doi.org/10.1002/ajpa.24741> [in English].
9. Bakova, D., Yaneva, A., Harizanova, S., Shopova, D., Mihaylova, A., Kasnakova, P., Parahuleva, N., Semerdzhieva, M., Bakov, K., & Iliev, I. (2025). Monitoring health risks associated with body modifications (tattoos and permanent makeup): A systematic review. *Cosmetics*, 12(1), Article 8. <https://doi.org/10.3390/cosmetics12010008> [in English].

10. Ranalli, G., Andreotti, A., Colombini, M. P., Corti, C., Paris, D., Rampazzi, L., Saviano, G., Vecchio, R., & Caprari, C. (2024). Investigation on tattoo ink (hexadecachlorinate copper phthalocyanine) removal: Novel chemical and biological approach. *Molecules*, 29(23), Article 5543. <https://doi.org/10.3390/molecules29235543> [in English].
11. Singh Tomar, A., & Devarhubli, G. (2025). Can copyright protection be extended to tattoos and body art? Analyzing the issues, challenges and framing a possible solution in light of the Indian and US copyright protection regimes. *Cogent Social Sciences*, 11(1). <https://doi.org/10.1080/23311886.2025.2563041> [in English].
12. Weder, F., Burdon, J., & Kearney, C. (2023). Eco-cultural identity building through tattoos: A conversational approach. *Frontiers in Communication*, 8, Article 1197843. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2023.1197843> [in English].
13. Weiler, S. M., Duer, C., Krämer, D., & Jacobsen, T. (2024). Effects of tattoos on the aesthetic appreciation of human stimuli as influenced by expertise, tattoo status, and age reflecting internalized social norms. *PLOS ONE*, 19(12), e0313940. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0313940> [in English].
14. Amurova, Ya. V. (2019). Naukovo-psykholohichni pohliad na fenomen tatu [Scientific and psychological view on the tattoo phenomenon]. *Teoriia i praktyka suchasnoi psykholohii*, 4(1), 5–11. <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2019.4-1.1> [in Ukrainian].
15. Krotevych, O. V., & Podlevskyi, S. V. (2025). Etymolohiia ta poniatiino-terminolohichni aspekty tatuiuvannia yak vydu hrafichnoho dyzainu [Etymology and conceptual-terminological aspects of tattooing as a type of graphic design]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 35, 301–309. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.31> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 748.5:7.038.3+7.038.55]:7.022.82

SOFTlab:004(734.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.25>**Котляр Євген Олександрович,**

кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри монументального живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-7698-418X

eugeny.kotlyar@gmail.com**Силка Євгенія Олександрівна,**

викладачка кафедри монументального живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-9582-1992

art.pogrebnyak@gmail.com

СВІТЛО, ПРОСТІР, МАТЕРІАЛ І ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВІТРАЖНИХ ІНСТАЛЯЦІЯХ СТУДІЇ SOFTLAB В НЬЮ-ЙОРКУ

У статті досліджено творчість нью-йоркської дизайн-студії SOFTlab у контексті трансформації вітражного мистецтва XX – початку XXI ст. Увагу зосереджено на процесах переосмислення традиційних принципів роботи зі склом, світлом і кольором у сучасних художньо-архітектурних практиках. Показано, що в умовах розвитку цифрових технологій, параметричного проектування та нових матеріалів вітраж виходить за межі класичної площини вікна і трансформується у просторову інсталяцію, інтегровану в архітектурне середовище та публічний простір.

Проаналізовано методологічні засади діяльності студії SOFTlab, що ґрунтуються на міждисциплінарному підході, поєднанні архітектури, мистецтва, програмування та експериментальних технологій виробництва. Розглянуто роль параметричного моделювання, алгоритмічного формоутворення та цифрового виробництва у створенні складних просторових структур, які взаємодіють зі світлом, кольором і рухом глядача. Особливу увагу приділено використанню дихроїчних матеріалів, світлодіодного освітлення та інтерактивних систем, що дозволяють формувати динамічні візуальні ефекти й мінливі атмосферні середовища.

На основі аналізу низки реалізованих проєктів студії – просторових інсталяцій, підвісних конструкцій, архітектурних павільйонів та інтерактивних арт-об'єктів – розкрито специфіку художньої мови SOFTlab. Показано, що її роботи поєднують скульптурність форми, оптичні властивості матеріалів та алгоритмічну логіку побудови, завдяки чому архітектурний простір перетворюється на активне середовище сприйняття. Світло, відбиття, колір і рух відвідувачів виступають ключовими чинниками формування художнього досвіду.

Зроблено висновок, що діяльність студії SOFTlab демонструє новий етап розвитку вітражного мистецтва, у якому традиційні принципи роботи зі світлом і кольоровим матеріалом поєднуються з цифровими технологіями, параметричним дизайном і інтерактивними медіа. Це сприяє формуванню інноваційних просторових середовищ, де межі між мистецтвом, архітектурою та технологіями стають дедалі більш умовними.

Ключові слова: вітражне мистецтво, сучасне мистецтво, студія SOFTlab, світло-просторові інсталяції, архітектурне середовище, цифрове виробництво, інтерактивні інсталяції, дихроїчні матеріали.

Kotlyar Yevgen, Sylka Yevheniia. LIGHT, SPACE, MATERIAL AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE STAINED GLASS INSTALLATIONS OF THE SOFTlab STUDIO IN NEW YORK

The article examines the work of the New York design studio SOFTlab in the context of the transformation of stained-glass art in the 20th and early 21st centuries. Attention is focused on the processes of rethinking the traditional principles of working with glass, light and color in modern artistic and architectural practices. It is shown that in the context of the development of digital technologies, parametric design and new materials, stained glass goes beyond the classical plane of the window and is transformed into a spatial installation integrated into the architectural environment and public space.

The methodological principles of the SOFTlab studio are analyzed, which are based on an interdisciplinary approach, a combination of architecture, art, programming and experimental production technologies. The role of parametric modeling, algorithmic form formation and digital production in creating complex spatial structures that interact with light, color and the movement of the viewer is considered. Special attention is paid to the use of dichroic materials, LED lighting and interactive systems that allow the formation of dynamic visual effects and changing atmospheric environments.

Based on the analysis of a number of implemented projects of the studio – spatial installations, suspended structures, architectural pavilions and interactive art objects – the specificity of the artistic language of SOFTlab is revealed. It is shown that its works combine the sculpturality of form, the optical properties of materials and the algorithmic logic of construction, thanks to which the architectural space is transformed into an active environment of perception. Light, reflection, color and movement of visitors are key factors in the formation of the artistic experience.

It is concluded that the activities of the SOFTlab studio demonstrate a new stage in the development of stained-glass art, in which traditional principles of working with light and colored material are combined with digital technologies, parametric design and interactive media. This contributes to the formation of innovative spatial environments, where the boundaries between art, architecture and technology are becoming increasingly conditional.

Key words: *stained glass art, contemporary art, SOFTlab studio, light and spatial installations, architectural environment, digital production, interactive installations, dichroic materials.*

Вступ. Вітражне мистецтво має багатовікову історію, що бере початок у середньовічній архітектурі, де кольорове скло виконувало не лише декоративну, а й символічну та світлоформувальну функцію. Протягом століть вітраж був тісно пов'язаний передусім із сакральними просторами, однак у XX ст. під впливом модернізму відбулося суттєве переосмислення його художньої природи. Митці почали звертатися до абстрактних композицій, експериментів із матеріалами, конструкцією і нових принципів взаємодії світла, кольору та архітектури. Згодом вітраж трансформувався з ремісничої техніки декоративного оздоблення у самостійний художній медіум, що активно взаємодіє з просторовим середовищем [1; 2; 3; 4].

На початку XXI ст. процеси трансформації вітражного мистецтва стали інтенсивнішими. Розвиток цифрових технологій, параметричного проєктування та нових матеріалів істотно розширив можливості роботи зі склом і світлом, сприяючи появі інсталяційних та інтерактивних форм. Сучасні художники й дизайнери дедалі частіше застосовують оптичні матеріали, світлодіодні системи й алгоритмічні методи формоутворення, створюючи динамічні середовища, де світло, колір і рух глядача стають невід'ємною частиною художнього досвіду. Через це вітраж виходить за межі віконної площини та інтегрується в інтер'єри різних типів архітектури, публічні простори й медіаінсталяції.

Під впливом сучасного мистецтва художній вітраж й надалі все частіше постає як інсталяція, що активно використовується митцями у всьому світі. Такі роботи вирізняються експериментами з матеріалами, новітніми технологіями та пошуком унікальної художньої мови. Вітражні інсталяції інтегруються в публічний простір і взаємодіють із ним, розширюючи межі мистецтва та роблячи його доступним для широкої аудиторії. Митці все більше осмислюють локальний контекст, підкреслюють особливості середовища, надають йому виразності й унікальності, залучають глядача до взаємодії та викликають глибокий емоційний відгук [5; 6; 7; 8]. Найкращі з них креативно поєднують переваги вітражного мистецтва із сучасними матеріалами та технологіями, створюючи повноцінний витвір сучасного мистецтва. Однією з провідних творчих груп у цьому напрямі є студія SOFTlab. Майстри студії використовують дихроїчні матеріали, алгоритмічні методи формоутворення, експерименти з різними матеріалами, сучасні методи виготовлення та інтерактивні системи. Це дозволяє створювати інноваційні просторові рішення, що поєднують естетику, технологічність і нові підходи до взаємодії з глядачем. У своїх роботах студія досліджує взаємодію світла, кольору, відбиття та простору, створюючи інсталяції, що функціонують як динамічні середовища сприйняття. SOFTlab переосмислює

традиційні принципи роботи зі світлом і склом, формуючи нові форми художньо-архітектурного досвіду.

Матеріали та методи. У процесі дослідження теми було проаналізовано значну кількість наукових і методологічних праць, які засвідчують інтерес до цієї проблематики з боку широкого кола фахівців і підтверджують, що дослідження вітражного мистецтва охоплюють як загальні історико-художні процеси, так і спеціалізовані праці, присвячені національним школам та творчості окремих митців XX–XXI ст. Найбільшу увагу дослідники приділяли середньовічному та неоготичному вітражу, у той час як модерністські трансформації XX ст. залишалися менш висвітленими.

Серед фундаментальних праць, що простежують еволюцію вітража від середньовіччя до сучасності, важливе місце посідає дослідження Сари Браун, у якому розкрито вплив модернізму на формування абстрактної та архітектурно орієнтованої естетики вітражного мистецтва [2]. Проблематику сучасного художнього скла як засобу просторового та композиційного вираження розглядають також Сюзанна Кессіді, Крейг Бланш і Тіна Олдноу [1; 9]. Вагомий внесок у вивчення архітектурного скла зробив Ендрю Мур, який показав можливості використання сучасного вітража поза сакральним середовищем і проаналізував його місце в громадській та житловій архітектурі [3]. Клер Бішоп аналізує розвиток інсталяційного мистецтва від XX ст. до сучасності, простежуючи його естетичні, соціальні та політичні аспекти [8]. У дослідженнях Д. Чембержі і К. Станіславської розглядається значення інсталяції як ключового явища сучасного мистецтва, що поєднує простір, об'єкти та глядача в єдине візуально-видовищне середовище. Автори аналізують її специфіку, засоби виразності та роль у формуванні нового типу художнього досвіду, орієнтованого на взаємодію з глядачем [6; 7; 5].

У власних розвідках ми також зверталися до аналізу сучасних форм, функцій і художньої мови вітражного мистецтва,

підкреслюючи його трансформацію від декоративного ремесла до самостійного художнього медіуму. Сьогодні вітраж можна розглядати як світло-просторову практику, у якій поєднуються експерименти з матеріалом, технологічні інновації та концептуальне мислення [4; 10].

Вищезазначений дискурс дозволяє широко розглядати сучасні явища вітражного мистецтва, зокрема і творчість студії SOFTlab, яку до цього часу майже не досліджували мистецтвознавці.

Метою статті є аналіз творчості студії SOFTlab у контексті трансформації вітражного мистецтва в XXI ст., виявлення особливостей використання світла, матеріалу, цифрових технологій і параметричного проектування у формуванні сучасних світло-просторових інсталяцій.

Результати. SOFTlab – дизайн-студія, заснована в Нью-Йорку архітектором Майклом Сівосом¹ у 2005 р. після завершення навчання у Вищій школі архітектури, планування та збереження Колумбійського університету. Одразу студія сформувала власну методологічну платформу, що поєднує дослідницький підхід із практикою проектування, виробництва та інтеграції цифрових технологій у простір. Основою діяльності є міждисциплінарність та експеримент як ключові чинники інноваційного дизайну. Команда об'єднує архітекторів, митців, програмістів, дослідників та викладачів, що забезпечує гнучкість мислення та здатність працювати з різноманітними проектами – від масштабних просторових інсталяцій до інтерактивних цифрових середовищ. Діяльність SOFTlab базується на поєднанні дослідження й практики. Частина проектів має експериментальний характер і функціонує як лабораторія для тестування матеріалів, цифрових інструментів і просторових стратегій.

¹ Майкл Сівос (Michael Szivos) – архітектор і дизайнер, який заснував студію SOFTlab у 2005 р. як експериментальну платформу на перетині мистецтва, архітектури та технологій. Він здобув ступінь бакалавра архітектури в Університеті штату Луїзіана, а також магістерський ступінь із сучасного архітектурного проектування у Вищій школі архітектури, планування та збереження Колумбійського університету. Наразі Сівос обіймає посаду ад'юнкт-доцента в GSAPP і є запрошеним професором у Школі архітектури Інституту Пратта (Pratt Institute School of Architecture) в Нью-Йорку.

Отримані результати інтегруються у прикладні та клієнтські проекти, що дозволяє імплементувати теоретичні напрацювання у практичні рішення. Студія працює з проектами від муніципальних структур і культурних інституцій до корпорацій та освітніх організацій. Контекстуальний аналіз є вихідною точкою кожного проекту та включає фізичне середовище, соціальні умови та програмні завдання. Інсталяції розробляються як продовження існуючих характеристик простору, навіть якщо вони не є очевидними, формуючи емпіричний контекстуалізм із активною взаємодією з глядачем. Особливу увагу студія приділяє дослідженню меж між фізичним і цифровим просторами. Вона поєднує дослідницький підхід до дизайну з зацікавленням у тому, як технології, ремесло та різні матеріали можуть взаємодіяти між собою. Така взаємодія допомагає налагоджувати нові візуальні зв'язки між мистецтвом, архітектурою та іншими творчими дисциплінами, а також громадським простором. Технології розглядаються як інструмент для відкриття нових перспектив і пошуку несподіваних можливостей.

Головна мета команди – створювати проекти, які викликають відчуття подиву, надихають на роздуми та спонукають по-новому осмислити взаємини між людьми і навколишнім середовищем. Технологічна стратегія SOFTlab базується на інтеграції параметричного моделювання, цифрового виробництва, програмування та експериментального прототипування. Студія поєднує алгоритмічні методи формоутворення з практикою фізичного складання, що забезпечує безперервний зв'язок між цифровою моделлю та матеріальною структурою. Це дозволяє створювати інтерактивні інсталяції, що реагують на звук, рух або дотик, інтегрують матеріальні структури із цифровими алгоритмами, формують гібридні середовища, де взаємодія стає ключовим елементом сприйняття простору².

Ключовим інструментом у розробці геометрії інсталяцій студії є середовище

Grasshopper³. Його використання дозволяє: генерувати складні параметричні поверхні (зокрема, на основі діаграм Вороного⁴); оптимізувати геометрію з урахуванням виробничих обмежень; автоматизувати створення креслень і файлів для лазерного різання або 3D-друку; інтегрувати алгоритми (наприклад, реалізацію алгоритму Ллойда⁵ для оптимізації комірок). Прикладом може бути проект *Halo*, де базова геометрія формувалася як циліндр із параметрично вирізаними арками. Внутрішню «кристалічну» структуру створено шляхом генерації тривимірного кластера Вороного з подальшим коригуванням позицій контрольних точок. Зовнішні елементи (трубчасті сегменти) також параметризувалися та синхронізувалися з основною оболонкою. Параметрична логіка дозволяє продумати конструкцію проектів та контролювати збірку. Це мінімізує помилки на виробничому етапі та прискорює адаптацію геометрії під конкретні матеріали. Значна увага приділяється оптимізації кромки і стиків. Для структур на основі діаграм Вороного студія застосовує інтерактивну оптимізацію (алгоритм Ллойда), що зменшує кількість надмірних ребер, які можуть ускладнювати виготовлення та монтаж. Для реалізації циклічних обчислень використовуються плагіни, зокрема Anemone, а також власні Python-компоненти. Такий підхід дозволяє ще на етапі концепції враховувати товщину матеріалу, допустимі радіуси згину, типи

³ Grasshopper – це програма, яка дозволяє не просто моделювати форму, а «програмувати» її поведінку та варіативність. На відміну від традиційного 3D-моделювання, де форму створюють вручну, у Grasshopper користувач задає алгоритм побудови об'єкта за допомогою графічних елементів і зв'язків між ними. Це дозволяє швидко змінювати параметри (розміри, форму, структуру) і миттєво отримувати нові варіанти моделі. Grasshopper широко використовується в архітектурі, дизайні та інженерії для: створення складних геометричних форм та оптимізації конструкцій.

⁴ Діаграма Вороного (теселяція Вороного, декомпозиція Вороного) – особливий вид розбиття метричного простору, що визначається відстанями до заданої дискретної множини ізольованих точок цього простору. Названа на честь українського математика Георгія Феодосійовича Вороного (1868–1908).

⁵ Названий на честь Стюарта П. Ллойда, який знайшов спосіб знаходження рівномірного розподілу множин точок у підмножини Евклідових просторів і розділення цих підмножин на структуровані опуклі комірки рівномірного розміру.

² SOFTlab. URL: <https://architizer.com/firms/softlab/> (останнє звернення 18.03.2026).

з'єднань та навантаження на вузли. Митці застосовують технології лазерного різання (алюміній, акрил, плівки), 3D-друку (зокрема SLS-друк із можливістю створення рухомих шарнірів), ЧПК-обробки, цифрового ламінування. Показовим є проєкт, реалізований у співпраці з компанією 3M для фестивалю South by Southwest. Тут було створено понад 2400 унікальних 3D-друкованих з'єднань, геометрія яких генерувалася безпосередньо з параметричної моделі. Використання технології SLS дозволило інтегрувати шарнірні механізми в одну друковану деталь, що значно прискорило монтаж тимчасової інсталяції.

У розробці інтерактивних інсталяцій студія використовує програмне середовище Processing, камери глибини Kinect v2, бібліотеки для blob-detection та обробки зображень і системи LED-модулів. У проєктах, що реагують на рух глядачів, камера глибини встановлюється над простором інсталяції. Дані глибини проходять фільтрацію шумів і порогову обробку для виділення об'єктів (людей). Координати позицій передаються до центрального комп'ютера, який керує світлом або звуком у реальному часі. У масштабних інсталяціях використовується мережа з кількох комп'ютерів для синхронізації потоків даних⁶.

У роботах із градієнтами застосовуються алгоритми інтерполяції RGB-значень (виявлення проміжних кольорів між уже заданими кольорами). Подібні інструменти дозволяють швидко тестувати варіанти колористичних рішень та інтегрувати їх у виробничий процес. У проєкті інсталяції «Nautilus» (створеному разом із Lincoln Motor Company та The Atlantic) використано просторовий підхід до створення звуку. Кожен сенсор реагує на дотик і запускає окрему ноту, а звуки організовані не по прямій лінії, як у звичайних музичних сенсорах, а по колу – радіально. Форма самої інсталяції (її архітектура) пов'язана з тим, як розташовані звуки в часі, тобто простір

і музична послідовність працюють разом як єдина система⁷.

Студія SOFTlab формує цілісний цикл виготовлення робіт – алгоритм, створення параметричної моделі, оптимізація, цифрове виробництво, інтерактивне керування, фізична збірка. Поєднання програмування, інженерної раціоналізації та матеріального експерименту дозволяє створювати складні просторові структури, у яких цифрові процеси визначають форму, поведінку та взаємодію з людиною. Типологія просторових експериментів включає: *стіни-інсталяції, підвісні інсталяції, публічні навільйони та інтерактивні середовища*, демонструючи, як студія переосмислює традиційний вид мистецтва, створюючи інноваційні середовища, які розширюють межі взаємодії між людиною, простором і цифровими системами, та стимулюють переосмислення взаємин у публічному просторі.

Прикладом неймовірної стіни-інсталяції може бути проєкт One State Street (Нью-Йорк, 2016), створений для реконструйованого вестибюля офісної будівлі на замовлення компанії Wolfson Group. Він пропонує принципово нове трактування стіни як просторового механізму. У цьому проєкті стіна перестає функціонувати як пасивний фон або декоративна поверхня і постає активною матеріальною системою, здатною поглинати, заломлювати та перерозподіляти світло у просторі інтер'єру. Інсталяція інтегрована безпосередньо в архітектурну структуру вестибюля, а не накладена на неї, завдяки чому вона сприймається не як окремий художній об'єкт, а як новий тип матеріалу, що формує атмосферу простору.

Робота являє собою кристалічну фасетовану структуру, що активізує навколишнє середовище через механізми відбиття та кольорових трансформацій. Коли відвідувачі рухаються у напрямку до зони рецепції та охорони, фрагменти простору вестибюля – силуєти людей, деталі оздоблення, світлові

⁶ Тут і далі: SOFTlab. URL: <https://soft-lab.com/> (останнє звернення 18.03.2026).

⁷ Змішування кольірних пікселів. Колірний градієнт з регульованим ступенем випадковості та розміром пікселя. URL: <https://soft-lab.com/project/tiger-drylac-ral-gradients/> (останнє звернення 18.03.2026).

відблиски фіксуються на гранованій поверхні та рекомбінуються у калейдоскопічні композиції. У результаті поверхня стіни набуває виразної просторової глибини, розмиваючи межу між архітектурним об'єктом і навколишнім середовищем. Візуальний образ інсталяції постійно змінюється залежно від точки спостереження, кута огляду та руху відвідувачів, що перетворює її на динамічну систему сприйняття.

Конструктивною основою інсталяції є легка алюмінієва система, облицьована дихроїчною плівкою 3М. Цей матеріал підсилює варіативність кольору та відбивної здатності поверхні залежно від кута падіння світла й позиції спостерігача. Завдяки цьому кожна точка огляду формує нову візуальну конфігурацію інсталяції, у якій колір і форма перебувають у стані постійної трансформації. Важливу роль у формуванні візуального ефекту відіграє система розсіяного світлодіодного підсвічування, розроблена у співпраці з компанією Focus Lighting. Вона забезпечує рівномірне освітлення інсталяції та дозволяє змінювати колір світла, що суттєво впливає на оптичну поведінку дихроїчної поверхні: деякі кольори створюють ефект майже монолітної поверхні, тоді як інші розкладають її на складні спектральні шари. Наприклад, фіолетове освітлення підсилює відчуття цілісності структури, тоді як комбінації червоного та зеленого створюють складну систему кольорових відбиттів. Синє світло, навпаки, робить дихроїчну плівку майже прозорою, відкриваючи алюмінієвий каркас і переводячи сприйняття інсталяції з відбивної поверхні на відкриту конструктивну структуру. Світлові умови протягом доби також істотно впливають на характер сприйняття інсталяції. У денний час природне світло проникає у вестибюль через скляний фасад і м'яко освітлює структуру ззовні, підкреслюючи її оптичні властивості. Уночі ж інсталяція підсвічується зсередини і перетворюється на своєрідний світловий ліхтар, видимий крізь прозорий фасад будівлі. У цьому режимі вона функціонує як візуальний маяк, що встановлює зв'язок між

внутрішнім простором вестибюля та міським середовищем⁸ (рис. 1).

Ще одним напрямом студії SOFTlab є створення світло-просторових підвісних інсталяцій, інтегрованих у комерційні, культурні та робочі інтер'єри. У цих проєктах художній об'єкт виступає не лише декоративним елементом, а й активним середовищем взаємодії, де архітектура, матеріал, колір і світло створюють тривалий динамічний перцептивний ефект, що змінюється залежно від руху глядача та умов освітлення.

Наприклад, інсталяція *Crystallized* (Нью-Йорк, 2015), створена для флагманського магазину бренду Melissa на Мангеттені, трансформує торговий інтер'єр у складну просторово-світлову композицію, де архітектура, матеріал і освітлення формують єдину інтерактивну систему. Її форма була натхнена принципом росту кристалів і геометрії мильних бульбашок, що дозволило створити органічно інтегровану структуру в інтер'єр магазину, ніби вона природно «виросла» у цьому просторі. Конструктивно інсталяція являє собою складний алюмінієвий каркас, облицьований дихроїчним акрилом. Структура складається з понад п'ятдесяти унікальних комірок, сформованих із більш ніж чотирьохсот індивідуально вирізаних алюмінієвих панелей. Нерегулярна геометрія відіграє ключову роль у формуванні її візуального ефекту. Невеликі зміни кута нахилу панелей активують оптичні властивості дихроїчного акрилу. Унаслідок цього поверхні інсталяції змінюють колір і відбивну здатність залежно від кута огляду, близькості глядача та умов освітлення. З ходом переміщення відвідувачів, кольорові площини з'являються і зникають, імітуючи проходження світла крізь природний кристал. Таким чином, інтер'єр магазину перетворюється з нейтрального комерційного середовища на активне візуальне поле. Важливою складовою інсталяції є система внутрішнього

⁸ *One State Street*, Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, 2016. Замовник: Wolfson Group. URL: <https://soft-lab.com/project/one-state-street/> (останнє звернення 18.03.2026); *One State Street*. Мангеттен, Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США. URL: <https://architizer.com/projects/one-state-street/> (останнє звернення 18.03.2026).



Рис. 1. SOFTlab, Focus Lighting. One State Street. Вестибюль офісної будівлі Wolfson Group. Нью-Йорк, США. 2016

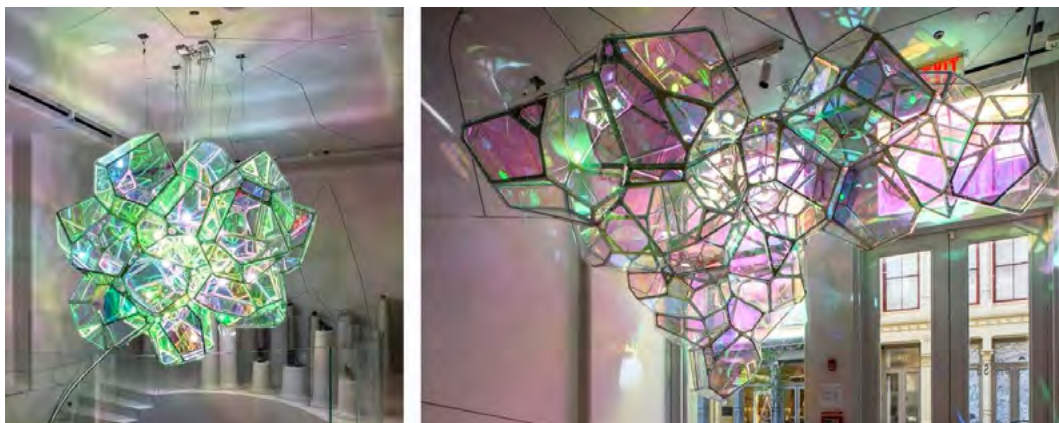


Рис. 2. SOFTlab. Crystallized. Флагманський магазин бренду Melissa. Мангеттен, Нью-Йорк, США. 2015

освітлення. Підсвічена зсередини структура функціонує як своєрідний калейдоскопічний ліхтар, що випромінює кольорове світло на навколишні поверхні, завдяки чому вся архітектура простору залучається до єдиної світлової композиції, створюючи багатовимірне середовище⁹ (рис. 2).

Інсталяція Spectralline (Лексингтон, Кентуккі, 2017), створена для входу до готелю-музею 21c Museum Hotel. Ця підвісна структура формує виразний контраст із відреставрованою історичною будівлею архітектурного бюро McKim, Mead & White. Завдяки композиції створюється враження, що інсталяція ніби «виростає» з одного кута простору та піднімається до стелі, формуючи просторову доміную входу. Формально

інсталяція являє собою також кристалічну багатогранну поверхню, виконану з вирізаних лазером алюмінієвих елементів, облицьованих дихроїчним акрилом. Публіка проходить під інсталяцією, спочатку сприймаючи її як цілісну форму. Але згодом вона поступово розкривається як складне поле оптичних ефектів, у якому кожен крок змінює характер кольорових відблисків і світлових смуг. Вдень природне світло відбивається від дихроїчної поверхні, створюючи на стінах, підлозі та прилеглих архітектурних елементах рухомі кольорові відбиття. Візуальний ефект ґрунтується на оптичних властивостях матеріалу, що дозволяє перетворити звичайне проходження через вхід на перцептивний досвід, де світло, відбиття та рух системно взаємодіють. Вночі вбудовані світлодіодні джерела освітлюють конструкцію зсередини, що перетворює її на своєрідний ліхтар як світловий маркер входу. Завдяки цьому інсталяція сигналізує про присутність

⁹ Компанія SOFTlab створила світлову інсталяцію з кристалів для входу Melissa у Нью-Йорку. URL: <https://www.designboom.com/art/softlab-crystallized-installation-melissa-shoes-nyc-10-20-2015/> (останнє звернення 18.03.2026); Crystallize. Нью-Йорк, 2015 рік. Замовник: Melissa. URL: <https://soft-lab.com/project/crystallized/> (останнє звернення 19.03.2026).

готелю у міському середовищі, перетворюючи сам акт входження до будівлі на атмосферну подію¹⁰ (рис. 3).

Інсталяція *Ventricle* (Лондон, Великобританія, 2016), створена на замовлення культурного комплексу Southbank Centre у межах Festival of Love, демонструє дослідження взаємодії світла, матеріалу та алгоритмічної геометрії у формуванні атмосферного простору. Робота розміщена у двоповерховому інтер'єрі, прилеглому до Royal Festival Hall, де дві підвішені світлові структури ніби парять у просторі, активізуючись завдяки природному світлу, що проникає крізь великі скляні фасади будівлі. Композиція інсталяції складається з двох об'ємних підвісних форм, геометрія яких була сформована за допомогою програмного забезпечення для пошуку оптимальної конфігурації. Такий алгоритмічний підхід дозволив створити структури, форма яких визначається балансом сили тяжіння та натягу. У результаті інсталяції набувають органічного характеру, ніби сформованого природними фізичними процесами, водночас зберігаючи чітку конструктивну логіку.

– Кожна структура виконана як легка просторова система з переплетених алюмінієвих елементів, вирізаних лазером та з'єднаних заклепками у безперервну структурну мережу, що утворюють відкриту сітчасту геометрію. Завдяки такій конструкції інсталяція поєднує значний масштаб із візуальною легкістю та прозорістю. Поверхня сітки покрита дихронічною плівкою компанії 3M, яка заломлює, відбиває та перенаправляє спектр світла. Світло проходить крізь складну геометрію конструкції, створює мінливу систему кольорових відбиттів, що змінюється залежно від часу доби, погоди та руху людей. Атмосфера інтер'єру визначається не статичною формою об'єкта, а певним сценарієм світлового потоку, що взаємодіє з матеріалом і геометрією. Інсталяція має символічний зміст: назва *Ventricle* відсилає до камер серця, а

переплетені форми уособлюють ідею любові, взаємозалежності та співіснування. Подібно до тканини з багатьох ниток, вона показує, як складна структура виникає з поєднання окремих елементів. Кольори й геометрія символізують культурне різноманіття Лондона та співпрацю. Водночас інсталяція демонструє, як сучасні алгоритмічні методи й матеріали перетворюють світло на головний засіб формування простору¹¹ (рис. 4).

Інсталяція, створена для офісу *Behance* у Нью-Йорку у 2015 році на замовлення Adobe, є прикладом інтеграції арт-об'єкта в простір робочого середовища. Вона стала центральним елементом інтер'єру офісу: розміщена в головному сходовому прольоті, який поєднує два поверхи будівлі, що об'єднує різні рівні офісу, створюючи динамічний візуальний акцент у мінімалістичному інтер'єрі з білими поверхнями та стриманим оздобленням. Інсталяція функціонує як своєрідне тривимірне вітражне вікно, яке поширює кольорове світло по всьому простору. Вона не лише формує візуальний центр офісу, але й активно взаємодіє з рухом людей, змінюючи своє сприйняття залежно від кута огляду, відстані та освітлення. Конструктивно інсталяція виконана на основі лазерно вирізаної сітки з майлару (міцна, термостійка та довговічна плівка з синтетичного поліефірного волокна), що слугує несучою структурою. До неї прикріплені численні різнокольорові панелі. Колірна схема була сформована алгоритмічно, що дозволило створити плавний спектральний перехід між основними корпоративними кольорами брендів Behance і Adobe.

У композиції домінує градієнт від насичених червоних відтінків з одного боку сходів до глибоких синіх з іншого, тоді як вторинні кольори випадковим чином інтегровані в структуру для підсилення візуальної насиченості та різноманітності спектра. Інсталяція

¹⁰ *Spectralline*, Лексінгтон, Кентуккі, 2017. URL: <https://soft-lab.com/project/spectraline/> (останнє звернення 18.03.2026); *Spectralline*, Лексінгтон, штат Кентуккі, США. URL: <https://architizer.com/projects/spectraline/> (останнє звернення 18.03.2026).

¹¹ *Ventricle*, Лондон, Великобританія, 2016. Замовник: Southbank Centre. URL: <https://soft-lab.com/project/ventricle/> (останнє звернення 18.03.2026); *Ventricle*, Лондон, Великобританія. URL: <https://architizer.com/projects/ventricle/> (останнє звернення 18.03.2026); Райдужні інсталяції плуночків від SOFTlab на фестивалі кохання в Лондоні. URL: <https://www.designboom.com/art/ventricle-installations-softlab-festival-love-london-uk-07-30-2016/> (останнє звернення 18.03.2026).



Рис. 3. SOFTlab. Spectralline. Museum Hotel 21c. Лексингтон, Кентуккі, США. 2017

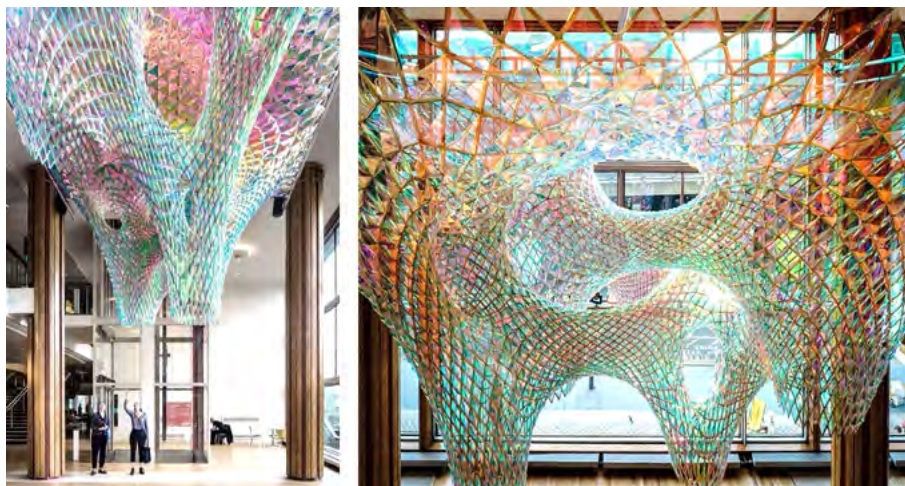


Рис. 4. SOFTlab. Ventricle. Культурний комплекс Southbank Centre у межах Festival of Love. Лондон. Великобританія. 2016

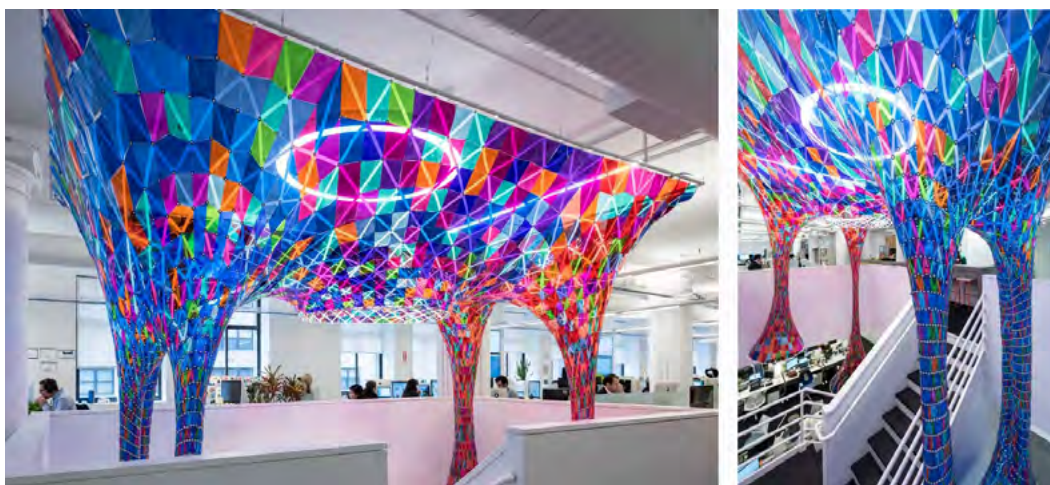


Рис. 5. SOFTlab. Офіс Behance. Нью-Йорк, США. 2015

охоплює всю висоту сходового простору, формуючи різні просторові елементи з обох боків сходів. З одного боку виникає своєрідний синій «навіс», що окреслює громадський простір на першому поверсі. З іншого – розташовані два великі кільцеві елементи, один з яких обрамляє декоративний світильник. Нижня частина композиції взаємодіє із зоною відпочинку біля основи сходів, поєднуючи простори руху, комунікації та короточасного перебування в єдину вертикальну композицію. Інсталяція підсвічується простим джерелом світла, яке розсіює кольорові панелі на білі поверхні. Вона інтегрована у повсякденний досвід офісу: під час підйому або спуску сходами змінюються колір, прозорість і відблиски, перетворюючи звичайне переміщення сходами на атмосферну подію¹² (рис. 5).

У творчості студії SOFTlab особливе місце посідають інсталяції-павільйони, у яких досліджується взаємодія світла, матеріалів і простору в масштабі тимчасових міських структур. У таких проєктах павільйон виступає не лише архітектурним об'єктом, а й інструментом формування інтерактивного середовища.

Павільйон *3M LifeLab*, створений у співпраці з компанією 3M та BBDO для фестивалю South by Southwest у 2015 році в Остіні є прикладом архітектурної інсталяції, в якій сучасні інноваційні матеріали повністю перетворюють внутрішній простір. Концепція проєкту полягала у відмові від традиційної демонстрації продукції як окремих експонатів. Натомість павільйон дозволяв відвідувачам безпосередньо пережити властивості матеріалів у масштабі архітектурного середовища, використовуючи світло, відбиття та рух як ключові інструменти проєктування. Центральним елементом інтер'єру стала калейдоскопічна просторова композиція, сформована за допомогою дихроїчної плівки 3M, закріпленої на модульній стельовій системі. Внутрішні поверхні павільйону були

облицьовані глянцевим білим покриттям Di-Noc – архітектурним матеріалом виробництва 3M, який відбиває та перерозподіляє кольорове світло, що падає зі стелі. Стіни, виставкові елементи та барна стійка виконують роль додаткових відбивальних поверхонь, поширюючи кольорове світло по всьому об'єму павільйону. Таким чином формується багатошарова світлова атмосфера, у якій колір і відбиття стають активними складниками архітектурної композиції.

Зовнішній вигляд павільйону побудований на контрасті з яскравим інтер'єром. Його багатогранна поверхня віддзеркалює навколишнє освітлення та перетворює павільйон на виразний світловий об'єкт у міському середовищі. Конструктивна система павільйону має повністю модульний характер. Основу каркаса становлять алюмінієві труби, з'єднані за допомогою понад 1200 спеціально розроблених з'єднувальних елементів, виготовлених методом 3D-друку. Для складання конструкції було використано понад 3000 кабельних стяжок 3M. Внутрішній простір організований як модульна комірчаста структура з двадцятьма унікальними колонами, що формують просторову систему стелі, виставкових поверхонь та перегородок. Уся конструкція була спроектована з урахуванням швидкого монтажу, демонтажу та можливості повторного використання. Така логіка виробництва відповідала концепції демонстрації інноваційних матеріалів і технологій компанії 3M. Завдяки поєднанню світла, матеріалів і модульності павільйон функціонував не стільки як традиційна виставка, а як інструмент демонстрації технологічних інновацій, які відвідувачі могли сприймати не через пояснення, а через безпосередній просторовий досвід, рух і зміну атмосфери середовища¹³ (рис. 6).

Павільйон Nova, створений у 2015 році на площі Flatiron Plaza у Нью-Йорку, є прикладом тимчасової архітектурної інсталяції, що

¹² Behance, Нью-Йорк, 2015 р. На замовлення Adobe. URL: <https://soft-lab.com/project/behance/> (останнє звернення 17.03.2026); Інсталяція SOFTlab розфарбувала штаб-квартиру Behance у Нью-Йорку. URL: <https://www.designboom.com/art/softlab-behance-office-installation-new-york-01-12-2016/> (останнє звернення 17.03.2026).

¹³ 3M LifeLab, Остін, Техас, 2015. URL: <https://soft-lab.com/project/3m-lifelab/> (останнє звернення 18.03.2026). Компанії SOFTlab, 3M і BBDO разом створили лабораторію Lifelab для виставки SXSW 2015. URL: <https://www.designboom.com/architecture/3m-lifelab-softlab-sxsw-03-26-2015/> (останнє звернення 18.03.2026).

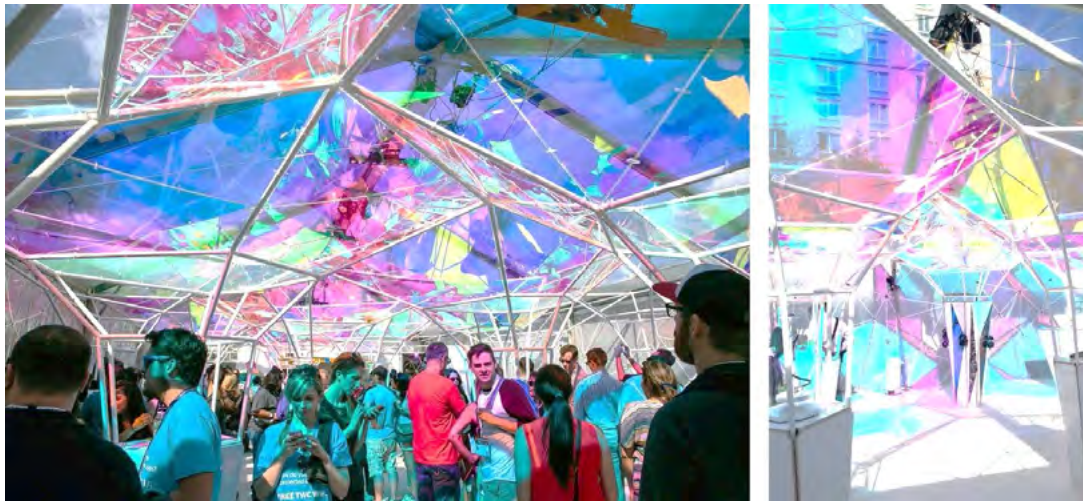


Рис. 6. SOFTlab, 3M, BBDO. 3M LifeLab. Інсталяція для фестивалю South by Southwest. Остін, США. 2015

переосмислює взаємодію людини з міським середовищем через механізми споглядання, відбиття та трансформації простору. Проект було реалізовано на замовлення організації Flatiron 23rd Street Partnership за результатами конкурсу, організованого Van Alen Institute, у співпраці з інженерною компанією Arup та за участі 3M. Павільйон пропонує відвідувачам новий спосіб сприйняття знайомого середовища, перетворюючи площу на місце зосередженого спостереження. Під час переміщення всередині конструкції місто постає у вигляді серії фрагментованих кадрів: архітектура, пішоходи та небо захоплюються через систему отворів, що спрямовані у різні боки. Таким чином, звичний міський ландшафт трансформується у мінливу композицію, де сам акт споглядання стає активною дією. На рівні вулиці конструкція сприймається як сукупність екраноподібних елементів, спрямованих назовні та орієнтованих на окремі фрагменти навколишнього міського простору. З висоти ж композиція набуває чіткої геометричної організації: отвори формують структуру у вигляді семикінцевої зірки, що розкриває внутрішню логіку побудови об'єкта.

Павільйон *Nova* виконаний з легких алюмінієвих модулів, об'єднаних у комірчасту систему, подібну до структури мильних бульбашок. Кожна комірка функціонує як самостійна одиниця та частина тривимірної

ферми, формуючи відкритий і легкий, але стійкий купол із семи склепінчастих сегментів. Внутрішній алюмінієвий каркас облицьований дихроїчними акриловими панелями 3M, зовнішні поверхні – дзеркальними композитними панелями. Поєднання матеріалів перетворює отвори на телескопи чи калейдоскопи. У результаті відбиття та заломлення світла руйнуючи цілісність зображення міського ландшафту. Будівлі, рух транспорту, пішоходи та світлові ефекти фрагментуються, поєднуються та постійно трансформуються. Внутрішній простір інсталяції змінюється залежно від часу доби, погодних умов і активності на площі. У нічний час дзеркальна оболонка відбиває світло автомобілів, пішоходів і навколишніх будівель, створюючи динамічну взаємодію між павільйоном і міським середовищем середовище¹⁴ (рис. 7).

Ще одним прикладом сучасної архітектурної інсталяції стає павільйон *Halo*, створений студією SOFTlab у 2023 році для Google у Маунтін-В'ю. Об'єкт розташований у громадському просторі навколо нової штаб-квартири компанії та піднятий на пагорбі, завдяки чому павільйон добре проглядається з навколишніх транспортних магістралей і частково виступає над лінією

¹⁴ Павільйон *Nova* компанії SOFTlab відбиває калейдоскопічні види нью-йоркського району Флетайрон. URL: <https://www.designboom.com/art/softlab-nova-flatiron-pavilion-installation-new-york-city-11-26-2015/> (останнє звернення 18.03.2026).



Рис. 7. SOFTlab, Arup, 3M. Nova. Площа Flatiron Plaza. Нью-Йорк, США. 2015

дерев. Його архітектурна композиція ґрунтується на контрасті між стриманою зовнішньою формою та складною внутрішньою структурою. Зовні павільйон має вигляд простої циліндричної споруди без чітко визначеного фасаду чи тильної сторони, що заохочує відвідувачів обходити його по периметру та поступово відкривати внутрішній простір. Основа циліндра прорізана серією арок різного масштабу, які формують часткові візуальні зв'язки з інтер'єром. Зовнішню оболонку утворюють вертикально розташовані алюмінієві трубки, що об'єднують форму павільйону в єдину ритмічну структуру, дозволяючи йому інтегруватися в навколишній ландшафт.

Перетин межі між зовнішнім і внутрішнім простором супроводжується різкою зміною просторового контексту. У середині павільйону розташована складна кристалічна конструкція зі сталевих модулів, облицьована панелями з дихроїчного акрилу. Ключову роль у формуванні зорово-емоційного відчуття простору відіграє взаємодія матеріалів зі світлом. У денний час природне освітлення проникає через відкриту верхню частину павільйону та відбивається від граней дихроїчних панелей. Завдяки оптичним властивостям матеріалу світло розкладається на спектр кольорів, що змінюється залежно від кута падіння та положення спостерігача. Це створює на поверхнях інтер'єру, а також на відвідувачах і навколишньому ґрунті мінливі відтінки жовтого, помаранчевого та зеленого. У темний час доби характер простору

трансформується завдяки системі інтегрованого штучного освітлення. У верхніх частинах алюмінієвих труб встановлено близько трьохсот світлодіодних світильників, які випромінюють світло через перфоровані отвори на внутрішніх поверхнях труб. Це світло проходить крізь кристалічну структуру, фільтруючись дихроїчними панелями та формуючи іншу кольорову гаму – переважно відтінки зеленого, синього та фіолетового. Світлодіодна система запрограмована за принципом генеративної атмосферної анімації, натхненної рухом хмар, тому освітлення постійно змінюється, створюючи відчуття руху світла всередині павільйону. Таким чином, денні й нічні режими освітлення формують різні спектральні сценарії, що надають простору змінної атмосферності. Вдень домінує природне світло та теплі відтінки, тоді як уночі павільйон набуває холоднішої та більш ефемерної світлової палітри. Інсталяція *Halo* показує, як поєднання простої геометрії, складної внутрішньої структури та керованого освітлення створює архітектурний простір, у якому матеріали, світло та рух відвідувачів перетворюються в динамічну емоційну гру різноманітних кольорових модулів¹⁵ (рис. 8).

¹⁵ *Halo*, Маунтін-В'ю, Каліфорнія, 2023. Заказ Google. URL: <https://soft-lab.com/project/halo/> (останнє звернення 18.03.2026); *Halo*, Маунтін-В'ю, Каліфорнія, 2023. Заказ Google. URL: <https://soft-lab.com/project/halo/> (останнє звернення 18.03.2026); *Halo*, Маунтін-В'ю, Каліфорнія, США. URL: <https://architizer.com/projects/halo-3/> (останнє звернення 18.03.2026); Павільйон- *Halo* SOFTlab виблискує, як жеод, посеред штаб-квартири Google в Маунтін-В'ю, Каліфорнія. URL: <https://www.designboom.com/art/softlab-halo-pavilion-glistens-like-geode-amid-google-headquarters-mountain-view-ca-11-10-2023/> (останнє звернення 18.03.2026).



Рис. 8. SOFTlab. Halo. Для Google. Маунтін-В'ю, Каліфорнія, США. 2023

Окремий напрямок у творчості студії SOFTlab становлять інтерактивні інсталяції, у яких твір поєднується з сенсорними технологіями, світлом і звуком. У таких проєктах глядач перестає бути лише спостерігачем і стає активним учасником формування середовища, адже рух, дотик або звук безпосередньо впливають на зміну світлових і просторових ефектів інсталяції.

Інтерактивна інсталяція *Mirror Mirror* (2019), створена за замовленням Управління мистецтв Александрії, розташована у новому прибережному парку Старого міста Александрії, штат Вірджинія. Павільйон виконаний у формі відкритого круглого об'єму діаметром 7,5 м. і 2,5 м. заввишки, у який відвідувачі можуть увійти, обійти навколо та взаємодіяти з простором. Інсталяція поєднує функції оглядового майданчика та видимого з відстані орієнтира, подібного до маяка, залучаючи до себе увагу та одночасно пропонуючи місце для споглядання навколишнього середовища. Архітектурна концепція об'єкта натхненна принципом лінзи Френеля¹⁶, що використовувалася у історичному маяку Джонс-Пойнт в Александрії. Ця технологія XIX ст. застосовувала ряд концентричних призм для фокусування світла в вузький горизонтальний промінь і визначила геометрію та сценарій дії сучасної інсталяції.

Зовнішні та внутрішні поверхні павільйону облицьовані дзеркальними матеріалами, проте їхні функції різняться. Зовнішня монохромна оболонка відображає навколишній ландшафт, річку, Старе місто та пішоходів, візуально інтегруючи об'єкт у контекст парку та створюючи ефект часткового «зникнення» серед міської та природної обстановки. Внутрішня поверхня кольорова, з повним спектром кольорів, що формує калейдоскопічне поле віддзеркалень. Інтерактивний аспект інсталяції реалізований за допомогою світлодіодного освітлення, що реагує на звук. Вбудовані датчики фіксують голоси та акустичні сигнали відвідувачів і перетворюють їх на світлові імпульси. Таким чином, інсталяція *Mirror Mirror* демонструє ефективне поєднання історичної оптичної технології та сучасних інтерактивних медіа, перетворюючи міський парк на середовище, де спостереження, рух та звук стають інтегрованими інструментами створення динамічного та емоційно насиченого просторового поля. Павільйон одночасно функціонує як арт-об'єкт, орієнтир і місце для соціальної та сенсорної взаємодії, стимулюючи відвідувачів відкривати навколишнє середовище через взаємодію зі світлом, кольором і рухом середовища¹⁷ (рис. 9).

¹⁶ Пилкоподібна лінза, запропонована у 1820 р. Огюстеном Френелем (1788-1827), французьким фізиком, одним з творців хвильової теорії світла. Ця лінза складається з окремих концентричних кілець або поясів невеликої товщини, кожне з яких забезпечує таке саме заломлення світла, як і аналогічна частина звичайної лінзи.

¹⁷ *Mirror Mirror*, Олександрія, Вірджинія, 2019. Замовник: Управління мистецтв Олександрії. URL: <https://soft-lab.com/project/mirror-mirror/> (останнє звернення 18.03.2026); *Mirror Mirror*, Олександрія, Вірджинія, 2019. URL: <https://architizer.com/projects/mirror-mirror-1/> (останнє звернення 18.03.2026); У новій інсталяції використовують старі маячні технології для випромінювання призм різнокольорового світла. URL: <https://www.designboom.com/art/mirror-mirror-softlab-alexandria-virginia-03-29-2019/> (останнє звернення 18.03.2026).



Рис. 9. SOFTlab. Mirror Mirror. Прибережний парк Старого міста Александрії, штат Вірджинія, США. 2019



Рис. 10. SOFTlab, Lincoln Motor Company, The Atlantic. Мангеттен, США. 2019

Інтерактивна інсталяція *Nautilus* (2019), реалізована спільно з Lincoln Motor Company та The Atlantic, також являє собою середовище, де твір мистецтва функціонує як інтерфейс між тілом, світлом, звуком і цифровою логікою. Інсталяція розташована на пірсі №17 у історичному районі Сипорт у Мангеттені, де її тонкі вертикальні елементи перегукуються з оточуючими пришвартованими кораблями, органічно інтегруючи об'єкт у морський контекст. Конструкція складається з 96 сенсорних колон, кожна з яких оснащена світлодіодним підсвічуванням і звуковим модулем. Дотик до центральної частини колони активує звуковий сигнал і світловий імпульс, що поширюється на сусідні елементи, перетворюючи індивідуальні жести відвідувачів на спільну композицію. Одноразове торкання генерує чистий мелодичний тон, а взаємодія кількох людей

формує багатогарний «хор», створюючи ефект колективного музичного експерименту. *Nautilus* перетворює складні цифрові та сенсорні взаємодії на емоційно насичений простір, у якому співпраця та взаємодія учасників породжують комплексні аудіовізуальні ефекти, що стимулює допитливість, соціальну взаємодію та спільне дослідження середовища¹⁸ (рис. 10).

Професійна діяльність студії була відзначена низкою нагород, зокрема премією Architectural League Prize for Young Architects + Designers (2012) та відзнакою

¹⁸ *Nautilus*, Нью-Йорк, 2019. Замовник: Lincoln и The Atlantic. URL: <https://soft-lab.com/project/nautilus/> (останнє звернення 18.03.2026); *Nautilus* 89, Саут-стріт, Мангеттен, Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США. URL: <https://architizer.com/projects/nautilus-2/> (останнє звернення 18.03.2026); Відстеження розташування Використання камери глибини та виявлення об'єктів для відстеження розташування людей. URL: <https://soft-lab.com/project/position-tracking/> (останнє звернення 18.03.2026); Радіальний секвенсор просторовий секвенсор, який використовується для сенсорної світлозвукової інсталяції. URL: <https://soft-lab.com/project/radial-sequencer/> (останнє звернення 18.03.2026).

New Practices New York, ініційованою нью-йоркським осередком AIA (2010). SOFTlab співпрацювала з провідними культурними інституціями та медіа, серед яких Музей сучасного мистецтва (MoMA), Метрополітен-музей, The New York Times, Columbia University та Pratt Institute. Роботи студії експонувалися у галереях Нью-Йорка та реалізовувалися по всьому світу [11].

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що у XX – на початку XXI ст. вітражне мистецтво переживає суттєву трансформацію, пов'язану з розширенням художніх і технологічних можливостей роботи зі світлом, кольором та прозорими матеріалами. Вітраж виходить за межі традиційної площини архітектурного вікна і набуває рис просторової інсталяції, що активно взаємодіє з архітектурним середовищем, рухом глядача та змінними світловими умовами.

Аналіз творчості студії SOFTlab дозволяє розглядати її діяльність як один із показових прикладів сучасного етапу трансформації художнього вітражу у скляні арт-об'єкти. Методологічною основою роботи студії є міждисциплінарний підхід, що інтегрує в художню творчість параметричне моделювання, алгоритмічні методи формоутворення, цифрове виробництво та експерименти з інноваційними матеріалами.

Дослідження реалізованих проєктів студії засвідчує, що роботи SOFTlab функціонують

не стільки як декоративні елементи, скільки як активні інструменти формування просторової атмосфери. Завдяки використанню оптичних властивостей сучасних матеріалів (акрилових, дзеркальних, дихроїчних), програмованого освітлення та алгоритмічної геометрії інсталяції митці студії створюють динамічні середовища, у яких світло, колір і віддзеркалення постійно змінюються залежно від положення глядача, часу доби та характеру освітлення.

Розглянуті приклади архітектурних стін-інсталяцій, підвісних конструкцій, публічних павільйонів та інтерактивних середовищ демонструють розмаїття підходів переосмислення традиційних принципів вітражного мистецтва. У цих проєктах світло та кольоровий матеріал перестають бути допоміжними елементами архітектури і перетворюються на ключові засоби формування образно-емоційного насичення простору.

Отже, діяльність студії SOFTlab відображає сучасну тенденцію синтезу мистецтва, архітектури та цифрових технологій для створення нових світло-просторових середовищ. Її проєкти демонструють, що принципи вітражного мистецтва можуть розвиватися у форматі масштабних інсталяцій та інтерактивних павільйонів, у яких світло, матеріал і алгоритмічна логіка стають основою синергії художньої взаємодії між людиною та простором.

Література:

1. Blanche C. Contemporary Glass. London: Black Dog, 2008. 191 с.
2. Brown S. Stained Glass: An Illustrated History. London: Bracken, 1994. 176 p.
3. Moor A. Colours of Architecture: Coloured Glass in Contemporary Buildings. London: Mitchell Beazley, 2006. 192 с.
4. Силка Є. Сучасна вітражна інсталяція в контексті паблік-арту. *Худпром : український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. № 2. Т. XXVII. С. 135–150.
5. Станіславська К. Інсталяція як візуально-видовищна форма сучасного образотворчого мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2010. № 6 (24). С. 228–236.
6. Чембержі Д. Значення мистецтва інсталяції для розвитку «contemporary art» у світі та Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 39. С. 278–287.
7. Чембержі Д. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2020. 176 с.
8. Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Tate. 2005. 144 с.
9. Cassidy S. Art Wedded to Architecture: A View Through Stained Glass. The New York Times, 1990.
10. Погребняк Є. Стилеутворюючі аспекти художнього вітража в контексті постмодернізму. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 3. С. 50–61.

References:

1. Blanche, C. (2008). Contemporary glass. London: Black Dog.
2. Brown, S. (1994). Stained glass: An illustrated history. London: Bracken.
3. Moor, A. (2006). Colours of architecture: Coloured glass in contemporary buildings. London: Mitchell Beazley.
4. Sylka, Ye. (2025). Suchasna vitrazhna instaliatsiia v konteksti pablik-artu [Modern stained glass installation in the context of public art]. *Khudprom: Ukrainnyi zhurnal z mystetstva i dyzainu – Khudprom: The Ukrainian art and design journal*, 27(2), 135–150 [in Ukrainian].
5. Stanislavska, K.I. (2010). Instaliatsiia yak vizualno-vydovyshechna forma suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva [Installation as a visual-spectacular form of contemporary fine art]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Actual problems of history, theory and practice of artistic culture*, 6(24), 228–236 [in Ukrainian].
6. Chemberzhi, D.A. (2019). Znachennia mystetstva instaliatsii dlia rozvytku contemporary art u sviti ta Ukraini [The importance of installation art for the development of contemporary art in the world and Ukraine]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 39, 278–287 [in Ukrainian].
7. Chemberzhi, D.A. (2020). Instaliatsiia yak vizualno-komunikatyvna praktyka tvorennia suchasnoho mystetskoho prostoru [Installation as a visual-communication practice of creating a contemporary art space]. Candidate's thesis. Kyiv: The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (MARI) [in Ukrainian].
8. Bishop, C. (2005). Installation art: a critical history. London: Tate.
9. Cassidy, S. (1990, August 30). Art wedded to architecture: A view through stained glass. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com>
10. Pohrebniak, Ye. (2018). Styleutvoriuiuchi aspekty khudozhnoho vitrazha v konteksti postmodernizmu [Style-forming aspects of artistic stained glass in the context of postmodernism]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti – Traditions and innovations in higher architectural and art education*, 3, 50–61. Retrieved from <https://doi.org/10.5281/zenodo.1443098> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 378.02:372.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.26>**Кубриш Наталія Романівна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

ORCID ID: 0000-0002-9441-214X

kubrish72@gmail.com

Перепелиця Оксана Володимирівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

ORCID ID: 0000-0001-7776-0516

perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua

Недошитко Олег Михайлович,

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9430-9954

nedoshytko@odaba.edu.ua

**ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ
ТА ДИЗАЙНІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ**

Метою статті є виявлення закономірностей історичного розвитку індивідуального стилю у мистецтві від античності до постмодернізму. Актуальність теми обумовлена значенням індивідуального стилю як засобу самовираження митця в умовах культурного та художнього різноманіття, а також потребою осмислення взаємозв'язку між художніми традиціями минулого та сучасними мистецькими практиками. Встановлено, що індивідуальний стиль формувався під впливом культурно-історичних, соціальних і філософських чинників у різні історичні періоди. Від античності до постмодернізму стилістичні принципи зазнавали суттєвих трансформацій, відображаючи зміну художньо-естетичних орієнтирів, творчих стратегій і ролі митця в суспільстві. Дослідження закономірностей становлення художніх традицій демонструє взаємозв'язок культурних процесів різних епох. Встановлено, що в контексті мистецтва постмодернізму індивідуальний стиль набуває значення як засіб самовираження за відсутності стилістичної єдності та різноманіття художніх і дизайнерських практик. Сучасні митці поєднують традиційні техніки з інноваційними методами, технологіями та матеріалами. Доведено, що інтеграція індивідуального стилю сприяє критичному переосмисленню культурного контексту, трансформації традицій та формуванню нових концептуальних рамок у візуальному середовищі. Індивідуальний стиль формує особисту систему художніх засобів і вираження та виділяє творчість митця серед широкого розмаїття художніх практик. Аналіз історичного розвитку індивідуального стилю дає змогу простежити зміни уявлень про творчу особистість, чинники формування художньої мови митця та вплив художніх традицій минулих епох на сучасне мистецтво. Дослідження закономірностей становлення індивідуального стилю є важливим для розвитку професійної та творчої діяльності митців, мистецтвознавства а також мистецької освіти.

Ключові слова: стиль, мистецтво, дизайн, художні традиції, індивідуальність, митець.

**Kubrysh Nataliia, Perepelytsia Oksana, Nedoshytko Oleh. FORMATION OF INDIVIDUAL
STYLE IN ART AND DESIGN: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT**

The aim of this article is to identify the patterns in the historical development of individual style in art from Antiquity to Postmodernism and to determine the influence of cultural, social, and philosophical factors on the formation of the artist's visual language. The relevance of the topic is determined by the significance of individual style as a key means of artistic self-expression in the context of cultural and artistic diversity, as well as by the need to examine the interrelationship between the artistic traditions of the past and contemporary artistic practices. It has been established that individual style evolved under the influence of cultural, historical, social, and philosophical

factors throughout different historical periods. From Antiquity to Modernism, stylistic principles underwent significant transformations, reflecting shifts in aesthetic orientations, creative strategies, and the role of the artist in society. The study of the patterns underlying the formation of artistic traditions demonstrates the interconnection of cultural processes across historical epochs. Furthermore, in the context of Postmodernism, individual style acquires particular significance as a means of self-expression in the absence of unified canons and amid the diversity of artistic and design practices. Contemporary artists combine traditional techniques with innovative methods, technologies, and materials. It has been demonstrated that the integration of individual style contributes to the critical reinterpretation of cultural context, the transformation of traditions, and the generation of new conceptual frameworks within the visual environment. Individual style enables artists to distinguish themselves within a wide range of artistic practices and to develop a personal system of artistic means and expression. The analysis of the historical development of individual style makes it possible to trace changes in the understanding of creative individuality, identify the factors shaping the artist's visual language, and assess the influence of artistic traditions of previous epochs on contemporary artistic practices.

Key words: style, art, design, artistic traditions, individuality, artist.

Вступ. Сучасні митці активно звертаються до спадщини світового та національного мистецтва, що підтверджує значення художніх традицій і сприяє розвитку світогляду, творчого мислення, художньо-естетичної культури та духовних якостей особистості [1, с. 215]. Стиль є важливим елементом будь-якої історичної епохи, який не тільки визначає її унікальність, а й визначає культурні цінності, світогляд, духовні орієнтири, моральні, етичні та художньо-естетичні принципи, а також ідентичності. Втілення ідеологічних та художньо-естетичних принципів у мистецтві досягається саме за допомогою стилю. У рамках теорії образотворчого мистецтва стиль розглядається як єдність формотворчих елементів, пластичної мови та інших художніх засобів, які разом утворюють унікальну візуальну мову [2, с. 45]. О. О. Коннов трактує стиль епохи як ієрархічно організовану систему художніх характеристик конкретного історичного періоду, що охоплює манеру митця в рамках стилістичної єдності, естетично сформовану цілісність, світогляд та духовні цінності суспільства [3, с. 69]. Канони або офіційний стиль визначають рамки художніх принципів, методів і засобів художнього вираження, визначаючи пріоритет над індивідуальною творчою інтерпретацією. Тому домінування усталеного стилю обмежує творчу свободу митця, водночас сприяючи збереженню структурної цілісності та пізнаваності художньої традиції. У цьому контексті індивідуальний стиль митця формуються переважно в рамках усталених

норм, створюючи взаємодію між уніфікованими художньо-естетичними принципами та творчою оригінальністю. Однак мистецтво здатне проявити унікальний духовний досвід особистості та перетворити його на універсальну культурну спадщину людства [4, с. 169]. Кожен новий твір мистецтва виникає у діалозі з культурною спадщиною попередніх епох [5, с. 175]. А. Malraux стверджує, що «художники формуються не лише власним дитячим досвідом, а насамперед через конфлікт із надбаннями попередніх поколінь; не з власного безформного світу, а через зіткнення з формами, які інші встановили в культурі та житті» [6, с. 281]. Саме індивідуальний стиль вирізняє творчість митця, визначаючи унікальність художнього образу, методи роботи та композиційні рішення, а також характерні засоби вираження. Індивідуальний стиль є не лише показником оригінальності, а й засобом комунікації, що відображає особисте сприйняття митцем світу та втілення творчих ідей у візуальних образах. Н. Савицька розглядає це явище як поєднання особистісно-біографічних, психовікових, жанрових та стилістичних аспектів у єдиному концептуальному просторі твору, аналізуючи його з позицій філософії, психології та культурології, а також сприйняття ролі митця у суспільстві [7, с. 2–3].

У сучасному мистецтві індивідуальний стиль набуває особливого значення як засіб творчого самовираження та показник професійної майстерності у сферах мистецтва та дизайну. Процес формування індивідуального стилю демонструє, як творчі методи та

засоби вираження митця вступають у діалог із домінуючими стилістичними принципами та ідеологічними орієнтаціями соціокультурного середовища. Художня індивідуальність існує водночас у межах і поза рамками визначених стилістичних норм та канонів [8, с. 4]. Адже особистість є «не лише психологічним, а й культурним феноменом, а стиль творчості визначається сукупністю численних чинників – від світогляду та цінностей до рис темпераменту» [9, с. 24]. О. Кучай слушно зазначає, що багатогранність мистецтва, його унікальність та невичерпність можливостей відкривають новий шлях до формування гармонійної особистості [10, с. 52]. Індивідуальний стиль у мистецтві та дизайні відкриває широкі можливості для аналізу культурного середовища, переосмислення художніх традицій та втілення нових ідей, допомагає митцям визначити творчу позицію та шлях самовираження, досліджувати нові засоби вираження, експериментувати з матеріалами та техніками, а також приймати інноваційні рішення.

Матеріали та методи. Для дослідження було використано історичні та мистецтвознавчі матеріали, наукові праці, архітектурні пам'ятки, а також твори образотворчого мистецтва та дизайну, що охоплюють період від античності до постмодернізму. Аналіз цих джерел демонструє комплексний підхід до вивчення індивідуального стилю в мистецтві та дизайні з урахуванням історичних, культурних та філософських аспектів творчого розвитку. Дослідження Н. Сапфірової (2024) визначає роль художніх традицій як основи формування творчого мислення, художньої та естетичної культури, а також духовного розвитку особистості [1]. У наукових працях Р. Михайлової та О. Коннова стиль розглядається як ключовий компонент художньої мови, що поєднує формальні засоби, пластичну мову та засоби вираження, втілюючи естетичні та ідеологічні принципи певної епохи [2; 3]. Дослідження О. Потішук та О. Перепелиці розкривають подвійний характер художнього стилю, який виявляється у синтезі суворих канонів та принципів із можливістю індивідуального самовираження

митця; ця закономірність простежується у розвитку мистецтва від античних традицій до епохи постмодернізму [4; 8]. Сучасні дослідження античного мистецтва виявляють поєднання різних підходів до його вивчення та інтерпретації. Зокрема, вчені зосереджують увагу на технічних та матеріальних параметрах художніх творів античних майстрів, що дозволяє не лише глибше зрозуміти особливості художнього процесу створення, а й глибше дослідити образне та символічне наповнення [11; 12; 13; 14]. Водночас підкреслюється роль іконографії як чинника, що забезпечує послідовний та нерозривний розвиток художньої традиції. Наукові підходи вчених дозволяють розглядати античне мистецтво як цілісну систему, в якій нормативні канони та усталені художні й естетичні принципи органічно співіснували з індивідуальними стилями видатних митців. Дослідження F. Musacchio (2024) показує, що середньовічні майстри дотримувалися чітких канонів композиції, семантики кольору, водночас демонструючи власний індивідуальний стиль [15]. О. Огуй та О. Івасюк доводять, що кольори та символи у середньовічних творах не лише виконували канонічну функцію, а й слугували засобом вираження творчої індивідуальності митця [16]. S. Cohen зазначає, що в епоху Ренесансу відбувався поступовий перехід від колективних сакральних практик до персоналізації творчості та посилення ролі автора [17]. J. Romanenkova та інші досліджують мистецтво маньєризму, підкреслюючи роль орнаменталізації, стилістичних експериментів та поєднання художніх традицій і релігійних канонів та постулатів із проявом творчої індивідуальності митця [18]. Наукові праці, присвячені мистецтву бароко та рококо, демонструють, як митці поєднували художньо-естетичні принципи офіційного стилю з індивідуальною художньою манерою, творчими методами та інноваціями [19; 20]. У дослідженні Dorrestijn & Verbeek (2013) [21] зазначається, що стиль модерн характеризується прагненням до цілісності художньої системи та гармонійної єдності структурних і декоративних елементів, залишаючи при цьому

значний простір для індивідуального самовираження митця. Натомість модернізм та постмодернізм наголошують на плюралізмі та еклектичному поєднанні стилів і культурних кодів, що дозволяє формувати індивідуальний стиль як складну мозаїку ідей, нашарування різноманітних стилів і художніх традицій, символів та культурних алюзій [22; 8; 18]. У статті Kahambing (2018) досліджується ідея формування особистості крізь призму Ніцше та Фуко. Вчений доводить, як людина може свідомо формувати свій характер та поведінку як художній процес, використовуючи принципи «мистецтва для себе» для самопізнання та розвитку [23].

Для дослідження закономірностей формування індивідуального стилю було застосовано низку наукових методів: проведено систематизацію та аналіз наукових джерел, що дозволило всебічно розглянути історичні, мистецтвознавчі та сучасні дослідження; було використано хронологічний підхід для відстеження еволюції стилю від античності до постмодернізму а також порівняльний метод для зіставлення стилістичних особливостей різних епох, художніх шкіл та культурних традицій; проведено художньо-стилістичний аналіз, що включав дослідження формотворчих елементів, пластики, композиційних рішень та художніх технік. Такий комплексний підхід дає змогу виявити закономірності розвитку індивідуального стилю в мистецтві та дизайні та простежити взаємодію між культурними традиціями та індивідуальним творчим методом митця.

Результати. Витоки формування індивідуального стилю у творчості слід розглядати в контексті ширших культурних та філософських аспектів античності, де естетика, майстерність та функціональність не розглядалися як окремі сфери, а існували в нерозривному єднанні. Старогрецька концепція «*techne*» поєднувала вміння, знання та художню майстерність в єдиному процесі створення артефакту, який одночасно відповідав утилітарним вимогам і втілював ідеал гармонії [12, с. 4]. У цьому синтезі закладено підґрунтя подальшого розуміння стилю як поєднання матеріальних і духовних

аспектів у мистецтві. У Греції вже в класичний період була очевидна тенденція до персоналізації художнього стилю. Хоча канони визначали пропорції скульптури та архітектури, індивідуальні відмінності майстрів не ігнорувалися. Полікліт у своєму «Каноні» наголошував на математично точних пропорціях тіла. Більшість скульпторів його часу дотримувалися цих принципів. Натомість Праксітель і Лісіпп навмисно змінювали пропорції, прагнучи більшої витонченості, що, по суті, було вираженням їхнього власного індивідуального стилю в межах визначених стилістичних принципів. Індивідуальний стиль скульпторів проявлявся у характерних техніках м'якого моделювання форм, передачі динамічного руху та пластичності фігури, обробці драпірування та композиційних рішеннях. Майстри прагнули поєднати класичні канони зі своїм власним баченням характерів та настроїв персонажів [11]. Паралельно з розвитком скульптури Ексекіас та Евфроній сформували індивідуальний стиль у керамічному живописі, розширивши композиційні рішення та надавши міфологічним образам більшої емоційної глибини, виразності та динаміки руху [11, с. 167–168].

В архітектурі відмінності між дорійським, іонічним та коринфським ордерами також можна розглядати як ранню формалізацію стилістичних систем: кожен ордер мав усталені характеристики, проте залишав простір для локальної адаптації та індивідуальної художньої інтерпретації. Римське мистецтво успадкувало грецькі канони та художні традиції, проте перенесло акцент із споглядання краси на практичність та репрезентативність. Архітектори впроваджували інженерні інновації, такі як арки та склепіння, зберігаючи при цьому декоративні принципи елліністичної традиції. В мистецтві стародавніх римлян поняття стилю набуло політичного виміру: громадські будівлі стали символами влади та імперської величі. Індивідуальність митця нівелювалася колективним характером масштабних проєктів, проте залишався простір для особистого самовираження в оздобленні та деталях.

Симбіоз нормативності та творчої свободи в античному мистецтві можна пояснити рівновагою між *mimesis* (імітацією природи або попередніх зразків) та інновацією. Платон вбачав цінність у відтворенні фундаментальних ідей, тоді як Аристотель визнавав важливість індивідуальної інтерпретації тем і форм [13, с. 3]. Саме цей подвійний характер – дотримання зразка та особиста модифікація – згодом став основою для розвитку дизайнерського стилю. На візуальну мову античності також впливали художні матеріали: мармур, бронза та теракота визначали використовувані техніки та масштаб об'єктів. Технологічні обмеження того часу призвели до стандартизації певних елементів скульптурного оздоблення та архітектурного декору (таких як композиції фронтонів або колональні системи); проте майстри знаходили способи додавати унікальні штрихи, наприклад, змінюючи кут нахилу поверхонь, пропорції деталей або ритм орнаменталізації. Серед видатних римських митців, які розвинули власний індивідуальний стиль, особливе місце посідають Верострат, Публій Вітеллій та Артемідор, твори яких вирізняються реалістичним зображенням сенаторів, аристократів, видатних політичних та культурних діячів. Деякі майстри прагнули реалізму, що межувало з натуралізмом, тоді як інші віддавали перевагу певній умовності та узагальненню в портреті, щоб підкреслити велич і урочистість образу. Поєднання художніх традицій із власним творчим баченням визначало унікальний стиль кожного скульптора [14].

Суттєвий вплив на концепцію стилю мав розвиток риторики й теорії мови. Стародавні грецькі мислителі проводили паралелі між стилістикою мовлення та художньою формою: так само, як оратори вдосконалювали свою *lexis* (спосіб висловлювання), майстри

розвивали власний художній стиль. У цьому сенсі стиль уже набував рис комунікативної категорії: передавав бачення автора за допомогою кодифікованих і впізнаваних засобів. Порівнюючи грецький та римський підходи до стилю, можна виділити такі відмінності (табл. 1):

Аналізуючи античну спадщину крізь призму сучасного дизайнерського мислення, можна виявити паралелі з сучасним балансом між глобальними тенденціями та локальною автентичністю. Чітко структуровані ордери та композиційні схеми нагадують «гайдлайни» (рекомендації) з дизайну, тоді як експерименти архітектора з деталями співвідносяться з сучасними спробами персоналізувати продукт, не порушуючи його загальної айдентики. Таким чином, античні витoki концепції стилю демонструють поєднання нормативної системи та індивідуальних варіацій, що враховують філософські принципи щодо гармонії та призначення мистецтва. Це перегукується з тезою Ніцше про необхідність «надання стилю» власному характеру та поведінки як твору мистецтва навіть у соціально-політичній сфері; наголошується на етиці самостворення в рамках культурної традиції античності з її балансом між аполлонічними та діонісійськими початками [23; с. 3]. Це заклало основу для подальшого розвитку уявлень про стиль як інтеграцію зовнішніх формальних ознак із внутрішнім світоглядом автора [13, с. 3].

Епоха Середньовіччя та Відродження демонструють складну трансформацію уявлень про стиль та індивідуальність, де естетичні, релігійні та соціальні чинники перепліталися, утворюючи специфічні моделі творчого самовираження. У Середньовіччі художня діяльність була тісно пов'язана з теологічними догмами: мистецтво

Таблиця 1

Порівняння грецького і римського уявлення про стиль

Характеристика	Давня Греція	Давній Рим
Домінуючий принцип	Гармонія і пропорція	Репрезентативність і масштаб
Індивід. вираження	Помітне в межах канону	Обмежене колективними проектами
Матеріали	Мармур, бронза	Камінь, бетон + декор
Роль стилю	Естетична й філософська	Політична й утилітарна

виступало священним посередником між людством та божественним світом [22; с. 86]. Готична архітектура з її вертикальними прагненнями, вітражами та орнаментами була підпорядкована символічній мові християнства. На цьому етапі індивідуальність митця часто губилася серед колективного авторства та прагнення дотримуватися канонів; майстер працював у складі цеху чи монастирської майстерні, виконуючи замовлення, що диктували як зміст, так і форму. Саме в декоративних та орнаментальних системах можна виявити найменші прояви індивідуального стилю митця: варіації у оформленні капітелей колон або зображення міфологічних чи біблійних сюжетів за допомогою місцевих культурних символів та художніх традицій. Це підкреслює дисонанс між колективною культурною відповідністю та потребою митців залишити індивідуальний слід у межах жорстко структурованого стилю [21; с. 44]. І хоча середньовічні художники дотримувалися усталених правил композиції та кольорних схем, але водночас виражали свою індивідуальність через нюанси кольору, деталі та характер зображення [15]. Іконографія середньовічного живопису ґрунтувалася на спрощених плоских формах, відсутності перспективи та кольоровій символіці. Колір тут мав чітке семантичне призначення: золотий фон означав небесну сферу, червоний – мучеництво та жертву тощо [16]. У такій системі стиль визначався не стільки індивідуальною технікою, скільки дотриманням семантичних правил. Художник був, скоріше, інтерпретатором загально прийнятих символів та алегорій.

Перехід до епохи Ренесансу приніс принципово нову парадигму – антропоцентризм.

Гуманістична філософія відмовилася від теоцентризму та спрямувала мистецтво на людину як центр всесвіту. Відродження античних традицій крізь призму нових відкриттів у науці та техніці стимулювало розвиток індивідуального стилю: перспектива стала ключовим інструментом просторової організації композиції, тоді як пропорційні системи, засновані на математичних співвідношеннях (таких як золотий перетин), визначали гармонію форми [8, с. 14]. Художники та архітектори, від Леонардо да Вінчі до Альберті, активно розробляли власні методи створення творів, впроваджуючи індивідуальний підхід у рамках світогляду та художньо-естетичних принципів. Важливо зазначити, що епоха Відродження переосмислила поняття авторства. Художники почали підписувати свої твори, зростає соціальний статус та престиж митця як незалежного творця, розвиненої інтелектуальної та духовної особистості. Це співвідноситься з розвитком поняття індивідуального стилю та дозволяє порівнювати різні стилістичні школи – флорентійську, венеціанську тощо – вже на рівні особистого внеску митців [24]. Психологічний аспект цих змін полягає в тому, що митці епохи Відродження отримали свободу експериментувати з формою та змістом. Якщо в готичних соборах стиль слугував каталізатором колективної віри, то в палацах та картинах епохи Відродження він також слугував для демонстрації інтелектуальної майстерності митця. У таблиці 2 підсумовано основні характеристики цього розвитку.

Таке переосмислення функції дизайну вплинуло на подальший розвиток архітектури та образотворчого мистецтва; композиція стала результатом особистої логіки

Таблиця 2

Порівняння стилістичних характеристик Середньовіччя та Ренесансу

Характеристика	Середньовіччя	Ренесанс
Домінанта	Теоцентризм	Антропоцентризм
Організація творчості	Цехова/монастирська	Індивідуалізоване авторство
Основна функція стилю	Сакральна символіка	Гармонія і реалізм
Технічний підхід	Площинність, відсутність перспективи	Лінійна перспектива, пропорційні системи
Індивідуальність	Прихована в деталях орнаменту	Манера як частина авторського образу
Матеріали	Камінь, дерев'яна основа живопису	Мармур, олійний живопис

творця, зберігаючи при цьому гармонійні пропорції античного мистецтва. Культурний контекст цього періоду відображає взаємодію між місцевими художніми традиціями та загальноєвропейськими тенденціями. Наприклад, у Північному Ренесансі активно використовувалися опрацювання деталей, натуралізм, спостережна перспектива та складне світлотіньове моделювання (техніки олійного живопису), тоді як італійський Ренесанс був більше орієнтований на монументальну архітектуру та чітку композицію [22, с. 86]. Це створює умови для формування різних моделей індивідуального стилю в рамках регіональної школи. Обмеження середньовічної методології та суворий канон іконографії можна розглядати як чинник, що пригнічує індивідуальне самовираження митця.

Досягнення мистецтва заклали основу для технічної майстерності наступних епох: елегантність (у пропорції до орнаменту) та точність передачі матеріалу стали важливими параметрами для художників епохи Відродження [17, с. 53-86]. Також перехід від Середньовіччя до Відродження характеризується зміною моделі взаємодії між особистістю та суспільством у творчому процесі. Стиль перестає бути виключно колективним кодом вірувань і набуває ознаки особливого вираження, зберігаючи при цьому культурне розмаїття. Це створює ширші рамки для подальшої еволюції мови дизайну та дозволяє вивчати в контексті історії застосування побачити в історії приклади гармонізації авторської автентичності з вимогами часу. Трансформація стилю пізніше проявилася в європейському маньєризмі, синтезі традицій різних регіонів, від Італії до Нідерландів, створюючи нову енергію художнього руху. Хоча основа залишилася античною у своїй прагматично-естетичній логіці, місцеві школи створили власний варіант завдяки адаптації мотивів та художніх технік до певного культурного контексту [18, с. 7].

В епохи бароко та рококо митці гармонійно поєднували ідейні та художньо-естетичні принципи стилю з індивідуальними творчими підходами та художніми засобами виразності. У творах поєднувалися

стилістика бароко та рококо з динамічним вираженням форм, вишуканою кольоровою палітрою та оригінальним трактуванням сюжетів, що дозволяло проявити індивідуальний художній стиль в жорстких рамках офіційного стилю [19; 20].

Модерн і постмодернізм у контексті історичного розвитку концепції індивідуального стилю становлять дві різні, але взаємопов'язані фази культурної еволюції, де змінюються не лише естетичні пріоритети, а й філософські та соціальні параметри творчого процесу. Модерн сформувався як відповідь на потребу інтеграції технічного прогресу з художнім самовираженням; він прагнув створити новий синтетичний стиль, який відійшов би від історичних запозичень і шукав оригінальних форм [8, с. 3]. Модернізм характеризується принципами універсальності, органічної єдності дизайну та декору, а також акцентом на функціональності при збереженні елегантності ліній. Індивідуальність митця у модернізмі проявлялася через інтерпретацію природних мотивів, асиметрію та експерименти з новими матеріалами, склом, металом та бетоном. Форма часто корелювала із соціальною ідеєю «нового життя», де мистецтво стає частиною повсякденності. Важливо зазначити, що модерн розширив авторське поле: дизайнери та архітектори мали свободу визначати власні декоративні системи, дотримуючись загальної стилістики. Це сприяло появі різноманітних манер, від раціоналістичних рішень до витончених орнаментальних композицій [21, с. 4]. Своєрідним маркером модернізму була інтеграція всіх елементів об'єкта в цілісний образ, меблі, світильники та фасад будівлі створювали гармонійний ансамбль. Таблиця 3 демонструє ключові риси модерну стосовно постмодернізму.

Постмодернізм виник як реакція на онтологічну ізоляцію та нормативність модернізму. Якщо стиль модерн прагнув універсальних принципів краси та функціональності, то постмодернізм свідомо відмовлявся від уніфікації, наголошуючи на плюралізмі, цитуванні та змішуванні стилів [8, с. 3]. Архітектурні та дизайнерські

практики постмодернізму стали ігровим полем із культурними символами: тут доречно поєднати класичні колони з яскравими неоновими кольорами або вставляти традиційний орнамент у простір цифрових медіа [21, с. 3]. Така еклектика саме і формувала індивідуальний стиль багатьох митців, що будували власну дизайнерську мову з колажу культурних посилань. Індивідуальність у постмодернізмі часто виражається через контекстуально-іронічне використання форм і символів. Дизайнер може свідомо надавати елементам подвійне значення – функціональне та культурно провокаційне. Наприклад, предмет меблів може бути практичною річчю і водночас створювати пародію на культурні традиції та художній смак [8, с. 3]. Важливою тенденцією стала поява субкультурних стилів у міському середовищі, наприклад *street graphics* (вулична графіка) як окрема форма постмодерного дизайну адаптує архітектурні графічні мотиви до вимог локальних спільнот. Тут авторський стиль залежить не лише від особистих рішень художника, а й від взаємодії з аудиторією та її очікувань. Вплив технологій на постмодернізм особливо помітний при переході до цифрової культури: динамічні параметри візуальної платформи дозволяють поєднувати елементи різного походження в режимі реального часу [8, с. 4].

Цифровізація запровадила новий рівень візуальної мови, градієнти, пікселізація або генеративна графіка стали предметом естетики. Це стимулювало індивідуальні експерименти з цифровими форматами навіть для тих авторів, чия стильова основа була закладена в матеріальних формах традиційного мистецтва та дизайну. Модерн і постмодернізм також відрізняються способами взаємодії із

соціумом. У модернізмі дизайн часто служив утопічній меті вдосконалення суспільства засобами мистецтва через гармонізацію форми та функції [21, с. 4], тоді як постмодернізм визнавав неможливість єдиного рішення і натомість пропонував різноманітні підходи як цінність творчого самовираження особистості. Такий підхід змінив логіку побудови індивідуального стилю: якщо в модерн він розвивався в рамках єдиної програмної платформи стилю (певного напрямку чи школи), то в постмодернізмі він формується як метод, де сам автор визначає межі, правила та засоби художньої виразності (табл. 3).

Трансформації між цими двома етапами демонструють конфлікт між прагненням до стабільності та відкритістю до інновацій. У сучасних дизайнерських практиках можна знайти гібридні прояви: автор бере структурну логіку модернізму (цілісність формотворчих рішень) та насичує її семантичними нашаруваннями постмодернізму (цитати, деконструкція). Це дозволяє балансувати між автентичністю та відповідністю сучасним культурним тенденціям. Зрештою, обидві епохи залишили сильний вплив на концепцію індивідуального стилю.

Модерн надав приклади того, як авторська манера може формуватися через узгодженість усіх компонентів єдиного стилю; постмодернізм – як особистість митця може сформувати свій унікальний стиль, поєднуючи чужі коди з власними значеннями [8, с. 4]. У цьому сенсі модерн та постмодернізм не є антагоністами: радше, це два полюси методології роботи над стилем, один з яких спрямований на внутрішню цілісність творчого процесу, інший – дає можливість безмежної варіативності при інтеграції культурних традицій.

Таблиця 3

Порівняння ознак модерну та постмодерну

Характеристика	Модерн	Постмодерн
Цінності	Гармонія форми та функції	Плюралізм, гра з символами
Філософія	Універсальність правил	Відносність значень
Матеріали	Скло, метал, бетон	Будь-які + цифровий медіаформат
Методи	Цілісна композиція ансамблю	Еклектика, колаж
Індивід. стиль	Усередині напрямку	Мозаїчна конструкція автором
Взаємодія з аудиторією	Утопічна гармонізація побуту	Провокація/іронія + участь користувача

Висновки. Аналіз наукових джерел, теоретичних підходів, творів мистецтва та дизайну показує, що індивідуальний стиль формується не ізольовано, а в тісному зв'язку з історично сформованими художніми системами, які задають загальні орієнтири для творчості митців. Співвідношення між канонам, ідейними та художньо-естетичними принципами художнього стилю та індивідуальною самотутністю митця весь час змінювалося, що визначало своєрідність мистецтва історичної епохи.

Античність сформувала поняття стилю в мистецтві як гармонійного поєднання загальноприйнятих норм та канонів офіційного стилю та індивідуальних художніх варіацій, пошуків та інновацій. У Середньовіччі домінанта релігійних догматів та канонів обмежувала самовираження автора, але не усувала його повністю, залишаючи можливість творчої інтерпретації в деталях та характері образів. Натомість епоха Відродження утвердила значення митця як носія власного творчого бачення, що сприяло утвердженню індивідуальної стилістики в мистецтві. В епоху бароко індивідуальний стиль визначається через посилення виразних художніх засобів, пластичну напругу

форм та складність композиційних структур, що призводить до авторської трансформації усталених іконографічних моделей та художньо-естетичних принципів. У мистецтві рококо індивідуальний стиль являє собою схильність до естетизації, ідеалізації, елегантності форми, витонченої орнаменталізації, рафінованості образів, інтимності та камерності, чуттєво-емоційної образності. Подальші етапи розвитку мистецтва значно розширили межі творчої свободи митця. В епоху модерну індивідуальний стиль розвивається в рамках цілісної художньої системи, тоді як постмодернізм актуалізує можливість вільного поєднання різноманітних стилевих елементів, ідейних та семантичних нашарувань.

Таким чином, індивідуальний стиль виникає в результаті взаємодії традиції та особистого досвіду митця, відображає культурну спадщину попередніх епох, сприяє їх подальшому розвитку через творче переосмислення. Вивчення історії формування індивідуального стилю має важливе значення для розвитку сучасного дизайну, історії мистецтва та художньої освіти, оскільки дає змогу глибше зрозуміти, як в різні історичні періоди змінювалося сприйняття творчої індивідуальності та засоби її художнього вираження.

Література:

1. Сапфірова Н. М., Пасько О. М., Чембержі Д. А. Вплив історії та культури на сучасний дизайн одягу та аксесуарів. *Теорія та практика дизайну*. 2024. № 33. С. 214–225. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.23>
2. Михайлова Р. Про змістовно-сміслові значення поняття стилю. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 23 квітня 2020 р. : В 2-х т. Т. 1. Київ: КНУТД, 2020. С. 45–48. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/15993/1/APSD2020_V1_P045-048.pdf?utm_source=chatgpt.com
3. Коннов О. Ф. Історична динаміка художнього стилю : монографія / Нац. пед ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с. URL: <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c431f182-2526-4090-8494-e3952aa9d126/content>
4. Потіщук О., Франко Н., Сторожик М. Художня творчість як засіб перетворення світу та духовне самовираження особистості. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2025. Вип. 58. С. 168–175. DOI: <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.20>
5. Berryman, J. Wollheim on art's historicity: an intersection of theoretical art history and the philosophy of art. *The British Journal of Aesthetics*. 2024. Vol. 64 № 2. P. 173–186. DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayad024>
6. Malraux A. *The Voices of Silence*. Princeton. NJ : Princeton University Press, 1978. P. 281. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Voices_of_Silence.html?id=Fs8MAQAIAAJ&redir_esc=y
7. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
8. Perepelytsia, O., Hryhorieva, V., Konshyna, O., Kucherenko, K., Melnyk, N., Kubrysh, N., & Karpova, S.. The concept of an individual style in postmodern architectural graphics. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13. № 1(1). P. 331–349. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/430>

9. Курач Ю. Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2024. Вип. 52. С. 21–26. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2024-52-04>
10. Кучай О. В., Кучай Т. П., Чичук А. П. Зміст та роль мистецтва у розвитку людини й життя суспільства. *Наукові записки. Педагогічні науки*. Київ, 2024. Вип. 214. С. 50–54. DOI: <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.20>
11. Neer R. The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture. University of Chicago Press. Chicago and London, 2010. 262 p. URL: https://is.muni.cz/el/phil/podzim2020/DU1701/um/Neer_The_Emergence_of_the_Classical_Style_in_Greek_Sculpture_2010.pdf?utm_source=chatgpt.com
12. Cherpura K., Sukhomlyn N., Khvostova, T. Творчий стиль Марії Левитської як прояв постмодерного світосприйняття. *Вісник Київського Національного Університету Культури і Мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2022. Вип. 5. №2. С.118–126. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266524>
13. Barnstone D. Style debates in early 20th-century german architectural discourse. *Architectural Histories* 2018. Vol. 6. № 1. P. 17. DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.300>
14. Bazant J. Roman portraiture; a history of its history. KLP – Koniasch Latin Press, 1995. URL: https://www.researchgate.net/publication/299079496_Roman_Portraiture_A_History_of_its_History
15. Musacchio F. The Bright Age: The vibrant colors of medieval Christian art. 2024. URL: https://www.fabriziomusacchio.com/weekend_stories/told/2024/2024-04-20-the_bright_age_medieval_colors/?utm_source=chatgpt.com
16. Огуй О., Івасюк О. Християнська символіка кольору в середньовіччі в контексті нової концепції символу як гіперзнака. *Медіафорум : аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент*. 2019. Т. 7. С. 188–210. DOI: <https://doi.org/10.31861/mediaforum.2019.7.188-210>
17. Cohen S. Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art. Leiden & Boston: Brill, 2014. 392 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/337561652_Transformations_of_Time_and_Temporality_in_Medieval_and_Renaissance_Art
18. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H. Streltsova, S. Art during the reign of rudolf II as quintessence of leading mannerism trend at prague art center. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. № 2. P. 395–407. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2570>
19. Bailey G. Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610. University of Toronto Press, 2009. 552 p. URL: <https://dokumen.pub/between-renaissance-and-baroque-jesuit-art-in-rome-15651610-9781442686298.html>
20. Wei Y. Self-Expression in Rococo Art: Analyzing the Social and Political Roles of Women through Fashion and Artistic Representation. *Dean&Francis*. 2024. Vol. 2. № 10(6). DOI: <https://doi.org/10.61173/5c780643>
21. Dorrestijn S. Verbeek, P.-P. Technology, wellbeing, and freedom: The legacy of utopian design. *International Journal of Design*, 2013. Vol. 7. № 3. P. 45–56. DOI: <https://doi.org/10.2752/175470813X13777089864494>
22. Kolosnichenko M., Krotova T., Remeniya T., Prykhodko-Kononenko, I., Chetverik, A. Salvador Dali's Artistic Experiments in the Art of Jewelry and Their Impact on Contemporary Design. *Art and Design*, 2014 Vol. 4. P. 9-19. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.1>
23. Kahambing J. G. S. Giving style to one's character: nietzsche & foucault on self-artistry. *International Journal of Research – Granthaalayah*. 2018. Vol. 6. № 1. P. 56–68. DOI: <https://doi.org/10.29121/granthaalayah.v6.i1.2018.1594>
24. Wenninger R. Individual style after the end of art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*. 2005. Vol. 2. № 3. P. 105–115. URL: https://philarchive.org/archive/WENISA-2?utm_source=chatgpt.com

References:

1. Sapfirova, N., Pasko, O. & Chemberzhi, D. (2024). Vplyv istorii ta kultury na suchasnyi dyzain odiahu ta aksesuariv [The Influence of History and Culture on Contemporary Clothing and Accessory Desi]. *Teoriia ta praktyka dyzainu – Theory and Practice of Design*, 33, 214–225. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.23> [in Ukrainian].
2. Mykhailova, R. (2020). Pro zmistovno-smyslovi znachennia poniattia styliu [On the Content-Semantic Dimensions of the Concept of Style]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Current Issues of Contemporary Design: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kyiv : KNUTD, 2020. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/15993/1/APSD2020_V1_P045-048.pdf?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].
3. Konnov O. F. (2015). Istorychna dynamika khudozhnoho styliu [Historical Dynamics of Artistic Style] : monohrafiia / Nats. ped-un-t imeni M. P. Drahomanova. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova. Retrieved from: <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c431f182-2526-4090-8494-e3952aa9d126/content> [in Ukrainian].
4. Potishchuk, O., Franko, N., & Storozhyk M. (2025). Khudozhnia tvorchist yak zasib peretvorennia svitu ta dukhovne samovyrazhennia osobystosti [Artistic Creativity as a Means of Transforming the World and a Form of Personal Spiritual Self-Expression]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filos.-politoloh. Studii – Visnyk of Lviv University. Series: Philosophical and Political Studies*, 58, 168–175. DOI: <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.20> [in Ukrainian].

5. Berryman, J. (2024). Wollheim on art's historicity: an intersection of theoretical art history and the philosophy of art. *The British Journal of Aesthetics*, 64(2), 173–186. DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayad024> [in English].
6. Malrau, A. (1978). *The Voices of Silence*. Princeton, NJ : Princeton University Press. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/The_Voices_of_Silence.html?id=Fs8MAQAAIAAJ&redir_esc=y [in English].
7. Savytska, N. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorskoï zhyttietvorchosti* [Age-Related Aspects of a Composer's Life-Creativity]. Candidate's thesis. Kyiv, [in Ukrainian].
8. Perepelytsia, O., Hryhorieva, V., Konshyna, O., Kucherenko, K., Melnyk, N., Kubrysh, N., & Karpova, S. (2022). The concept of an individual style in postmodern architectural graphics. *Postmodern Openings*, 13 (1), 331–349. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/430> [in English].
9. Kurach, Yu. (2024). *Indyvidualnyi styl muzychnoi tvorchosti yak fenomen zhyttietvorennia* [The Individual Style of Musical Creativity as a Phenomenon of Life-Creation]. *Naukovi zbirkky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka – Scientific Collections of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*, 52, 21–26. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2024-52-04> [in Ukrainian].
10. Kuchai, O. V., Kuchai, T. P., & Chychuk A. P. (2024). *Zmist ta rol mystetstva u rozvytku liudyny y zhyttia suspilstva* [Content and Role of Art in Human Development and Social Life]. *Naukovi zapysky. Pedagogichni nauky – Scientific Notes. Pedagogical Sciences*, 214, 50–54. Kyiv. DOI: <https://doi.org/10.30970/PPS.2025.58.20> [in Ukrainian].
11. Neer, R. (2010). *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. University of Chicago Press. Chicago and London. 262 p. Retrieved from: https://is.muni.cz/el/phil/podzim2020/DU1701/um/Neer_The_Emergence_of_the_Classical_Style_in_Greek_Sculpture_2010.pdf?utm_source=chatgpt.com [in English].
12. Chepura, K., Sukhomlyn, H. & Khvostova, T. Mariia Levytska's Creative Style as a Manifestation of The Postmodern Worldview. (2022). *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Seriya : Stsenichne mystetstvo – Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, 5 (2), 118–126. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266524> [in English].
13. Barnstone, D. (2018). Style debates in early 20th-century german architectural discourse. *Architectural Histories*, 6 (1). DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.300> [in English].
14. Bazant, J. (1995). *Roman portraiture; a history of its history*. KLP – Koniasch Latin Press. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/299079496_Roman_Portraiture_A_History_of_its_History [in English].
15. Musacchio, F. (2024). *The Bright Age: The vibrant colors of medieval Christian art*. Retrieved from: https://www.fabriziomusacchio.com/weekend_stories/told/2024/2024-04-20-the_bright_age_medieval_colors/?utm_source=chatgpt.com [in English].
16. Ohui, O. & Ivasiuk, O. (2019). *Khrystyianska symbolika koloru v serednovichchi v konteksti novoi kontseptsii symbola yak hiperznaka* [Christian Color Symbolism in the Middle Ages in the Context of the New Concept of the Symbol as a Hyper-Sign]. *Mediaforum : analityka, prohnozy, informatsiinyi menedzhment – Mediaforum: Analytics, Forecasts, and Information Management*, 7, 1880–120. DOI: <https://doi.org/10.31861/mediaforum.2019.7.188-210> [in Ukrainian].
17. Cohen, S. (2014). *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*. Leiden & Boston: Brill. 392 p. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/337561652_Transformations_of_Time_and_Temporality_in_Medieval_and_Renaissance_Art [in English].
18. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, H., & Streltsova, S. (2020). Art during the reign of rudolf II as quintessence of leading mannerism trend at prague art center. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2). P. 395–407. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2570> [in English].
19. Bailey, G. (2009). *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. University of Toronto Press. 552 p. Retrieved from: <https://dokumen.pub/between-renaissance-and-baroque-jesuit-art-in-rome-15651610-9781442686298.html> [in English].
20. Wei, Y. (2024). *Self-Expression in Rococo Art: Analyzing the Social and Political Roles of Women through Fashion and Artistic Representation*. *Dean&Francis*. 2 (10). DOI: <https://doi.org/10.61173/5c780643> [in English].
21. Dorrestijn, S. & Verbeek, P.-P. (2013). Technology, wellbeing, and freedom: The legacy of utopian design. *International Journal of Design*, 7 (3), 45–56. DOI: <https://doi.org/10.2752/175470813X13777089864494> [in English].
22. Kolosnichenko, M., Krotova, T., Remenieva T., Prykhodko-Kononenko, I., & Chetverik, A. (2014). Salvador Dali's Artistic Experiments in the Art of Jewelry and Their Impact on Contemporary Design. *Art and Design*, 4, 9-19. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.1> [in English].
23. Kahambing, J. G. S. (2018). Giving style to one's character: nietzsche & foucault on self-artistry. *International Journal of Research – Granthaalayah*, 6 (1), 56–68. DOI: <https://doi.org/10.29121/granthaalayah.v6.i1.2018.1594> [in English].
24. Wenninger, R. (2005). Individual style after the end of art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 2 (3), 105–115. Retrieved from: https://philarchive.org/archive/WENISA-2?utm_source=chatgpt.com [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:747:741.021:7.072.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.27>

Литвиненко Владислав Сергійович,

старший викладач

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0009-0003-8240-6388

lytvynenkovs@khnmu.edu.ua

Трачук Віктор Антонович,

старший викладач

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0002-6711-7890

trachukvi@khnmu.edu.ua

Шерстинюк Антоніна Миколаївна,

старша викладачка

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0002-5343-3550

sherstyniuka@khnmu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ РИСУНКУ НАТЮРМОРТУ В ІНТЕР'ЄРІ ЯК НАВЧАЛЬНОГО ЗАВДАННЯ З ОВОЛОДІННЯ ГРАФІЧНИМ ВІДОБРАЖЕННЯМ ПРЕДМЕТНОГО СВІТУ В НАВКОЛИШНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

В статті стисло розглянуто історію виникнення створення натюрмортів і відображення навколишнього середовища, як елементів прикрашення інтер'єрів у часи античної доби (на прикладі фресок у Помпеях), живопису натюрмортів Голландії, Фландрії. Проведено аналіз навчально-методичної літератури із виконання натюрмортів, як навчального завдання для студентів вишів напрямку о образотворчого мистецтва та дизайну. Серед навчальних завдань освітнього компоненту «Рисунок» для студентів спеціальності «Дизайн» Хмельницького національного університету виділено рисунок натюрмрту в інтер'єрі, як перехідний етап від відображення предметного світу у «камерному» просторі до передачі його у більш глибокому навколишньому середовищі. Також розглянуто тематичну напрямки натюрмортів в інтер'єрі на прикладах результатів студентських робіт: із крупних предметів, із предметом меблів, із предметів побуту та праці, народно-етнографічний, з предметами приналежності певному фаху, «класичний» та ін. Визначено схожі та відмінні риси між постановками «звичайного» натюрмрту та натюрмрту в інтер'єрі; два варіанти розташування натюрмортів в інтер'єрі: фронтальний та кутовий. Виділено окремі етапи рисування натюрмрту в інтер'єрі від виконання композиційного ескізу-пошуку на малому форматі до опрацювання рисунку на форматі А2, а саме: komponування твору та вирішення масштабності його елементів на збільшеному форматі, побудову лінійної перспективи інтер'єру з елементами натюрмрту та визначення їх взаємозв'язку, вирішення тонально-п'ямового характеру зображення, побудову простору інтер'єру та натюрмрту за допомогою повітряної перспективи, фінальне узагальнення зображення з розставленням акцентів за допомогою лінії і тону.

Ключові слова: рисунок, натюрмрт в інтер'єрі, навколишнє середовище, ескіз-пошук, об'ємно-просторе зображення, лінійна та повітряна перспектива, навчальна постановка, навчальне завдання.

Lytvynenko Vladyslav, Trachuk Viktor, Sherstynyuk Antonina. FEATURES OF PERFORMING STILL LIFE DRAWING IN INTERIOR AS EDUCATIONAL TASK FOR MASTERING GRAPHIC REPRESENTATION OF OBJECTIVE WORLD IN ENVIRONMENT

The article briefly examines history of creation of still life and depiction of environment as elements of interior decoration in ancient times (using the example of frescoes in Pompeii), still life painting in Holland and Flanders. Analysis of educational and methodological literature on execution of still life as educational task for students of universities specializing in fine arts and design is conducted. Among educational tasks of educational component "Drawing" for students of "Design" specialty of Khmelnytskyi National University, drawing of still life in interior

is highlighted as transitional stage from reflection of objective world in “chamber” space to its reproduction in deeper environment. The thematic direction of still life in interior is also considered on the examples of student works: large objects, furniture, household and work items, folk-ethnographic, items belonging to certain profession, “classical”, etc. Similar and different features between the staging of “regular” still life and still life in the interior are identified; two options for arrangement of still life in interior: frontal and angular. Separate stages of drawing still life in the interior are highlighted, from performing compositional sketch-search on a small format to working out drawing on A2 format, namely: arranging work and deciding on the scale of its elements on enlarged format, constructing linear perspective of the interior with still life elements and determining their relationship, resolving the tonal-spot character of the image, constructing space of the interior and still life using aerial perspective, and final generalization of the image with placement of accents using line and tone.

Key words: drawing, still life in interior, environment, sketch-search, three-dimensional image, linear and aerial perspective, educational setting, educational task.

Вступ. Під час набуття знань і навичок з освітнього компоненту «Рисунок» для студентів спеціальності В2 Дизайн спеціалізацій: «Графічний дизайн» та «Дизайн інтер'єру та меблів» Хмельницького національного університету серед навчальних завдань із відображенням натюрмортів різної тематики та складності виконується в тому числі і рисунок натюрмрту в інтер'єрі.

Натюрморт та інтер'єр існують в якості традиційних жанрів образотворчого мистецтва, що виконувалися як у живописних та і у графічних техніках ще з античної доби. Цікавим зразком таким робіт можна відзначити помпейські розписи, які збереглися до наших часів. В них ми бачимо зображення інтер'єрів, різних міфологічних персонажів в них, а також різноманітні предмети та



Рис. 1. Фрески із зображенням натюрмортів [1]



Рис. 2. Фреска із зображенням натюрмрту в інтер'єрі (жанрова композиція): фантастичний стиль, будинок Веттіїв, I–II ст. до н. е. [1]

натюрморти (рис. 1) [1]. Із самого початку натюрморт виконував допоміжну роль в сюжетних композиціях, предмети матеріальної культури, побуту, квіти і різні аксесуари тільки допомагали вираженню основної ідеї твору (рис. 2) [1].

Головними були різноманітні персонажі, як правило, в інтер'єрах палаців, храмів, громадських та житлових приміщеннях. Як самостійні жанри, натюрморт та інтер'єр із самого початку не існували, тільки починаючи з епохи бароко вони виділися в окремі жанри [1]. Найяскравішим зразком жанру «натюрморт» можна визначити голландські та фламандські натюрморти

17–18 ст., підґрунтям розвитку якого були уподобання заможних верств населення цих країн. Тут можна виділити натюрморти з квітами, «кухонні», «мисливські», з атрибутами професійної діяльності тощо. Зображення внутрішнього простору будинків та споруд також окремо сформувалося у 18 ст. в європейському мистецтві. Художники передавали в своїх творах велич інтер'єрів культових споруд, розкіш палаців, затишок та комфорт житлових приміщень. Зображення людей та предметів малих форм в таких картинах відігравали допоміжну роль. Розвиваючись в часі, трансформуючись і удосконалюючись, жанри натюрмрту та інтер'єру стали наближуватись один до одного, а часто і зливатися в одне ціле. У творах сучасних художників часто прослідковуються подібні тенденції. В наш час неможливо побачити художнє зображення інтер'єру без натюрмрту та предметів матеріальної культури та побуту.

Матеріали та методи. В сучасній навчально-методичній літературі з рисунку та живопису (де в останній також розглянуто методику виконання натюрмртів різного ступеню складності серед інших навчальних завдань, в тому числі і підготовчу графічну складову до них) детальні рекомендації щодо виконання саме рисунку натюрмртів і інтер'єрі, або носять узагальнюючий характер, або відсутні зовсім. Більш детально розглядана методика виконання звичайного натюрмрту (що зазвичай ставиться у більш «камерному» просторі, ніж натюрморт в інтер'єрі) [2–7].

Тому автори даної статі ставлять за мету детально проаналізувати рисунок натюрмрту в інтер'єрі як окреме навчальне завдання з позицій, як тематичної складової, так і безпосередньо, методики його виконання. Окрім того рекомендації та висновки авторів даної статті щодо специфіки виконання рисунку натюрмрту в інтер'єрі спираються в тому числі і на результати виконання зазначеного навчального завдання саме студентами спеціалізації «Дизайн» Хмельницького національного університету різних років здобуття освіти (рис. 3 – рис. 11).

У посібниках Г.Б. Смирнова та О.М. Соловйова (та ін.) розглянуто методику постановки та рисунку натюрмрту із крупних предметів, як перехідний етап до рисунку інтер'єра. Наголошується, що натюрморт, складений із крупних предметів охоплює більший простір, ніж маленький натюрморт. В зв'язку з чим ускладнюється побудова глибини, побудова предметів, розташованих на різній висоті. Також ускладнюється завдання узагальнення рисунку, досягнення цільності усього натюрмрту [2; 3 с. 84–86].

В.О. Сухенко наголошує про, що на початку малювання студент повинен зробити декілька начерків з натюрмрту, де у пошукових ескізах знаходити вирішення композиції. Тільки після композиційно правильного розташування предметів на площині аркуша слід братися за передачу об'єму і матеріальності тіл у просторі [4, с. 150].

І.М. Туманов у навчальному посібнику серед найпоширеніших навчальних завдань з рисунку, живопису, скульптури, незалежно від професійної орієнтації навчальних закладів, називає натюрморт та інтер'єр, приймаючи за аксіому первинне використання образотворчих прийомів їх виконання саме в рисунку [5 с. 261]. Також він зазначає, що натюрморт у вищому навчальному закладі – найпоширеніший об'єкт для відшліфування набутої попередньо художньої грамоти, яке сприяє всебічному освоєнню майбутнім фахівцем принципів об'ємно-просторового зображення [5, с. 261]. Також він підсумовує, що «...в навчальній практиці натюрморт – найзручніший об'єкт для вивчення і застосування різних техніко-технологічних

і техніко-стилістичних рішень натури з метою подальшого використання набутих вмінь в зображенні людини» [5, с. 261]. При виконанні рисунку інтер'єру (для нас це означає, що це стосується також і натюрморту в інтер'єрі) використовуються закони повітряної та лінійної перспектив. А при зображенні такої натури необхідно вміти закомпонувати об'єкт, правильно вибравши точку сприйняття, і за законами лінійної перспективи побудувати його, передавши ілюзію простору, використовуючи тональні співвідношення [5, с. 262–263].

Для оцінювання результатів навчально-творчої роботи І.М. Туманов серед третьої групи критеріїв проведення оцінки навчально-творчих робіт студентів (які в тому числі підходять до оцінювання результатів виконання рисунку натюрморту в інтер'єрі) виділяє наступні: композицію всієї роботи, загальну гармонізацію і пропорційність елементів зображення, єдність стильового рішення всієї роботи, дотримання загальної логіки створення навчально-творчої роботи (слід мати на увазі слідування чітко сформульованим етапам виконання рисунку), володіння арсеналом прийомів використання зображально-виражальних засобів за законами взаємодії і синтезу в мистецтві (можна мати на увазі вміння поєднувати аналітичне опрацювання відображення з узагальненням його результату та якісний рівень завершеної роботи) [5, с. 256–257].

В.О. Шпак у своєму навчальному посібнику наводить приклади попередніх композиційних тональних (прямою та штриховкою) ескізів (паралельно з кольоровими етюдами) до натюрмортів, виконаних у техніці акварельного живопису. Хоча всі наведені його натюрморти мають «камерний» характер та, відповідно охоплюють невеличкий простір середовища навколо предметної складової [6, с. 109–110, 114, 159].

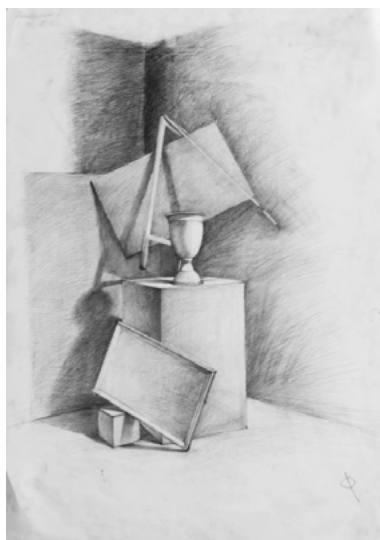
Характер та результати завдання. Натюрморт в інтер'єрі (сюди можна включити також постановку з великих предметів з обов'язковим відображенням оточуючого середовища) (рис. 3) є перехідними завданнями між звичайним натюрмортом

та інтер'єром (зображення якого в якості навчального завдання може виконуватися здобувачами освіти в закладах вищої освіти напрямку мистецтва і дизайну). Крім того, дане завдання допомагає виявити та урівняти масштаб предметів і інтер'єрного середовища, яке зображується з охопленням більшого простору, ніж фон і предметна площа у звичайних натюрмортах [2; 3 с. 84–86].

Оскільки рисунок натюрморту в інтер'єрному середовищі пов'язаний з охопленням більшого простору, ніж у звичайних натюрмортах, у склад постановки, в якості самого внутрішнього простору, як правило, можуть бути показані фрагменти стін, підлоги та іноді стелі, що утворюють кутки навчальної аудиторії-майстерні (як правило, у кутівій перспективі) (рис. 4а) або, з'єднаних між собою підлоги і стіни, показаних фрагментарно (відповідно, у фронтальній перспективі) (рис. 4б). Натюрмортну складову можуть складати предмети меблів (рис. 6), побуту, праці, букети із квітів та рослин та інші атрибути. Слід вернути увагу на те, що, на відміну від «звичайного» натюрморту, у натюрморті в інтер'єрі масштаб предметів виглядає зменшеним (за рахунок додавання більшого простору середовища).



Рис. 3. Рисунок натюрморту із крупних предметів (студентська робота)



а

Рис. 4. Рисунок натюрморту (студентські роботи) в перспективі інтер'єру:

а – кутовий; б – фронтальний



б



Рис. 5. Рисунок натюрморту в інтер'єрі із предметом меблів (студентська робота)

З предметів меблів для таких цілей рекомендовано використовувати стілець, табурет або тумбу, предметний стіл, мольберт чи станок для картини, котрі можна частково, або повністю накрити драпуванням (рис. 5).

Слід зазначити, що при цьому, на відміну від «звичайного» натюрморту, де натюрморт виставляється на одну предметну площину з можливими незначними «перепадками» рівня основ серед головного та другорядних предметів, натюрморт в інтер'єрі, як правило, має дворівневий характер, тобто «верхній рівень» може виставлятися, наприклад, і на столику або на стільці (табуреті) і бути основним «сюжетом», і на підлозі (або подіумі, якщо в цілому постановка розташована на ньому), і бути додатковим, підтримуючим елементом.

Окрім того, навчальні постановки натюрморту в інтер'єрі можуть мати різноманітне жанрове забарвлення: із предметів побуту та праці (рис. 6а), «народно-етнографічний» (рис. 6б), атрибутів мистецтва, архітектурний, з предметами приналежності певному фаху (рис. 7), «класичний» (рис. 8) і т. п.

Під час виконання навчального завдання «Рисунок натюрморт в інтер'єрі» можна виділити наступні етапи роботи:

1. Виконання композиційного ескізу-пошуку на малому форматі (рис. 9а, б).

2. Компонування твору та вирішення масштабності його елементів на збільшеному форматі (як правило, ф. А2).

3. Побудова лінійної перспективи інтер'єру з елементами натюрморту та визначення їх взаємозв'язку (ф. А2) (рис. 10).

4. Вирішення тонально-плямowego характеру зображення (ф. А2).

5. Побудова простору інтер'єру та натюрморту за допомогою повітряної перспективи (ф. А2).

6. Фінальне узагальнення зображення з розставленням акцентів за допомогою лінії і тону (ф. А2) (рис. 11).

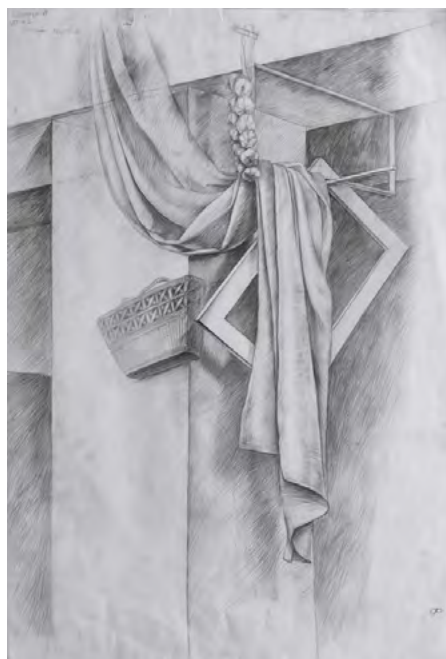
Далі дана характеристика основних етапів виконання рисунку натюрморту в інтер'єрі більш детально.

Етап 1. Виконання композиційного ескізу-пошуку на малому форматі (рис. 9а, б).

Ескіз виконується у вигляді начерку, або лінійно, або з незначним доданням тону (останньому бажано віддати перевагу, оскільки пропорції предметів, зображених тонально, відрізняються від пропорцій предметів, позначених лінійно), але без детальної проробки, ні в якому разі не перетворюючи його на мініатюру, в продовж не більше 15 – 30 хв.



а



б

Рис. 6. Рисунок натюрморту в інтер'єрі (студентські роботи):
а – із предметів побуту та праці; б – народно-етнографічний



Рис. 7. Рисунок натюрморту в інтер'єрі з предметами приналежності певному фаху (студентські роботи)

Виконання композиційного ескізу-пошуку (лінійного або тонального) допомагає попередньо немовби ознайомитися з постановкою та визначитися з його розташуванням на форматі, не вдаючись у деталі. Наприклад, під час ескізування (як і при компонуванні на форматному аркуші) визначаються

перш за все «архітектурна» складова: співвідношення фрагменту підлоги, висоти та «кришки» столу (остання служить предметною площиною для основної складової натюрморту) та «задника», куди після чого вписуються предмети. Також визначають лінію обрію (в залежності від положення



Рис. 8. Рисунок «класичних» натюрмортів в інтер'єрі (студентські роботи)

рисуючого горизонтальні площини мають більше або менше розкриття). Слід зазначити, що потрібно уникати абсолютно однакових «полів» (тобто відступу від краю формату до зображення) для того, щоб головні елементи натюрморту не опинилися у центрі аркуша. У той же час треба слідкувати, щоб композицію зображення не було поділено ідеально навпіл (як уздовж їх ширини, так її висоти), визначаючи її рівновагу.

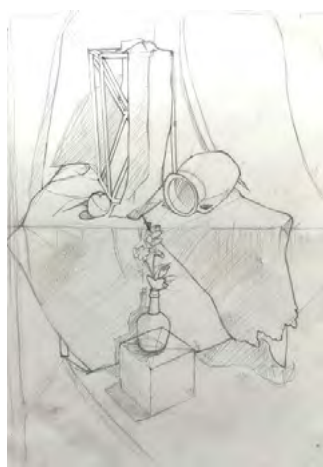
Особливості виконання завдання. Безумовно, просторова організація натурної

постановки може мати діагональний напрямок, що відображується у композиційному змісті зображення. Рисунок скоріше всього може бути виконаний при високій лінії обрію.

Даний ескіз-пошук може виконуватися як на окремому аркуші орієнтовно формату А5 або А4, так в кутку формату А2 перед розташуванням у збільшеному масштабі (рис. 10, 11).

Етап 2. Компонування твору та вирішення масштабності його елементів на збільшеному форматі (ф. А2).

Переніс зображення на більший формат (начерк композиції) здійснюється, як правило, «на око» легкими лініями олівцем м'якості Н, НВ. Як правило, після визначення інтер'єрної складової, намічається предметний столик (або його заміна), у вигляді великої призми, та великих «мас» предметів, у котрих можна виділити основні їх складові і в основі яких можна побачити геометричні тіла або геометризovanі силуети. Вирішення масштабності елементів натюрморту починається з крупних та середніх предметів, і закінчується предметами малого розміру, без деталізації



а



б

Рис. 9. Композиційні ескізи-пошуки рисунку натюрмортів в інтер'єрі (студентські роботи): а – лінійний; б – тональний

кожного із них. При цьому бажано відштовхуватися від головного предмету (елементу) в композиції зображення, в процесі підпорядковуючи йому другорядні предмети. На цьому етапі бажано намічати «маси» і краї драперій, оскільки вони теж впливають на загальну композицію натюрморту.

Етап 3. Побудова лінійної перспективи інтер'єру з елементами натюрморту та визначення їх взаємозв'язку (ф. А2).

На даному етапі уточнюються пропорції інтер'єрної і предметної складової натюрморту. У предметному столику виділяється його «кришка» та ніжки із перекладинами; у тілах обертання позначаються усі вісі (спочатку – вертикальна, а потім – горизонтальні) в останніх – із побудованими на них еліпсами (спираючись на те, скільки раз загальна форма предмету змінює свій напрямок, тобто на ділянках з'єднання геометричних тіл, із яких вона може складатися). Далі, до основного силуету додаються деталі, наприклад, у тіл обертання (глечики, вазі і т. п.) – ручки та носики (при наявності в них).

Усі предмети та елементи інтер'єру середовища, в яке вони вписані, рисуються наскрізь для кращого розуміння взаємодії між ними та демонстрації отриманих навичок. Під час наскрізного рисування видимі (зовнішні) абрисы предметів наводяться, а внутрішні при необхідності навпаки, – полегшуються. Також додаються «злами» світлотіні, із незначним «загостренням» найбільш наближених до нас ділянок, які краще допомагають відтворити об'єми предметів, а також межі падаючих тіней. В драперіях виділяються основні складки у наближених до нас ділянках. Під час лінійно-конструктивної побудови відтворюються плановість предметів та елементів натюрморту зарахунок товщини ліній (рис. 10).

Етап 4. Вирішення тонально-прямого характеру зображення (ф. А2).

Під час вирішення тонально-прямого характеру зображення здійснюється його перший етап – розкриття «великих» тональних відносин, тобто початок виявлення великої форми за допомогою світлотіні.

Об'єм предмета (тобто його тривимірність зображення) і глибина простору



Рис. 10. Результат побудови лінійної перспективи інтер'єру з елементами натюрморту та визначення їх взаємозв'язку (студентська робота)

у рисунку з натури виконується за допомогою засобів передачі лінійної і повітряної перспективи, одними із яких водночас із лінією є тон, котрий називають фізичною характеристикою світла (кількості і якості світла на поверхні предмета), і який, в свою чергу передається штрихом або штриховкою, тобто набором по паперу часто-густо нанесених ліній різної інтенсивності. Рекомендовано опрацювання в тоні вести поступово, немовби пошарово, спочатку графітними олівцями більшої твердості (Н, F, HB), потім – більш м'якої (B, 2B, 3B). Починати роботу відразу олівцями більшої м'якості не можна, оскільки вони мажуть, ускладнюють виправлення помилок і т. п.

Разом з олівцем у передачі тону в освітлених ділянках предметів і середовища, а також полегшення тону на затемнених ділянках плями, використовується і резинка, розрізана кутком, її гострою частиною.

Спочатку необхідно легким тоном (ні в якому разі не в повну силу) прокласти власні тіні усіх предметів, відштовхуючись від меж «зламів» їх форми (світлотіньових

градацій). Причому прокладку тіней треба починати із найтемнішого предмета, що дає можливість правильно визначити силу тону власних тіней на інших предметах. Щоб додати стійкості предметів на площині і позначити саму площину, слідом за прокладкою власних тіней треба прокласти падаючі тіні. Прокладка власних тіней дає можливість вести порівняння великих ділянок малюнка з натурою і тим самим дозволяє уточнити пропорції. Після уточнення, і, якщо необхідно виправлення допущених помилок в пропорціях, слід прокласти півтіні, залишаючи «не зафарбованим» тільки ділянки світла, і посилити по тону власні і падаючі тіні. Основні світлотіньові прокладки необхідно вирішувати не до білого паперу, а до фону (інтер'єр ного середовища), тому робота над фоном повинна йти одночасно з виявленням об'єму.

Етап 5. Побудова простору інтер'єру та натюрморту за допомогою повітряної перспективи (ф. А-2).

Під час побудови простору інтер'єру та натюрморту за допомогою повітряної перспективи виконується опрацювання форми та деталей – прокладка напівтонів, посилення тіньових зламів у власних тінях та падаючих тіней предметів та середовища.

На початку цього етапу необхідно визначити найсвітлішу (полюск) і найтемнішу тональні ділянки у натюрморті, укладаючи поступово усе розмаїття напівтонів між цими крайнощами, «проліплюючи» форму і збагачуючи її різними деталями, тобто до врахуванням власного тону предметів і середовища (матеріальності).

Опрацювання форми можна виконувати, починаючи з найбільш крупного та, відповідно, головного предмета у тому тональному діапазоні, в якому він знаходиться, постійно порівнюючи з іншими.

При детальному опрацюванні форми треба уважно спостерігати за всіма відтінками і переходами світлотіні, за всіма деталями форми. Працювати над деталлю довго не слід, тому що пропадає гострота сприйняття, краще перейти до іншої ділянки, що розташована знаходиться поруч.

Опрацьовуючи окремі предмети або деталі, не слід доводити їх до повної завершеності відразу, треба весь час вести порівняння їх як між собою, так і з натурою, весь час стежачи за тональними відносинами. Іншими словами, студент не повинен забувати про рисування від цілого до частин і від частини до цілого.

На даному етапі студенти прорисовують всі деталі, враховуючи фактуру предметів і частин фону, їх матеріальність. Також виконується посилення падаючих тіней і тіньових переломів у власних тінях, прокладка напівтонів. Працюючи в тінях, важливо звертати увагу не тільки на відносини тонів і порівнювати їх, але і пам'ятати про плановість, за допомогою тонального контрасту показувати простір в натюрморті. Утемнюючи тіньові переломи і падаючі тіні на передньому плані, можна добиватися максимального контрасту, в відмінну від далекого плану, де різниця тону повинна бути мінімальною. Після моделювання власних і падаючих тіней студенти приступають до напівтонів, в процесі роботи порівнюючи їх з тінями і рефlekсами в тінях. На цьому етапі роботи потрібно чітко усвідомлювати, що напівтони світліше рефlekсів, так як напівтони знаходяться на освітленій частині предмета, а рефlekси – в тіні. Недотримання цього співвідношення тону може спотворити, «зламати» форму предмета, зробити його не опуклим і об'ємним, а плоским або увігнутим.

Етап. 6. Фінальне узагальнення зображення в розставленні акцентів за допомогою лінії і тону (ф. А2) (рис. 11).

На завершальному етапі тонально-п'ямового рішення виконується узагальнення – підпорядкування другорядного головному та розставлення акцентів.

В ході детального опрацювання рисунку натюрморту може виявитися, що окремі частини будуть як би перероблені, завдяки чому рисунок сприймається дрібно. Строкатість в рисунку може бути і за рахунок порушення тональних відносин між предметами першого та наступних планів разом із середовищем. Тому даний етап роботи над рисунком натюрморту повинен бути спрямований

на встановлення цілісності зображення, що досягається, з одного боку, узагальненням як другорядних деталей, так і предметів, що знаходяться на задньому плані, з іншого – конкретизацією предметів першого плану.

Завершуючи рисунок необхідно ретельно простежити за тим, щоб окремі предмети не були занадто сильні по тону (чорними) і не випадали із загального тонального строю натюрморту в середовищі. Задля цього потрібно подивитися на рисунок здалеку примруженими очима, і порівняти силу рефлексів з натурою. При цьому необхідно пам'ятати, що рефлекси не повинні бути дуже яскравими або сперечатися зі світлом, з напівтінями, вони повинні бути трохи світліше, ніж власні тіні.

Підводячи підсумки роботи над рисунком натюрморту в інтер'єрі, необхідно знову повернутися до початкового сприйняття натурної постановки – до цілісності зорового сприйняття. Предмети, що знаходяться в центрі поля зору, ми бачимо чіткіше і ясно, предмети поза зорового центру, сприймаються не так ясно і чітко. Отже, враховуючи закономірність сприйняття, треба в рисунку виділити головне, пом'якшити другорядне. Закони психології зорового сприйняття говорять про те, що предмети, оточують людину, сприймаються не всі однаково і перш за все в залежності від ступеня віддаленості предмета від глядача, тому плановість зображення в передачі натюрморту повинна бути одним із головних умов рисунку натюрморту в інтер'єрі.



Рис. 11. Результат фінального узагальнення зображення в розставленні акцентів за допомогою лінії і тону (ф. А2), студентська робота

Висновки. Таким чином, прослідкувавши історію виникнення натюрмортів в інтер'єрі ще з часів античності та узагальнюючи вітчизняний досвід навчання рисування натюрморту, автори звертають увагу на роль виконання рисунку натюрморту в інтер'єрі, як перехідний етап від відображення предметного світу у «камерному» просторі до набуття практичних вмінь і навичок рисування предметів у більш глибокому навколишньому середовищі.

Література:

1. Археологи знайшли зображення, що нагадує піцу, на стіні будинку в Помпеях. URL: <https://suspilne.media/culture/522113-arheologi-znajsli-zobrazenna-pici-na-stini-budinku-v-pompeah/> (дата звернення: 3.03.2026).
2. Смирнов Г. Б. Рисування з натури / за ред. Ф. С. Богородського. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. 29 с., іл. – (На допомогу самодіяльним художникам).
3. Соловйов О.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Є.С. Навчальний рисунок. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 228 с.
4. Сухенко В.О. Академічний рисунок. Навчальний посібник. Київ : BONA MENTE, 2004. 184 с., 125 іл.
5. Туманов І.М. Рисунок. Живопис. Скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання : Навчальний посібник. Львів : Аверс, 2010. 496 с.
6. Шпак, В.О. Основи живопису. Акварель. Навчальний посібник. К, 2013. 256с.
7. Резніченко М.І., Твердохлібова Я.М. Художня графіка. Навчально-методичний посібник для студентів художньо-графічних факультетів. Тернопіль : Богдан, 2011. 272 с.

References:

1. Archaeologists found a depiction resembling a pizza on the wall of a house in Pompeii. (2026, March 3). Suspilne Culture. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/522113-arheologi-znajsli-zobrazenna-pici-na-stini-budinku-v-pompeah/> (Accessed: March 3, 2026) [in Ukrainian].
2. Smirnov, H. B. (1958). Rysuvannia z natury [Drawing from life] (F. S. Bohorodskyi, Ed.). Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature. (A Guide for Amateur Artists) [in Ukrainian].
3. Solovyiiov, O. M., Smirnov, H. B., & Alexeyeva, Y. S. (1956). Navchalnyi rysunok [Educational drawing]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature [in Ukrainian].
4. Sukhenko, V. O. (2004). Akademichnyi rysunok : Navchalnyi posibnyk [Academic drawing: A teaching manual]. BONA MENTE [in Ukrainian].
5. Tumanov, I. M. (2010). Rysunok. Zhivopys. Skulptura: Teoretyko-metodolohichni osnovy kompleksnoho navchannia [Drawing. Painting. Sculpture: Theoretical and methodological foundations of integrated learning]. Lviv : Avers [in Ukrainian].
6. Shpak, V. O. (2013). Osnovy zhivopysu: Akvarel. Navchalnyi posibnyk [Basics of painting: Watercolor. A teaching manual]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Reznichenko, M. I., & Tverdokhlybova, Y. M. (2011). Khudozhna hrafika: Navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv khudozhno-hrafichnykh fakul'tetiv [Artistic graphics: A teaching and methodological manual for students of art and graphics faculties]. Ternopil : Bohdan [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 002.5:7.05:398(100)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.28>**Лихолат Олена Віталіївна,**

кандидат педагогічних наук,

доцент, доцент кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-7819-0903

o.lykholat@kubg.edu.ua

Здор Оксана Григорівна,

старший викладач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-9914-5506

o.zdor@kubg.edu.ua

Безпала Марія Анатоліївна,

студентка кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

mabezpala.im21@kubg.edu.ua

ІЛЮСТРОВАНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЗНАНЬ: НА ПРИКЛАДІ МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ ДРАКОНА

У статті досліджено ілюстровану енциклопедію як ефективну форму візуалізації знань у сучасному книжковому дизайні та культурній комунікації. Розкрито роль візуалізації як когнітивно-комунікативного інструменту, що забезпечує структурування, інтерпретацію та спрощення складної інформації для кращого засвоєння різними цільовими аудиторіями. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує графічний дизайн, видавничу справу, візуалізацію інформації, культурологію, мистецтвознавство. Особливу увагу приділено ілюстрації як ключовому елементу книжкового видання, що виконує не лише естетичну, а й пізнавальну, навігаційну та емоційну функції. Визначено головні принципи формування візуального ряду: ієрархічність подання даних, узгодженість тексту й графіки та орієнтація на особливості сприйняття. Була розроблена концептуальна рамка дизайну енциклопедичного видання. Практична частина роботи представлена авторським проєктом – енциклопедією «Дракони». На прикладі міфологічного образу дракона як універсального культурного символу продемонстровано можливості візуальної інтерпретації складних смислових структур. Показано, що графічне відтворення цього образу сприяє формуванню міжкультурного діалогу, розкриває багатозначність культурних наративів і забезпечує адаптацію міфологічного матеріалу до сучасного інформаційного середовища. Проаналізовано комплексний підхід до поєднання авторських ілюстрацій, типографії та адаптивної системи верстки, що відповідає викликам цифрової трансформації та очікуванням молодіжної аудиторії. Доведено, що поєднання наукової достовірності з художньою виразністю забезпечує високу інформативність та емоційне залучення читача. Визначено, що перспективним напрямом розвитку жанру є інтеграція традиційних і цифрових форматів, орієнтованих на інтерактивність. Стаття формулює методологічні засади проєктування ілюстрованих видань як складника візуальної культури XXI століття і буде корисною для дизайнерів, видавців та дослідників культури.

Ключові слова: ілюстрована енциклопедія, візуалізація знань, книжковий дизайн, дракони, міфологічний образ, графічна ілюстрація, візуальна комунікація.

Lykholat Olena, Zdor Oksana, Bezpala Mariia. ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA AS A FORM OF KNOWLEDGE VISUALIZATION: THE CASE OF THE MYTHOLOGICAL IMAGE OF THE DRAGON

The article examines the illustrated encyclopedia as an effective form of knowledge visualization in contemporary book design and cultural communication. It reveals the role of visualization as a cognitive-communicative tool that ensures the structuring, interpretation, and simplification of complex information for better comprehension by various target audiences. The research is based on an interdisciplinary approach combining graphic design, publishing, information visualization, cultural studies, and art history. Special attention is paid to illustration as a key element of the book publication, performing not only aesthetic but also cognitive, navigational, and emotional functions. The study defines the main principles of forming a visual sequence: hierarchical data presentation,

consistency between text and graphics, and orientation toward the audience's perception patterns. A conceptual design framework for an encyclopedic publication was developed. The practical part of the work is represented by the author's project — the encyclopedia "Dragons." Using the mythological image of the dragon as a universal cultural symbol, the study demonstrates the possibilities of visual interpretation of complex semantic structures. It is shown that the graphic reproduction of this image facilitates intercultural dialogue, reveals the ambiguity of cultural narratives, and ensures the adaptation of mythological material to the modern information environment. A comprehensive approach to combining original illustrations, typography, and an adaptive layout system that meets the challenges of digital transformation and the expectations of a young audience is analyzed. The study proves that the combination of scientific accuracy and artistic expressiveness ensures high informativeness and emotional engagement of the reader. It is determined that a promising direction for the genre's development is the integration of traditional and digital formats focused on interactivity. The article formulates the methodological foundations for designing illustrated publications as a component of 21st-century visual culture and will be useful for designers, publishers, and cultural researchers.

Key words: *illustrated encyclopedia, knowledge visualization, book design, dragons, mythological image, graphic illustration, visual communication.*

Вступ. У сучасному інформаційному просторі візуалізація знань розглядається не лише як засіб наочності, а як важлива стратегія організації пізнавальної діяльності людини, що сприяє оптимізації її когнітивного навантаження, формуванню цілісних систем знань й впорядкуванню складних смислових структур у процесі їх передачі [1; 2; 3; 4]. Особливої актуальності це набуває у сфері науково-популярних та освітніх книжкових видань, де ефективно подання інформації є ключовою умовою її організації, збереження, просування, сприйняття та засвоєння [1; 2; 5; 6].

Візуальна комунікація дедалі більше визначає динаміку сучасного культурного простору, вона розглядається як важливий компонент сучасної культурної освіти та книжкового дизайну, що забезпечує залучення молодіжної аудиторії та сприяє глибшому осмисленню культурного контексту [7; 8; 9; 10; 11]. В цьому процесі книга постає не лише як носій текстової інформації, але і як потужний і культурний артефакт [12; 13; 14; 15; 16], і ключове місце в цьому процесі посідає ілюстрована енциклопедія як інструмент структурування, систематизації та передачі знань [17; 18]. Візуальна складова цього типу видань (ілюстрації, інфографіка) виступає рівноправним із текстом чинником у передачі знань. Відповідно, зростає роль графічного дизайну у формуванні енциклопедичних наративів, що здатні зацікавити не лише наукову спільноту, а й широкі верстви читачів. Аналіз ілюстрованої енциклопедії як

інноваційної форми візуалізації знань дозволяє виявити ключові тенденції у книжковій графіці, формуванні читачького досвіду та конструюванні візуально-інформаційного простору у сфері популяризації культури.

Міфологічний образ дракона – один із найпоширеніших символів у світовій культурі – уособлює культурну пам'ять, архетипи та символічну мову різних народів [19; 20]. Його зображення в енциклопедичних виданнях є прикладом графічного синтезу знань, де образ стає носієм ідей, емоцій і міжкультурного діалогу [21; 22]. Ілюстрована енциклопедія, присвячена драконам, здатна розкривати не лише багатство міфологічних традицій, а й показувати те, як через художню стилізацію можна ефективно подати різноманіття культур світу у доступній формі.

Метою даної статті є дослідження ілюстрованої енциклопедії як специфічної форми візуалізації знань у сучасному книжковому дизайні та культурній комунікації, а також виявлення особливостей і принципів графічної інтерпретації міфологічного образу дракона як засобу передачі інформації про ціннісно-світоглядну систему, формування міжкультурного діалогу та підвищення ефективності сприйняття складного змісту різними цільовими аудиторіями. Робота спрямована на виявлення закономірностей побудови візуального ряду в науково-популярних виданнях, визначення ролі ілюстрації у формуванні когнітивної наочності та аналіз дизайнерських стратегій, що забезпечують інтерактивність та

емоційну залученість читача до вивчення міфологічної спадщини.

Матеріали та методи. Питання візуалізації знань та ролі ілюстрації в системі комунікації є об'єктом прискільки уваги сучасних теоретиків та практиків дизайну. Фундаментальні принципи візуалізації інформації сформульовані у працях Едварда Тафті [1], де простежується концептуальний поділ візуальних репрезентацій зображення числових даних (pictures of numbers), об'єктів (pictures of nouns) та процесів (pictures of verbs), що підкреслює здатність графіки не лише відображати дані, а й моделювати динаміку, механізми та причинно-наслідкові зв'язки. У свою чергу, М. Епплер (Martin J. Eppler) та Р. Буркхард (Remo A. Burkhard) [2] диференціювали візуалізацію знань від візуалізації інформації, визначивши першу як використання графічних засобів для конструювання та передачі складних інсайтів, досвіду та прогнозів. Вони підкреслюють, що візуалізація знань фокусується на створенні нових знань у групах через ескізи, схеми та візуальні метафори. У своєму дослідженні Л. Е. Мнгуні (Lindelani E. Mnguni) [7] доводить, що трансформація інформації у візуальні форми активує природний когнітивний потенціал зору, що дозволяє ефективно виявляти структурні зв'язки та точніше інтерпретувати складні смисли. Порівняно з текстом, візуалізація забезпечує значно вищу концентрацію уваги, пришвидшує сприйняття та запам'ятовування завдяки кодуванню інформації у лаконічні образи, знаки та символи. Ключовими перевагами такого підходу є інтуїтивність, доступність та висока швидкість опрацювання даних аудиторією [8, с. 32–43]. Водночас продуманий дизайн візуалізованих даних не лише оптимізує процеси аналізу та систематизації знань, а й сприяє формуванню стійкого емоційного зв'язку та підвищенню рівня довіри споживачів інформації [8; 10]. При цьому якісна візуалізація реалізує комплекс взаємопов'язаних функцій: когнітивну, інформаційну, комунікативну, естетичну, ілюстративну та розважальну [3].

Ще у 1964 р. Рональд Барт (Roland Barthes) у своїй фундаментальній праці

«Риторика зображення» (Rhétorique de l'image) [10] заклав методичні основи аналізу зображення як складної знакової системи, стверджуючи, що зображення не лише передає інформацію, але й формує багатоврівневу структуру значень, яку можна розкласти на окремі повідомлення. Ключовим внеском Р. Барта є виокремлення трьох типів повідомлень у зображенні: лінгвістичного, іконічного кодованого (конотативного) та іконічного некованого (денотативного). Лінгвістичне повідомлення виконує функції «якоря» (анкерування) та «реле», спрямовуючи інтерпретацію глядача і обмежуючи полісемію зображення. Іконічне кодоване повідомлення (конотація) розкриває культурні, соціальні та ідеологічні смисли, закладені у зображенні. Іконічне нековане повідомлення (денотація) є своєрідним «чистим» зображенням, що базується на впізнаванні об'єктів без культурних нашарувань. Візуальні елементи виступають як риторичні фігури, що формують переконливість повідомлення. Таким чином, зображення постає не як нейтральне відображення реальності, а як сконструйований дискурс, підпорядкований законам риторики та ідеології, а текст не просто доповнює зображення, а активно регулює його смислове поле.

Ілюстрована енциклопедія як вид книговидання поєднує в собі інформативність, естетичну виразність та пізнавальну привабливість [18; 19; 20]. Питання візуалізації знань у контексті книжкової культури, зокрема в науково-популярних та енциклопедичних виданнях, активно досліджується у сучасній гуманітаристиці та дизайні. Особлива увага приділяється ролі ілюстрації як засобу не лише естетичного доповнення дизайну книги, а й когнітивного інструменту, що формує доступний, наочний і емоційно насичений простір для сприйняття інформації [12; 13]. Енциклопедія стає специфічним артефактом культури, що поєднує в собі академічну достовірність та художню виразність [19]. Вона синтезує наукову інформацію, візуальну навігацію та художні засоби, зокрема різностильову ілюстрацію, що забезпечує ефективну

передачу складних знань і робить її однією з найбільш результативних форм популяризації складного матеріалу для різновікової читацької аудиторії [18]. Бо ілюстрована енциклопедія має багато основ для множинного читання, коли одне й те саме зображення може інтерпретуватися по-різному залежно від «лексикону» індивіда, на чому акцентував увагу Р. Барт [10]. Саме це підкреслює активну роль реципієнта у процесі декодування візуального повідомлення, закладеного в ілюстрованій енциклопедії.

Особливого значення ілюстрована енциклопедія набуває у контексті дослідження міфологічних образів, зокрема фігури дракона – одного з найдавніших і водночас найуніверсальніших символів світової культури. Міфологічний образ дракона – це один з найпоширеніших символів у світовій культурі. Він уособлює культурну пам'ять, архетипи та символічну мову різних народів [21; 22]. Упродовж століть цей образ трансформувався від релігійно-магічного знака до художньої метафори, зберігаючи здатність втілювати культурні наративи та світоглядні уявлення народів. Зображення дракона в енциклопедичних виданнях є прикладом графічного синтезу знань, де образ стає носієм ідей, емоцій і міжкультурного діалогу. Для сучасного читача ілюстративна інтерпретація таких образів відіграє вирішальну роль, оскільки саме візуальний компонент створює міст між архаїчними смислами та сучасними формами знання, долає культурні бар'єри [15; 16; 18]. Візуалізація міфологічного матеріалу дозволяє не лише пояснювати складні сюжети, а й залучати молодіжну аудиторію, створювати емоційний зв'язок і формувати міжкультурну комунікацію. Ілюстрована енциклопедія, присвячена драконам, розкриває не лише багатство міфологічних традицій, а й показує, як через художню стилізацію можна ефективно подати культурний матеріал у доступній формі.

Сучасний книжковий дизайн, що функціонує на межі мистецтва, інформаційних технологій і когнітивних практик [14; 15; 16; 17], є важливою платформою для переосмислення енциклопедичної традиції. Розгляд

ілюстрованої енциклопедії як форми візуалізації знань дає можливість переосмислити роль книжкової графіки в епоху цифрових нарративів, де традиційне друковане видання змушене шукати нові шляхи взаємодії з аудиторією через поглиблення інтерактивності та візуальної насиченості. Адже у книжковому дизайні та візуальній комунікації ілюстрована енциклопедія стає центральним форматом, який поєднує пізнавальну, культурну й естетичну функції. Попит на мультимодальні, візуально багаті й емоційно насичені наративи особливо високий серед молодих читачів – представників поколінь Z і Альфа, що зростають у візуально насиченому цифровому середовищі [10; 18]. Саме через дизайн ілюстрована енциклопедія здатна реалізувати свою освітню та культурну місію. І це може відбуватися за допомогою композиції, типографії, кольору, стилізації та структури подання тексту й ілюстрацій. Саме такими важелями енциклопедія здатна моделювати спосіб сприйняття знань. Тож візуалізація знань у енциклопедичних виданнях потребує не лише художньої майстерності, а й глибокого культурологічного підходу, що дозволяє адаптувати будь-який контент до особливостей сприйняття сучасного читача. Саме тому у добу цифрових трансформацій та мультимедійних форматів ілюстрація, в тому числі і енциклопедична, не зникає, а навпаки – набуває нової актуальності, адаптуючись до потреб інтерактивного споживання та зберігаючи свою культурну, пізнавальну й естетичну функції на будь-яких носіях [23].

Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, який поєднує методи культурологічного, візуального, комунікативного та дизайнерського аналізу. Основну увагу приділено графічному аналізу візуального ряду авторської ілюстрованої енциклопедії, що базується на поєднанні стилістичних, композиційних, семіотичних та функціональних характеристик образів драконів. Вивчено способи репрезентації міфологічного образу дракона в контексті культурної спадщини різних регіонів – від Східної Азії до Європи.

У дослідженні використано: – контент-аналіз структур дизайнерських рішень у сучасних ілюстрованих енциклопедичних виданнях, орієнтованих на молодіжну аудиторію, з фокусом на представлення дракона, з метою виявлення основних форм візуалізації складної інформації; – іконографічний аналіз графічних артефактів – для вивчення смислового наповнення графічних символів і стилістичних трансформацій образу дракона у різних культурних традиціях; – порівняльний аналіз – для зіставлення еволюції ілюстрацій у енциклопедіях різних періодів – від середньовіччя до сучасності (друковані та цифрові сучасні дизайнерські кейси); – кейс-аналіз обраних сучасних енциклопедій, присвячених міфології, як прикладів ефективної візуально-культурної комунікації. Особливу увагу приділено читачеві як активному учаснику процесу візуального пізнання, з урахуванням вікових та культурних особливостей сприйняття інформації у візуальній формі, з акцентом на емоційне занурення та когнітивне засвоєння. Це дозволяє простежити, як через художню стилізацію й ілюстрацію складний енциклопедичний матеріал перетворюється на доступний візуальний наратив, спрямований на популяризацію знань серед широкої аудиторії.

Результати. У сучасному науковому дискурсі візуалізація знань постає як складний когнітивно-комунікативний процес, що виходить далеко за межі традиційної ілюстративності. Вона функціонує не лише як засіб репрезентації інформації, а як інструмент її структурування, інтерпретації та осмислення. Як засвідчують дослідження у сфері візуальної комунікації та медіа, візуальні образи виконують ключову функцію редукції складності світу, допомагаючи людині орієнтуватися в інформаційних потоках та формувати уявлення про реальність [24]. Саме ця здатність до спрощення і водночас смислового насичення визначає провідну роль візуалізації у сучасному дизайні.

Одним із центральних понять у теорії візуалізації є «візуальна граматики», яка дозволяє зберігати точність наукової інформації навіть при репрезентації гіпотетичних або

фантазійних об'єктів. Використання візуальної мови дозволяє зробити складну логіку та структуру дослідження «зрозумілою та пам'ятною», трансформуючи академічні досягнення з читабельного тексту у візуальне комунікаційне медіа. Це особливо важливо для науково-популярного книжкового видання, де візуальний наратив допомагає закріпити знання через історію, зашифровану ілюстратором та розшифровану глядачем.

У контексті ілюстрованої енциклопедії візуалізація знань набуває особливого значення, адже виступає своєрідним інтерфейсом між індивідом і культурною пам'яттю. Візуальні образи в такому виданні не лише супроводжують текст, а й забезпечують первинне кодування інформації, активізуючи когнітивні та емоційні механізми сприйняття. Дослідження доводять, що зображення швидше і краще сприймаються, часто мають сильніший вплив на пам'ять, увагу та поведінкові реакції, ніж вербальні повідомлення, що пояснюється ефектом «переваги зображення» [1; 24]. У цьому сенсі ілюстрація стає не допоміжним, а визначальним елементом пізнання в процесі спілкування читача з ілюстрованою енциклопедією.

Особливо показовим є застосування візуалізації у репрезентації міфологічних образів, зокрема образу дракона. Як складний символ, що трансформується в різних культурах, дракон вимагає не лише текстового опису, а й візуальної інтерпретації, здатної передати його багатогранність. Через графічні засоби відбувається матеріалізація абстрактних уявлень, що дозволяє адаптувати складний культурний зміст до сприйняття сучасного читача. Водночас, як зазначається у дослідженнях візуального дискурсу, значення зображення формується не ізольовано, а в контексті культурних кодів і попереднього досвіду реципієнта [2; 23; 24]. Це підкреслює важливість культурної чутливості у процесі створення ілюстрацій.

Для ефективного створення та передачі знань через візуалізацію необхідно враховувати п'ять ключових перспектив, які формують концептуальну рамку дизайну енциклопедичного видання (табл. 1).

Таблиця 1

Концептуальна рамка дизайну енциклопедичного видання

Перспек- тива	Ключове питання	Опис та застосування в енциклопедії
Знання (Content) Тип	Що саме візуалізується?	– <i>Дескриптивне та морфологічне знання</i> (анатомія, фізіологія, морфологія тощо); – <i>Процесуальне знання</i> (досвід, поведінкові моделі, ембріологія, життєві цикли, сценарії); – <i>Концептуальне та символічне значення</i> (міфологічні структури, візуальні метафори, синтетичний образ + емоційний фон); – <i>Географічне та реляційне значення</i> (зв'язки з ареалами проживання, родинні зв'язки між видами, карти, інфографіка, навігація); – <i>Культурно-лінгвістичне</i> (писемність – «драконячий алфавіт», зображення артефактів, «архівні документи»).
Цільова група (Target Group)	Для кого призначена візуалізація?	На основі врахування попередніх знань, очікувань та часових обмежень аудиторії: – <i>Діти молодшого та середнього шкільного віку</i> (8–12 років) потребують високої щільності ілюстрування (не менше 75%) та емоційного залучення (тактильні елементи, інтерактивні вставки, поп ап елементи, конверти з листами, клапани, що створюють ігровий досвід); – <i>Підлітки та молодь</i> (Young-adult, 13–18 років), для яких ілюстрованість може становити близько 30%, ілюстрації мають мати візуальну логіку та деталізацію, акцент на псевдонауковому дискурсі: анатомічні схеми скелета, м'язів, діаграми польоту та лінгвістичні вставки про драконячу мову; – <i>Дорослі поціновувачі та творчі фахівці</i> (художники, письменники) орієнтуються на естетичну цінність видання як артефакту та його корисність як референсу для власної творчості, як предмет для колекціонування; – <i>Освітня та наукова спільнота</i> (вчителі, дослідники дизайну) використовують енциклопедію як інструмент розвитку візуальної грамотності та управління когнітивним навантаженням.
Мотив (Motive)	Навіщо використовувати візуалізацію?	Обмін знаннями, навчання, кодування досвіду для майбутніх користувачів: – <i>Пізнавальний мотив</i> – для обміну знаннями та навчання, спрощення засвоєння складних концепцій; – <i>Епістемічний мотив</i> – для конструювання та реконструкції культурних сенсів за допомогою візуальних метафор; – <i>Мнемонічний мотив</i> – для кодування досвіду та збереження пам'яті на основі стійких асоціативних зв'язків з культурною пам'яттю та текстом; – <i>Комунікативний мотив</i> – для залучення уваги та емоційного впливу через естетичне здивування, імерсивний досвід, тактильні зразки, де візуальний ряд не просто супроводжує текст, а стає самостійним джерелом нового чуттєвого досвіду; – <i>Аксіологічний мотив</i> – для формування позитивного ставлення до етичних норм, естетичних цінностей, трансляції певних ідеологій (наприклад, поваги до природи чи міжкультурного діалогу).
Ситуація (Situation)	Де і як відбувається взаємодія?	– <i>Фізична та тактильна взаємодія</i> у фізичному просторі через безпосередній контакт із матеріальним об'єктом (книгою), що стимулює сенсорне сприйняття; – <i>Когнітивно-ігрова ситуація</i> (навчання через гру), при якій взаємодія базується на активному розв'язанні інтелектуальних завдань, що інтегровані у візуальний ряд; – <i>Цифрова та інтерактивна взаємодія</i> (віртуальне середовище), де візуалізація знань підкріплюється мультимедійними елементами; – <i>Освітня та групова ситуація</i> (колективне знання), при якій ілюстрація використовується для стимулювання дискусії, обміну інсайтами та спільного конструювання знань у групах.
Формат (Format)	Який графічний засіб обрано?	– <i>Естетико-стилістичні засоби</i> (художній образ), з використанням класичних технік (акварель, детальні лінійні малюнки) у поєднанні зі стилізацією під артефакт; – <i>Аналітичні та концептуальні формати</i> (структурування знань), з використанням схем, класифікаційних таблиць, діаграм та концептуальних карт для візуалізації невидимих або складних зв'язків; – <i>Візуальні метафори та сторітелінг</i>, де графічні образи передають приховані знання через асоціації, наприклад, для пояснення філософського значення драконів у різних культурах; – <i>Цифрові та мультимодальні формати</i>, якими є сучасні методи візуалізації, що поєднують текст (іноді структурований), статичне зображення, інтерактивні елементи та динаміку. – <i>Novelties</i> у вигляді матеріальних або механічних елементів (клапани, конверти, печатки, які необхідно зламати, зразки «шкіри», «луски» тощо), що перетворюють книгу на мультимедійний фізичний інтерактивний об'єкт.

Застосування цієї моделі до ілюстрованої енциклопедії дозволяє перетворити її з пасивного носія інформації на динамічне когнітивне середовище. Наприклад, використання візуальних метафор дозволяє читачеві глибше осягнути природу міфологічного образу, де видима частина (зовнішній вигляд дракона) базується на величезному пласті прихованих значень (культурних страхів, вірувань). Візуалізація знань також фокусується на створенні «візуальних підписів», які підвищують видимість та відстежуваність дослідницької роботи [2].

Візуалізація у форматі енциклопедії також виконує функцію навігації в знаннях, структуруючи матеріал через композицію, колір, типографію та ілюстративні акценти. Вона сприяє формуванню ієрархії інформації та полегшує її засвоєння, що особливо важливо для молодіжної аудиторії, яка тяжіє до швидкого, фрагментарного сприйняття контенту. Водночас поєднання тексту і зображення створює мультимодальний простір, у якому значення формується через взаємодію різних каналів комунікації. Дослідження показують, що така взаємодія може як підсилювати розуміння, так і ускладнювати його залежно від узгодженості візуального та вербального наповнення [24].

Таким чином, ілюстрована енциклопедія постає як ефективна модель візуалізації знань, у якій поєднуються когнітивні, емоційні та культурні аспекти комунікації. Вона не лише транслює інформацію, а й формує способи її сприйняття, інтерпретації та запам'ятовування. Візуальні образи, зокрема образ дракона, виступають засобом перекладу складних культурних наративів у доступну форму, сприяючи міжкультурному діалогу та актуалізації міфологічної спадщини у сучасному контексті. У цьому вимірі візуалізація знань стає не просто дизайнерським прийомом, а ключовим механізмом організації сучасного інформаційного простору.

Розвиток ілюстрованої енциклопедії як інструменту візуалізації знань пройшов тривалий шлях. Початково такі видання виникли як доступна альтернатива академічній літературі, розрахована на широке коло читачів.

Класичні універсальні ілюстровані енциклопедії епохи до появи Інтернету пропонували масовому читачеві впорядковані знання з різноманітних сфер у зручному і візуально привабливому форматі, доступній естетичній формі. Завдяки широкому використанню карт, діаграм та чисельних ілюстрацій складні наукові й культурні питання ставали зрозумілішими. Свого часу ці видання суттєво визначили вектор розвитку ілюстрованої книги, а сьогодні вони мають особливу цінність як класичний приклад доцифрованої енциклопедичної традиції.

Важливий етап трансформації відбувся у другій половині 1990-х років завдяки британському видавництву Dorling Kindersley (DK). Вони розробили особливий тип дитячої візуальної енциклопедії, де наукова точність поєднувалася з насиченим дизайном. Характерними рисами стилю DK стали: а) поєднання енциклопедичної точності із дизайном, використання реалістичних ілюстрацій (фотографій, інфографіки, карт, діаграм); б) широке тематичне охоплення – від історії, мистецтва до природничих наук; в) домінування візуального ряду над текстом, що заклало традицію подання інформації через зображення з коротким текстовим коментарем-поясненням. Завдяки такій візуально привабливій формі подання енциклопедичної інформації складні поняття стають зрозумілими для цільової аудиторії, що дозволяє не лише підтримувати постійний інтерес читача, а й забезпечувати розуміння і ефективне засвоєння енциклопедичної інформації.

Окрему нішу займають псевдонаукові енциклопедії, які майстерно поєднують візуальну мову, традиційну для наукової енциклопедії, імітують академічний стиль, наукову теорію, термінологію, методи та дослідження для опису фентезійного вмісту. Особливим культурним явищем в історії книговидавництва є енциклопедії про вигадані світи. Унікальним прикладом у цьому контексті є «Кодекс Серафіні» (Codex Seraphinianus) Луїджі Серафіні, яка була видана ще у 1981 році [27]. Це майже культова концептуальна робота, що описує вигаданий світ неіснуючою мовою, записаною вигаданою

абеткою-криптограмами з імітацією наукової логіки у структурі та поданні матеріалів. Ця книга сприймається водночас як масштабна мистецька пам'ятка та інтелектуальна провокація.

Енциклопедія як форма організації знань має давню історію, що сягає середньовічних манускриптів, в яких текст і образ були нероздільними [19]. Ілюстрована енциклопедія не просто супроводжує текст зображеннями, вона виступає системою візуального мислення, здатною транслювати складні культурні й когнітивні структури. У цифрову епоху, коли візуальні медіа домінують у культурній комунікації, роль графічної мови в енциклопедіях суттєво зростає, відкриваючи нові можливості для передачі знань і міжкультурного діалогу. Тип візуалізації (реалістична чи стилізована), різностильова ілюстрація, наявність різного виду інфографіки (науково-технічна, карти, схеми, архітектурні плани), наявність імерсивних (вкладки, фактурні елементи) та інтерактивних (поп ап) складових розкриває все різноманіття і багатошаровість інформації вміщеної в енциклопедичне видання.

Своєю чергою, тематичні ілюстровані енциклопедії зосереджені на конкретній галузі знань, кожна на своїй. В такому типі видань домінує візуальний компонент, він стає головним носієм сенсу: 1) ілюстрація бере на себе функцію основного змісту;

2) активно залучається інфографіка як спосіб ефективного структурування та візуалізації великих масивів даних; 3) значну роль відіграє типографія як самостійний інструмент структурування та організації простору видання.

Проведений аналіз дозволив визначити ілюстровану енциклопедію як ефективну форму візуалізації знань, що інтегрує інформаційні, естетичні та культурні складові у єдину комунікативну систему. Дослідження сучасного українського книжкового ринку засвідчило зростання попиту на ілюстровані видання, зокрема у сегменті дитячої та молодіжної літератури, що орієнтована на поєднання пізнавального контенту з візуальною привабливістю. У цьому контексті тематика міфологічних істот, зокрема драконів, демонструє високий рівень актуальності та здатність формувати стійкий інтерес аудиторії.

Аналіз конкурентних видань показав, що сучасні енциклопедичні продукти тяжіють до гібридних форматів, у яких поєднуються риси художнього альбому, довідника та наративного видання (рис. 1 та рис. 2). У книзі Енді Шеперда «Найкрутіший довідник з вирощування драконів. Книга 6» [25] авторка ілюстрацій Сара Огілві (Sarah Ogilvie) застосовує стиль вільного мальованого скетчу, створюючи компактні, але водночас деталізовані монохромні зображення (рис. 1). Ці ілюстрації органічно інтегруються



Рис. 1. Обкладинка та розгортки енциклопедії Шеперд Е. Найкрутіший довідник з вирощування драконів. Книга 6. Видавництво Старого Лева, 2024 р. Ілюстрації Сари Огілві

Джерело [25]



Рис. 2. Обкладинка та розгорт книги про драконів Орсі Т. Легенди славетних драконів. Видавництво #книголав, 2022 р. Ілюстрації Анни Ланг

Джерело [26]

в сюжет, підсилюючи його емоційне наповнення. Вони вирізняються гумором, динамікою та виразністю характерів, а самі образи драконів подані не як загрозливі істоти, а як доброзичливі, кумедні й привабливі персонажі, що відповідає віковій категорії читачів. Таке дизайн-оформлення і подача ілюстрацій значно розширюють коло потенційних читачів від підлітків до дорослих.

Інша книга Теї Орсі «Легенди славетних драконів» [26] є яскравим прикладом сучасного ілюстрованого видання для дітей молодшого та середнього віку. Художниця Анна Ланг (Anna Lang) у своєму творчому проєкті демонструє високий рівень роботи з кольором, використовуючи насичену палітру для відображення культурної специфіки (рис. 2). Її ілюстрації вирізняються глибиною зображення, м'якістю контурів і уважністю до деталей. Особливий акцент зроблено на формі драконів, декоративних елементах, їхньому походженні, а також на костюмах персонажів, що разом створює цілісний і візуально переконливий образ.

Обидві книги демонструють не лише високий рівень естетичної виразності, а й прагнення до формування міжкультурного контексту, у межах якого образ дракона постає в різноманітних міфологічних інтерпретаціях. Такий підхід створює підґрунтя для розвитку енциклопедичних видань нового покоління – інформативних, емоційно насичених і культурно значущих.

Водночас аналіз показує подвійний ефект подібних проєктів: з одного боку, вони забезпечують сильне емоційне залучення читача завдяки яскравим ілюстраціям, динамічній композиції та стилізованим образам, а з іншого – виявляють проблему недостатньої глибини наукового опрацювання матеріалу. Це підтверджує необхідність створення збалансованих енциклопедичних видань, у яких візуальна складова не лише доповнює, а структурно підтримує зміст, забезпечуючи його логічність, доступність і достовірність.

Результати дослідження цільової аудиторії засвідчили, що основними споживачами ілюстрованих енциклопедій є молодь віком 12–25 років, для якої фентезі-культура виступає важливим елементом самоідентифікації. Для цієї групи вирішальними є не тільки інформативність, а й емоційна виразність, оригінальність візуального стилю та можливість інтерактивної взаємодії, зокрема через цифрові платформи. Водночас батьки й педагоги розглядають такі видання як ефективний освітній інструмент, що сприяє розвитку читачьких компетентностей і культурної обізнаності, тоді як досвідчені читачі сприймають їх як естетично цінний і колекційний продукт. Це зумовлює потребу у багаторівневому проєктуванні змісту та дизайну, орієнтованому на різні моделі сприйняття та читачької практики.

Практична реалізація ілюстрованої енциклопедії засвідчила, що ефективність

візуалізації знань значною мірою залежить від узгодженості всіх елементів дизайну: ілюстрації, типографії, композиції розворотів та кольорової гами [28]. Процес роботи над проектом має типовий алгоритм дій: від визначення концепції, через пошук ідей та референсів, первинних лінійних ескізів ілюстрацій до готового продукту у вигляді оригінал-макета. Було розглянуто кілька контрастних варіантів, від яскравих дитячих ілюстрованих видань до більш збалансованого класичного укладання енциклопедій. У результаті аналізу цільової аудиторії, переваг та недоліків того чи іншого стилю, було обрано варіант дитячої яскравої деталізованої ілюстрації. Вибір стилю детальної кольорової ілюстрації дозволив створити образи драконів, що відповідають їхнім міфологічним характеристикам і водночас є привабливими для сучасного читача.

Після створення первинних нотаток і швидких замальовок розпочалася детальна робота над початковими ескізами розворотів (рис. 3), а також опрацюванням образів персонажів і їхніх характерних рис. Паралельно здійснювався збір, аналіз і упорядкування матеріалів для текстового наповнення. Така синхронна робота забезпечила відповідність ескізних зображень драконів їхнім міфологічним описам і легендам про походження. Після остаточного формування візуального

вигляду кожного персонажа їх було інтегровано у структуру розворотів для подальшого вдосконалення. У результаті встановлено, що ілюстрація виконує не лише декоративну роль, а й слугує інструментом візуалізації інформації, інтерпретації та передачі культурного змісту, формуючи уявлення про походження, характер і символіку міфологічного образу.

Робота над обкладинкою (рис. 4) потребувала глибокого та уважного опрацювання, унаслідок чого початкові варіанти суттєво відрізнялися від фінального рішення. Зокрема, концепція з пейзажем виявилася менш інформативною щодо змісту книги, ніж обраний підсумковий варіант – динамічне, насичене деталями зображення класичного вогняно-червоного дракона в небі, яке краще передає сюжет і настрій видання, і відповідно, ефективніше виконує рекламну функцію обкладинки. Форзац і титульний аркуш виступають виразним візуальним акцентом на початку книги. Щоб уникнути перевантаження композиції, ілюстрації тут містять мінімум текстур і виконані у силуетній манері, з акцентом на різноманітті кольорової палітри та форм драконів. Шрифтове оформлення титула частково перегукується з дизайном обкладинки.

Важливе місце у структурі видання посідає типографія, яка формує чітку ієрархію

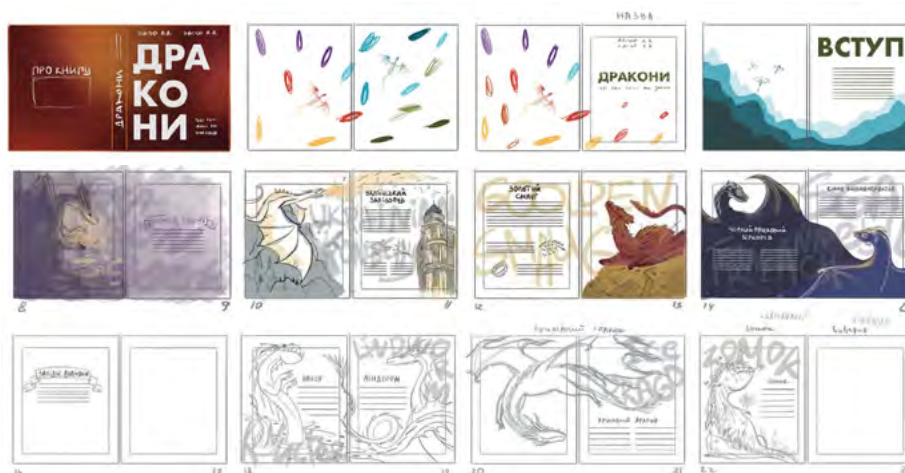


Рис. 3. Початкові ескізи ілюстрованої енциклопедії «Дракони».
2025 р. Марія Безпала

Джерело: Кваліфікаційна робота

інформації та забезпечує зручність читання. Як основний використано шрифт Дмитра Растворцева UAF Memory, який продовжує традиції українського брендування UAF Sans, а його пластика ґрунтується на елементах монументальних написів. Білий колір і масивність шрифтових форм створюють

виразний контраст із темним ілюстративним фоном. Як допоміжний використано імітаційний рукописний шрифт Verveine, розроблений дизайнеркою Luce Avérous у співпраці зі студією Dalton Maag у 2009 році. Поєднання різних гарнітур для заголовків, акциденції нижчої ієрархії і основного тексту дозволяє



Рис. 4. Обкладинка, форзац і титульний аркуш ілюстрованої енциклопедії «Дракони». 2025 р. Марія Безпала

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 5. Титульні розгортки ілюстрованої енциклопедії «Дракони». 2025 р. Марія Безпала

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 6. Типові розгорти ілюстрованої енциклопедії «Драconi»:
а – Чорний Ранковий Зіркоріз та Синій Кинжалохвіст; б – Смауг; в – Український
Залізопуз; г – Крижаний Дракон; д – Зомок; е – Накерн та Ліндворм; ж – Імугі.
2025 р. Марія Безпала

Джерело: Кваліфікаційна робота

чітко структурувати зміст і формує візуальний ритм сторінок. Для простих інформаційних блоків використано шрифт New Baskerville, що є сучасною версією класичного шрифту Baskerville. У комплексі з продуманою версткою це забезпечує гармонійний баланс між текстом і зображеннями в макеті, що є важливою умовою ефективного сприйняття енциклопедичної інформації.

Шмуцтитульні розвороти розділів побудовані за єдиною композиційною схемою, де провідну роль відіграють великі узагальнені ілюстрації, що задають тематику кожного розділу (рис. 5). Перший розгорт через образ дракона, який читає книги, символічно апелює до читача та фентезійної культури, підкреслюючи атмосферу пізнання й магії. Другий розділ, присвячений західним драконам, візуально спирається на середньовічну символіку – руїни замку та сюжет появи дракона, що відсилає до традиційного уявлення про боротьбу добра і зла. Натомість розділ про східних драконів вирізняється контрастною, деталізованою ілюстрацією з використанням нефритових і червоних кольорів, що передають складність і багатозначність цього образу в східній культурі. Текстові блоки у всіх розворотах мають чітку ієрархію з акцентом на назві розділу та короткій анотації, що забезпечує цілісність і зрозумілість подачі матеріалу.

Типові розвороти енциклопедії вирізняються різноманітністю та індивідуальністю візуальних рішень, що відповідають сюжетним і характеристичним особливостям кожного образу (рис. 6). Зокрема, розгорт із драконами з твору Ребекки Яррос передає їхню силу й підступність через темну, масивну стилістику (рис. 6,а), тоді як зображення Смога акцентує на його жадобі до золота (рис. 6,б). Сторінка, присвячена Українському Залізопузу, поєднує сюжетні елементи з біографічними деталями персонажа (рис. 6,в). Розвороти західної міфології відзначаються яскравістю та емоційною насиченістю: Крижаний дракон створює атмосферу холоду й ізоляції (рис. 6,г), тоді як образ Зомака занурює у теплий природний простір зі світлячками та метеликами (рис. 6,д). Візуалізації

Накерна та Ліндворма передають їх середовище існування через кольорову символіку, підкреслюючи небезпеку та прихованість (рис. 6,е). Натомість японський дракон Імугі зображений у традиційній іконографії мудреця з характерною перлиною, що відображає його культурне значення (рис. 6,ж).

Аналіз візуального відтворення міфологічного образу дракона дозволив виявити його багатозначність і культурну варіативність. У різних розділах енциклопедії дракон постає як символ небезпеки, мудрості, сили або природної стихії, що відображається через зміну кольорових рішень, композиції та стилістики ілюстрацій. Таке різноманіття візуальних інтерпретацій сприяє формуванню міжкультурного діалогу та розширює уявлення читача про світову міфологію.

Висновки. Отже, проведене дослідження засвідчує, що ілюстрована енциклопедія є складною багатофункціональною системою візуалізації знань, у якій поєднуються когнітивні, естетичні та комунікативні аспекти і здатна адаптувати складний культурний матеріал до сприйняття різними аудиторіями. Вона виступає не лише засобом передачі інформації, а й інструментом її інтерпретації, структурування та емоційного осмислення, що особливо важливо в умовах сучасного візуально орієнтованого середовища. Аналіз теоретичних підходів і практичних дизайнерських рішень підтвердив, що ефективність енциклопедичного видання визначається узгодженістю візуальних і текстових компонентів, а також урахуванням особливостей цільової аудиторії. Використання міфологічного образу дракона як об'єкта дослідження продемонструвало його високий потенціал як носія культурних смислів і засобу міжкультурної комунікації. Візуальна інтерпретація цього образу дозволяє адаптувати складний матеріал до різних рівнів сприйняття, забезпечуючи як пізнавальну, так і емоційну залученість читача. Водночас встановлено необхідність створення збалансованих енциклопедичних продуктів, у яких візуальна складова не домінує над змістом, а органічно його підтримує і доповнює. Таким чином,

ілюстрована енциклопедія у сучасному книжковому дизайні постає як ефективний інструмент популяризації знань, що сприяє формуванню візуальної культури, розвитку критичного мислення та актуалізації культурної спадщини в умовах цифрової доби.

Література:

1. Tufte E. R. *Envisioning Information*. Cheshire, CT : Graphics Press, 1990. 126 p.
2. Eppler M. J., Burkhard R. A. Visual representations in knowledge management: framework and cases. *Journal of knowledge management*, 2007, Vol. 11, No. 4, pp. 112-122. DOI: <https://doi.org/10.1108/13673270710762756>
3. Кунічева Т. П. Візуалізації знань: місце в навчальному курсі та методичні основи. *Engineering and Educational Technologies*, 2023, 11 (2). С. 46 – 61. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-9770.2023.11.02.04>
4. Каракоз О. О. Візуалізація інформації у сучасному освітньому просторі. *Grail of Science*. Mar. 24, 2023. С. 800–803. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.02.2023.149>
5. Сидоренко А., Дербеньова С. Сучасні тенденції візуалізації тексту в книжковій ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : VII Міжнародна науково-практична конференція. Київ, КНУТД, 04 квітня 2025 р. С. 320-322
6. Мазніченко О., Халімовська А., Клімова Л. Сучасні тенденції книжкової ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : VII Міжнародна науково-практична конференція. Київ, КНУТД, 04 квітня 2025 р. С. 289-291
7. Mnguni L.E. The theoretical cognitive process of visualization for science education. *SpringerPlus*, 2014, Vol. 3. Art. 184. DOI: <https://doi.org/10.1186/2193-1801-3-184>
8. Сучасні технології візуалізації колекцій цифрових освітніх ресурсів : практичний посібник / [авт.-упоряд.: Гуралюк А. Г., Терентьєва Н. О., Пінчук О. П., Ростока М. Л., Вараксіна Н. В., Білоцерківець І. П., Жигалюк А. В. ; наук. ред. Гуралюк А. Г.] ; НАПН України, ДНПБ України ім. В. О. Сухомлинського. Електрон. вид. Київ : ФОП Ямчинський О. В., 2025. 186 с.
9. Гальченко М. С., Борінштейн Ю. Р., Іванова Н. В., Ільїна Г. В. Візуальні метафори в цифровому освітньому середовищі. *Information Technologies and Learning Tools*, 2021, 81 (1), С. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v81i1.3846>
10. Barthes R. Rhetoric of the Image. *Communications*, 1964, 4, pp. 40–51. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
11. Kibar P. N. Infographic creation as an essential skill for highly visual Gen Alpha. *Journal of Visual Literacy*, 2024, Vol. 43, Issue 2, pp. 67–72. DOI: <https://doi.org/10.1080/1051144X.2024.2350847>
12. Величко Н. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2020.03.005>
13. Олійник, В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2023. № 48. С. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>
14. Белікова А. В., Здор О. Г., Лихолат О. В. Артбук як інструмент збереження та популяризації локальної культурної спадщини (на прикладі проекту «Проскурів. Дні і ночі»). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 4. С. 17–32. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.2>
15. Кошка А. Д., Здор О. Г., Лихолат О. В. Ілюстрована книга в українському культурному просторі: між традицією та сучасністю (на прикладі авторського дизайну до твору Івана Франка). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 3. С. 60–69. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.81>
16. Лихолат О. В., Миронова Г. А., Єлисеєва В. В. Сучасні тенденції в дизайні дитячої книги: від класичної ілюстрації до цифрової інтерактивності (на прикладі «Чарівника країни Оз»). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. С. 82–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.10>
17. Миронова Г.А., Карпов В.В., Романішина В.О., Секвенційне мистецтво та дизайн коміксів у жанрі вестерн. *Український мистецтвознавчий дискурс* : наук. 2025. № 1. С. 102–111. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.14>
18. Mingyue, D., Chiang, W. S. Innovative Illustration Design for the Cultural Content and Emotional Elements of Sichuan Opera Arts for China's Gen Z. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2024. 24(2), pp. 323–342. DOI: <https://doi.org/10.15294/harmonia.v24i2.12999>
19. Loveland J. *The European Encyclopedia From 1650 to the Twenty-First Century*. Cambridge : Cambridge University Press, Published June 27, 2019. Pp. 202–247. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108646390.007>
20. Durgumahanthi S. Durgumahanthi, S. Scientific Illustrations: Universal Language and Cross-Cultural Reception. *Mind the Graph Blog*. 2025, 22 May. URL: <https://mindthegraph.com/blog/how-to-incorporate-cross-cultural-context-in-your-visuals/>
21. Khalifa-Gueta, Sh. The Evolution of the Western Dragon. *Athens Journal of Mediterranean Studies*, 2018. Vol. 4, Issue 4, pp. 265–290. URL: <https://www.athensjournals.gr/mediterranean/2018-4-4-1-Khalifa-Gueta.pdf>

22. Khaleghi-Motlagh, Djalal, Russell, James R. & Skjærvø, Prods Oktor. "AŽDAHĀ." *Encyclopaedia Iranica*. Published December 15, 1987. URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds/>
23. Олійник В. Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*, 2022. Вип. 55, том 3. С. 46–51. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>
24. Fahmy Sh., Alkaztmi M. F. Visuality and Visualization. *The International Encyclopedia of Media Effects*. 08 March 2017. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0195>
25. Шеперд Е. Найкрутіший довідник з вирощування драконів. Книга 6. Перекл. з англ. Ольга Ренн. Ілюстрації Сара Огілві. Львів : Видавництво Старого Лева, 2024. 272 с.
26. Орсі Т. Легенди славетних драконів / пер. з англ. О. Подоляк ; іл. А. Ланг. Київ : #книголав, 2022. 64 с.
27. Serafini L. Codex Seraphinianus. New York: Abbeville press Publishers. 373 p. URL: https://agencespatiale.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/luigi-serafini_codex_seraphinianus_1978.pdf
28. Безпала М. А. Дизайн ілюстрованої енциклопедії «Дракони»: кваліфікаційна робота : 022.01.01 Графічний дизайн. Київ : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/55019/>

References:

1. Tufte E. R. *Envisioning Information*. Cheshire, CT : Graphics Press, 1990. 126 p.
2. Eppler M. J., Burkhard R. A. Visual representations in knowledge management: framework and cases. *Journal of knowledge management*, 2007, Vol. 11, No. 4, pp. 112–122. DOI: <https://doi.org/10.1108/13673270710762756>
3. Kunicheva T. P. Vizualizatsiia znan: mistse v navchalnomu kursi ta metodychni osnovy. [Knowledge visualizations: place in the educational course and methodological foundations]. *Engineering and Educational Technologies*, 2023, 11 (2). S. 46–61. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-9770.2023.11.02.04> (in Ukrainian)
4. Karakoz O. O. Vizualizatsiia informatsii u suchasnomu osvithnomu prostori. *Grail of Science*. [Information visualization in the modern educational space]. Mar. 24, 2023. S. 800–803. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.02.2023.149> (in Ukrainian)
5. Sydorenko A., Derbenova S. Suchasni tendentsii vizualizatsii tekstu v knyzhkovii iliustratsii. [Modern trends in text visualization in book illustration]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu. VII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia*. Kyiv, KNUTD, 04 kvitnia 2025 r. S. 320–322. (in Ukrainian)
6. Maznichenko O., Khalimovska A., Klimova L. Suchasni tendentsii knyzhkovoi iliustratsii. [Modern trends in book illustration]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu. VII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia*. Kyiv, KNUTD, 04 kvitnia 2025 r. S. 289–291. (in Ukrainian)
7. Mnguni L.E. The theoretical cognitive process of visualization for science education. *SpringerPlus*, 2014, Vol. 3. Art. 184. DOI: <https://doi.org/10.1186/2193-1801-3-184>
8. Suchasni tekhnolohii vizualizatsii kolektsii tsyfrovoykh osvithnikh resursiv : praktychnyi posibnyk [Modern technologies for visualizing collections of digital educational resources : practical guide] / [avt.-uporiad.: Huraliuk A. H., Terentieva N. O., Pinchuk O. P., Rostoka M. L., Varaksina N. V., Bilotserkivets I. P., Zhyhaliuk A. V.; nauk. red. Huraliuk A. H.]; NAPNUkrainy, DNPPUkrainy im. V.O. Sukhomlynskoho. Elektron. vyd. Kyiv: FOP Yamchynskyi O. V., 2025. 186 s. (in Ukrainian)
9. Halchenko M. S., Borinshtein Yu. R., Ivanova N. V., Ilina H. V. Vizualni metafory v tsyfrovomu osvithnomu sereodovyshchi. [Visual metaphors in the digital educational environment]. *Information Technologies and Learning Tools*, 2021, 81 (1), S. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v81i1.3846> (in Ukrainian)
10. Barthes R. *Rhetoric of the Image*. *Communications*, 1964, 4, pp. 40–51. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
11. Kibar P. N. Infographic creation as an essential skill for highly visual Gen Alpha. *Journal of Visual Literacy*, 2024, Vol. 43, Issue 2, pp. 67–72. DOI: <https://doi.org/10.1080/1051144X.2024.2350847>
12. Velychko N. Tendentsii rozvytku zasobiv vizualnoi komunikatsii v konteksti dyzainu knyhy. [Trends in the development of visual communication tools in the context of book design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2020. № 3. S. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2020.03.005> (in Ukrainian)
13. Oliinyk V. Konstruktyvni osoblyvosti suchasnoi ukrainskoi drukovanoi knyhy. [Structural features of the modern Ukrainian printed book]. *Visnyk KNUKiM. Serii «Mystetstvoznavstvo»*, 2023. № 48. S. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482> (in Ukrainian)
14. Bielikova A. V., Zdor O. H., Lykholat O. V. Artbuk yak instrument zberezhenia ta populiaryzatsii lokalnoi kulturnoi spadshchyny (na prykladi proiektu «Proskuriv. Dni i nochi»). [Artbook as a tool for preserving and popularizing local cultural heritage (on the example of the project "Proskuriv. Days and Nights")]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 2025. № 4. S. 17–32. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.2> (in Ukrainian)
15. Koshka A. D., Zdor O. H., Lykholat O. V. Iliustrovana knyha v ukrainskomu kulturnomu prostori: mizh tradytsiieiu ta suchasnistiu (na prykladi avtorskoho dyzainu do tvoriv Ivana Franka). [Illustrated books in

Ukrainian cultural space: between tradition and modernity (based on the example of the author's design for Ivan Franko's work)]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 2025. № 3. S. 60–69. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.81> (in Ukrainian)

16. Lykholat O. V., Myronova H. A., Yelysieieva V. V. Suchasni tendentsii v dyzaini dytiachoi knyhy: vid klasychnoi iliustratsii do tsyfrovoi interaktyvnosti (na prykladi "Charivnyka krainy Oz"). [Current trends in children's book design: from classical illustration to digital interactivity (based on "The Wizard of Oz")]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 2025. № 5. S. 82–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.10> (in Ukrainian)

17. Myronova H. A., Karpov V. V., Romanyshyna V. O. Sekventsiiine mystetstvo ta dyzain komiksiv u zhanri vestern. [Sequential art and comic book design in the Western genre]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs: nauk.* 2025. № 1. S. 102–111. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.14> (in Ukrainian)

18. Mingyue, D., Chiang, W. S. Innovative Illustration Design for the Cultural Content and Emotional Elements of Sichuan Opera Arts for China's Gen Z. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2024. 24(2), pp. 323–342. DOI: <https://doi.org/10.15294/harmonia.v24i2.12999>

19. Loveland J. *The European Encyclopedia From 1650 to the Twenty-First Century*. Cambridge : Cambridge University Press, Published June 27, 2019. Pp. 202 – 247. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108646390.007>

20. Durgumahanthi S. Durgumahanthi, S. Scientific Illustrations: Universal Language and Cross-Cultural Reception. *Mind the Graph Blog*. 2025, 22 May. URL: <https://mindthegraph.com/blog/how-to-incorporate-cross-cultural-context-in-your-visuals/>.

21. Khalifa-Gueta, Sh. The Evolution of the Western Dragon. *Athens Journal of Mediterranean Studies*, 2018. Vol. 4, Issue 4, pp. 265–290. URL: <https://www.athensjournals.gr/mediterranean/2018-4-4-1-Khalifa-Gueta.pdf>

22. Khaleghi-Motlagh, Djalal, Russell, James R. & Skjærvø, Prods Oktor. "AŽDAHĀ." *Encyclopaedia Iranica*. Published December 15, 1987. URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds/>

23. Oliinyk V. Ukrainska iliustratsiia: suchasni interpretatsii klasychnykh form. [Ukrainian illustration: Modern interpretations of classical forms]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznavstvo*, 2022. Vyp. 55, tom 3. S. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7> (in Ukrainian)

24. Fahmy Sh., Alkaztmi M. F. Visuality and Visualization. *The International Encyclopedia of Media Effects*. 08 March 2017. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0195>

25. Sheperd E. Naikrutishyi dovidnyk z vyroshchuvannia drakoniv. Knyha 6. [The Ultimate Guide to Growing Dragons. Book 6]. Perekl. z anhl. Olha Renn. Iliustratsii Sara Ohilvi. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, 2024. 272 s. (in Ukrainian)

26. Orsi T. Lehendy slavetnykh drakoniv [Legends of glorious Dragons] / per. z anhl. O. Podoliak ; il. A. Lang. Kyiv : #knyholav, 2022. 64 s. (in Ukrainian)

27. Serafini L. *Codex Seraphinianus*. New York: Abbeville press Publishers. 373 p. URL: https://agencespatiale.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/luigi-serafini_codex_seraphinianus_1978.pdf

28. Bezpala M. A. Dyain iliustrovanoi entsyklopedii «Drakony» [Design of the illustrated encyclopedia "Dragons"]: kvalifikatsiina robota : 022.01.01 Hrafichnyi dyain. Kyiv : Kyivskyi stolichnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka, 2025. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/55019/> (in Ukrainian)

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.29>**Чжен Лінь,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0002-1645-8473

linzheng840830@163.com

КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ІСТОРІОГРАФІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Мета статті полягає у висвітленні основних підходів до вивчення китайського натюрморту, виявленні лакун у його науковому опрацюванні та окресленні перспектив подальшого дослідження жанру. Проаналізовано ключові наукові здобутки, опубліковані китайською, українською, англійською та французькою мовами; систематизовано корпус праць, присвячених проблематиці натюрморту або дотичних до неї. Особлива увага приділена визначенню методологічних підходів до дослідження жанру та виявленню аспектів, що залишаються недостатньо висвітленими у сучасній мистецтвознавчій науці.

Підкреслено, що, попри відсутність у традиційній історії мистецтва династичного Китаю терміну, близького до західного «натюрморт», у ХХІ ст. він поступово набуває поширення та застосовується для характеристики певних предметних комплексів у китайському живописі. Дослідники виділяють кілька основних моделей натюрморту, зокрема «квіти у вазі», «натюрморт ученого», «антикварний натюрморт», пов'язані з ритуальними, соціокультурними та побутовими практиками династичного Китаю.

Встановлено, що шляхи розвитку натюрморту у ХХ ст. досліджені фрагментарно, здебільшого через творчість окремих митців, при цьому недостатньо вивчені періоди ранньої модернізації китайського живопису та взаємодії з європейськими художніми течіями. Особливо проблемним залишається питання сприйняття та адаптації західних концепцій натюрморту з урахуванням зворотного впливу китайського мистецтва, що відображає складність процесів художніх запозичень та їх синтезу.

У роботі використано систематизацію, історико-хронологічний аналіз, компаративний підхід та контент-аналіз. Наукова новизна полягає у розбудові історіографії китайського натюрморту з урахуванням сучасних досліджень, що дозволяє виділити як розв'язані, так і недостатньо вивчені питання та окреслити напрями подальших досліджень.

Отримані результати сприяють глибшому розумінню ролі китайського натюрморту в художньому процесі, взаємодії культур Сходу та Заходу та підкреслюють актуальність комплексного дослідження жанру в національному та міжнародному мистецтвознавчому дискурсі.

Ключові слова: Схід, Захід, китайський живопис, китайський натюрморт, традиція, модернізм, історіографія, дослідницькі парадигми, історія та теорія мистецтва.

Zheng Lin. CHINESE STILL LIFE IN SCHOLARLY RESEARCH: HISTORIOGRAPHY, PROBLEMS, PERSPECTIVES

The aim of this article is to highlight the main approaches to the study of Chinese still life, to identify gaps in its research, and to outline prospects for further investigation. The article analyzes key achievements in this field, published in Chinese, Ukrainian, English, and French; it outlines a body of scholarly works devoted to, or related to, still life studies; and it identifies the principal approaches to its examination.

It is emphasized that, despite the absence in the art history of dynastic China of a concept equivalent to the Western notion of "still life," this term has gradually gained justification in scholarly works since the early 21st century. Researchers have identified object complexes corresponding to the notion of "still life" in traditional painting. At the same time, the development of this genre in the 20th century is represented fragmentarily. A particularly problematic issue remains the reception of Western art movements, including the concept of still life, considering the influence of Chinese art.

The study employs methods of scientific research such as systematization, historical-chronological analysis, comparative analysis, and content analysis. The scientific novelty of the results lies in the development of the historiography of Chinese still life with consideration of contemporary studies, which allowed for the identification of both resolved issues and those still insufficiently explored or overlooked by scholars. Additionally, the study substantiates the need for revising research paradigms in still life studies and outlines possible approaches for their application.

Key words: East, West, Chinese painting, Chinese still life, tradition, modernism, historiography, research paradigms, history and theory of art.

Вступ. Натюрморт у китайському образотворчому мистецтві має багатовікову традицію розвитку, однак, попри значні художні здобутки, досі залишається недостатньо представленим у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Водночас наявний корпус наукових праць, у яких аналізується зображення предметного світу, здебільшого формально зараховується до історії інших жанрів, що зумовлює хибне уявлення про відсутність системного осмислення натюрморту в китайському та зарубіжному мистецтвознавстві. У зв'язку з цим актуалізується проблема узагальнення та критичного аналізу дослідницьких підходів до вивчення китайського натюрморту, що зумовлена як сучасними запитами художньої практики, так і потребами розвитку мистецтвознавчої науки. Отже, метою запропонованої розвідки є визначення основних напрямів дослідження китайського натюрморту, виявлення наявних лакун у його вивченні, а також окреслення перспектив подальших наукових пошуків.

Матеріали та методи. Відповідно до поставленої мети у роботі застосовано методи систематизації, історико-хронологічний, компаративний метод, а також контент-аналіз. Зокрема, застосування методу систематизації дозволило впорядкувати корпус наукових джерел, опублікованих різними мовами, виокремити основні напрями дослідження жанру, а також визначити ступінь їх розробленості у сучасному мистецтвознавстві. Історико-хронологічний метод використано для простеження еволюції підходів до осмислення натюрморту в китайському мистецтві, зокрема, виявлення особливостей його функціонування у традиційному живописі та трансформацій у XX–XXI століттях. Компаративний підхід застосовано для зіставлення китайських і європейських художніх та теоретичних традицій, що дозволило виявити специфіку адаптації західного поняття «натюрморт» у китайському культурному середовищі. Контент-аналіз наукових публікацій забезпечив виявлення ключових тематичних акцентів, що використовуються у сучасних працях, а також дозволив визначити наявні лакуни у вивченні

китайського натюрморту. Поєднання зазначених методів сприяло формуванню цілісного уявлення про стан наукової розробки проблеми та обґрунтуванню перспектив подальших досліджень.

Матеріали дослідження становлять наукові публікації, оприлюднені китайською, українською, англійською та німецькою мовами, а також матеріали профільних мистецьких інтернет-ресурсів.

Результати. Незважаючи на наявність фундаментальних праць історіографічного спрямування, проблема натюрморту як самостійного жанру в них, як правило, не виокремлюється. Зокрема, у дослідженнях Гу Сінчень та В. Шуліки [1], С. Рибалко [2] висвітлюється історія вивчення китайського мистецтва в країнах Заходу та в Україні, процеси формування музейних колекцій, а також особливості сприйняття китайського мистецтва європейською критикою. Поданий у цих працях фактографічний матеріал і сформульовані принципи інтерпретації іншої художньої традиції дозволяють реконструювати інтелектуальний контекст становлення науки про китайське мистецтво, водночас пояснюючи відсутність або запізніле визнання натюрморту як окремого жанру.

Уперше в українській мистецтвознавчій історіографії питання застосування терміну «натюрморт» щодо китайського образотворчого мистецтва було порушено дослідницею Чжан Чже, яка у своїх статтях [3;4] зазначає, що тривалий час натюрморт формувався в межах інших жанрових систем, набуваючи більш виразних ознак у зв'язку із запровадженням новітньої художньої освіти.

У подальших дослідженнях Чжан Чже хронологічні межі практики зображення предметних композицій зсуваються до епохи Цін, що пов'язується з діяльністю Джузеппе Кастільйоне – італійського місіонера, запрошеного до Китаю [5]. Дослідниця наголошує, що саме він розробив принципи синтезу європейської та китайської систем зображення предметів, заклавши підґрунтя для становлення й поширення натюрморту в китайському мистецтві. Надалі авторка виявляє стійкі композиційні

моделі, співвідносні з європейським поняттям натюрморту, в ще більш ранніх історичних періодах. У статті, присвяченій флористичним композиціям [6], Чжан Чже аналізує традицію так званих «новорічних натюрмортів» у ритуальних практиках, розкриває їхню символіку, визначає провідні композиційні схеми та художні прийоми зображення предметного світу. Узагальнення напрацювань, дотичних до проблематики натюрморту, дослідниця подає в окремій публікації [7], підкреслюючи відсутність (на момент її написання) спеціалізованих праць, присвячених цьому жанру.

У статті, присвяченій китайському натюрморту Шанхайської школи, авторка зосереджується на шляхах розвитку традиційного натюрморту, його збереженні у творчості митців на пряму веньженьхуа на чолі з У Чаншо, а також на поступовому проникненні до цих практик елементів модерності [8]. За такого підходу новітні тенденції в трактуванні натюрморту, що виникли під впливом західного мистецтва, окреслюються здебільшого на рівні загального культурного контексту.

Натомість у статті М. Ковальнової та Цю Чжуанюй, присвяченій розвитку імпресіоністичного живопису [9], підкреслюється, що становлення натюрморту в китайському олійному живописі пов'язується з ім'ям художника Гуан Ляна, який з 1917 року навчався в Японії, де опановував живопис за західною академічною системою. Дослідниці зазначають, що майже в усіх творах Гуан Ляна простежується вплив європейських майстрів, зокрема стримана колористика й живописна чутливість О. Ренуара, а також емоційна насиченість і чітка ритмічна організація композиції, властиві П. Сезанну [9, с. 57].

Якщо в українському мистецтвознавстві в працях, що прямо або опосередковано торкаються проблематики натюрморту, на передній план, як правило, висувається формальний аналіз творів і символіка предметних мотивів, пов'язана з обрядовістю та структурами повсякденного життя, то в праці професорки Пен Чан Мін «Натюрморт, жива природа: живопис швидкоплинності істот

та речей на Заході та Далекому Сході» [10] увагу приділено світоглядним і філософським засадам, що зумовили відмінності підходів до зображення речей у Китаї та Західній Європі. Зокрема, дослідниця наголошує, що в той час як у західній традиції домінують зображення мертвих тварин, зрізаних плодів, квітів або овочів, у китайському мистецтві подібні образи трапляються значно рідше. У китайській художній традиції, наголошує дослідниця, домінує ідея гармонійної єдності людини й природи, у межах якої людина мислиться як частина всесвіту, оскільки природа присутня всередині неї. Такий підхід істотно відрізняється від європейської антропоцентричної моделі світосприйняття [10].

Слід відзначити публікації китайських дослідників, у яких порушується проблематика натюрморту. Передусім ідеться про статтю Хуана Біньбіня [11], у якій, формулюючи сутність натюрморту, автор наголошує на його належності до західної художньої традиції.

До цього кола досліджень належать також праці Ван Шаобо та Ці Веньпіна [12], Ван Юе та Чжан Цзюня [13], у яких аналізується вплив західного мистецтва на формування й розвиток китайського натюрморту, переважно у XX столітті. Особливої уваги заслуговують і публікації, присвячені композиційним засадам китайського живопису, зокрема «Вступ до композиції китайського живопису» та «Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів». Ці видання є передруками узагальненого досвіду китайської художньо-педагогічної практики, у яких типологізовано розмаїття композиційних моделей традиційного живопису й, зокрема, згадується натюрморт як один із різновидів композиції в межах жанру «квіти та птахи» [14–15].

Окремо слід відзначити праці, у яких висвітлюється вплив китайського живопису на формування європейських художніх практик. Зокрема, в колективному дослідженні, присвяченому проблематиці орієнталізму в Україні, автори демонструють, яким чином китайський натюрморт типу «квіти у вазі» було включено до структури настінних

розписів так званого «японського кабінету» [16]. У статті С. Рибалко, присвяченій навчальній програмі Баугаузу, розглядаються китайська та японська складові, що мали суттєве значення для формування європейських модерністичних практик [17].

Найбільш ґрунтовно вплив китайського живопису на європейське мистецтво розглянуто Чан-Мін Пенг у її монографії [18]. На відміну від усталеної в європейському мистецтвознавстві традиції пояснювати трансформації мистецтва XIX століття впливом японської культури, авторка зосереджується саме на китайській складовій. На прикладі творчості таких митців, як Е. Делакруа, Е. Дега, А. де Тулуз-Лотрек, В. ван Гог, А. Матісс та ін., дослідниця простежує вплив китайської каліграфії та живопису, що виявився у відмові від лінійної перспективи та мімезису, тяжінні до абстракції, а також у пошуках оновлених форм художнього мислення й чутливості.

Хоча в зазначеній монографії жанр натюрморту не є предметом безпосереднього аналізу, розуміння окресленого впливу видається методологічно принциповим. Це пов'язано з тим, що китайські студенти, навчаючись у Європі та засвоюючи західний художній досвід, сприймали його вже в трансформованому вигляді – під впливом того ж китайського живопису. Такі обставини, як правило, не беруться до уваги в дослідженнях китайського мистецтва XX століття. Зокрема, у працях, присвячених творчості Лінь Фенмяня — одного з піонерів і активних провідників західного живопису в Китаї, — наголошуючи на впливі європейських майстрів на його творчість, дослідники часто залишають поза увагою факт впливу

китайського мистецтва на мистецтво європейських митців [19–21].

Висновки. Незважаючи на тривалу історію традиційного китайського мистецтва, у межах якої натюрморт не виділявся як окремий жанр, у сучасному науковому дискурсі термін «натюрморт» дедалі частіше застосовується до традиційного китайського живопису. Виділяють такі моделі натюрморту, як «квіти у вазі», «натюрморт ученого» та «антикварний натюрморт», що пов'язані з ритуальними та соціокультурними практиками.

Шляхи розвитку натюрморту у XX столітті досліджені фрагментарно, переважно через призму творчості окремих митців. Особливо недостатньо вивчений період першої половини XX століття, коли співіснували різноспрямовані тенденції у функціонуванні, організації та художній інтерпретації жанру.

Проблемним залишається також питання сприйняття західних художніх течій, зокрема концепції натюрморту, з урахуванням взаємного впливу китайського мистецтва. Особливий науковий інтерес становить взаємна репрезентація європейського натюрморту в китайській порцеляні та китайської порцеляни в європейському натюрморті, що відкриває перспективи для міжкультурного аналізу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з комплексним вивченням становлення та трансформації натюрморту в китайському мистецтві, зокрема у XX столітті, де спостерігається співіснування різних художніх тенденцій; поглибленим аналізом адаптації західної концепції натюрморту в китайському культурному контексті та дослідженням культурної взаємодії на прикладі натюрморту.

Література:

1. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 60–66.
2. Rybalko S. Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. Culture and art in modern scientific discourse. Kharkiv: PC Technology Center, 2023. P. 98–122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
3. Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва. *Сходознавство. Актуальність та перспективи*. Тези доповідей V Всеукраїнської науково-методичної конференції з міжнародною участю 15 квітня 2021 р. Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2021. С. 108–110.

4. Корнєв А., Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 119–125. DOI: 10.31516/2410-5325.078.15
5. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art & Design*. № 4 (20). 2022. С. 121–132. DOI:10.30857/2617-0272.2022.4.11.
6. Чжан Чже. Флористична композиція в китайському образотворчому мистецтві доби Цін (1644-1912). *Art & Design*. № 3 (23). 2023. С. 191-206 DOI:10.30857/2617-0272.2023.3.16
7. Корнєв А., Чжан Чже. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 55–61. DOI:10.32782/uad.2023.3.7
8. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини XX ст.: Шанхайська школа. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. № 1. С.66–77.
9. Ковальова, М. М., & Чжуаньюй, Ц. (2020). IMPRESSIONAL TRENDS IN CHINESE OIL PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20 th CENTURY. *Art and Design*, 2020 (3), 55–65. DOI: 10.30857/2617-0272.2020.3.4
10. Peng, Chang Ming. Still Life, Living Nature: Painting the ephemerality of beings and things in the West and in the Far East. *Arts & Societies*. № 112. <https://surl.li/oacgqq>
11. 黄斌斌 当代静物画创作的形式语言与精神观念探究 [Хуан Бінбін. дослідження формальної мови та духовних концепцій в сучасному живописі в жанрі натюрморт]
12. 王绍波, 元文平. 中国早期水彩画民族化探究——以静物画题材为例 [Ван Шаобо, Ці Веньпін. Дослідження націоналізації раннього китайського акварельного живопису на прикладі натюрморту]
13. 王玥 张军. 探析莫兰迪绘画语言对当代中国水彩静物创作的影响 《美与时代》2019, (7) [Ван Юе, Чжан Цзюнь. Аналіз впливу мови живопису Моранді на створення сучасного китайського акварельного натюрморту. «Краса і часи» 2019, (7)]
14. 国画构图入门 [Вступ до композиції китайського живопису] URL: <http://surl.li/xahypu>
15. 中国花鸟画的简单构图法 [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів] URL: <http://surl.li/skqqad>
16. Korniev A., Rybalko S., Zhang Zhe. The Art of Chinoiserie of the Seventeenth to Nineteenth Centuries in Museum Complexes of Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo - Museology and Cultural Heritage*. 2025. № 1. pp. 27–45. DOI: 10.46284/mkd.2025.13.1.2
17. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60.
18. Chang-Ming Peng. Regards sur la peinture chinoise en Occident: Évolution du discours et résonances artistiques (1800-1939) . Dijon: Presses du Réel. 256 French
19. Chen, C. (2019). The combination of Chinese and Western influences on Chinese modern ink painting, with Lin Fengmian, Zhang Ding, and Wu Guanzhong as examples. *Art of the Orient*, 2, 165–188. <https://doi.org/10.11588/ao.2013.0.9075>
20. Wang Yuting (2023). Analysis of Lin Fengmian's Aesthetic Education. *Advances in Social Science, Education, and Humanities Research*. URL:<https://surl.li/qxgrtm>
21. Wenwei Fan (2023) The Fusion of East and West in Chinese Painting from the Formal Language of Lin Fengmian's Paintings *Highlights in Art and Design* DOI: 10.54097/hiaad.v2i3.7544

References:

1. Gu, Xincheng, & Shulika, V. V. (2021). Evoliutsiia pohliadiv na tradytsiinyi zhyvopys Kytaiu yevropeiskykh mystetstvoznasiv-synolohiv u pershii polovyni XIX stolittia [The evolution of European sinologists' views on traditional Chinese painting in the first half of the nineteenth century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 36, 60–66.
2. Rybalko, S. (2023). Art-orientalism in Kharkiv: History, theory, practice. In *Culture and Art in Modern Scientific Discourse* (Chap. 2, pp. 98–122). DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
3. Zhang, Zhe. (2021). Natiurmort u zhanrovo-vydovii strukturi kytaiskoho mystetstva [Still life in the genre and typological structure of Chinese art]. In *Skhodoznastvo: Aktualnist ta perspektyvy* (pp. 108–110). Kharkiv.
4. Korniev, A., & Zhang, Zhe. (2022). Predmetnyi svit u tradytsiinomu kytaiskomu zhyvopysi [The material world in traditional Chinese painting]. *Kultura Ukrainy*, 78, 119–125. DOI: 10.31516/2410-5325.078.15
5. Zhang, Zhe. (2022). Natiurmorty Dzhuzeppe Kastilione yak syntez skhidnoi ta zakhidnoi tradytsii [Still lifes by Giuseppe Castiglione as a synthesis of Eastern and Western traditions]. *Art & Design*, 4(20), 121–132. DOI: 10.30857/2617-0272.2022.4.11
6. Zhang, Zhe. (2023). Florystychna kompozytsiia v kytaiskomu obrazotvorchomu mystetstvi doby Tsin (1644–1912) [Floral composition in Chinese visual art of the Qing dynasty (1644–1912)]. *Art & Design*, 3(23), 191–206. DOI: 10.30857/2617-0272.2023.3.16

7. Korniev, A., & Zhang, Zhe. (2023). Kytaiskyi natiurmort u suchasnomu naukovomu dyskursi [Chinese still life in contemporary scholarly discourse]. *Ukrainskyi mystetstvoznavechy diskurs*, (3), 55–61. DOI: 10.32782/uad.2023.3.7
8. Rybalko, S., & Zhang, Zhe. (2023). Reprezentatsii natiurmortu v kytaiskomu zhyvopysi pershoi polovyny XX stolittia: Shankhaiska shkola [Representations of still life in Chinese painting of the first half of the twentieth century: The Shanghai School]. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*, (1), 66–77.
9. Kovalova, M. M., & Zhuangyu, C. (2020). Impressional trends in Chinese oil painting of the first half of the twentieth century. *Art and Design*, (3), 55–65. DOI: 10.30857/2617-0272.2020.3.4
10. Peng, Chang-Ming. (n.d.). Still life, living nature: Painting the ephemerality of beings and things in the West and in the Far East. *Arts & Societies*, (112). <https://surl.li/oacgqq>
11. Huang, Binbin. (n.d.). Dangdai jingwuhua chuanguo de xingshi yuyan yu jingshen guannian tanjiu [Formal language and spiritual concepts in contemporary still life painting].
12. Wang, Shaobo, & Qi, Wenping. (n.d.). Zhongguo zaoqi shuicaihua minzuhua tanjiu: Yi jingwuhua tica wei li [Nationalization of early Chinese watercolor painting: Still life as a case study].
13. Wang, Yue, & Zhang, Jun. (2019). Morandi huihua yuyan dui dangdai Zhongguo shuicai jingwu chuanguo de yingxiang [The influence of Giorgio Morandi's pictorial language on contemporary Chinese watercolor still life]. *Mei yu shidai*, (7).
14. Guohua goutu rumen [Introduction to Chinese painting composition]. (n.d.). <http://surl.li/xahypy>
15. Zhongguo huaniaohua de jianfan goutufa [Simple compositional methods of Chinese flower-and-bird painting]. (n.d.). <http://surl.li/skqqad>
16. Korniev, A., Rybalko, S., & Zhang, Zhe. (2025). The art of chinoiserie of the seventeenth to nineteenth centuries in museum complexes of Ukraine. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, (1), 27–45. DOI: 10.46284/mkd.2025.13.1.2
17. Rybalko, S. B. (2022). Bauhause u konteksti kytaisko-yaponskoi mystetskoi paradyhmy [Bauhaus in the context of the Chinese–Japanese artistic paradigm]. *Ukrainskyi mystetstvoznavechy diskurs*, (5), 54–60.
18. Peng, Chang-Ming. (2019). Regards sur la peinture chinoise en Occident: Évolution du discours et résonances artistiques (1800–1939). Dijon: Presses du Réel.
19. Chen, C. (2019). The combination of Chinese and Western influences on Chinese modern ink painting. *Art of the Orient*, (2), 165–188. DOI:10.11588/ao.2013.0.9075
20. Wang, Yuting. (2023). Analysis of Lin Fengmian's aesthetic education. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. <https://surl.li/qxgrtm>
21. Fan, Wenwei. (2023). The fusion of East and West in Chinese painting from the formal language of Lin Fengmian's paintings. *Highlights in Art and Design*. DOI: 10.54097/hiaad.v2i3.7544

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 76.01+7.017.4+159.9]:766.04:76.071.1(520)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.30>**Мудаліге Олена Іванівна,**

доктор філософії в галузі культури і мистецтва,
старший викладач кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-0719-2319
elena.mudalige@ksada.org

Лесняк Володимир Іванович,

професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
старший викладач кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-7880-4330
lesnyakdesign@gmail.com

Маслак Вікторія Ігорівна,

доктор філософії в галузі культури і мистецтва,
старший викладач кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0000-9618-4542
viktoria.maslak96@gmail.com

ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ ЛІНІЇ І КОЛЬОРУ НА ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ПЛАКАТАХ КАЗУМАСА НАГАЇ

Метою дослідження є виявлення властивостей лінії і кольору в процесі створення лаконічних візуальних матеріалів на прикладі плакатів екологічного спрямування від видатного графічного дизайнера сучасності Казумаса Нагаї. Основні положення статті викладені на підставі аналізу матеріалів плакатів, що є складовою колекції музею екологічного плакату «4-й Блок» (Харків, Україна). У статті представлено репрезентативні зразки екологічного плакату авторства японського дизайнера Казумаса Нагаї та розкрито особливості візуальної мови майстра, якій притаманна певна образність, створена лініями, та емоційно-комунікативний характер залучених кольорів. У роботах автора простежена тема збереження природи, що відображає традиційне для Японії синтоїстське шанування та співчуття до всього живого. Окреслено переваги використання лінії і кольору як основних засобів формування візуальної мови сучасного екологічного плакату. Наголошено на здатності графічного дизайну долати мовні бар'єри, впливати на сприйняття навколишнього світу, формувати емоції у відповідь на представлені візуальні образи, перетворювати комунікацію на досвід. Актуальність теми визначена необхідністю продемонструвати як фундаментальні елементи графічного дизайну – лінія та колір – формують візуальну мову повідомлення, створюють акцент, керують увагою глядача та впливають на емоційну складову сприйняття інформації. Позначено властивості плакату, як важливого напрямку мистецтва та об'єкту графічного дизайну, що має популяризувати ідеї громадянськості та спрямовувати динаміку творчого потенціалу на екологічну безпеку. Природоохоронні плакати постають інструментом освіти, покликаним ініціювати соціальні, політичні та культурні процеси в суспільстві.

Ключові слова: графічний дизайн, візуальна мова, лінія, колір, художні образи, емоційний вплив, Казумаса Нагаї.

Mudalige Olena, Lesnyak Volodymyr, Maslak Victoriia. A STUDY OF THE INFLUENCE OF LINE AND COLOR ON EMOTIONAL PERCEPTION OF ARTISTIC IMAGES IN KAZUMASA NAGAI'S POSTERS

This study aims to identify the properties of line and color in the creation of concise visual materials using environmental posters by the prominent contemporary graphic designer Kazumasa Nagai as an example. The article's key findings are based on an analysis of posters from the collection of the «4th Block» Environmental

Poster Museum (Kharkiv, Ukraine). The article presents representative examples of environmental posters by Japanese designer Kazumasa Nagai and explores the artist's visual language, characterized by a distinct imagery created by lines and the emotional and communicative nature of the colors used. The author's works explore the theme of nature conservation, reflecting Japan's traditional Shinto reverence and compassion for all living things. The advantages of using line and color as the primary means of shaping the visual language of contemporary environmental posters are highlighted. The ability of graphic design to overcome language barriers, influence perceptions of the surrounding world, evoke emotions in response to visual images, and transform communication into experience is highlighted. The relevance of this topic stems from the need to demonstrate how the fundamental elements of graphic design—line and color—shape the visual language of a message, create emphasis, direct the viewer's attention, and influence the emotional component of information perception. The poster's properties are highlighted as an important artistic discipline and graphic design object, intended to popularize ideas of civic engagement and channel creative potential toward environmental safety. Environmental posters are an educational tool designed to initiate social, political, and cultural processes in society.

Key words: *graphic design, visual language, line, color, artistic images, emotional infusion, Kazumasa Nagai.*

Вступ. Популярність плаката, як форми швидкої графічної реакції у соціумі, залишається актуальною при наявності сучасних альтернативних засобів візуальних комунікацій. Його здатність у лаконічній візуальній формі передавати інформацію, формувати розуміння культури та етики, бути індикатором громадської думки ставити його на найвищу ступінь графічного дизайну [5]. Окреме місце займає екологічний плакат, який створює візуальний образ для трансляції важливої інформації та відіграє позитивну роль у формуванні громадських цінностей, базуючись на особливостях зорового та асоціативного сприйняття, на засадах психології.

Дослідження творчих навичок японського дизайнера Казумаса Нагаї демонструє сучасний генерації митців підхід до створення композицій з потужною метафоричною актуальністю через традиції, духовні основи і природність. Досягнення майстра демонструють увагу до пріоритету емоційної складової плакату, як інструменту самовираження та комунікації. Теоретичне осмислення спадщини Нагаї дає змогу залучити нові наукові знання для аналізу сучасних течій в графічному дизайні.

Матеріали та методи. Матеріалом для аналізу постали плакати дизайнера, надіслані для участі в Міжнародній триєнале екологічного плакату «4-й Блок», які на даний момент зберігаються в одноіменному музеї в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Методологія дослідження базується на фундаментальних загальнонаукових методах аналізу та

синтезу. Формально-типологічний метод постав у нагоді вивчити структуру та форму об'єктів. Прийоми образно-стилістичного аналізу використані для вивчення особливостей візуальної мови плакатів. Застосовано семіотичний метод, що дозволяє аналізувати об'єкти як носії ефективних знакових комунікацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі опрацювання наукових джерел визначено предметні напрямки у дослідженнях, пов'язаних із зазначеною темою: 1 – лінія і колір як основні засоби формування візуальної мови сучасного екологічного плакату; 2 – дизайнерський спадок Казумаса Нагаї. За першим напрямком ґрунтовним дослідженням є книга професора Володимира Лесняка, де закладено теоретичний фундамент для розуміння візуальної мови графічного дизайну. Автор розглядає здатність лінії передавати будь-яку форму, будь який стан навколишнього світу і риси характеру: напругу, спокій, силу, м'якість, жорсткість, елегантність, пристрасть, збудження, ентузіазм, відчай, хвилювання, радість, гостроту тощо. Аналізуючи колір як засіб художньої виразності, автор позначає його три основні функції: комунікативну, пізнавальну і експресивну, а також підкреслює його здатність допомогти дизайнеру передати власне ставлення до змісту твору [2].

За другим напрямком дослідження джерелом, що розкриває багатогранність творчості видатного графічного дизайнера Казумаса Нагаї, є стаття мистецтвознавиці Меггі Кінсер Сайкі, що розкриває особистість

художника через його твори. Показовим є те, що Казумаса Нагаї у свої 60 років «почувався комфортно у своїй славі, але ризикнув нею, щоб залишитися на вершині епохи. Він проаналізував свою роботу до цього моменту – малювання неорганічних об'єктів лінійкою та циркулем – і обрав протилежну крайність: малювання органічних об'єктів від руки. Він вирушив на невідому територію, щоб перевірити себе та свою здатність утримувати увагу аудиторії» [6].

Розглядаючи японський пацифістський і екологічний плакат, дослідниця Катаржина Кулпінска називає Казумаса Нагаї (1929–2026) дизайнером, який спрямовує увагу своєї аудиторії на зникаючі види тварин. В серії постів «SAVE» Нагаї створив елегантні портрети тварин. В іншій серії назва «SAVE ME. I'M HERE» не тільки проголошує їх фізичну присутність, але просить щоб ця присутність вкорінилася в свідомості людей. Розміщена в плакатах пропозиція більше необхідна для жителів Заходу ніж для японців. З перших днів в Японії існувала філософія – що всі живі істоти рівні люди, тварини, рослини, духи що живуть в річках, горах, лісах, і люди повинні поважати всіх і жити в гармонії з ними [4].

Важливим доробком для розкриття зазначеної теми є дослідження відомої української мистецтвознавиці Лариси Савицької, яка активно співпрацювала з роботою Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» у 1990-ті роки в Харкові. Її статті неодноразово публікувалися в каталогах трієнале, допомагаючи розкрити концепцію експозицій та контекст творчості дизайнерів. Особливу увагу дослідниця приділяла саме роботам японських дизайнерів. Автор відмічала, що японська філософія, естетика, мистецтво знаходяться в розумінні сенсу існування у переживанні єдності зі світом. Саме ця позиція зробила японських дизайнерів найкращими у світі пропагандистами екологічних проблем, які рідко лякають зображенням техногенних катастроф, але змушують глядача переживати красу як шлях пізнання істини про світ. Як сто, триста, і п'ятсот років тому японське мистецтво прославляє

єдність всього живого на землі, його чарівне виростання з однієї матерії, від якої відгалужуються квіти, тварини, птахи та люди [1].

Дослідниця Шауліс К. зауважує на відмові від другорядних деталей, лаконічності форм і засобів художньої виразності, гармонії і простоті в побудові композицій в плакатному мистецтві Японії [8]. Науковці Колісник І. і Ворончихина А. підкреслюють, що Японія демонструє автентичну зосередженість на екологічному світосприйнятті, яка виростає із довготривалої традиції синто та культурної специфіки. Популярність у світі їх робіт свідчить про інтереси та активні пошуки людиною своєї духовної основи, тугу сучасної людини за простотою буття [3].

Результати. Понад півстоліття Казумаса Нагаї знаходився на передовій лінії графічного дизайну. Його кар'єра почалася в 1950-х коли він став членом Японського клубу художників-рекламістів. В 1960 брав участь у заснуванні Японського центру дизайну, впливового колективу, який відіграв центральну роль у формуванні корпоративної та культурної ідентичності Японії через дизайн. Шістдесяті та сімдесяті роки були періодом бурхливого розвитку Японії, включаючи Олімпійські ігри 1964 року та Всесвітню виставку 1970 року. Міжнародна популярність прийшла до Казумаса Нагаї після того, як він розробив емблему для Олімпійських ігор у 1972 році в місті Саппоро. Дизайн Нагаї відображав нове відчуття часу в єдиному форматі, де японський прапор, стилізоване зображення білої сніжинки та олімпійські символи могли вільно поєднуватись по вертикалі та горизонталі. З того часу він працював над корпоративними символами відомих компаній, його логотипи були прості, конкретні та вдалі. На відміну від навмисно щільних та складних постерів.

У цей період Нагаї захоплювався абстракцією та оптичними ілюзіями. Саме тоді зростає його занепокоєння лінією та наповнене дослідження ефектів візуального сприйняття та простору. Дизайнер розглядав лінію як важливий елемент, що пов'язує простори. Його роботи були побудовані на грі геометричних форм, відрізнялися

мінімалізмом та суворою точністю ліній, відчуттям балансу і порядку в композиціях. Починаючи з кінця 1960-х до кінця 1980-х років майстер відтворював свій внутрішній всесвіт безкомпромісними візерункам власного створення, протиставляючи їх фотографіям пустель, гірських ландшафтів та величних водойм. Поєднуючи традиційну японську естетику з міжнародними інноваціями, використовуючи символізм і абстракцію, дизайнер перетворив складні ідеї на потужні зображення. Його роботи були глибоко виразними і відображали місію графічного дизайну нести моральну та філософську значимість. Поєднання геометричних візерунків за допомогою лінійки та циркуля в докомп'ютерну епоху допомагало Нагаї створювати світогляд, що асоціювався із давніми рельєфними гравюрами.

В середині 80-х відбувається різка трансформація в техніці вже всесвітньо прославленого майстра. Нагаї відійшов від малювання неорганічних об'єктів циркулем і лінійкою і обрав малювання органічних об'єктів від руки. Сміливий стильовий крок для людини, яка вже відома певним рівнем робіт. Не повторюватись, а обрати незайований простір для перевірки власного таланту утримувати увагу глядача. Казумаса Нагаї почав досліджувати можливість відобразити багатогранність своїх задумів через навички рук і створив багатий образами і структурною площинністю світ. Розуміння руйнівного впливу розвитку сучасної цивілізації на природне екологічне середовище сприяло переходу майстра на зображення цілком казкових тварин, що нагадують традиційні малюнки звірів в японському народному творчості. З того часу Казумаса Нагаї присвятив багато своїх проєктів екології та тваринам, закликаючи подбати і захистити навколишнє довкілля.

Принциповий перехід до тварин як основного мотиву в роботах не є дивним для людини, яка виховувалась в країні, де екологія і доля землі мають справжню цінність завдяки особливому розташуванню країни, руйнівним факторам, клімату та досвіду трагедій. Протягом століть японці усвідомлювали цілющу

силу природи, включаючи вплив дерев і лісів на людей, що сьогодні вже підтверджено науковими дослідженнями. Традиції синтоїзму – віра в те, що всі природні явища мають духовну природу, а тварини, рослини, неживі речовини є частиною всесвіту так само, як і люди, - присутнє в роботах сучасних японських миців [4].

В серії плакатів «SAVE» (в перекладі «ЗБЕРЕЖИ») привертає увагу безпосередній лінійний малюнок, що підкреслює природність зображення (рис. 1). Гнучка лінія створює хвилюподібні рухи на площині плакату, повторюючи контури тіла тварин. Лінія будує і обмежує форму, з'ясовує її характер і рух. Поруч з контурами тварин розташовано детальне, майже текстурне зображення голів тварин в анфас, що нагадують фотографії на документах. Плакати у вигляді делікатних заяв від представників кожного виду з проханням про піклування, збереження і співчуття. Примітно, що яскраво жовтий колір використовується в Японії як застережливий, що символізує необхідність бути обережним. Жовті головні убори для учнів молодших класів, які ходять до школи самостійно, є обов'язковим елементом безпеки, покликаним зробити дітей максимально помітними для водіїв у щільному потоці транспорту. Використання дизайном яскраво жовтого у серії плакатів має на меті нарешті помітити і захистити тварин як дітей. Серія просуває важливе послання про відносини між людьми та природою.

Наступна серія плакатів «SAVE ME, PLEASE. I'M HERE» (в перекладі «ЗБЕРЕЖИ МЕНЕ, БУДЬ ЛАСКА. Я ТУТ») залучає своєю стриманістю і тишею (рис. 2), наповнюючи простір аркуша чарівними звірами, що населяють заповідники і дикі джунглі. Дивлячись людськими очима, вони передають повідомлення від духів природи всьому створеному світу, відроджуючи любов в серці та просвітлення в розумі. Чистий серцем художник пронизливо закликає глядача до збереження та підтримки природи як неперевершеного Божого творіння з глибоким внутрішнім життям. Щоб доторкнутись до сердець освіченого людства і нагадати людям про їх



Рис. 1. Казумаса Нагаї. Японія. 1997 р. Серія плакатів «SAVE». Музей екологічного плакату «4-й Блок» ХДАДМ. Україна



Рис. 2. Казумаса Нагаї. Японія. 1997 р. Серія плакатів «SAVE ME, PLEASE. I'M HERE». Музей екологічного плакату «4-й Блок» ХДАДМ. Україна



Рис. 3. Казумаса Нагаї. Японія. 2000 р. Серія плакатів «LIFE TO SHARE». Музей екологічного плакату «4-й Блок» ХДАДМ. Україна

космічну сутність художник запозичую форми тварин, наділяє їх внутрішньою життєвою силою. Майже портретні зображення, уразливі фігури та перелякані очі привертають увагу і тримають у напрузі. Автору вдається заохотити замислитись про близькість між людьми і природою. В даній серії лінія організує простір, створюючи контури форм і спрямовує погляд глядача. Легкі та ніжні зображення тварин підвішені в чорному просторі. Лінія в руках художника окреслює їх майже абстрактну ясність, відсутність тіней і глибини. Кожному з них лінія надає індивідуальності і повертає належне. Лінійний рисунок передає враження об'єму предмета. Спрощеність малюнку криє в собі талант багаторічного дизайнерського досвіду, спрямованого на пошук сенсу в усуненні зайвого для концентрації на головному. Напруга контрасту яскраво білої форми и чорного тла торкаються понять, що лежать за межами візуальної уяви. Визнаючи силу тла, дизайнер намагається проявити його конструктивну необхідність. В даному кольоровому вирішенні чорне тло створює сильний візуальний акцент, максимальний контраст, що привертає увагу до елементів та створює відчуття глибини (рис. 2).

Розглянемо наступну знакову плакатну серію «LIFE TO SHARE» (в перекладі «ЖИТТЯ, ЯКИМ МОЖНА ПОДІЛИТИСЬ»), що була надіслана на IV Міжнародну трієнале екологічного плакату «4-й Блок» у 2000 році. Треба зазначити, що серійність в плакатах Казумаса Нагаї проявляється в очевидній єдності, у сукупності кількох текстів для вирішення одного практичного завдання. Плакати серії об'єднані домінуючою присутністю силуету людини та різних тварин, демонструючи гармонію спільності природи та людини [7]. Для встановлення контакту з глядачем і надання образу емоційного стану автор акцентує увагу на очах людини і тварини. Графічна мова плакату вирізняється делікатним контуром пластичної лінії та емоційним особистісним сприйняттям. Лінія малюнку має чітку і в одночас витончену форму. Поєднуючи в єдине ціле лінійний контур та образ, автор висловлює свій творчий

пошук за допомогою лінії. Майстер розташовує силуети людини таким чином, наче вони дбайливо перетинаються з силуетами різних тварин, що підтверджує глибоке усвідомлення взаємозалежності видів, людей, тварин, рослин та інших живих організмів. Бездоганне поєднання лаконічної форми і колірної відповідності спостерігається в роботі. Димчасто-фіолетовий колір додає образу глибини та містичної таємничості, виконує роль естетичного впорядкування, балансуючи між креативністю та спокоєм. Колір в даному прикладі виконує комунікативну функцію, передаючи емоційні сенси без слів. Читабельність серії підтвержується закликом англійською мовою (рис. 3).

Висновки. Проведене дослідження дає потенціал стверджувати, що форма лінії та властивості кольору, як фундаментальні елементи графічного дизайну, інформують глядача не лише про функціональний зміст та конструктивні особливості, але й про притаманні різним народам світоглядні категорії, за допомогою яких втілюється їх художньо-естетична функція. Художня мова серії плакатів японського дизайнера демонструє потенціал лінійно-пластичних рішень у силуетно-знаковій системі графічного дизайну. Колір виступає абсолютно самостійним елементом, додаючи композиціям динаміки, глибини і додаткових змістів. Вивчаючи природу ліній та їх здатність пропонувати простору художній обсяг, Казумаса Нагаї залучає глядача у спілкування та поширення кращих ідей людства. Наведена в статті колекція шедеврів плакатного мистецтва видатного графічного дизайнера Казумаса Нагаї в ідеальному стані зберігається в музеї екологічного плакату «4-й Блок» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Подальше дослідження візуального матеріалу колекції буде корисним у процесі кваліфікаційної підготовки здобувачів вищої освіти за спеціальністю «графічний дизайн», для створення методичних рекомендацій, при розробці кураторських та культурних проєктів, для продовження формування сучасної графічної практики екологічного спрямування.

Література:

1. I–III Міжнародні триєнале екоплаката «4-й Блок» (1991, 1994, 1997) : каталог-збірник / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок»; укл. : О. Векленко та ін. Харків : A4plus, 1997. 182 с. : іл.
2. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини: 40 оригінальних шрифтів/Володимир Лесняк. Київ: ArtHuss, 2020. 160 с.
3. Колесник І., Ворончихіна А. Космологія синто і екологічна парадигма Японії у XX–XXI ст. // *ІСТОРИЯ РЕЛІГІЙ В УКРАЇНІ*. Книга II, 2020. С. 182–191.
4. Kulpinska K. Japanese Pacifist and Ecological Posters. U. G. Satō and others. *Art of the Orient*. Vol. 8 (2019). <https://doi.org/10.11588/ao.2019.0.10630Kulpinska> (дата звернення: 11.03.2026)
5. Мудаліге О. Засоби дизайну шрифтового плакату екологічного спрямування. *Актуальні питання гуманітарних наук* : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 71. С. 106–111. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-16>.
6. Saiki, M. Kazumasa Nagai's: Wilderness. <https://static1.squarespace.com/static/6393577c772d69762514dceb/t/63acbb5f515e0259d598252f/1672264545967/13.+Kazumasa+Nagai%27s+Wilderness-compressed.pdf> (дата звернення: 23.03.2026)
7. Северіна О. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних триєнале «4-й Блок»): дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.07. Харків, 2010. 307 с. : іл.
8. Шауліс К. Образи природи в японській графіці XVII–XX століття та їх відображення в екологічному плакаті. *Art and design*, 4, 2018. <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2019/03/139-146-%D0%A8%D0%90%D0%A3%D0%9B%D0%86%D0%A1.pdf> (дата звернення: 17.03.2026)

References:

1. I–III International Eco-Poster Triennial «4th Block» (1991, 1994, 1997): catalog-collection / Association of Graphic Designers "4th Block"; comp. : O. Veklenko et al. Kharkiv: A4plus, 1997. 182 p. : ill. [in Ukrainian]
2. Lesnyak, V. (2020) Reproduction of the font heritage: 40 original fonts [Vidtvorennya shriftovoi spadshini: 40 originalnikh shriftiv]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian]
3. Kolesnyk, I. & Voronchykhina, A. (2020) Shinto cosmology and the ecological paradigm of Japan in the XXth–XXIst centuries [Kosmologiya sinto i ekologichna paradigma Japonii u XX–XXI st.] // *HISTORY OF RELIGIONS IN UKRAINE*, (Book II), 182–191. [in Ukrainian]
4. Kulpinska, K. Japanese Pacifist and Ecological Posters. U. G. Satō and others. *Art of the Orient*. Vol. 8 (2019). <https://doi.org/10.11588/ao.2019.0.10630Kulpinska> (дата звернення: 11.03.2026)
5. Mudalige, O. (2024) Means of design of a typeface poster of an ecological sense [Zasobi dizaynu shriftovogo plakatu ekologichnogo spriamuvannya]. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Droboych State Pedagogical University named after Ivan Franko*. Issue Seventieth. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-16>.
6. Saiki, M. Kazumasa Nagai's: Wilderness. <https://static1.squarespace.com/static/6393577c772d69762514dceb/t/63acbb5f515e0259d598252f/1672264545967/13.+Kazumasa+Nagai%27s+Wilderness-compressed.pdf> (дата звернення: 23.03.2026)
7. Severina, O. (2010) Ecological poster: establishment and development (based on the materials of the International Triennale "4th Block") [Ecologichnyi plakat: stanovlennya ta rozvitok]: diss. ... candidate art : 17.00.07. Kharkiv. [in Ukrainian]
8. Shaulis, K. (2018) Images of nature in Japanese graphics of the 17th–20th centuries and their reflection in an ecological poster [Obrazi prirodi v yaponsl=kiy grafitsi XVII–XX st. ta ikh vidobradjennya v ekologichnomu plakati]. *Art and design*, 4. <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2019/03/139-146-%D0%A8%D0%90%D0%A3%D0%9B%D0%86%D0%A1.pdf> [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.046.1:7.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.31>

Мунтян Стелла Дмитрівна,

викладач кафедри образотворчого мистецтва

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

ORCID ID: 0009-0009-2699-2574

Muntyanss699@pdpu.edu.ua

Грудка Анастасія Олександрівна,

здобувачка вищої освіти

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

nasya0401q@gmail.com

МІФОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ ДРАКОНА В СХІДНОМУ ТА ЗАХІДНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ І ФОРМИ

Мета дослідження – виявлення та аналіз семантичних та формальних особливостей міфологічного образу дракона у східному та західному образотворчому мистецтві. Використано методи: історико-культурний метод; порівняльний метод; метод мистецтвознавчого аналізу. У результатах дослідження з'ясовано, що образ дракона є одним із найстійкіших міфологічних символів світової культури, який у різних традиціях набув відмінного семантичного й художнього втілення. Встановлено, що у східному образотворчому мистецтві дракон переважно пов'язується з мудрістю, силою, гармонією, природними стихіями та космічним порядком, тоді як у західному мистецтві він здебільшого постає як уособлення хаосу, небезпеки, зла й випробування. Порівняльний аналіз засвідчив, що ці смислові відмінності безпосередньо вплинули на формальні характеристики образу: у східній традиції переважають пластичність, ритмічність, декоративність і зв'язок із природним середовищем, у західній – драматизм, конфліктність композиції та підкреслена тілесність образу. Доведено, що в сучасній візуальній культурі образ дракона не втрачає актуальності, а зберігає здатність до нових художніх трансформацій у мистецтві, графіці та дизайні. Наукова новизна: здійснено цілісний порівняльний аналіз семантичних і формальних особливостей образу дракона у східному та західному образотворчому мистецтві, а також узагальнено його символічні й художні відмінності в міжкультурному вимірі. Практичне значення: результати дослідження можуть бути використані у викладанні історії мистецтва, культурології, мистецтвознавства, а також під час аналізу міфологічної символіки у візуальному мистецтві, графіці та дизайні. Перспективи подальших розвідок вбачаються у поглибленому вивченні образу дракона в окремих національних художніх традиціях, у дослідженні його трансформацій в сучасному дизайні, ілюстрації, кіно та цифровій візуальній культурі, а також у ширшому аналізі інших міфологічних образів у порівняльному мистецтвознавчому аспекті.

Ключові слова: образ дракона, міфологічний образ, образотворче мистецтво, східне мистецтво, західне мистецтво, символіка дракона, семантика образу, візуальна культура.

Muntian Stella, Hrudka Anastasiia. THE MYTHOLOGICAL IMAGE OF THE DRAGON IN EASTERN AND WESTERN VISUAL ART: FEATURES OF CONTENT AND FORM

The purpose of the study is to identify and analyze the semantic and formal features of the mythological image of the dragon in Eastern and Western visual art. The following methods were employed: the historical-cultural method, the comparative method, and the method of art historical analysis. The findings of the study demonstrate that the image of the dragon is one of the most enduring mythological symbols in world culture, acquiring distinct semantic and artistic interpretations in different traditions. It has been established that in Eastern visual art the dragon is predominantly associated with wisdom, strength, harmony, natural elements, and cosmic order; whereas in Western art it is most often represented as an embodiment of chaos, danger, evil, and trial. The comparative analysis showed that these semantic differences directly influenced the formal characteristics of the image: in the Eastern tradition, plasticity, rhythm, decorativeness, and a close connection with the natural environment prevail, while in the Western tradition, dramatic intensity, compositional conflict, and an accentuated corporeality of the

image are more characteristic. It has been proven that in contemporary visual culture the image of the dragon has not lost its relevance; rather, it retains its capacity for new artistic transformations in art, graphics, and design. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive comparative analysis of the semantic and formal features of the dragon image in Eastern and Western visual art, as well as in the generalization of its symbolic and artistic differences in an intercultural dimension. The practical significance of the study is that its findings may be used in the teaching of art history, cultural studies, and art studies, as well as in the analysis of mythological symbolism in visual art, graphics, and design. Prospects for further research are seen in a more in-depth study of the dragon image in particular national artistic traditions, in the investigation of its transformation in contemporary design, illustration, cinema, and digital visual culture, as well as in a broader analysis of other mythological images from a comparative art historical perspective.

Key words: dragon image, mythological image, visual art, Eastern art, Western art, dragon symbolism, image semantics, visual culture.

Актуальність дослідження. Міфологічні образи є важливою складовою духовної культури людства, оскільки відображають світогляд, цінності та уявлення народів про порядок світу. Одним із найвиразніших і найпоширеніших таких образів є дракон, який посідає помітне місце в міфології та образотворчому мистецтві різних культур. Актуальність осмислення образу дракона зумовлена його вагомим символічним значенням у художній культурі Сходу та Заходу. У східній традиції він переважно уособлює силу, мудрість, гармонію та природні стихії, тоді як у західній – часто пов'язується з хаосом, небезпекою і злом. Такі відмінності вплинули на художні образи, сюжети та композиційні рішення в мистецтві різних епох. Образ дракона важливий не тільки як міфологічний персонаж, але і як художній символ, що зберігає культурні смисли, передає їх у часі та відображає своєрідність різних цивілізацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковій літературі образ дракона розглядається як міфологічний, символічний і культурно-архетипний феномен. Я. Таран (2007) аналізує образ дракона в міфологічному просторі східних слов'ян, простежує його трансформацію в прикладному мистецтві, храмовому рельєфі та іконографії XII–XIV ст., а також наголошує на складності генези цього образу й поєднанні в ньому різномірних зооморфних ознак [7, с. 66–73]. М. Даниленко (2021) звертається до китайської традиції та підкреслює особливе місце дракона в міфології Китаю, де він постає як тотемний, сакралізований і культурно значущий образ [4, с. 105–107].

Такі праці дають підстави розглядати дракона не тільки як персонажа міфу, а як стійкий культурний знак, пов'язаний із космологічними уявленнями, владою, сакральністю та колективною символічною пам'яттю.

У ширшому культурологічному контексті І. Балтазюк (2020) розглядає архетипи як чинник збереження національної ідентичності [1, с. 125–127], що дає методологічну основу для осмислення дракона як архетипного образу, здатного зберігати сталі смисли в різних історичних і художніх контекстах. П. Герчанівська (2021) аналізує етнічну та національну ідентичності крізь призму культурного коду [3, с. 3–8], створюючи теоретичне підґрунтя для тлумачення міфологічних образів як носіїв колективних уявлень і цінностей. У цьому ж напрямі О. Слітюк, А. Лунько, В. Складенко та С. Лаврусенко (2025) досліджують адаптацію міфологічних образів українського фольклору в мистецтві та дизайні й показують, що міфологічна символіка зберігає продуктивність у нових художніх формах [6, с. 398–405]. Ці праці важливі для розуміння того, як міфологічний образ функціонує в культурі та візуальному мистецтві поза межами суто фольклорного середовища.

Для осмислення східного художнього контексту певне значення мають і праці, присвячені китайській символіці та традиційному мистецтву. Ян Сісі (2018) досліджує міфопоетичну символіку в хореографічній культурі Китаю [9, с. 52–60], а Чжан Гомін (2019) аналізує традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці [8, с. 82–86]. Ці праці дають змогу точніше зрозуміти роль символу, міфу та національної художньої традиції

в китайській культурі, що є важливим тлом для інтерпретації східного образу дракона.

Окремо слід врахувати праці, що стосуються візуального функціонування образу в сучасній культурі. Ж. Денисюк (2022) розглядає візуальну комунікацію як феномен масової культури й підкреслює, що візуальний образ є носієм смислів, цінностей і культурних кодів [5, с. 9–14]. Це положення важливе для розуміння того, чому міфологічний образ дракона зберігає актуальність у сучасному мистецтві, графіці, дизайні та масовій візуальній культурі.

Водночас аналіз опрацьованих джерел показує, що наявні праці переважно зосереджені або на окремих національних традиціях, або на загальних питаннях архетипіки, міфологічної символіки, культурного коду та візуальної репрезентації. Безпосередній порівняльний мистецтвознавчий аналіз семантичних і формальних особливостей образу дракона в східному та західному образотворчому мистецтві розкритий недостатньо. Саме ця обставина зумовлює доцільність запропонованого дослідження.

Матеріали та методи. *Мета дослідження* – виявлення та аналіз семантичних та формальних особливостей міфологічного образу дракона у східному та західному образотворчому мистецтві. *Цілями дослідження* визначено: 1) проаналізувати походження та символічне значення образу дракона в міфологічних уявленнях різних народів; 2) дослідити особливості інтерпретації цього образу в художніх традиціях країн Сходу; 3) розглянути специфіку інтерпретації дракона в західному образотворчому мистецтві; 4) провести порівняльний аналіз семантичних та формальних характеристик образу дракона у східних та західних художніх традиціях. *Методи дослідження*: історико-культурний метод, який дозволяє простежити формування та розвиток образу дракона в різних культурних традиціях; порівняльний метод, спрямований на виявлення спільних та відмінних рис у інтерпретації цього образу в мистецтві Сходу та Заходу; метод мистецтвознавчого аналізу, який дає змогу вивчати особливості

художньої форми, стилістики та композиції зображень дракона. *Методологічною базою дослідження* є системний підхід, який дозволяє розглядати цей образ як складне культурно-художнє явище.

Результати дослідження. Образ дракона належить до найдавніших міфологічних символів, що сформувалися на ранніх етапах розвитку людської культури. У різних традиціях він постає як складна фантастична істота, яка поєднує ознаки кількох тварин і втілює уявлення людини про природні стихії, надприродну силу та межу між впорядкованим і хаотичним началом. Я. Таран (2007) аналізує трансформацію образу дракона в міфологічному просторі східних слов'ян і наголошує на його складній генезі та поєднанні різнорідних зооморфних рис [7, с. 66–73]. У ширшому культурологічному контексті І. Балтазюк (2020) розглядає архетипні образи як носії стійких колективних смислів [1, с. 125–127], що дає підстави трактувати дракона не тільки як персонажа міфу, але й як культурний знак, здатний зберігати символічне значення в різних історичних і художніх системах.

У міфах багатьох народів дракон часто виступає охоронцем сакральних цінностей – води, скарбів, знань або космічного порядку. Водночас він може уособлювати небезпечні й не приборкані сили природи. Саме ця подвійність зумовила багатозначність його подальших художніх інтерпретацій. М. Даниленко (2021) підкреслює, що в китайській міфології дракон посідає особливе місце і постає як тотемний, сакралізований та культурно значущий образ [4, с. 105–107]. Тому символічне навантаження образу дракона залежить передусім від культурного середовища, у якому він формується.

У культурах Східної Азії дракон має переважно позитивне значення. Він асоціюється з мудрістю, силою, гармонією, благополуччям, водною стихією та життєдайними природними процесами. М. Даниленко (2021) зазначає, що в китайській традиції дракон пов'язаний із уявленнями про першопредка, національного мудреця, головний тотем і символ особливої сакральної сили

[4, с. 105–107]. Х. Кім (2016) показує, що в мистецтві Китаю, Японії та Кореї мотив дракона набув широкого поширення завдяки своїм релігійним і культурним асоціаціям та став одним із важливих образів як у живописі, так і в декоративному мистецтві [10].

Символічне значення дракона у східній традиції пов'язане з уявленнями про космічний порядок, рівновагу сил і взаємодію людини з природою. Х. Кім (2016) зазначає, що в східноазійській художній культурі мотив дракона функціонує в системі установлених іконографічних значень, пов'язаних, зокрема, з даоською та буддиською традиціями [10]. У цьому контексті дракон постає не лише як могутня істота, а і як символ енергії, що поєднує небесний і земний світи. Для осмислення китайського художнього контексту певне значення мають і праці, присвячені національній символіці та традиційному мистецтву. Ян Сісі (2018) досліджує міфопоетичну символіку в китайській культурі [9, с. 52–60], а Чжан Гомін (2019) аналізує традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці [8, с. 82–86]. Хоч ці праці не присвячені безпосередньо образу дракона, вони допомагають точніше зрозуміти роль символу, міфу та художньої традиції у формуванні образної системи культури.

Художнє втілення образу дракона у східному мистецтві має виразні стилістичні особливості. Для нього характерні гнучка й ритмічна лінія, витягнута пластична форма, декоративна деталізація та відчуття безперервного руху. У композиції дракон часто органічно поєднується з хмарами, водою, гірським ландшафтом або хвилями, що посилює його зв'язок із природними стихіями. Х. Кім (2016) показує, що образ дракона був поширеним у монохромному живописі тушшю, а також у декоративно-ужитковому мистецтві Китаю, Японії та Кореї [10]. Це дає підстави розглядати його не тільки як символічний, але і як формотворчий образ східної художньої традиції. У цьому сенсі міфологічний образ дракона став важливим чинником розвитку візуальної мови східного мистецтва.

Отже, у культурах Східної Азії дракон є складним і багатозначним образом, у якому поєднуються міфологічні, релігійні, культурні та естетичні смисли. Він уособлює не руйнівний хаос, а силу, мудрість, гармонію та космічний порядок, що безпосередньо вплинуло і на його художнє втілення. Саме тому в східному образотворчому мистецтві дракон постає як величний, динамічний і символічно насичений образ, тісно пов'язаний із природою, владою та духовною енергією.

У західноєвропейській культурі образ дракона набув іншого символічного значення, ніж у мистецтві Сходу. Його формування пов'язане з поєднанням античних міфологічних уявлень, народно-легендарної традиції та християнської релігійної символіки. У середньовічному європейському мистецтві фантастичні істоти посідали помітне місце в системі морально-алегоричних образів. Музей Дж. Пола Гетті (The J. Paul Getty Museum) (2007) показує, що середньовічні уявлення про звірів охоплювали як реальних, так і фантастичних істот, а апокаліптичні сцени наділяли дракона виразними ознаками сили, що загрожує світові та вірним [11]. Тому в західній традиції дракон поступово закріплюється як образ небезпеки, хаосу та ворожого людині начала.

У західному мистецтві дракон переважно має негативну символіку. Його зображують як чудовисько, пов'язане з темними, дикими або прикордонними просторами, а також з випробуванням, яке герой має подолати. Такий образ поєднує уявлення про страхітливую природну силу, моральну загрозу та перешкоду на шляху до перемоги. Саме тому одним із найпоширеніших мотивів західноєвропейського мистецтва став сюжет боротьби героя або святого з драконом. Музей Дж. Пола Гетті (The J. Paul Getty Museum) (2007) акцентує, що в середньовічній образності чудовиська часто виконували не тільки декоративну, але й повчальну функцію, візуалізуючи уявлення про зло, спокусу та кінець часів [11].

Особливого поширення в європейському мистецтві набув сюжет святого Юрія, який уражає дракона. Л. Тіллері (2021) у розгляді скульптурної групи Святий Георгій і дракон

(Saint George and the Dragon) у стокгольмській Сторкйркан (Storkyrkan) підкреслює, що цей образ поєднував релігійну, меморіальну й політичну функції [13]. Дослідниця показує, що вибір саме цього сюжету слугував алегорією перемоги над загрозою, а протистояння святого й дракона набувало значення боротьби добра зі злом, захисту міста й утвердження влади [13]. Саме тому зображення святого Юрія на коні, який списом вражає чудовисько, стало одним із найупізнаваніших іконографічних мотивів західноєвропейського мистецтва.

У художньому плані західноєвропейський образ дракона тяжіє до драматизму, контрасту та конфліктної композиції. Якщо у східному мистецтві дракон часто органічно зливається з природним середовищем, то в західній традиції він зазвичай постає як антагоніст, протиставлений героєві. Л. Тіллері (2021) зазначає, що у стокгольмській скульптурній групі драматизм посилюється не тільки самим сюжетом, а й матеріальним вирішенням образу: реалістичні деталі, багатоматеріальність і підкреслена тілесність чудовиська створюють напружений ефект безпосередньої боротьби [13]. Це дає підстави стверджувати, що в західноєвропейському мистецтві дракон виступає не стільки носієм космічної гармонії, скільки образом загрози, яку потрібно перемогти.

Отже, образ дракона в західноєвропейському мистецтві сформувався під впливом міфологічних, християнських та культурно-історичних уявлень. Його символіка здебільшого пов'язана з уособленням зла, небезпеки, хаосу й випробування. Саме це зумовило поширення композицій, побудованих на конфлікті героя і чудовиська, а також закріпило за образом дракона виразну драматичну функцію в західній художній традиції.

Порівняльний аналіз східних і західних традицій образу дракона дає змогу виявити суттєві відмінності в його символічному тлумаченні. У східноазійській культурі дракон переважно має позитивне значення й асоціюється з космічною гармонією, природною силою, мудрістю та життєдайною енергією. М. Даниленко (2021) підкреслює, що в китайській міфології дракон

постає як тотемний і сакралізований образ [4, с. 105-107]. Х. Кім (2016) також наголошує на вагомій ролі мотивів тигра і дракона в художній культурі Китаю, Японії та Кореї, де вони пов'язані з релігійними уявленнями та високим культурним статусом [10]. На противагу цьому, у західноєвропейській традиції образ дракона значною мірою набуває негативного символічного значення. Матеріали музею Дж. Пола Гетті (The J. Paul Getty Museum) показують, що в середньовічній образності дракон входив до системи фантастичних істот, які уособлювали небезпеку, моральну загрозу та апокаліптичні сили [11]. Отже, у західній культурі дракон найчастіше постає як символ хаосу, гріха або ворожого людині начала, яке має бути переможене.

Відмінності в символічному значенні дракона безпосередньо вплинули й на особливості його художнього втілення. У східному мистецтві образ дракона характеризується гнучкою лінією, плавністю форми та ритмічністю композиції. Його тіло зазвичай має видовжену хвилясту форму, а сам образ органічно поєднується з водою, хмарами або гірським простором. Х. Кім (2016) показує, що в живописі та декоративному мистецтві Східної Азії дракон функціонує не лише як символічний, а й як формотворчий образ [10]. Натомість у західному мистецтві дракон частіше постає як масивна, анатомічно акцентована істота з крилами, кігтями й потужними щелепами. Л. Тіллері (2021), аналізуючи скульптурну групу Святий Георгій і дракон (Saint George and the Dragon) у Стокгольмі, підкреслює, що драматизм західного образу посилюється конфліктною композицією, у якій чудовисько протиставлене героєві [13]. Це дає підстави стверджувати, що східна традиція схиляється до гармонійної інтеграції образу дракона в природно-космічний порядок, тоді як західна – до його конфліктного й антагоністичного трактування.

Формування цих відмінностей зумовлене ширшими культурними й світоглядними чинниками. У країнах Східної Азії важливу роль відігравали уявлення про єдність людини й природи, рівновагу сил і космічний порядок, тому дракон сприймався як

образ, пов'язаний із гармонією та життєвою енергією. У західному середньовічному світі під впливом християнської традиції дракон поступово закріпився як образ гріха, зла і руйнівної сили. Саме тому в європейському мистецтві широкого поширення набули сюжети боротьби героя або святого з драконом, насамперед іконографія святого Юрія. Л. Тіллері показує, що цей сюжет поєднував релігійне, політичне й меморіальне значення, а тому мав не лише декоративну, а й ідейну функцію [12]. Отже, хоча в обох традиціях дракон пов'язаний із надприродною могутністю, його змістове навантаження та художнє втілення формувалися в різних системах цінностей і образного мислення.

У сучасному мистецтві міфологічні образи зберігають актуальність і стають джерелом нових творчих інтерпретацій. Образ дракона в цьому контексті виступає як гнучкий візуальний символ, здатний поєднувати архаїчну семантику з сучасною художньою мовою. Ж. Денисюк (2022) розглядає візуальну комунікацію як універсальний культурний код масової культури [5, с. 9-14], що дає підстави тлумачити сучасні візуальні інтерпретації дракона як носіїв не лише декоративної, а й смислотворчої функції. Ю. Вишницька (2016) досліджує міфологічні сценарії в сучасному художньому дискурсі [2] і тим самим підтверджує, що міфологічні образи не зникають, а переосмислюються відповідно до нових культурних контекстів. У цьому плані образ дракона зберігає свою продуктивність як символ сили, трансформації, загрози або внутрішньої енергії.

У сучасній графіці, ілюстрації та дизайні міфологічний образ дракона часто зазнає стилізації, узагальнення й композиційного переосмислення. О. Слітюк, А. Луцько, В. Склярєнко та С. Лаврусенко (2025) показують, що міфологічні образи зберігають адаптивність у новому графічному середовищі та можуть ефективно функціонувати в мистецтві й дизайні [6, с. 398-405]. Це дозволяє розглядати сучасне використання образу дракона як одну з форм культурного синтезу, у якій поєднуються традиційні міфологічні моделі та нові візуальні засоби. У багатьох сучасних інтерпретаціях можна умовно простежити

зближення східної пластичності, декоративності та орнаментальності із західною драматичною композицією та акцентом на тілесності образу. Це вже є узагальнювальним висновком, що впливає з попереднього порівняння історичних традицій і сучасних підходів до візуальної стилізації.

Отже, у сучасному мистецтві образ дракона виступає не тільки як залишок міфологічної традиції, але й як універсальний художній символ, відкритий до нових змістових і формальних трансформацій. Його актуальність зумовлена здатністю поєднувати архаїчні смисли з потребами сучасної візуальної культури, а також функціонувати на перетині мистецтва, дизайну й масової комунікації.

Висновки. У статті встановлено, що образ дракона є стійким міфологічним символом, який у східній і західній традиціях набув різного змістового та художнього втілення. У мистецтві Сходу він пов'язується з мудрістю, силою, гармонією й природними стихіями, а в західному – переважно уособлює хаос, небезпеку та зло. З'ясовано, що ці відмінності визначили і формальні риси образу: східній традиції властиві пластичність і декоративність, західній – драматизм і конфліктність. Доведено, що образ дракона зберігає актуальність і в сучасній візуальній культурі. **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті здійснено цілісний порівняльний аналіз семантичних і формальних особливостей образу дракона у східному та західному образотворчому мистецтві, а також узагальнено його символічні й художні відмінності в міжкультурному вимірі. **Практичне значення** полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у викладанні історії мистецтва, культурології, мистецтвознавства, а також під час аналізу міфологічної символіки у візуальному мистецтві, графіці та дизайні. **Перспективи подальших розвідок** вбачаються у поглибленому вивченні образу дракона в окремих національних художніх традиціях, у дослідженні його трансформації в сучасному дизайні, ілюстрації, кіно та цифровій візуальній культурі, а також у ширшому аналізі інших міфологічних образів у порівняльному мистецтвознавчому аспекті.

Література:

1. Балтазюк І. В. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*. 2020. № 4. С. 125–127. DOI: <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37>
2. Вишницька Ю. М. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/17104/1/Iu_Vyshnytska_Mon_2016_IF.pdf (дата звернення: 29.03.2026).
3. Герчанівська П. Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250226>
4. Даниленко М. В. Дракон у китайській міфології. Сходознавство. *Актуальність та перспективи* : тези доп. II Міжнар. наук.-метод. конф., Харків, 19 берез. 2021 р. Харків : ХНПУ, 2021. С. 105–107. URL: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/5237> (дата звернення: 29.03.2026).
5. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 9–14. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4302> (дата звернення: 29.03.2026).
6. Слітюк О. О., Лунько А. Д., Скляренко В. О., Лаврусенко С. П. Адаптація міфологічних образів українського фольклору в композиції творів мистецтва та дизайну в контексті історичного розвитку. *Теорія та практика дизайну. Серія: Культура і мистецтво*. 2025. Вип. 2(36). С. 398–405. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.39>
7. Таран Я. В. Образ дракона в міфологічному просторі східних слов'ян. *Магістеріум. Культурологія*. 2007. Вип. 26. С. 66–73. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/14294> (дата звернення: 29.03.2026).
8. Чжан Гомін. Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2019. № 67. С. 82–86. DOI: <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2019.67-1.17>
9. Ян Сісі Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 52–60. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154388>
10. East Asian Cultural Exchange in Tiger and Dragon Paintings. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/east-asian-cultural-exchange-in-tiger-and-dragon-paintings> (дата звернення: 29.03.2026).
11. Medieval Beasts. The J. Paul Getty Museum. URL: https://www.getty.edu/art/exhibitions/medieval_beasts/ (дата звернення: 29.03.2026).
12. Tillery Laura. Late medieval multimedia and devotion. Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/reframing-art-history/late-medieval-multimedia-devotion/> (дата звернення: 29.03.2026).
13. Tillery Laura. Saint George and the Dragon, Storkyrkan Stockholm. Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/st-george-dragon-storkyrkan-stockholm/> (дата звернення: 29.03.2026).

References:

1. Baltaziuk, I. V. (2020). Rol arkhetyviv u zberezheni natsionalnoi identychnosti [The role of archetypes in preserving national identity]. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*, 4, 125–127. <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37> [in Ukrainian]
2. Vyshnytska, Yu. M. (2016). Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnomu ta publitsystychnomu dyskursakh [Mythological scenarios in modern artistic and publicistic discourses]. Kyiv: Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/17104/1/Iu_Vyshnytska_Mon_2016_IF.pdf [in Ukrainian]
3. Herchanivska, P. E. (2021). Etnichna ta natsionalna identychnosti: vektory rozvytku [Ethnic and national identities: vectors of development]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250226> [in Ukrainian]
4. Danylenko, M. V. (2021). Drakon u kytayskii mifolohii [Dragon in Chinese mythology]. In *Skhodoznnavstvo. Aktualnist ta perspektyvy: tezy dop. II Mizhnar. nauk.-metod. konf.*, Kharkiv, 19 berez. 2021 r. (pp. 105–107). Kharkiv: KhNPU. <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/5237> [in Ukrainian]
5. Denysiuk, Zh. Z. (2022). Vizualna komunikatsiia yak fenomen masovoi kultury [Visual communication as a phenomenon of mass culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 9–14. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4302> [in Ukrainian]
6. Slitiuk, O. O., Lunko, A. D., Skliarenko, V. O., & Lavrusenko, S. P. (2025). Adaptatsiia mifolohichnykh obraziv ukrainskoho folkloru v kompozysii tvoriv mystetstva ta dyzainu v konteksti istorychnoho rozvytku [Adaptation of mythological images of Ukrainian folklore in the composition of works of art and design in the context of historical development]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Seriia: Kultura i mystetstvo*, 2(36), 398–405. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.39> [in Ukrainian]

7. Taran, Ya. V. (2007). Obraz drakona v mifolohichnomu prostori skhidnykh slovian [The image of the dragon in the mythological space of the Eastern Slavs]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 26, 66–73. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/14294> [in Ukrainian]
8. Chzhan, Homin. (2019). Tradytsii narodnoho tantsiu v Kytaiskii Narodnii Respublitsi [Traditions of folk dance in the People's Republic of China]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 67, 82–86. <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2019.67-1.17> [in Ukrainian]
9. Yan, Sisi. (2018). Mifopoetychna symbolika lotosa v khoreohrafichnii kulturi Kytau [Mythopoetic symbolism of the lotus in the choreographic culture of China]. *Tantsiuvalni studii*, 2, 52–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154388> [in Ukrainian]
10. The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). East Asian cultural exchange in tiger and dragon paintings. <https://www.metmuseum.org/essays/east-asian-cultural-exchange-in-tiger-and-dragon-paintings> [in English]
11. The J. Paul Getty Museum. (n.d.). Medieval beasts. https://www.getty.edu/art/exhibitions/medieval_beasts/ [in English]
12. Tillery, L. (n.d.). Late medieval multimedia and devotion. Smarthistory. <https://smarthistory.org/reframing-art-history/late-medieval-multimedia-devotion/> [in English]
13. Tillery, L. (n.d.). Saint George and the Dragon, Storkyrkan Stockholm. Smarthistory. <https://smarthistory.org/st-george-dragon-storkyrkan-stockholm/> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 29.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Наседкін Костянтин Євгенович,

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0004-1697-6603

nasedkin_k@kdidpamid.edu.ua

ІНКЛЮЗИВНИЙ ТА УНІВЕРСАЛЬНИЙ АСПЕКТИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВІЙСЬКОВОЇ РЕКЛАМИ УКРАЇНИ

Метою статті є дослідження принципів інклюзивності та універсальності у візуальній комунікації військової реклами України в умовах сучасних соціокультурних трансформацій. У роботі інклюзивність розглядається як міждисциплінарний феномен, що визначає якість комунікаційних рішень і передбачає забезпечення доступності, зрозумілості та репрезентації різних соціальних груп у візуальному середовищі. Підкреслено, що в умовах повномасштабної війни військова реклама виконує не лише інформаційну, а й соціокультурну та ідентифікаційну функції, що актуалізує необхідність впровадження інклюзивних підходів у комунікаційному дизайні.

Проаналізовано сучасні рекламні кампанії військових підрозділів України, які демонструють різні моделі репрезентації ветеранів, жінок-військових та осіб з інвалідністю. Встановлено, що інклюзивні візуальні рішення сприяють розширенню аудиторії, підвищенню ефективності комунікації та формуванню більш репрезентативного образу учасників оборонного процесу. Водночас окремі кейси виявляють суперечливі підходи, що можуть спричиняти поляризацію суспільної реакції та актуалізують проблему етичних меж у візуальній комунікації.

Особливу увагу приділено гендерному аспекту інклюзивності та репрезентації військових з інвалідністю як важливих складових сучасного рекламного дискурсу. Зазначено, що відхід від стереотипних моделей зображення та формування більш різноманітних і збалансованих образів сприяє розширенню уявлень про учасників оборонного процесу та підвищує рівень соціальної чутливості комунікації.

Обґрунтовано, що інклюзивність у військовій рекламі доцільно розглядати як стратегічний напрям розвитку візуальної комунікації, який поєднує етичні принципи з комунікаційною ефективністю та сприяє формуванню доступного й соціально відповідального інформаційного простору.

Ключові слова: інклюзивність, інклюзивний дизайн, візуальна комунікація, військова реклама, репрезентація, соціальні комунікації, гендерні аспекти.

Nasiedkin Kostiantyn. INCLUSIVITY AND UNIVERSALITY OF VISUAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN MILITARY ADVERTISING

The purpose of the article is to examine the principles of inclusivity and universality in the visual communication of Ukrainian military advertising in the context of contemporary socio-cultural transformations. In this study, inclusivity is considered as an interdisciplinary phenomenon that determines the quality of communication solutions and involves ensuring accessibility, clarity, and the representation of diverse social groups within the visual environment. It is emphasized that in the context of a full-scale war, military advertising performs not only an informational function but also socio-cultural and identity-forming roles, which highlights the necessity of implementing inclusive approaches in communication design.

The study analyzes contemporary advertising campaigns of Ukrainian military units that demonstrate various models of representation of veterans, women in the military, and persons with disabilities. It has been established that inclusive visual solutions contribute to expanding the audience, increasing communication effectiveness, and shaping a more representative image of participants in the defense process. At the same time, certain cases reveal contradictory approaches that may lead to polarized public reactions and highlight the issue of ethical boundaries in visual communication.

Special attention is given to the gender dimension of inclusivity and to the representation of military personnel with disabilities as significant components of the contemporary advertising discourse. It is noted that moving away from stereotypical modes of representation and developing more diverse and balanced images contributes to broadening perceptions of the participants in the defense process and increases the level of social sensitivity in communication.

It is substantiated that inclusivity in military advertising should be considered a strategic direction in the development of visual communication, combining ethical principles with communicative effectiveness and contributing to the formation of an accessible and socially responsible information environment.

Key words: inclusive design, inclusivity, visual communication, military advertising, representation, social communications, gender aspects.

Вступ. Упродовж останніх десятиліть інклюзивність стала одним із ключових принципів розвитку дизайну. У сучасних умовах принципи інклюзивного та універсального дизайну виходять за межі архітектурного або просторового виміру і поширюються на сферу візуальної комунікації та графічного дизайну.

Особливого значення набувають кампанії, присвячені підтримці людей з інвалідністю, репрезентації військових та ветеранів, протидії гендерній дискримінації та популяризації культурної самобутності регіонів. Разом із позитивними прикладами спостерігається потреба у більш системній інтеграції принципів інклюзивності у стратегічне планування рекламної діяльності.

Історично рекламна індустрія відтворювала стандартизовані та часто стереотипні образи, що не враховували соціального різноманіття. Однак у сучасному глобальному контексті простежується поступовий перехід до ширшої репрезентації. Інклюзивність у рекламі постає як комплексний соціокультурний та стратегічний феномен, що поєднує етичний вимір із прагматичними цілями, трансформуючи рекламний дискурс в інструмент формування суспільних цінностей. Таким чином, інклюзивність можна розглядати як критерій якості візуальної комунікації, що дозволяє оцінювати дизайн-рішення не лише з естетичного, а й з соціального та комунікативного погляду.

Матеріали та методи. Джерельну базу становлять візуальні матеріали та медійні публікації щодо рекламних кампаній військових підрозділів України, зокрема «Ветерани різні. Перемога одна», «Жінки можуть!», «А мій в Азові» та «Я люблю третю штурмову» [4, 10, 12, 17]. Їхній аналіз дозволив сформувати репрезентативну емпіричну базу для дослідження принципів інклюзивного дизайну та особливостей візуальної комунікації у сучасній військовій рекламі України.

Теоретичну джерельну базу становлять законодавчі акти України [3, 6–9, 11, 15] та роботи українських науковців у сфері доступності, інклюзивного та універсального дизайну. У роботах Боднар В. [1, с. 10], Бубегай В. [2, с. 35] та Мохнюк Р. [14, с. 186] підкреслено можливість розгляду принципів інклюзивного та універсального дизайну як міждисциплінарних понять та їх екстраполяції на сферу візуальних комунікацій. Терентьєва Н. [18, с. 133] у своїй праці розглядає критерії якості візуальних комунікацій з точки зору сприйняття інформації. Окрім того, Молоток В. та Бурліцька, О. у своїй роботі сформулювали певні принципи інклюзивної візуальної комунікації, в тому числі з точки зору соціального сприйняття [13, с. 524].

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових, міждисциплінарних і спеціальних методів. Ключове місце посідає контент-аналіз, використаний для дослідження рекламних кампаній і візуальних матеріалів з метою виявлення рівня репрезентації соціальних груп та моделей їх подання. Для аналізу образної структури реклами застосовано візуально-семіотичний і композиційний підходи, що дали змогу визначити роль візуальних засобів і графічних рішень у формуванні сприйняття інклюзивності.

Результати. У сучасному нормативно-правовому дискурсі, сформованому як міжнародними документами, так і українським законодавством, інклюзія постає не лише як механізм захисту прав окремих соціальних груп, а як базовий суспільний принцип, що забезпечує залучення кожної людини до повноцінної участі в усіх сферах суспільного життя. Документи, орієнтовані на захист прав осіб з інвалідністю (зокрема Конвенція ООН про права осіб з інвалідністю та відповідні закони України) [3, 6–9, 11, 15], значною мірою заклали фундаментальні підходи

до інклюзії як до моделі суспільної взаємодії, заснованої на рівності, доступності, повазі до людської гідності та багатоманітності.

Більшість опрацьованих джерел розглядають поняття інклюзивності в рамках освіти, педагогіки та питань безбар'єрного середовища. Проте, за визначенням Віталія Боднара, це процес розширення можливостей і ступеня залучення всіх громадян, незалежно від їхніх індивідуальних особливостей [1, с. 10]. На думку Вікторії Бубегай, хоча саме поняття може тлумачитися по-різному, його ключові риси залишаються незмінними – рівність, повага, прийняття, допомога, підтримка, толерантність та гуманізм [2, с. 35]. В свою чергу Руслан Мохнюк зазначає: «Інклюзія в контексті розвитку громадянського суспільства виступає не лише соціальною, а й культуротворчою категорією, пов'язаною з формуванням відкритого, солідарного та ціннісно інтегрованого соціального простору» [14, с. 186].

Розширення цього підходу дозволяє трактувати інклюзивність як загальносоціальний принцип, спрямований на усунення бар'єрів і забезпечення рівного доступу до ресурсів та участі в суспільних процесах. У цьому контексті інклюзивність постає як модель формування відкритого середовища, в якому різноманіття учасників не призводить до обмеження їхніх можливостей.

Зазначені принципи екстраполюються на сферу дизайну та візуальних комунікацій, де інклюзивність функціонує як міждисциплінарний підхід до проєктування, орієнтований на різноманіття способів сприйняття. Вона передбачає створення доступних візуальних рішень, що мінімізують когнітивні бар'єри та забезпечують зрозумілість і ефективність комунікації.

Доступність у візуальному середовищі передбачає врахування потреб осіб із різними функціональними обмеженнями, зокрема забезпечення достатньої контрастності, зрозумілої та структурованої подачі інформації. Ці вимоги регламентуються стандартами WCAG 2.1, що визначають принципи інклюзивності від вибору колористики до організації навігації, зокрема

обов'язковість текстових альтернатив для графічних елементів [19].

Наталія Терентьєва у посібнику «Сучасні технології візуалізації колекцій цифрових освітніх ресурсів» визначає критерії якості візуального сприйняття інформації, серед яких: застосування гармонійної та функціональної колористики, якісну типографіку, логічність композиції та узгодженість графічних елементів, що є умовою зручності й доступності для користувачів із порушеннями зору та когнітивними особливостями. Доступність при цьому трактується як фундаментальний принцип інклюзивного дизайну, що передбачає забезпечення контрастності, наявності текстових альтернатив до зображень та чітку структуру і зрозумілість контенту [18, с. 133].

Окреме значення має зниження когнітивного навантаження, що досягається шляхом уникнення надмірної декоративності, складних композицій та неоднозначних візуальних метафор. У цьому контексті інклюзивність тісно пов'язана з функціональністю: візуальне повідомлення має бути зрозумілим швидко, однозначно та без додаткових зусиль з боку реципієнта.

У межах рекламної комунікації цінності інклюзивності мають передбачати відображення різноманіття за такими параметрами, як вік, стать, етнічна належність, фізичні можливості, гендерна ідентичність, культурні особливості та соціальний статус, згідно з «Національною стратегією із створення безбар'єрного простору в Україні» [16].

Можна виділити наступні принципи інклюзивності для рекламних візуальних комунікацій: *гендерна інклюзивність* (у сучасній рекламній практиці спостерігається акцент на професійній компетентності, лідерстві та самореалізації особистості без прив'язки до питання статі); *етнічна та культурна різноманітність* (реалізується через включення у рекламні повідомлення представників різних етнічних груп і культурних спільнот); *репрезентація людей з інвалідністю* (у межах рекламного дискурсу акцентує принцип рівності можливостей та актуалізує необхідність усунення

фізичних і соціальних бар'єрів); *віковий плюралізм* (передбачає подолання вікових стереотипів і розширення вікових меж цільових аудиторій) [13, с. 524].

Використання зрозумілої типографіки, достатньої контрастності, чіткої композиції та універсальних візуальних кодів сприяє підвищенню доступності рекламних повідомлень і зменшенню ризику комунікативних помилок, тоді як надмірна складність або естетизація можуть ускладнювати сприйняття інформації та звужувати аудиторію.

У контексті повномасштабної війни принципи інклюзивності набувають особливої актуальності, оскільки військова рекламна комунікація виконує не лише інформаційну, а й мобілізаційну, соціокультурну та ідентифікаційну функції, виступаючи важливим елементом стратегічних комунікацій держави. За таких умов особливого значення набуває репрезентація військових з інвалідністю, що передбачає відмову від патерналістських або героїзовано-жертвовних моделей на користь образів професіоналізму, гідності та суб'єктності. Масові травматичні досвіди, поранення, сенсорні порушення та підвищений рівень тривожності зумовлюють необхідність впровадження інклюзивних дизайн-рішень як умови ефективної комунікації.

Водночас інклюзивність у військовій рекламі передбачає врахування гендерного аспекту, зокрема репрезентацію жінок у бойових та командних ролях без редукції

до стереотипних функцій. У цьому контексті сучасна військова реклама відходить від традиційної моделі, зосередженої на образі фізично здорового молодого чоловіка, та репрезентує багатоманітність учасників оборонного процесу як нормативну характеристику.

Прикладом вдалої військової рекламної кампанії в рамках сформульованих понять інклюзивності в візуальній комунікації можна вважати серію рекламно-графічних зображень «Ветерани різні. Перемога одна» (рис. 1) за ініціативою Українського ветеранського фонду (автор фото Дмитро «Орест» Козацький). Як зазначає Український ветеранський фонд, даний проєкт спрямований на те, щоб нагадати про важливість поваги, рівності та недискримінації серед захисників і захисниць України незалежно від їхньої статі, віку, етнічного походження чи сексуальної орієнтації [12].

Візуально-ідейне навантаження робіт робить акцент на зображенні представників військової діяльності, підкреслюючи такі аспекти різноманітності як: стать та вік (представлені і жінки, і чоловіки різної вікової категорії), сфера діяльності (материнство, фізичні навантаження, тату-майстриню), етнічну приналежність (військовий з прапором кримських татар). Додатково підкреслюється увага на піднятті питання військових з інвалідністю – зображення військових з протезами. З точки зору



Рис. 1. Рекламна кампанія «Ветерани різні Перемога одна». <https://veteranfund.com.ua/>



Рис. 2. Графічні представники рекламної кампанії «Жінки можуть!».

https://www.instagram.com/veteranka_/

композиційно-проектного рішення реклама має контрастні шрифти, доступні образи, лаконічні та чіткі сенсові навантаження текстових блоків.

Окремо варто відзначити кампанію «Жінки можуть!» від руху VETERANKA (рис. 2). Основною метою кампанії є подолання поширених стереотипів щодо участі жінок у військовій службі та формування нового суспільного уявлення про їхню роль у Силах оборони України. Ініціатива



Рис. 3. Рекламна кампанія «А мій в «Азові». Instagram/azov.media

спрямована на репрезентацію професійності та важливості підтримки й поваги як у військовому середовищі, так і серед громадянського населення. У проєкті були залучені жінки, що обіймають бойові та командні посади. У контексті домінування образу військового-чоловіка у сучасному рекламному дискурсі, зазначена кампанія сприяє диверсифікації ідейно-сислового наповнення візуальної комунікації, що, своєю чергою, розширює спектр соціальної залученості та репрезентації різних груп у військовій сфері. Візуально-графічні матеріали проєкту репрезентують жінку-військову як суб'єкта професійної діяльності у бойових умовах, а використання чітких образних рішень у поєднанні з лаконічними текстовими повідомленнями забезпечує підвищення ефективності комунікації та полегшує процес інтерпретації закладених смислів реципієнтом.

Також, в рамках дослідження було проаналізовано соціально-рекламну кампанію «А мій в Азові» (рис. 3) від 12 бригади спеціального призначення «Азов» НГ України. Кампанія апелює до персоналізованого досвіду, репрезентуючи реальних родичів військовослужбовців, зокрема матерів і дружин бійців, що зумовило широкий спектр суспільних реакцій. Поряд із проявами підтримки та почуття гордості було зафіксовано і критичні оцінки, відповідно до яких комунікативний меседж може бути інтерпретований як потенційно травматичний для родин загиблих, безвісти зниклих або полонених,

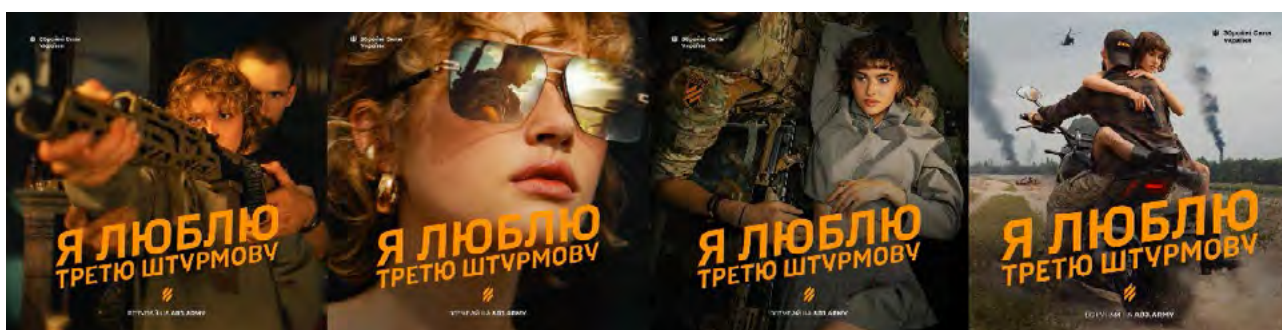


Рис. 4. Графічні представники рекламної кампанії «Я люблю третю штурмову» <https://www.facebook.com/ab3.army>

а також як такий, що створює дискомфорт для осіб, не залучених до військової служби. У публічному дискурсі актуалізується питання про баланс між мобілізаційною ефективністю подібних візуальних наративів та їхнім психологічним впливом на різні соціальні групи, що зумовлює поляризацію оцінок щодо їхньої доцільності та етичності.

Також, у жовтні 2024 року Третій армійський корпус (Третя штурмова бригада) ініціювала рекламну кампанію «Я люблю третю штурмову» (рис. 4), спрямовану на посилення мобілізаційного наративу. Кампанія привернула значну увагу через використання художньо стилізованих жіночих образів, поєднаних із військовими сюжетами, що актуалізувало дискусію щодо меж креативності та етичності у військовій рекламі.

У матеріалі *Bazilik Media* [10] кампанію проаналізовано з акцентом на соціальні та комунікаційні реакції, пов'язані із застосуванням естетики pin-up та трансформацією візуальних кодів масової культури в умовах сучасних інформаційних стратегій. Водночас у публікації *Marketing Media Review* [4] наголошено на критичних оцінках, пов'язаних із інтерпретацією образів як проявів об'єктивації та відтворення гендерних стереотипів.

Матеріал платформи Vector [17] репрезентує ширший спектр інтерпретацій,

підкреслюючи поляризацію суспільної реакції: від сприйняття кампанії як ефективного комунікаційного інструменту до її критики як прикладу недоречної сексуалізації військової тематики. Таким чином, цей кейс демонструє амбівалентність сприйняття сучасних візуальних стратегій та необхідність балансування між комунікаційною ефективністю й етичними принципами.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що інклюзивність у військовій рекламі є важливою умовою ефективної та соціально відповідальної комунікації. Вона сприяє формуванню більш репрезентативного та відкритого інформаційного середовища.

Візуальна комунікація військової реклами виступає інструментом суспільного впливу, здатним як зміцнювати солідарність, так і відтворювати стереотипи. Аналіз кейсів засвідчує наявність як позитивних практик інклюзивності, так і суперечливих рішень.

Таким чином, інклюзивність має розглядатися як стратегічний напрям розвитку військової реклами, що поєднує етичні принципи з комунікаційною ефективністю. Подальші дослідження доцільно спрямувати на розроблення критеріїв оцінювання інклюзивності та вивчення впливу візуальних рішень на аудиторію.

Література:

1. Бондар В. Інклюзивне навчання як соціально-педагогічний феномен. *Рідна школа*. 2011. № 3. С. 10–14
2. Бубегай В. А. Сутність поняття «інклюзія». *Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy*, 2022. Т. 10, № 3. С. 34–39. DOI: [https://doi.org/10.31548/hspedagog13\(3\).2022.34-39](https://doi.org/10.31548/hspedagog13(3).2022.34-39)
3. ДБН В.2.2-40:2018 «Інклюзивність будівель і споруд». [Чинний від 2019-04-01]. Вид. офіц. Київ: Мінрегіон України, 2018. 64 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1XPb0yBipgi86aGABwac6dhfKtSK3FSVY/view> (дата звернення: 25.10.2025).
4. «Жінка-трофей», сексизм та об'єктивація: користувачів соцмереж обурила нова реклама 3-ї ОШБр. *Marketing Media Review*. 2024. URL: <https://mmr.ua/news/digital/zhinka-trofej-seksyzm-ta-ob-yektyvacziya-korystuvachiv-soczmerezh-oburyla-nova-reklama-3-yi-oshbr/> (Дата звернення 05.08.2025).
5. Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів щодо забезпечення права осіб з інвалідністю на працю» № 4219-IX від 15.01.2025
6. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 25.10.2025).
7. Закон України «Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні» № 875-XII від 21.03.1991
8. Закон України «Про реабілітацію осіб з інвалідністю в Україні» № 2961-IV від 06.10.2005
9. Законом України про права осіб з інвалідністю № 1767-VI 2009 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text (дата звернення: 25.10.2025).

10. Кірста О. КЕЙС: нова рекламна кампанія Третьої окремої штурмової бригади. *Bazilik.Media*. 2024. URL: <https://bazilik.media/kejs-nova-reklamna-kampaniia-tretoi-okremoii-shturmovoii-bryhady/> (Дата звернення 14.02.2026).
11. Конвенція про права осіб з інвалідністю Конвенція Організації Об'єднаних Націй від 13 грудня 2006 р ратифікована Україною Законом України від 16 грудня 2009 р № 1767 VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text (Дата звернення 05.02.2026).
12. Марків Н. На вулицях семи міст з'явиться незвична соціальна реклама з українськими ветеранами. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/81219/> (Дата звернення 11.01.2026).
13. Молоток В., Бурліцька, О. Принципи інклюзивності в маркетингових комунікаціях. *Актуальні задачі сучасних технологій* : зб. тез доповідей XIV міжнар. наук.-техн. конф. молодих учених та студентів, (Тернопіль, 11-12 грудня 2025), 2025. С. 524–526.
14. Мохнюк Р. С. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*, 2022. (39). С. 182–193.
15. Постанова КМУ № 321 від 05.04.2012. «Про затвердження Порядку забезпечення допоміжними засобами реабілітації (технічними та іншими засобами реабілітації) осіб з інвалідністю, дітей з інвалідністю та інших окремих категорій населення і виплати грошової компенсації вартості за самостійно придбані такі засоби, їх переліку».
16. Про затвердження Національної рамки кваліфікацій Постанова Кабінету Міністрів України від 23 листопада 2011 р. № 1341 в редакції постанови Кабінету Міністрів України від 25 червня 2020 р. № 519 із змінами внесеними постановою Кабінету Міністрів України від 02 червня 2021 р. № 366. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-p-Text> (Дата звернення 08.01.2026).
17. Прудіус Д. «Я люблю третю штурмову» Чи перейшов рекрутинговий маркетинг межу креативності думки сторін. *Vector*. 2024. URL: <https://vctr.media/ua/ya-lyublyu-tretyu-shturmovu-chi-perejshov-rekrutirovuj-marketing-mezhu-kreativnosti-dumki-storin-248653/> (Дата звернення 11.01.2026).
18. Терентьева Н. С. Методологічні підходи до оцінювання якості візуалізації цифрових освітніх колекцій // Сучасні технології візуалізації колекцій цифрових освітніх ресурсів : практичний посібник / авт.-упоряд. А. Г. Гуралюк та ін. ; НАПН України, ДНПБ України ім. В. О. Сухомлинського. Київ : ФОП Ямчинський О. В., 2025. С. 133–147.
19. Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1: W3C Recommendation. World Wide Web Consortium (W3C), 2018. URL: <https://www.w3.org/TR/WCAG21/> (Дата звернення 20.02.2026).

References:

1. Bondar, V. (2011). Inkluzivne navchannia yak sotsialno-pedahohichnyi fenomen [Inclusive education as a socio-pedagogical phenomenon]. *Ridna shkola*, (3), 10–14 [in Ukrainian].
2. Bubegai, V. A. (2022). Sutnist poniattia «inkluziia» [The essence of the concept of “inclusion”]. *Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy*, 10(3), 34–39. [https://doi.org/10.31548/hspedagog13\(3\).2022.34-39](https://doi.org/10.31548/hspedagog13(3).2022.34-39)
3. DBN B.2.2-40:2018. (2018). Inkluzivnist budivel i sporud [Inclusiveness of buildings and structures]. Kyiv: Ministerstvo rehionalnoho rozvytku Ukrainy. Retrieved October 25, 2025, from <https://drive.google.com/file/d/1XPb0yBipgi86aGABwac6dhfKtSK3FSVY/view> [in Ukrainian].
4. “Zhinka-trofei”, seksyzm ta obiektyvatsiia: korystuvachiv sotsmerezha oburyla nova reklama 3-yi OSHBr [“Trophy woman”, sexism and objectification: Social media users outraged by the new advertisement of the 3rd Assault Brigade]. (2024). *Marketing Media Review*. Retrieved August 5, 2025, from <https://mmr.ua/news/digital/zhinka-trofej-seksyzm-ta-ob-ektyvaciya-korystuvachiv-soczmerezh-oburyla-nova-reklama-3-yi-oshbr/>
5. Zakon Ukrainy № 4219-IX vid 15 sichnia 2025 roku “Pro vnesennia zmin do deiakikh zakonodavchykh aktiv shchodo zabezpechennia prava osib z invalidnistiu na pratsiu” [Law of Ukraine No. 4219-IX of January 15, 2025 “On amendments to certain legislative acts to ensure the right of persons with disabilities to work”] [in Ukrainian].
6. Zakon Ukrainy “Pro osvitu” vid 5 veresnia 2017 roku № 2145-VIII [Law of Ukraine “On Education” of September 5, 2017 No. 2145-VIII]. Retrieved October 25, 2025, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].
7. Zakon Ukrainy № 875-XII vid 21 bereznia 1991 roku “Pro osnovy sotsialnoi zakhyschenosti osib z invalidnistiu v Ukraini” [Law of Ukraine No. 875-XII of March 21, 1991 “On the fundamentals of social protection of persons with disabilities in Ukraine”] [in Ukrainian].
8. Zakon Ukrainy № 2961-IV vid 6 zhovtnia 2005 roku “Pro rehabilitatsiiu osib z invalidnistiu v Ukraini” [Law of Ukraine No. 2961-IV of October 6, 2005 “On rehabilitation of persons with disabilities in Ukraine”] [in Ukrainian].

9. Zakon Ukrainy № 1767-VI (2009) “Pro prava osib z invalidnistiu” [Law of Ukraine No. 1767-VI (2009) “On the rights of persons with disabilities”]. Retrieved October 25, 2025, from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text [in Ukrainian].
10. KIRSTA, O. (2024). Keis: nova reklamna kampaniia Tretoi okremoi shturmovoï bryhady [CASE: New advertising campaign of the Third Separate Assault Brigade]. Bazilik.Media. Retrieved February 14, 2026, from <https://bazilik.media/kejs-nova-reklamna-kampaniia-tretoi-okremoi-shturmovoï-bryhady/>
11. United Nations. (2006). Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Retrieved February 5, 2026, from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text
12. Markiv, N. (2026). Na vulytsiakh semy mist z'iavytsia nezvychna sotsialna reklama z ukrainskymy veteranamy [An unusual social advertisement featuring Ukrainian veterans will appear in seven cities]. Vechirnyi Kyiv. Retrieved January 11, 2026, from <https://vechirnyi.kyiv.ua/news/81219/>
13. Molotok, V., & Burlitska, O. (2025). Pryntsypy inkliuzyvnosti v marketynhovykh komunikatsiakh [Principles of inclusivity in marketing communications]. In Proceedings of the 14th International Scientific and Technical Conference of Young Scientists and Students “Current Issues of Modern Technologies” (pp. 524–526). Ternopil [in Ukrainian].
14. Mokhniuk, R. S. (2022). Inkliuziia yak odyin z napriamiv stratehii rozvytku hromadianskoho suspilstva: chynnyk kulturotvorchosti [Inclusion as a direction of civil society development strategy: A factor of cultural creation]. Pytannia kulturolohiï, (39), 182–193 [in Ukrainian].
15. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy № 321 vid 5 kvitnia 2012 roku [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 321 of April 5, 2012]. [in Ukrainian].
16. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy № 1341 vid 23 lystopada 2011 roku [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 1341 of November 23, 2011]. Retrieved January 8, 2026, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-p> [in Ukrainian].
17. Prudius, D. (2024). “Ya liubliu tretiu shturmovu”: chy pereishov rekrutynhovyï marketynh mezhu kreatyvnosti dumky storin [“I love the Third Assault Brigade”: Has recruitment marketing crossed the line of creativity?]. Vector. Retrieved January 11, 2026, from <https://vctr.media/ua/ya-lyublyu-tretyu-shturmovu-chi-pereishov-rekrutynhovyï-marketing-mezhu-kreatyvnosti-dumky-storin-248653/>
18. Terentieva, N. S. (2025). Metodolohichni pidkhody do otsiniuvannia yakosti vizualizatsii tsyfrovychykh osvitykh kolektsii [Methodological approaches to evaluating the quality of visualization of digital educational collections]. In A. H. Huraliuk et al. (Eds.), Modern technologies of visualization of digital educational resource collections: A practical guide (pp. 133–147). Kyiv: FOP Yamchynskyi O. V. [in Ukrainian].
19. World Wide Web Consortium (W3C). (2018). Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1. Retrieved February 20, 2026, from <https://www.w3.org/TR/WCAG21/>

Дата першого надходження статті до видання: 29.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Нестеренко Андрій Олександрович,

доктор філософії,

викладач кафедри рисунка

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-9318-6622

nesterenko.andrey2018@gmail.com

ОРНАМЕНТИ XVII–XVIII СТ. В НАСТІННОМУ МАЛЯРСТВІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ МАРМАРОЩИНИ

У статті досліджено україно-румунські інтерференції в орнаментах настінного малярства XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини, яка в цей період об'єднувала частини територій Закарпаття та Румунії. Проаналізовано та вперше проведено порівняння орнаментальних мотивів в стінописах церковних споруд в Ончеїсті, Будеїсті Джосані, Калінеїсті-Каєні, Десеїсті, Ієуд Ділі та ін. в Румунії, з церквами в Країніково, Олександрівці, Колодному із Закарпатської області. Виявлено регіональні особливості в орнаментальному оздобленні іконографічних композицій, самотуність творчої інтерпретації орнаментів церковними малярами та вплив на структурні елементи візерунків усталених народних традицій. Показано, що орнаментика в стінописах розвивалася паралельно стилізовому розвитку монументального живопису цього періоду, а характерним стало використання в композиційній структурі орнаменту різних стилів. Розкрито спільні мотиви в орнаментальному оздобленні настінного живопису XVII–XVIII ст. в зазначених дерев'яних церквах Мармарощини: перевага рослинних мотивів із різноманітних квітів, пагонів та листя на S-вигинах стеблини; використання смуг із ліній та завитків; широке застосування ромбів; ускладнення геометричних структур рослинними елементами, вписування в геометричні форми стилізованих квітів, листків; контурність, поєднання контрастних кольорів тощо. Визначено регіональні особливості орнаментів в Північній Мармарощині: використання та стилізація колосків, косиці, різноманітних квітів, листя кульбаби, дуба і т. д. із навколишнього природного середовища; в геометричних візерунках широке застосування ромбів, складених з контрастних трикутників, усіляких зигзагів; поєднання відтінків червоного з чорним, темно-коричневим; синього та золотаво-жовтих кольорів. Встановлено своєрідні риси орнаментів в Південній Мармарощині: часте застосування ромбів, виконаних хвилястою лінією; широкі смуги на S-вигинах стебла різних варіацій рослинного орнаменту із квітів та листя; поява зооморфних мотивів (голуба); використання зображень ангелів чи серафимів в орнаментальних смугах; контрастність, яскравість, поєднання червоного різних відтінків із насичено темним (чорним) кольором тощо. Дослідження, проведене в статті, поглиблює та розширює картину розвитку орнаментального мистецтва в настінному малярстві XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини.

Ключові слова: орнамент, настінне малярство XVII–XVIII ст., дерев'яні церкви, Північна Мармарощина, Південна Мармарощина, народні традиції.

Nesterenko Andrii. ORNAMENTS OF THE 17TH–18TH CENTURIES IN THE WALL PAINTINGS OF WOODEN CHURCHES OF THE MARMARA REGION

The article examines Ukrainian-Romanian interferences in the ornaments of wall paintings of the 17th–18th centuries in the wooden churches of the Marmara region, which during this period united parts of the territories of Transcarpathia and Romania. The analysis and comparison of ornamental motifs in the murals of church buildings in Oncesti, Budesti Josani, Kalinesti-Caeni, Desesti, Ieud Dili and others from Romania, and in Krajnikovo, Oleksandrivka, Kolodne from the Transcarpathian region were conducted for the first time. Regional features in the ornamental decoration of iconographic compositions, the originality of the creative interpretation of ornaments by church painters, and the influence of established folk traditions on the structural elements of patterns have been identified. It is shown that the ornamentation in the murals developed in parallel with the stylistic development of monumental painting of this period, and the use of ornaments of different styles in the compositional structure became characteristic. Common motifs in the ornamental decoration of wall paintings of the 17th–18th centuries in the mentioned wooden churches of the Marmara region have been revealed: the predominance of plant motifs of various flowers, shoots and leaves on the S-bends of the stem; the use of stripes of lines and curls; the widespread use of rhombuses; the complication of geometric structures with plant elements, the inclusion of stylized flowers

and leaves in geometric shapes; contours, combinations of contrasting colors, etc. Regional features of ornaments in the Northern Marmara region have been identified: the use and stylization of spikelets, braids, various flowers, dandelion leaves, oak leaves, etc. from the surrounding natural environment; in geometric patterns, the widespread use of rhombuses composed of contrasting triangles, all kinds of zigzags; a combination of shades of red with black, dark brown; blue and golden yellow colors. Distinctive features of ornaments in the Southern Marmara region have been established: frequent use of rhombuses made with a wavy line; wide stripes on the S-curves of the stem of various variations of floral ornamentation from flowers and leaves; the appearance of zoomorphic motifs (dove); the use of images of angels or seraphim in ornamental stripes; contrast, brightness, combination of red of various shades with a rich dark (black) color, etc. The research conducted in the article deepens and expands the picture of the development of ornamental art in wall painting of the 17th–18th centuries in the wooden churches of the Marmara region.

Key words: ornament, wall painting of the 17th–18th centuries, wooden churches, Northern Marmara Region, Southern Marmara Region, folk traditions.

Вступ. Мармарощина – історико-географічний регіон, який за часів Другої світової війни розділювався між Підкарпатською Україною (Північна Мармарощина) та Румунію (Південна Мармарощина). Він славиться своїми стародавніми дерев'яними церквами, збудованими переважно із дуба без використання цвяхів з височенними шпильми-вежами та монументальним малярством, що частково збереглося і до сьогодні. Художники-маляри, мандруючи територією, розмалювали стіни та стелі храмів, створюючи самобутні творчі композиції, в яких інтегрувалось поствізантійське минуле з новими європейськими віяннями та місцевими народними традиціями.

Орнаментальне мистецтво в XVII–XVIII ст. в Мармарощині розвивалося під впливом різних національних культур. Саме через особливості свого розташування та багатонаціональний склад населення в церковному настінному живописі цього періоду відображалися складні процеси, що відбувалися у сакральному мистецтві. Орнаментика стінописів XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини демонструє певний етап розвитку монументального декоративного мистецтва в художніх культурах України і Румунії, виражаючи вподобання і досягнення свого народу, тому дослідження цього питання є актуальним.

Метою дослідження є вивчення орнаменту в настінних розписах XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини, встановлення україно-румунських впливів та регіональних особливостей; введення до наукового обігу нових даних, отриманих завдяки

проведенню дослідження для розуміння тих мистецьких процесів, які відбувалися в регіоні в художній культурі даного періоду.

Матеріали та методи. У вітчизняній мистецтвознавчій науці немає ґрунтовної інформації стосовно структурної будови, типу, виду орнаментів в контексті настінних розписів XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини. Не розглянуто румуно-закарпатські інтерференції в орнаментальному мистецтві цього періоду. Практично відсутній розгляд динаміки розвитку орнаментальних мотивів, вплив на морфологію орнаменту окремих чинників. Не дивлячись на те, що це був один історичний регіон, і Південна Мармарощина досліджувалася румунськими дослідниками, а Північна Мармарощина – українськими дослідниками, зовсім немає напрацювань, які б поєднали інформацію про розвиток орнаментального мистецтва та його особливості. Часткову інформацію про орнамент в храмі Миколи Чудотворця в Колодному на Закарпатті можна знайти в українського мистецтвознавця Г. Н. Логвина [2, с. 361]. Розвиток орнаментики XVII–XVIII ст. в румунських дерев'яних церквах є більш дослідженим. Серед науковців Румунії слід виділити Анку Поп-Брату, яка проводить стилістичний аналіз розписів та орнаментального оздоблення іконографічних сюжетів в румунських храмах [8]. На сьогодні її працю можна вважати найґрунтовнішою в мистецтвознавстві по темі дослідження.

У статті були використані загальнонаукові методи (аналіз, синтез, систематизація, узагальнення, абстрагування, типологія)

і спеціальні мистецтвознавчі методи (історико-культурологічний, художньо-стилістичний, компаративний) для глибшого розкриття теми дослідження.

Виклад основного матеріалу. Настінний орнамент XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарошу – надзвичайно цікавий для дослідження. Він демонструє своєрідний синтез поствізантійських, ренесансних та барокових тенденцій у поєднанні з народним мистецтвом; відображає розвиток культури свого народу та репрезентує національну самобутність.

Функції, які орнаментальне оздоблення виконувало в церковному живописі Мармарошу в XVII–XVIII ст., можна виділити у два аспекти: по-перше, орнаментальні смуги чи окремі візерунки слугували для прикраси іконографічних сюжетних сцен та образів, їхні структурні елементи мали своє символічне сакральне значення і виконували роль носіїв інформації для віруючих, які приходили в храм; по-друге, орнаментальна композиція могла виступати самостійним мистецьким твором, створюючи красу для естетичного сприйняття простору. У будь-якому випадку в орнаментальному оздобленні церковні малярі, що зазвичай виконували настінне малювання за замовленням, відображали уподобання та традиції місцевого населення. Тому в деталях орнаменту можна побачити характерні ознаки національної культури певного регіону.

Орнаментів XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини залишилось більше на румунській стороні. Їх стан збереженості є також кращим, ніж у спорудах в Північній Мармарощині, в якій орнаменти можна побачити в храмах Святого Архистратига Михаїла (1668 р.) в Крайниково, Святої Параскеви (1753 р.) в Олександрівці, Святого Миколая Чудотворця в Колодному (1470 р.). В Румунії оздоблення збереглося в Ончешті (XVI ст.), Святої Параскеви в Посніле-Ізеї (1632 р.), Святого Миколая в Будешті Джосані (1643 р.), Різдва Пресвятої Богородиці в Калінешті-Каєні (1663 р.), Святих Архангелів Михаїла і Гавріїла в Борса дін Джос (1700 р.), Святого Миколая в Кухеа (1718 р.),

Різдва Святого Миколая в Будешті-Сусані (1760 р.), Пресвятої Богородиці в Ієуді (друге десятиріччя XVII ст.), Святої Параскеви в Десешті (приблизно 1770 р.) та інші. Чимало із цих церков включені в список Світової спадщини ЮНЕСКО.

Настінне малювання в Південній Мармарощині датується переважно другою половиною XVIII ст., а розповсюдження декоративних мотивів та принципів їх розміщення відбувалося, найвірогідніше, через ілюстровані церковні книги та потужні центри художників із південної Трансильванії [8, с. 21]. Анка Поп-Брату вказує на поступове ускладнення форми в орнаментах: від простих вузьких рамок, що розмежовують сюжетні сцени в Калінешті-Каєні в 1754 р; округлих медальйонів з пророками та апостолами під напівкруглими гравійованими арками, розділеними колонами, обвитими виноградною лозою з дубовим листям, в Сарбі-Сусані в 1760 р.; до видовжених медальйонів, замкнених в кронштейні, оточених стилізованим дубовим листком, у Будешті в 1760 р. та Десешті в 1780 р., колон з бароковим веретеном та капітелом у формі тюльпана, обвитих виноградною лозою [8, с. 41]. В Ієуді «мотиви заповнюють простір, у своєрідному «жаху порожнечі», не залишаючи жодної поверхні неоздобленою (голови ангелів чергуються з листям і квітами, розташованими вздовж вигнутої лінії з хвилеподібним рухом, квіти та дубове листя, розміщені на лінії сусідніх волют; невеликі графічні акценти на задньому плані сцен; монументальні колони з сильно вигнутими веретенами)» [8, с. 42].

Невідомо, коли виконувався живопис в церкві в Ончешті. Є фрагментарно збережене настінне малювання, в якому присутні прості лінійні геометричні орнаменти, виконані широкою темною лінією (іл. 1), та не ускладнені смуги із завитків (іл. 2), характерні ренесансному періоду.

Іконографічні сцени в церкві в Калінешті-Каєні, виконані Олександром Понегольським, прикрашені різноманітними геометричними та рослинними орнаментами: зигзагоподібною лінією, зигзагоподібною



Рис. 1. Лінійний орнамент в Ончешті [9]



Рис. 2. Смуги із завитків в Ончешті [9]



Рис. 3. Орнамент в Калінешті-Касні [9]

лінією з чередуванням квітів (іл. 3), широкими смугами на S-вигинах стебла із чередуванням стилізованих квітів та листя (іл. 4); більш ускладнені з перетином S-ліній з квітами та листям (іл. 5).

Орнаменти позначені лініями червоно-теракотового та темно-коричневого кольору. Стіни розмежовані простими ромбами, виконаними на теракотово-цегляному тлі темною лінією, або на світлому тлі візерунком із темних завитків. В малюванні багато прикрас у вигляді різних закруток, невеликих квітів біля образів та сцен. Орнаментальні смуги по горизонталі розділяють регістри, візерунок проходить по колонам між апостолами й пророками. Простежується, що художник намагався задекорувати

будь-яке вільне місце. Письмо досить спрощене, по-народному наївне.

В настінному живописі в Будешті-Сусані, автором якого також є Олександр Понегольський, орнаментом розмежовано края стіни, регістри та сюжети. По колонам між Богородицею та пророками здійснюється виноградна лоза, медальйони обрамлені стилізованими листями. Між другим і третім регістрами проходить широка смужка рослинного орнаменту із чередування квітів та листя, обведених темним контуром, на світлому тлі (іл. 6). «Деїсус» з апостолами розділені колонами, які прикрашені простим лінійним геометричним орнаментом (іл. 7).

Іконографічні сюжети та образи 1762 р. в Будешті Джосані прикрашені ромбами,



Рис. 4. Рослинний орнамент в Калінешті-Касні [9]



Рис. 5. Рослинний орнамент в Калінешті-Касні [9]



Рис. 6. Рослинний орнамент в Будешті-Сусані [9]

Рис. 7. Геометричний орнамент в Будешті-Сусані [9]



Рис. 8. Ромби в орнаменті в Будешті Джосані [9]



Рис. 9. Рослинний орнамент з мотивом тюльпану в Будешті Джосані [9]

виконаними червоною хвилястою лінією на світлому тлі (іл. 8); завитками та вертикальними лініями; широкою горизонтальною смугою із чергування на S-лінії різних квітів (є мотив тюльпану) із листям та виноградом (іл. 9); розлогою вертикальною смугою з мотивами тюльпану з чергуванням на S-стеблині квітів та листя (іл. 10); візерунком із темно-червоних квітів та зеленого листя з темним контуром з обох боків сцен (іл. 11) тощо. Тут зустрічають складні орнаменти, які вже свідчать про панування барокового стилю. В малюванні можна простежити смужку орнаменту із зооморфними мотивами: в рапорті є зображення голуба. Обширний

орнамент із великих квітів та листя проходить в нижній частині стіни (іл. 12).

Розписи в Ісуд Ділі виконані Олександром Понегольським у 1782 р. [8, с. 32]. В малюванні багато різноманітного орнаменту: смужки із завитків, намальованих світлою лінією на теракотовому фоні чи темною лінією на світлому тлі (подібні до завитків в церкві в Крайниково) (іл. 13); на колонах – темні хвилясті лінії (подібні до горизонтальної смужки між регістрами у наві в Крайниково) (іл. 14); між стінами – геометричний орнамент з квітами, окресленими темною лінією, на світлому фоні чи із ромбів; деякі сцени розділені смугою із овалів (овалами



Рис. 10. Рослинний орнамент в Будешті Джосані [9]

Рис. 11. Рослинний орнамент в Будешті Джосані [9]

Рис. 12. Рослинний орнамент в Будешті Джосані [9]



Рис. 13. Смужка із завитків в Ісуд Ділі [9]



Рис. 14. Хвилясті лінії в Ісуд Ділі [9]



Рис. 15. Рослинний орнамент із ангеликами в Ісуд Ділі [9]



Рис. 16. Ряд серафимів в Ісуд Ділі [9]



Рис. 17. Рослинний орнамент з мотивом тюльпану в Десешті [9]



Рис. 18. Діагональні зигзагоподібні кольорові полоси в Десешті [9]



Рис. 19. Ромби в орнаменті в Посніле-Ізеї [9]

орнаментований медальйон із зображенням «Новозавітної Трійці» на склепінні нави в церкві в Колодному).

Під сценою «Розп'яття» на S-лінії можна побачити цікавий орнамент із чергування квітів і листя із ангеликами (іл. 15). В оздобленні спостерігаються: візерунки із хвилястих ромбів на колонах (як в Будешті Джосані); чотирьохпелюсткові квіти в ромбах, багато завитків та ряд серафимів, що утворюють своєрідний орнамент (іл. 16).

Автором малювання в Десешті на долині Валя Марей вважається Радун Мунтяну [8, с. 43]. Іконографічні сцени тут прикрашені різноманітними квітами, серед яких часто зустрічаються мотиви тюльпану, що чередуються з декоративними листями на усіляких S-вигинах стебла (іл. 17).

Під стрічкою із тюльпанів можна побачити геометричні діагональні зигзагоподібні кольорові полоси (іл. 18). В настінному малюванні багато орнаментального оздоблення, навіть сюжетні сцени прикрашені декоративними квітами, зірками та іншими елементами. «І сцени, і персонажі у них скоріше зіставлені, ніж пов'язані композиційно; єдиний ефект досягається за рахунок декоративного ритму, закладеного загалом» [8, с. 47]. Кольорова гама яскрава, різноманітна: насичена відтінками синього кольору,

який часто чергується з темно-червоними та жовтими кольорами.

Розписи в церкві в Посніле-Ізеї в 1785 р. виконав Радун Мунтяну, а в 1794 р. – місцевий художник, еkleктичний стиль якого поєднав традиційні відголоски із новаторськими елементами епохи [8, с. 92]. Тут ми бачимо в оздобленні багато ромбів, виконаних темно-червоною чи світло-червоною хвилястою лінією, подекуди з чередуванням з темною лінією, вони розміщені і по горизонталі і по вертикалі (іл. 19, 20, 21).

Зустрічаються декоровані квіти різного розміру, а також візерунок із завитків. У східній частині можна побачити графічно-лінійний орнамент з оригінальними китицями винограду (іл. 22).

В церкві в Борса дін Джос розписи виконані в 1775 р. невідомим автором [8, с. 90]. Анка Поп-Брату зазначає, що малювання художника мало пов'язане з традиціями історичного регіону Марамуреш, а іконографічна програма відрізняється від програм в інших церквах цього краю [8, с. 90]. По колонам можна побачити простий орнамент у вигляді стилізованих гілок, листка та квітки. «Сцени розділені простими білими рамками або колонами, виконаними в перспективі, по яких обвиваються виноградні лози; подекуди зустрічаються широкі фігові



Рис. 20. Ромби в орнаменті в Посніле-Ізеї [9]



Рис. 21. Ромби в орнаменті в Посніле-Ізеї [9]



Рис. 22. Графічно-лінійний орнамент з виноградом в Посніле-Ізеї [9]

Рис. 23. Зооморфний орнамент в Борса дін Джос [9]

Рис. 24. Ренесансний орнамент із завитків в Борса дін Джос [9]

дерева, прикрашені звисаючими рослинами та голубами» [8, с. 91] (іл. 23). Над образами та сюжетами – симетрична орнаментальна композиція із завитків періоду ренесансу (іл. 24). Стрічка меандру із хвилястих ліній має подібність до смужки в Крайниково (іл. 25).

В церкві в Кухеа (сьогодні Богдан Вода) розписи датуються 1754 р. [8, с. 50]. Тут переважають рослинні мотиви: чередування на вигинах стебла різноманітних квітів, декорованого листя, подекуди з виноградом чи головою ангела тощо (іл. 26). Візерунки виконані на світлому фоні, вони розміщені полосами над і під сценами та образами, а також по краям стін. Анка Поп-Брату пише, що рослинні мотиви є варіаціями на одну і ту ж тему, листя і квіти мають прототип плюща та маку і виконані досить реалістично [8, с. 56]. Виступаючі балки розмальовані квітковим орнаментом (іл. 27). Зустрічаються геометричні мотиви: смуги зигзагоподібних ліній коричнево-цегляного кольору на

світлому тлі, вертикальні широкі різнокольорові лінії тощо. В малюванні поєднуються ренесансні та барокові орнаменти.

Загалом для орнаментів в румунських церквах характерно: застосування ромбів, часто виконаних хвилястою лінією; використання смуг із ліній чи завитків; широке застосування геометричних мотивів; ускладнення геометричних структур рослинними елементами; поява зооморфних мотивів, які можуть поєднуватися з геометричними мотивами; контрастність, яскравість, поєднання червоного різних відтінків із насичено темним (чорним) кольором тощо.

В Північній Мармарошині найстаршою є церква в Колодному, малювання у вітварі датуються другою половиною XVII ст. Розписи практично знищені, проте простежується орнамент із виноградної лози. В наві розписи XVIII ст. збереглися трохи краще, тож можна побачити різноманітні геометричні мотиви: горизонтальні смуги



Рис. 25. Стрічка меандру із хвилястих ліній в Борса дін Джос [9]



Рис. 26. Рослинний орнамент в Кухеа [9]



Рис. 27. Квітковий орнамент в Кухеа [9]



Рис. 28. Геометричний орнамент в Колодному [4]



Рис. 29. Меандровий орнамент в Крайниково [5]



Рис. 30. Орнамент із завитків в Олександрівці [6]



Рис. 31. Стилїзована квітка в Олександрівці [6]



Рис. 32. Колона, оповита виноградною лозою в Олександрівці [6]

із видовжених ромбів, що складаються з контрастних трикутників (коричнево-теракового та світло-жовтого), що в українському народному орнаменті асоціюються із земним та небесним (іл. 28); на стелі – смуги із коротких ліній, розміщених у шахматному порядку та смуги із чередуванням контрастних за кольором ліній (іл. 28). Медальйон із зображенням «Новозавітної Трійці» орнаментований овалами (символом безперервності життя, магічним оберегом від зла) на синьо-сірому тлі. Медальйони євангелістів прикрашені зигзагами, що подібні до улюбленого українського зображення «косиці». Широке застосування елементу «зигзаг» в орнаменті є відмінним атрибутом закарпатської народної вишивки. Смерекова гілка – могла зображатися подібними зигзагоподібними лініями з вищим виступом по центру. Можна відмітити, що для цього часу було характерним відображення церковними майстрами в структурних елементах орнаменту народних уподобань: стилізованих зубчастолістих листків кульбаби, дубу, різноманітних квітів із природного середовища.

В церкві в Крайниково у наві – смуга меандрового орнаменту у вигляді безкінечних хвилястих ліній (символ безкінечності та життєдайної сили), з'єднаних між собою (іл. 29). Порівняння із подібними орнаментами в румунських церквах показує, що в Крайниково він виконаний витонченіше. Інші візерунки важко ідентифікувати, проте можна побачити, що оздоблення практично відсутнє. У вітварі спостерігаються залишки орнаменту, зроблені широкою лінією. Стильове виконання їх подібне до орнаментального обрамлення в настінних розписах в церкві Святого Юра в Дрогобичі. На південній стіні наві в Крайниково зберігся образ Святого Миколая в обрамленні стилізованого листа, подібного до обрамлення образу Святого Петра в церкві Зіслання Святого Духа в Потеличі (XVII ст.). Це свідчить про тісні зв'язки Закарпаття з іншими українськими територіями.

В церкві в Олександрівці в бабинці простежується ренесансний орнамент із завитків,

виконаний лініями цегляного кольору (іл. 30). Всі медальйони в бабинці прикрашені простим лінійним візерунком, близьким до елементу «косиці». Між стіною та стелею можна побачити широку смужку із чергування декоративних великих квітів (можливо, синього чи світло-зеленуватого кольору). На стелі також простежуються залишки рослинного орнаменту із темними чотирьохпелюстковими квітами та синіми хвилястими лініями, але рапорт візерунку не читається. У наві між медальйонами можна побачити орнаментальну вертикальну смужку із ромбоподібних фігур з червоною косою сіткою, що перекликається з трельяжем епохи рококо. На стелі наві змальовані поодинокі стилізовані квіти (троянди чи мальви) темно-червоного кольору (іл. 31). У вітварі образи святих розділені між собою колонами, оповитими виноградною лозою (іл. 32).

Аналіз орнаментальних композицій в Північній Мармарощині показує: їх структура часто поєднує різностильові елементи; вони мають спільні мотиви із румунськими візерунками (зустрічаються ромби, завитки, кривулі тощо); спостерігається поєднання геометричних та рослинних мотивів. Проте, можна виділити регіональні особливості орнаментів в стінописах Північної Мармарощини: активне використання мотивів із навколишнього природного середовища: колоски, косиці, листя кульбаби, дуба, гілки смереки і т. д.; застосування ромбів, складених з контрастних трикутників; усілякі зигзаги; поєднання контрастних кольорів, відтінків червоного з чорним, темно-коричневим, синього та золотаво-жовтих кольорів.

Висновки. Аналіз орнаментів в настінному малюванні XVII–XVIII ст. в дерев'яних церквах Мармарощини свідчить про співіснування різних стильових елементів: поряд з ренесансним орнаментом в структурі починають проявлятися барокові риси, елементи ускладнюються, зливаються, посилюється їх стилізація, S-лінія набирає манірності, в колористиці збільшується контрастність й яскравість. Найбільш поширеними складовими в орнаменті залишаються мотиви візантійського аканту, який відтворюється в надзвичайно

різноманітних пластичних формах. Характерною особливістю цього періоду стає збільшення декоративності живопису, що передається у намаганні церковними малярами максимально прикрасити орнаментами іконографічні композиції, особливо це спостерігається в церквах Південної частини Мармарощини в другій половині XVIII ст.

Проте, не дивлячись на те, що в XVII–XVIII ст. Мармарощина була одним історичним регіоном, в досліджуваних церквах в Північній та Південній частині території загалом відмінне орнаментальне оздоблення. Мотив аканту, чотирьохпелюсткових квіток, виноградної лози є спільним для обох сторін. В церквах в Будешті Джосані, Калінешті-Каєні, Ієуді та деяких інших орнамент можна назвати візуально найбільш подібним до закарпатського. Автором цих розписів є українець за своїм походженням Олександр Понегольський, який працював в Південній Мармарощині, але не знаходиться відомостей про те, чи працював він в Північній Мармарощині. Зображення «зигзагу», «косиці» в орнаментах, що

є характерним народним елементом Закарпаття, відсутні в стінописах Румунії, але в церкві Борса дін Джос та Будешті Джосані з'являються зооморфні мотиви: зображення голуба в поєднанні з рослинним мотивом, чого немає на Закарпатті.

Переважають в настінному малюванні у всіх церквах Мармарощини в орнаментах рослинні мотиви, проте стилізація квітів та листя настільки є різноманітною, що ідентичних рапортів орнаменту не знаходиться, є незначні збіжності в геометричних формах, проте виконання також відмінне. В Південній Мармарощині в багатьох церквах зустрічається мотив ромбів, виконаних хвилястою лінією. В Північній частині немає подібних візерунків, зустрічаються ромби, але вони вирішені зовсім по-іншому: розділені навпіл і половинки залиті локально кольором, або заповнені мілкою ромбоподібною сіткою, що ближче до європейського впливу. Тут прослідковується яскраво виражена різниця між народами Румунії і Закарпатської України, тому можна стверджувати, що орнамент є дійсно відображенням народних традицій.

Література:

1. Історія декоративного мистецтва України: у 5т./ НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т. Рильського; гол. редкол. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2007. Т. 2: Мистецтво XVII–XVIII століття. 334 с.
2. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. К.: Мистецтво, 1968. 463с.
3. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва/ ред.кол.: П. Жолтовський, Ю. Лашук, О. Чарновський; відп. ред.: Я. Запаско. Львів: ЛНУ, 1969. 192 с.
4. Спадщина. Колодне. Церква Миколая Чудотворця. 1470. Експедиція 2020 року. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1470-2020.html> (дата звернення: 02.01.2026).
5. Спадщина. Крайниково. Михайлівська церква. Українські Архітектурні Пам'ятки. Спадщина: блог. 11.11.2023. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1668-1666-2020.html> (дата звернення: 07.01.2026).
6. Спадщина. Олександрівка. Церква Св. Параскеви. Експедиція 2015 (Ре-мастер 2020). Українські Архітектурні Пам'ятки. Спадщина: блог. 10.11.2023. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/2015-2020.html> (дата звернення: 07.01.2026).
7. Стінопис українських православних храмів XVIIIст. Нариси з історії українського мистецтва. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-24/xviii-ct-wall-painting-of-ukrainian-orthodox-churches.html> (дата звернення: 07.01.2026)
8. Pop-Bratu, A. (1982). Pictura murală maramureșeană. Meșteri zugrăvi și interferențe stilistice. București: Meridiane.
9. Țetcu Mircea Rareș URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/User:%C8%9Aetcu_Mircea_Rare%C8%99 (дата звернення: 04.02.2026).

References:

1. Skrypnyk, H., & Kara-Vasyliieva, T. (Eds.). (2007). *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* [History of decorative art of Ukraine] (Vol. 2 of 5). Kyiv: IMFE NANU. [In Ukrainian].
2. Lohvyn, H. N. (1968). *Po Ukraini. Starodavni mystetski pamiatky*. [Across Ukraine. Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo, 463. [in Ukrainian].
3. Zholtovskiy, P., Lashchuk, Yu., & Charnovskyi, O. (Eds.). (1969). *Narysy z istorii ukrainskoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva* [Essays on the history of Ukrainian decorative and applied art]. Lviv: LNU. [In Ukrainian].
4. Spadshchyna. Kolodne. Tserkva Mykolaia Chudotvortsia. 1470. Ekspedytisia 2020 roku [Heritage. Kolodne. Church of St. Nicholas the Wonderworker. 1470. Expedition 2020] Retrieved February 11, 2026, from <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/03/1470-2020.html> [In Ukrainian].
5. Spadshchyna. Krainykovo. Mykhailivska tserkva [Heritage. Kra-jnykovo. St. Michael's Church]. (2023, November 11). *Ukrainski Arkhitekturni Pam'iatky*. Spadshchyna [Blog]. Retrieved February 16, 2026, from <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1668-1666-2020.html> [In Ukrainian].
6. Spadshchyna. Oleksandrivka. Tserkva Sv. Paraskevy. Ekspedytisia 2015 (Re-master 2020) [Heritage. Oleksandrivka. St. Paraskeva Church. Expedition 2015 (Re-master 2020)]. (2023, November 10). *Ukrainski Arkhitekturni Pam'iatky*. Spadshchyna [Blog]. Retrieved February 25, 2026, from <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/2015-2020.html> [In Ukrainian].
7. Stinopys ukrainskykh pravoslavnykh khramiv XVIII st. [Wall paintings of Ukrainian Orthodox churches of the 18th century]. (n.d.). *Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva*. Retrieved February 18, 2026, from <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-24/xviii-ct-wall-painting-of-ukrainian-orthodox-churches.html> [In Ukrainian].
8. Pop-Bratu, A. (1982). *Picatura murală maramureșeană. Meșteri zăgrăbi și interferențe stilistice* [Mural painting from Maramures. Master painters and stylistic interferences] București: Meridiane. [In Romanian].
9. Țercu Mircea Păreș [Tetcu Mircea Rares] Retrieved February 04, 2026, from https://commons.wikimedia.org/wiki/User:%C8%9Aetcu_Mircea_Rare%C8%99 [In Romanian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 76.071:655.26(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.34>

Оліфіренко Віталіна Віталіївна,

старший викладач кафедри графічного дизайну,
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0003-3197-496X
vitalina.lop@gmail.com

Шпак Ольга Василівна,

доктор філософії у галузі професійної освіти,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0003-3393-0610
shpak.olga.art@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ШРИФТОВА ТРАДИЦІЯ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ОСНОВА АВТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У СТУДЕНТСЬКОМУ ШРИФТОВОМУ ДИЗАЙНІ

Метою статті є дослідження питання української шрифтової традиції ХХ століття як основи для формування авторських інтерпретацій у студентських проєктах із розробки шрифтів та шрифтових гарнітур. Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до національної художньої спадщини в галузі графічного мистецтва, а також потребою її інтеграції в освітній процес підготовки майбутніх фахівців графічного дизайну. У результаті дослідження встановлено, що через пластичні особливості та структурно-семантичний паралелізм історичних графем літер з XVI–XVII ст. та графем в літерах художників ХХ ст., створюється образ «українського стилю» в шрифтах як текстових, так і акцидентних.

У статті надано результати дослідження, які автори збирали протягом останніх років керуючи дипломними кваліфікаційними проєктами на кафедрі графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Встановлено, що звернення до української шрифтової спадщини ХХ століття сприяє формуванню авторських підходів у студентському дизайні через стилізацію та концептуальне переосмислення історичних форм.

Доведено, що такий підхід у підготовці майбутніх бакалаврів графічного дизайну, забезпечує інтеграцію історичної мистецької спадщини у сучасну дизайнерсько-проєктну діяльність, розвитку авторського мислення та здатності до створення сучасних шрифтових рішень із виразною національною ідентичністю.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх застосування в практиці дизайн-освіти та професійній діяльності, зокрема у процесі створення сучасних шрифтових проєктів на основі української шрифтової традиції ХХ століття.

Ключові слова: акцидентний шрифт, шрифтова гарнітура, літерація, українська шрифтова графіка, українська графіка ХХ століття, графічний дизайн, шрифтовий дизайн.

Olifirenko Vitalina, Shpak Olha. UKRAINIAN FONT TRADITION OF THE 20TH CENTURY AS A BASIC FOR AUTHORIAL INTERPRETATIONS IN STUDENT TYPE DESIGN

The purpose of the article is to study the issue of the Ukrainian font tradition of the 20th century as a basis for the formation of authorial interpretations in student projects on the development of fonts and typefaces. The relevance of the topic is due to the growing interest in the national artistic heritage in the field of graphic art, as well as the need to integrate it into the educational process of training future graphic design specialists. As a result of the study, it was established that due to the plastic features and structural-semantic parallelism of historical graphemes of letters from the 16th–17th centuries. and graphemes in the letters of artists of the 20th century, an image of the “Ukrainian style” is created in both text and casual fonts.

The article presents the results of the study that the authors have collected over the past years while managing diploma qualification projects at the Department of Graphic Design of the Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design. It has been established that the appeal to the Ukrainian font heritage

of the 20th century contributes to the formation of authorial approaches in student design through stylization and conceptual rethinking of historical forms.

It has been proven that such an approach in the preparation of future bachelors of graphic design ensures the integration of historical artistic heritage into modern design and design activities, the development of authorial thinking and the ability to create modern font solutions with a distinct national identity.

The practical significance of the research results lies in the possibility of their application in the practice of design education and professional activity, in particular in the process of creating modern font projects based on the Ukrainian font tradition of the 20th century.

Key words: *display typefaces, typeface, lettering, Ukrainian typographics, Ukrainian graphic art of the 20th century, graphic design, type design.*

Вступ. Українська шрифтова графіка ХХ століття є важливою складовою української візуальної культури, що формувалась під впливом національних культурних процесів та зумовило появу автентичних форм шрифтового вираження.

Сьогодні українські шрифтові дизайнери, мистецтвознавці, дослідники української писемності і шрифтової графіки лише починають ґрунтовно досліджувати шрифтові набутки попередніх століть. Значною мірою цьому сприяє загальне зацікавлення шрифтової спільноти пошуком історичних передумов, пластичних особливостей окремих літер, що дозволяють ідентифікувати шрифт або шрифтову композицію як «традиційно українську».

Таким чином, дане дослідження кореляції українською шрифтової традиції ХХ століття та розвитку національних рис в шрифтах сьогодення є результатом культурного відродження української культури загалом, передусім це пов'язано з початком повномасштабного вторгнення РФ проти України. Тож як і в ХХ столітті, так і зараз, проблема «української ідентичності» через призму шрифтового дизайну буде тільки помножуватись, що і зумовлює актуальність даного дослідження.

Матеріали та методи. Матеріальну базу дослідження становлять зразки української шрифтової графіки ХХ століття, зокрема українські книжкові обкладинки, екслібриси, елементи книжкового оформлення, плакати, що в більшій мірі складають «Шрифтові знахідки» [1] дослідниці шрифтової спадщини України – Марчели Можини. Також матеріальну базу дослідження складають студентські акцидентні шрифти розроблені в межах навчальної дисципліни «Артшрифт» та

освітньо-кваліфікаційні роботи «бакалавр» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує історико-мистецтвознавчий метод який дозволяє прослідкувати особливості формування української шрифтової традиції ХХ століття в контексті розвитку мистецтва графіки та виявити її стилістичні й образні характеристики; формально-стилістичний аналіз забезпечує виявлення закономірностей трансформації шрифтових форм у процесі їх сучасного переосмислення; візуально-аналітичний застосовано для виявлення композиційних і художньо-пластичних шрифтових рішень; проєктний метод використано для інтерпретації студентських проєктів акцидентних шрифтів виконаних в межах дисципліни «Артшрифт» та ОКР «Бакалавр» як результату інтеграції історичної спадщини у практику сучасного шрифтового дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Пропоноване дослідження зосереджене передусім на творчому доробку художників-графіків ХХ століття Святослава Гординського та Леся (Олександра) Лозовського.

У сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі проблему шрифтового дизайну та акцидентної типографіки розглядаються у взаємозв'язку з питанням української національної ідентичності та історичного розвитку мистецтва шрифту. Значна частина досліджень зосереджена на аналізі формоутворення шрифту, його художньо-образних характеристик, функціональної ролі у візуальній комунікації та національно-творчому аспекті шрифту.

У своєму дисертаційному дослідженні Т. Іваненко [2] дослідила питання художньо-образних особливостей акцидентного шрифту, принципів його формоутворення, тенденцій його розвитку в контексті актуальних проблем художньо-проектної культури та також визначила сучасні тенденції у формуванні акцидентного шрифту [2]. Цікавим дослідженням в контексті нашого пошуку є стаття В. Мітченка [3] в якій автор дослідив питання авангардистських прийомів шрифтоутворення харківських художників першої третини ХХ століття (зокрема В. Єрмілова та Б. Косарева) з позицій історичного та графічного аналізу, пропонуючи авторський алгоритм побудови шрифтових композицій (літера, слово, фраза), що поєднують вербально-звуковий і зображально-знаковий зміст [3].

У статті І. Костенка [4] акцидентний шрифт розглядається як елемент національної ідентичності. Він наголошує на здатності акцидентного шрифту транслювати культурні коди та формувати візуальні маркери національної приналежності [4]. У дослідженні І. Дубрівної та С. Дороніної [5] проаналізовано витoki, етапи формування та стилістичні особливості українського шрифту, підкреслюючи його роль як засобу візуальної комунікації та основу для утвердження національного стилю на базі історичної спадщини [5].

Окремий напрям досліджень представлений у праці Л. Волошин [6], де аналізується рання графіка С. Гординського у 1920-1930-х роках та формування української модерністської традиції [6]. Також, цікавим дослідженням є стаття П. Нестеренко [7], який розглянув львівську журнальну обкладинку міжвоєнного періоду як прояв національного модернізму, підкреслюючи роль шрифтових рішень у формуванні цілісного художнього образу видання [7].

Таким чином, аналіз наукових джерел засвідчує наявність ґрунтовних досліджень, присвячених історії українського шрифту, його формотворчим особливостям та ролі у формуванні національної ідентичності. Водночас недостатньо розробленим залишається питання осмислення української шрифтової традиції ХХ століття як основи

для формування сучасних авторських шрифтових проєктів у студентському шрифтовому дизайні.

Результати. Українська шрифтова графіка ХХ століття формувалась в складних історико-культурних умовах, увібравши в себе риси попередніх етапів розвитку писемності, як рукописної так і друкованої спадщини. Важливим чинником розвитку української шрифтової графіки ХХ століття стало звернення до національно-культурних джерел, зокрема каліграфії та орнаментики.

Не простий період ХХ століття сформував сильних і рішучих постатей образотворчого мистецтва, таких як Михайло Бойчук, Георгій Нарбут, Василь Єрмілов, Святослав Гординський, Роберт Лісовський, Лесь Лозовський, серед яких їх послідовники, як Софія Караффа-Корбут та багато інших митців. Художники в еміграції, такі як Мирон Левицький, Яків Гніздовський, Володимир Беднарський та інші, продовжували працювати як художники та графіки створюючи нові твори саме в «українському стилі». Володіючи винятковим талантом і яскравою індивідуальністю, вони продовжували розвивати українську мистецьку традицію, створювали визначні твори та працювали всупереч спробам радянського режиму знищити українську культуру і викоринити її здобутки та традиції. Ця спадщина, багата на зразки, що заслуговують уваги дослідників, художників і шрифторобів. Сьогодні творче переосмислення та наслідування спадщини художників ХХ століття сучасними шрифтовими дизайнерами є важливим чинником формування-дизайн проєктів із чітко вираженими національними характеристиками.

Український шрифтовий дизайн упродовж останніх десятиліть носить стійкі ознаки національної ідентичності, в якій незалежно від рівня усвідомлення цього читачем, простежуються ознаки приналежності та спадкоємності, що проявляються у графіці літер через звернення як до традицій ХХ століття, так і до більш давніх джерел шрифтової спадщини. Шрифт – це графічний малюнок накреслень літер і знаків, що складають єдину композиційно-стилістичну систему

[8, с. 215]. Сьогодні як і в XX столітті шрифт був, є і буде носієм політичних, культурних і історичних сенсів. Так, у науковому і професійному дискурсі тривають обговорення довкола того, що Верховна Рада України підтримала постанову [9] про оновлення українського правопису та розробку єдиного національного шрифту, актуалізується переосмислення ролі шрифту як складної системи графічно організованих знаків писемності, що характеризуються спільними пропорційними та структурними принципами побудови, і функціонують як матеріальні або цифрові носії комунікації. Водночас шрифт розглядається не лише як інструмент комунікації а й як носій національної ідентичності, здатний формувати у людини підсвідоме відчуття культурної самоідентичності.

Вивчаючи українську шрифтову спадщину, здобувачі першого бакалаврського рівня кафедри графічного дизайну КДАДПМД ім. М. Бойчука, вчать аналізувати основні риси та характерні особливості графічної індивідуальності шрифтових рішень художників XX століття, розробляючи авторські акцидентні шрифти та гарнітури, тим самим формуючи обличчя сучасного українського шрифтового дизайну.

На етапі збору інформації та дослідження творчої спадщини художників, студенти використовують методи як дедуктивні, так і індуктивні, і що цікаво метод індукції в шрифтовому дизайні працює доволі часто, наприклад одна характерна літера чи одна літерація художника може наштовхнути на розробку цілої системи знаків – шрифту, як ми можемо побачити в роботах і здобувачів, і шрифтових українських дизайнерів.

Проектуючи шрифт студент інтерпретує, збираючи основні характерні риси творів конкретного автора в єдине ціле, що слугує фундаментом та основною лінією художньої ідеї дипломного проекту. Так наприклад кваліфікаційна робота О. Павлової «Розробка акцидентної шрифтової гарнітури за мотивами графічних робіт Святослава Гординського» [10] та А. Сердюк «Розробка акцидентного шрифту за мотивами графічних робіт Леся Лозовського» [11], досліджуючи

шрифтову спадщину окремого художника, автори обирали ті акценти в роботах майстрів, які вважали найхарактернішими. Робота О. Павлової носить масштабний характер, оскільки створення шрифтової гарнітури це довготривалий та складний процес – три накреслення (Regular, Bold, Italic) а також створення як прописних, так і рядкових символів, а не тільки маюскулу [10]. В літерах Гординського немає розділення на мінускул та маюскул, але використані верхні та нижні виносні елементи як стилістичний прийом (Рис. 1). В проекті А. Сердюк [11] літери мають лише маюскульний набір (без рядкових літер), оскільки саме такий характер прописних літер властивий художнику Лесю Лозовському (Рис. 2) [11]. Ще один успішно реалізований проект шрифт, наразі популярний в Україні – шрифт Golos – натхненний літераціями українського художника-графіка 20-30-х років XX століття Павла Ковжуна, який розробила студентка раніше названої академії А. Користа (Рис. 3) [12]. Також натхненний роботами українського художника Івана Плєсканки, студенткою А. Багрії було розроблено акцидентний шрифт «Музей», який є спробою перенести естетику робіт Плєсканки в сучасне цифрове середовище. Оскільки векторизація шрифту відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини та просування української візуальної ідентичності, цей проект є особливо цінним. Він не лише зберігає унікальні форми літер видатного українського графіка, а й відкриває перед дизайнерами нові можливості для експериментів та роботи [13].

Зосередимо свою увагу на шрифтових проектах А. Сердюк та О. Павлової. Шрифтова розробка А. Сердюк вирізняється тим, що має збірний образ літер з різних літерацій Леся Лозовського. Авторка обирала найбільш характерні літери та пропорції, найбільш відмінні, так би мовити, особливі та в певній мірі новаторські літери, які вирізняють авторський стиль серед інших художників. На цьому прикладі (Рис. 4) ми бачимо окремі літери, але перше що кидається в очі, це пропорція літер переважно має

квадратний модуль, більшість літер мають високий контраст та жирне накреслення. Літери О, М, Ч, Я, Б дуже подібні на літери з Пересопницького Євангелія, визначної рукописної пам'ятки староукраїнської мови та мистецтва XVI століття (Рис. 5). На цьому етапі процес аналізу, який безумовно є фундаментом шрифтового проєкту, зупиняється і починається авторська робота над шрифтом як системою. В процесі роботи, студентка повертається до робіт художника, оскільки іноді в процесі, особливо фіналізації проєкту, можна втратити автентичний характер задуму. Студенткою були збережені неповторні графеми літер З, С, Ц, Ч, Ж, літери И, Н та Й із масивною діагоналлю. Наступним етапом відбувся процес пошуку графем (рис. 6). Представлені ескізи відображають різні варіанти графем до букв Б, О та Н, із яких були обрані лише деякі для подальшого опрацювання [11, с. 39].



Рис. 1. Святослав Гордінський. Обкладинка книги «З розмов з Гюфмансталем», обкладинка книги «Схід і захід»



Рис. 2. Леся Лозовський, обкладинка до «Сонячних кларнетів» Павла Тичини

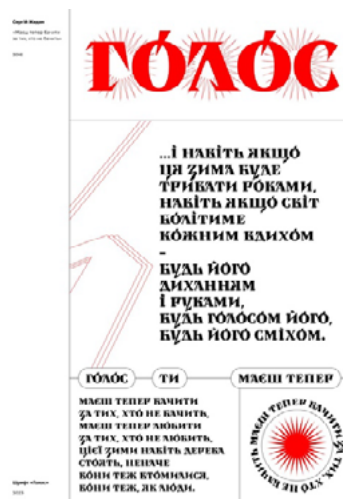


Рис. 3. Акцидентний шрифт «Golos» студентки А. Користої

Найбільш характерні літери Лозовського



Рис. 4. Найбільш характерні літери Леся Лозовського (порівняльна таблиця А. Сердюк)



Рис. 5. Порівняльна таблиця Пересопницького Євангелія (1556–1561 рр.) та літер Леся Лозовського

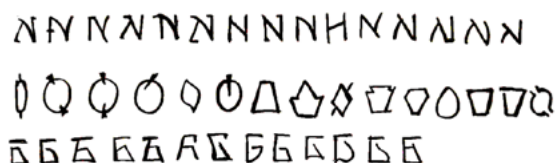


Рис. 6. Пошукові начерки графем до літер Н, О та Б (Автор: Анна Сердюк)

Наступний етап полягав в експериментуванні з контрастом і формою літер із використанням плаского пера. Ця робота сприяла глибшому розумінню логіки побудови знаків. Під час відбору одночасно розглядалися як основні, так і альтернативні варіанти літер. Подальша робота продовжилася створенням олівцевих ескізів на папері (Рис. 7), у межах яких детальніше опрацьовувалися форми та здійснювався пошук оптимальних варіантів літер. На наступному етапі проектування здобувачкою було переведено в цифрове середовище. Для реалізації завдання обрано програмне забезпечення FontLab 8, яке опановувалося паралельно з процесом створення шрифту. На основі відібраних ескізів розпочато векторну побудову маюскульних літер кирилиці. Особливу увагу приділено дотриманню єдиного контрасту між основними та допоміжними елементами в усіх літерах абетки (Рис. 9).

Додатковими елементами, що розроблялися для даного шрифту, стали альтернативні варіанти тих літер, які було знайдено під час дослідження обкладинок Леся Лозовського. Такими буквами були И та Й із зворотнім контрастом, М, Н, С, Ц та Ч. Додатковий гліф Щ проектувався на базі існуючої стилізованої Ц (Рис. 9), [11, с. 45].



Рис. 7. Співвідношення висоти до ширини у літері Б (Автор: Анна Сердюк)

**АБВГГДЕЄЖЗИЙІІКЛМН
ОПРСТУФХЦЧШЩЬЮЯ**

Рис. 8. Остаточний набір символів для кирилиці (Автор: Анна Сердюк)

**АБВГГДЕЄЖЗИЙІІКЛМН
ОПРССТУФХЦЧШЩЬЮЯ**

Рис. 9. Альтернативні символи для кирилиці (Автор: Анна Сердюк)

Наступними етапами розроблялись символи латиницею, цифри, спеціальні символи та додаткові елементи як символ тризубу та

унікальний флерон – терен, оскільки шрифту була надана назва «Терен» (Рис. 10).

**ЦВІТЕ ТЕРЕН,
ЦВІТЕ ТЕРЕН,
А ЦВІТ ОПАДАЄ...**

**ХТО В ЛЮБОВІ
НЕ ЗНАЄТЬСЯ, ТОЙ
ГОРЯ НЕ ЗНАЄ...**

Рис. 10. Текст української народної пісні «Цвіте терен, цвіте терен...»

Оскільки шрифт, створений за мотивами графічних робіт Леся Лозовського, є акцидентним, він підходить для оформлення сучасних дизайнерських проектів, у яких необхідно підкреслити українську візуальну ідентичність.

В протилежність до роботи А. Сердюк, де було зроблено збірний образ з різноманітним шрифтовим літерацій Леся Лозовського та створено шрифт, розробка шрифтової гарнітури за мотивами робіт Святослава Гординського студенткою О. Павловою була зосереджена на одній найбільш характерній стилістиці Гординського (Рис. 11). Характерною ознакою літерацій С. Гординського є занижена середня лінія, використання засічок та любов до круглих елементів. Вони поєднують у собі одночасно прості але цікаві за формою графеми. На обкладинці твору Ілька Борщака «Великий мазепинець Григор Орлик» (Рис.12.а) можна помітити яскраво виражені квадратні зачіски у літерах «Е», 31 «И», «Й», «К», «Р», «Н», «Ц», в той час як літери «А», «Л», «І», «М», «П» контрастують своєю досить простою побудовою графеми. Також прослідковується зовсім круглі літери «О», «С», а також нижня частина літери «З» на протигагу верхній, гострій, це видно на обкладинках «З розмов з Гофманстелем» Івана Крушельницького (Рис.12.б) [10].

Оскільки рядкові літери, як було зазначено вище, не характерні для літерацій Святослава Гординського, авторці О. Павловій треба було розробити рядкові символи. Задача побудови цих літер мала певні мають три основні висоти: висоту самої літери



Рис. 11. Святослав Гординський. Літерація для часопису «Рідна школа»



Рис. 12. Роботи Святослава Гординського: обкладинка твору «Великий мазепинець Григор Орлик»; обкладинка книги «З розмов з Гофмансталем»

(x-height), висоту верхніх виносних елементів (ascender height) та висоту нижніх виносних елементів (descender height). Вони більш різноманітні за своїми пропорціями та часто мають більш складну структуру, яка включає верхні виносні елементи (наприклад, "b", "d", "p", "q"). Співвідношення між висотою літер (x-height), 39 висотою верхніх та нижніх виносних елементів, а також висотою прописних літер має бути збалансованим. Це впливає на загальний вигляд та читабельність тексту. Далі йшла робота з прописними літерами – маюскульом. На прикладі маюскульних літер можна зазначити, що шрифт складається з модульних елементів, завдяки яким можна побудувати інші літери. Це стосується також і мінускулів. В латинській абетці, завдяки літері «n» можна побудувати «h», «m» та «u», на базі «b» будуються «d», «p» та «q», спільну побудову також мають «i» та «j». Також в кириличній абетці літери «е» та «є» будуються на базі «с», «ж» фактично є двома літерами «к», а літера «ц» має спільну будову з «ш» та «щ» (Рис. 13).

n → hmu c → ee
b → olpq k → ж
i → j ц → щ

Рис. 13. Приклад модульної побудови мінускульних літер

Авторкою особлива увага була приділена цифрам «0», «1» та «4», оскільки вони можуть бути легко сплутані з літерами «О», «І» та «Ч» (рис. 14). Саме тому форма для нуля та четвірки була обрана більш видовжена та прямокутна, а в одиниці немає нижніх засічок, та верхня засічка трохи поводжена. Цифри повинні мати ту ж товщину штрихів, що й основні елементи літер. Це забезпечує візуальну єдність тексту. Так як у шрифті використовуються засічки, вони присутні й у цифрах. Дрібні деталі, такі як вигини, кути та засічки, повинні бути гармонійними з відповідними елементами літер. Важливим є збереження читабельності та зручності у всіх випадках використання [10, с. 46-47].

014 014

Рис. 14. Порівняння літер «О», «І» та «Ч» та цифр «0», «1» та «4» (Автор: Ольга Павлова)

Як ми бачимо основою побудови акцидентної гарнітури «Runetale» О. Павлової є принцип гармонійного поєднання сучасних і традиційних елементів. Шрифт створено без акценту на контрасті між товстими і тонкими лініями, що додає статичності та виразності. Занижена середня лінія, яка характерна саме як стилістичний прийом С. Гординського, надає шрифту унікального стилю та індивідуальності, що дозволяє виділити його серед інших шрифтів. Витончені деталі, такі як незвичайні засічки та декоративні елементи, додають шрифту індивідуальності та унікального стилю [10, с. 48].

Варто зазначити, що дана шрифтова гарнітура призначена передусім для використання у великих кеглях, зокрема в заголовках,

афішах і рекламних матеріалах. Її стилістика ґрунтується на поєднанні історичних форм із сучасним дизайнерським підходом, натхненним графікою Гординського. Застосування квадратних засічок сприяє підвищенню читабельності та формує чіткий, структурований образ, що робить гарнітуру доцільною для використання в брендингу, логотипах і офіційних матеріалах, а три накреслення + курсив розширюють поле використання гарнітури на різних матеріалах (Рис. 15).

Runetale Runetale
Runetale Runetale
Runetale Runetale

Рис. 15. Порівняння прямого та похилого накреслення (Автор: Ольга Павлова)

Узагальнюючи викладене, варто зазначити, що процес створення сучасної української шрифтової гарнітури або шрифту, передбачає поєднання ґрунтовного аналізу творчої спадщини художників-графіків ХХ століття з дотриманням актуальних вимог до шрифтового проектування. В такій роботі, системне дослідження історичних зразків є ключовим етапом у формуванні авторських інтерпретацій, забезпечуючи змістову наповненість та візуальну відповідність першоджерелу. Таким

чином, поєднання історико-мистецтвознавчого підходу з дотримання технічних вимог шрифтоутворення, забезпечує створення якісного продукту шрифтового дизайну.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що українська шрифтова графіка ХХ століття має значний потенціал як джерело концептуальних і формальних рішень у сучасному шрифтовому дизайні. Її використання у студентському шрифтовому проектуванні сприяє формуванню авторського бачення крізь призму творчості художників-графіків ХХ століття. Шрифти та шрифтові гарнітури створені з опорою на творчий доробок українських художників минулого століття є перспективним напрямком в сучасному українському шрифтовому дизайні. Це сприяє збереженню та актуалізації національної спадщини, що відповідає сучасним культурним і освітнім запитам.

Продемостровані результати роботи над шрифтовими проєктами студентами Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука підтверджує ефективність такого підходу у формуванні професійних компетентностей в галузі шрифтового дизайну у майбутніх бакалаврів графічного дизайну. Подібна практика сприяє популяризації українського мистецтва, формуванню та розвитку національної ідентичності в українському дизайні.

Література:

1. Шрифтові знахідки (історичні). URL: https://www.facebook.com/groups/typeznadibky/?locale=uk_UA
2. Іваненко Т. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : автореф. дис. ... канд. мист: 05.01.03. Харків, 2006. 22 с.
3. Мітченко В. Авангардистські прийоми шрифтоутворення харківських художників першої третини ХХ століття. ХУДПРОМ: *Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2019. №3. С. 24–33. DOI: 10.33625/1993-6400-2019-3-24-33
4. Костенко І. (2025). Акцидентний шрифт як символ національної ідентичності. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 2. 27–32. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.4>
5. Дубрівна А., Дороніна С. Український шрифт: витоки, етапи формування, стилістичні особливості. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 10–14.
6. Волошин Л. Рання графіка Святослава Гординського 1920–1930 рр. Львів: Афіша, 2007. 10–11 с.
7. Нестеренко П. Львівська журнальна обкладинка між двома світовими війнами – збірний образ національного мистецького модернізму. *Українська академія мистецтва*. 2018. № 27. С. 152–158. DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.152-158>.
8. Бойчук О., Голобородько В., Опалев М., Сбітнева Н. Дизайн і ергономіка: українсько-англійський термінологічний словник. Харків : ХДАДМ, 2021. 240 с.
9. Постанова Верховної Ради України №14334 Про посилення ролі української мови в утвердженні Української держави від 15 січня 2026 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4764-20>

10. Павлова О. Розробка акцидентної шрифтової гарнітури за мотивами графічних робіт Святослава Гординського: дипломний проект першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; спеціальність 022 Дизайн / Павлова О.; керівник Оліфіренко Віталіна; науковий керівник Кравченко О. В.; Консультант Костенко І. О.; Рецензент Коваль Л. М.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. К.: 2024. 51 с.

11. Сердюк А. Розробка акцидентного шрифту за мотивами графічних робіт Леся Лозовського : дипломний проект першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; спеціальність 022 Дизайн / Сердюк А.; керівник Оліфіренко В. В.; науковий керівник Костенко І. О.; рецензент Шпак О. В.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. К.: 2025. 60 с.

12. Користа О. Дизайн акцидентного шрифту за мотивами робіт українського графіка Павла Ковжуна : дипломний проект першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; спеціальність 022 Дизайн / Користа О.; наук. керівник Петрова І. В.; рецензент Шпак О. В.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. К.: 2023. 56 с.

13. Багрій А. Розробка айдентики туристичного брендингу міста Чернігів : дипломний проект першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; спеціальність 022 Дизайн / Багрій А.; керівник Оліфіренко В.; консультант Кравченко О.; рецензент Коваль Л.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. К.: 2024. 74 с.

References:

1. Shryftovi znadibky (istorychni) [Font artifacts (historical)] URL: <https://www.facebook.com/groups/typeznadibky/?locale=uk-UA>. [in Ukrainian].

2. Ivanenko, T. (2006) Khudozhno-obrazni osoblyvosti formoutvorennia aktsyidentnoho shryftu [Artistic and figurative features of the formation of an accidental font] : avtoref. dys. ... kand. myst: 05.01.03. Kharkiv. 22 s. [in Ukrainian].

3. Mitchenko, V. (2019) Avanhardystski pryimy shryftotvorennia kharkivskykh khudozhnykiv pershoi tretyny XX stolittia [Avant-garde techniques of type design of Kharkiv artists of the first third of the 20th century] KhUDPRM: Ukrainskyi zhurnal z mystetstva i dyzainu. №3. S. 24–33. DOI: 10.33625/1993-6400-2019-3-24-33. [in Ukrainian].

4. Kostenko, I. (2025). Aktsyidentnyi shryft yak symbol natsionalnoi identychnosti. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. №2. 27–32. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.4>. [in Ukrainian].

5. Dubrivna, A., Doronina, S. (2021) Ukrainskyi shryft: vytoky, etapy formuvannia, stylistychni osoblyvosti [Ukrainian script: origins, stages of formation, stylistic features] Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 40. S. 10–14. [in Ukrainian].

6. Voloshyn, L. (2007) Rannia hrafika Sviatoslava Hordynskoho 1920–1930 rr. [Early Graphics of Svyatoslav Gordynskyi 1920–1930] Lviv: Afisha. 10–11 s. [in Ukrainian].

7. Nesterenko, P. (2018) Lvivska zhurnalna obkladynka mizh dvoma svitovymi viinamy – zbirnyi obraz natsionalnoho mystetskoho modernizmu [Lviv magazine cover between the two world wars – a collective image of national artistic modernism] Ukrainska akademiia mystetstva. №27. S. 152–158. DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.152-158>. [in Ukrainian].

8. Boichuk, O., Holoborodko, V., Opaliev, M., Sbitnieva N. (2021) Dyzaïn i erhonomika: ukrainsko-anhliiskyi terminolohichnyi slovnyk [Design and Ergonomics: Ukrainian-English Terminological Dictionary]. Kharkiv: KhDADM. 240 s. [in Ukrainian].

9. Postanova Verkhovnoi Rady Ukrainy №14334 Pro posylennia roli ukrainskoi movy v utverdzhenni Ukrainskoi derzhavy vid 15 sichnia 2026 r. [Resolution of the Verkhovna Rada of Ukraine No. 14334 On Strengthening the Role of the Ukrainian Language in the Establishment of the Ukrainian State of January 15, 2026] URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4764-20>. [in Ukrainian].

10. Pavlova, O. (2024). Rozrobka aktsyidentnoi shryftovoi harnitury za motyvamy hrafichnykh robit Sviatoslava Hordynskoho [Development of an accidental typeface based on the graphic works of Svyatoslav Gordynsky] : dyplomnyi proekt pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity; spetsialnist 022 Dyzaïn / Pavlova O.; kerivnyk Olifirenko Vitalina; naukovyi kerivny Kravchenko O. V.; Konsultant Kostenko I. O.; Retsezent Koval L. M.; Kyivska derzhavna akademiia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva i dyzainu imeni Mykhaila Boichuka. K. 51 s. [in Ukrainian].

11. Serdiuk, A. (2025) Rozrobka aktsyidentnoho shryftu za motyvamy hrafichnykh robit Lesia Lozovskoho [Development of an accidental font based on the graphic works of Les Lozovsky] : dyplomnyi proekt pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity; spetsialnist 022 Dyzaïn / Serdiuk A.; kerivnyk Olifirenko V. V.; naukovyi kerivnyk Kostenko I. O.; retsezent Shpak O. V.; Kyivska derzhavna akademiia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva i dyzainu imeni Mykhaila Boichuka. K. 60 s. [in Ukrainian].

12. Korysta, O. (2023) Dyzaïn aktsydentnoho shryftu za motyvamy robit ukrainskoho hrafiika Pavla Kovzhuna [Design of an accidental font based on the works of the Ukrainian graphic artist Pavlo Kovzhun] : dyplomnyi proekt pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity; spetsialnist 022 Dyzaïn / Korysta O.; nauk. kerivnyk Petrova I. V.; retsenzent Shpak O. V.; Kyivska derzhavna akademiia dekoratyvno-prikladnoho mystetstva i dyzaïnu imeni Mykhaila Boichuka. K. 56 s. [in Ukrainian].

13. Bahrii, A. (2024) Rozrobka aidentyky turystychnoho brendynhu mista Chernihiv [Development of the identity of tourist branding of the city of Chernihiv]: dyplomnyi proekt pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity; spetsialnist 022 Dyzaïn / Bahrii A.; kerivnyk Olifirenko V.; konsultant Kravchenko O.; retsenzent Koval L.; Kyivska derzhavna akademiia dekoratyvno-prikladnoho mystetstva i dyzaïnu imeni Mykhaila Boichuka. K. 74 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Петрів Роман Степанович,

аспірант,

асистент кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0002-1792-8679

roman.petriv.20@pnu.edu.ua

ЦИФРОВІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІННОСТІ: ВІД ОБ'ЄКТНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДО ПРОЦЕСУАЛЬНО- КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ

Метою статті є обґрунтування процесуально-контекстуального підходу до цифровізації мистецького твору, спрямованого на збереження художньої цінності через врахування інтенції автора, процесу створення та досвіду сприйняття. Актуальність дослідження зумовлена як стрімким розвитком технологій цифрового відтворення, так і загрозою втрати культурних об'єктів в умовах воєнного часу, коли цифровий архів нерідко стає єдиним свідченням існування твору.

У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи естетики, культурології та медіатеорії. Теоретичну базу складають концепція аури В. Бенґяміна, іконологічна модель Е. Пановського, Нарський документ ЮНЕСКО/ICOMOS та Лондонська хартія з комп'ютерної візуалізації культурної спадщини, а також медіатеорія Л. Мановича. Теоретичні положення підкріплені емпіричними даними нейроестетики та досліджень у сфері цифрових виставкових середовищ.

Встановлено, що художня цінність не є властивістю самого твору, а виникає у взаємодії між автором, твором і глядачем і визначається трьома взаємопов'язаними складовими: інтенцією автора, процесом створення та контекстуально зумовленим сприйняттям. Показано, що традиційна цифровізація, зосереджена на відтворенні візуальної форми, залишає поза увагою ті виміри, що формують художній досвід: тілесну присутність, темпоральний вимір оригіналу, «дух і відчуття» твору. З'ясовано, що будь-яка цифрова репрезентація є не нейтральним копіюванням, а інтерпретаційним твердженням, що несе в собі суб'єктивну перспективу оцифровувача.

Запропонований підхід розглядає цифрове середовище не як простір копіювання, а як середовище накопичення інтерпретацій і розширення досвіду. Він передбачає документування процесу створення, а не лише результату; контекстуалізацію культурного та соціального тла твору; накопичення авторських, кураторських і глядацьких інтерпретацій як рівноцінних шарів значення.

Наукова новизна полягає у концептуалізації цифровізації як процесу формування умов виникнення художньої цінності, а не її відтворення; у розмежуванні моделей «відтворення» і «розширення»; а також в авторській інтерпретації поняття «аури» у цифровому середовищі як унікальної траєкторії взаємодії суб'єкта з цифровогою системою.

Ключові слова: художня цінність, цифровізація, аура, процесуально-контекстуальний підхід, сприйняття, цифрове мистецтво, культурна спадщина.

Petriv Roman. DIGITISATION OF AN ARTWORK AS A PROCESS OF PRESERVING ARTISTIC VALUE: FROM OBJECT-BASED REPRESENTATION TO A PROCESSUAL-CONTEXTUAL APPROACH

The article aims to substantiate a processual-contextual approach to the digitisation of artworks, oriented towards preserving artistic value through consideration of the author's intention, the process of creation, and the experience of reception. The relevance of the study is driven both by the rapid development of digital reproduction technologies and by the threat of cultural loss under wartime conditions, in which digital archives frequently become the sole evidence of a work's existence.

The study employs an interdisciplinary approach combining methods from aesthetics, cultural studies, and media theory. The theoretical framework draws on Walter Benjamin's concept of the aura, Erwin Panofsky's iconological model, the Nara Document on Authenticity (UNESCO/ICOMOS), the London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage, and Lev Manovich's media theory. The theoretical arguments are supported by empirical data from neuroaesthetics and research on digital exhibition environments.

It is established that artistic value is not an inherent property of the work itself, but emerges through the interaction between the author, the work, and the viewer, and is shaped by three interrelated components: the author's intention, the process of creation, and contextually conditioned reception. It is demonstrated that conventional digitisation, focused on reproducing visual form, overlooks those dimensions that constitute the artistic experience: bodily presence, the temporal dimension of the original, and the work's spirit and feeling. It is shown that any digital representation is not a neutral copy but an interpretive claim that carries the subjective perspective of the person performing the digitisation.

The proposed approach treats the digital environment not as a space for copying, but as an environment for accumulating interpretations and expanding experience. It involves documenting the creative process rather than its result alone, contextualising the cultural and social background of the work, and gathering authorial, curatorial, and viewer interpretations as equivalent layers of meaning.

The scientific novelty lies in the conceptualisation of digitisation as a process of generating the conditions for artistic value to arise rather than reproducing it; in the distinction between the models of reproduction and expansion; and in an original interpretation of the concept of the aura in the digital environment as the unique trajectory of a subject's interaction with a digital system.

Key words: artistic value, digitisation, aura, processual-contextual approach, perception, digital art, cultural heritage.

Вступ. Цифровізація культурної спадщини давно вийшла за межі суто технічного завдання. Розвиток технологій тривимірного сканування, цифрової фотографії та онлайн-платформ зробив мистецькі твори доступними для мільйонів людей по всьому світу. В умовах воєнного часу, коли фізичним пам'яткам загрожує знищення, цифровізація набуває особливої гостроти: за даними Міністерства культури України, внаслідок збройної агресії на кінець 2025 року було пошкоджено або зруйновано понад 1 630 об'єктів культурної спадщини [1, с. 24]. У таких умовах цифровий архів нерідко стає єдиним свідченням того, що твір взагалі існував. Це означає: питання цифровізації виходить за межі технічного і набуває значення, пов'язаного із самим існуванням мистецтва. Йдеться вже не лише про збереження об'єктів, а про збереження можливості художнього досвіду.

Водночас домінуючі практики оцифрування зосереджені переважно на відтворенні візуальної форми твору – на тому, щоб він виглядав максимально точно. Такий підхід, попри технічну досконалість, не здатний передати художню цінність у повноті: вона формується не лише через матеріальну форму, але й через процес створення, культурний контекст та індивідуальний досвід сприйняття. Як зауважує В. Добровольська, «цифровізація культурної спадщини не є простим технічним процесом копіювання об'єктів, а виступає складною міждисциплінарною

діяльністю» [1, с. 24]. Якщо навіть у бібліотекознавстві, орієнтованому на збереження «інформаційного змісту», редукція визнається неприйнятною, то для мистецтвознавства, де об'єктом захисту є художня цінність, це тим більше справедливо.

Проблема полягає в принциповому розриві між тим, що цифровізація здатна зафіксувати, і тим, що робить твір мистецтвом. Навіть офіційна культурна політика визнає: «цифровізація не може обмежуватися копіюванням артефактів» [3, с. 281]. Це відкриває простір для теоретичного переосмислення самої мети цифрового представлення мистецтва – і саме це переосмислення є предметом пропонованого дослідження.

У межах дослідження художня цінність розглядається не як властивість матеріального об'єкта, а як процесуальний феномен – тобто такий, що виникає в процесі, а не існує як готова властивість речі. Він формується у взаємодії між інтенцією автора, процесом створення та сприйняттям глядача. Під процесуально-контекстуальним підходом розуміється така модель цифровізації, яка орієнтована не на відтворення зовнішньої форми твору, а на збереження умов формування художнього досвіду: процесу створення, культурного контексту та множинності інтерпретацій. Поняття «аури» вживається у розумінні В. Беняміна – як унікальна присутність твору в часі й просторі, що не може бути повністю відтворена технічними засобами. У контексті цифрових медіа це поняття

інтерпретується ширше: як потенційна унікальність досвіду взаємодії користувача з цифровим об'єктом. Цифровий об'єкт, за Л. Мановичем, розглядається не як фіксована форма, а як система взаємодії – інтерфейс до бази даних, що передбачає множинність версій і способів сприйняття.

Матеріали та метод. Дане дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи естетики, культурології та медіатеорії. Теоретичну базу складають: концепція аури В. Беняміна [4], іконологічна модель Е. Панофського [5], Нарський документ ЮНЕСКО/ICOMOS [6] та Лондонська хартія [7] – у частині нормативного осмислення автентичності й меж цифрового відтворення; медіатеорія Л. Мановича [8] – для опису онтологічних трансформацій цифрового об'єкта. Теоретичні положення підкріплені емпіричними даними нейроестетики та дизайну цифрових середовищ [9–14]. Наявні дослідження не пропонують підходу, який розглядав би цифровізацію не як відтворення, а як розширення умов художньої цінності, – і саме цю лакуну заповнює пропонована стаття.

Метою статті є обґрунтування процесуально-контекстуального підходу до цифровізації мистецького твору. Для цього послідовно вирішується чотири завдання: визначити природу художньої цінності як феномена, що виникає у взаємодії; проаналізувати обмеження технічно орієнтованих підходів до цифровізації; обґрунтувати процесуально-контекстуальний підхід; показати можливості цифрового середовища як простору розширення досвіду.

Розв'язання окресленої проблеми потребує насамперед уточнення природи художньої цінності. Традиційно вважається, що цінність «закріплена» за самим твором: вона пов'язана з його формою, авторством, матеріалом або історичним значенням. За такою логікою, якщо форму відтворено точно, цінність теж збережено. Однак це розуміння є принципово неповним: воно ігнорує складну взаємодію, завдяки якій мистецький твір взагалі стає мистецтвом для конкретної людини.

Один із перших і найвпливовіших теоретиків, хто розрізнив форму та зміст мистецтва, – Е. Панофський. У своїй тришаровій моделі інтерпретації він виокремлює три рівні: первинне впізнавання форм, розуміння образів, тем та досягнення глибинного змісту. Цей третій рівень він позначає як «внутрішній зміст, або зміст» – «принцип, що лежить в основі й пояснює водночас і видиме подію, і її смислове значення» (англ.: «intrinsic meaning or content... a unifying principle which underlies and explains both the visible event and its intelligible significance») [5, с. 28]. Це означає, що справжній зміст твору не міститься у формі – він відкривається лише через синтетичну інтуїцію, яку неможливо алгоритмізувати.

Панофський підкреслює, що сприйняття завжди суб'єктивне і потребує опори на «розуміння історичних процесів, сукупність яких можна назвати традицією» (англ.: «an insight into historical processes the sum total of which may be called tradition») [5, с. 39]. Це пряма вказівка: цифрова версія, що відтворює лише форму, залишається на найнижчому рівні – рівні впізнавання. Все глибше відкривається лише тому, хто приходить до твору з живим культурним досвідом.

Нарський документ ЮНЕСКО/ICOMOS (1994) вносить у цю дискусію важливе нормативне уточнення: цінність не є внутрішньою властивістю об'єкта, вона «приписується» йому культурними спільнотами. Документ прямо стверджує: «збереження культурної спадщини... ґрунтується на цінностях, приписуваних цій спадщині» (англ.: «Conservation of cultural heritage... is rooted in the values attributed to the heritage») [6]. Звідси – принципово важливий висновок: «неможливо ґрунтувати судження про цінності та автентичність на фіксованих критеріях» (англ.: «it is not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria») [6]. Жодна стандартизована технічна процедура не здатна зафіксувати те, що за своєю природою залежить від культурного контексту.

Особливо показовим є перелік аспектів автентичності в документі. Поряд із «формою і дизайном» та «матеріалами

і субстанцією» – тим, що цифровізація найменш частково здатна відтворити, – документ включає «дух і відчуття» (англ.: «spirit and feeling») [6]. Ці виміри знаходяться за межами будь-якого технологічного фіксування. Йдеться не про технічне обмеження, яке буде подолане кращими сканерами, – йдеться про принципову межу.

Якщо підсумувати: художня цінність не існує як готова властивість матеріального об'єкта. Вона виникає на перетині щонайменше трьох взаємопов'язаних складових. Перша – інтенція автора: смислове спрямування твору, вибір засобів вираження, спосіб організації форми. Друга – процес створення: все, що відбулося від ідеї до реалізації, і матеріальні сліди цього процесу в самому творі. Третя – сприйняття: те, що виникає у взаємодії конкретного глядача з твором у конкретному контексті. Жоден із цих елементів сам по собі не є «художньою цінністю» – вона є ефектом їхньої зустрічі.

Сучасна нейроестетика підтверджує цей погляд, спираючись на експериментальні дані. Дослідники наголошують, що сприйняття мистецтва є «складною взаємодією між глядачем, художнім об'єктом і умовами, за яких він переживається» [9, с. 2]. Це означає: відірвіть твір від умов – і художній досвід стане іншим. Дослідження Ч. Янга і Й. Лю (2024) підтверджує, що художня цінність є «нелінійним, багатокомпонентним феноменом», у якому суб'єктивне судження, оригінальність і репутація митця є конститутивними чинниками, а не зовнішніми доповненнями [10, с. 5]. Інакше кажучи, художня цінність – це не сума об'єктивних характеристик, а результат живої взаємодії.

З'ясувавши, що є художня цінність, звернемося до питання: як сучасні практики цифровізації намагаються її зберегти і де ці практики стикаються з межами? Технологічний арсенал сьогодні надзвичайно широкий – від тривимірного сканування до технологій доповненої та віртуальної реальності, цифрових двійників і метавсесвіту. Бібліометричний аналіз 722 наукових публікацій про імерсивні технології у музейних виставках фіксує показову еволюцію: від «технологій

заради технологій» до «змістовного і контекстуально насиченого досвіду» [12, с. 6]. Це саме по собі є свідченням: технологічна спільнота поступово усвідомлює, що якість художнього досвіду виходить за межі технічної досконалості.

Серед актуальних підходів виокремимо три ключові. Перший – тривимірне сканування та фотограмметрія – забезпечує точне відтворення геометрії й кольору об'єкта. На цьому методі засновані масштабні архівні ініціативи, зокрема проєкти Global Digital Heritage та CyArk, що оцифрували об'єкти ЮНЕСКО в різних куточках світу [11, с. 4]. Другий підхід – доповнена реальність (AR) – дозволяє нашаровувати контекстуальну інформацію безпосередньо на фізичний або цифровий об'єкт, роблячи його історію, значення та культурний контекст видимими під час сприйняття [13, с. 8]. AR не замінює твір, а доповнює його новими шарами значення, що наближає цей підхід до ідеї розширення художнього досвіду. Третій підхід – повне занурення через VR – спрямований на відтворення відчуття присутності в просторі мистецтва, створюючи «сильне відчуття присутності, що переносить відвідувачів у різні часи й місця» [12, с. 8].

На нормативному рівні Лондонська хартія з комп'ютерної візуалізації культурної спадщини (2009) вводить принципово важливе розрізнення: будь-яка цифрова версія є не нейтральним відтворенням, а «знанієвим твердженням» – висловлюванням про об'єкт, зробленим у межах певного інтерпретаційного горизонту [7, глосарій]. Це означає, що цифрова модель несе в собі суб'єктивну перспективу того, хто її створив: його вибір кута, освітлення, виокремлення деталей – усе це є «творчими рішеннями» (creative decisions), що, за хартією, підлягають обов'язковому документуванню [7, принцип 4.6]. Цифровізація, таким чином, офіційно визнається актом інтерпретації, а не копіюванням. Для нашої теми це відкриття принципово важливе.

Водночас та ж Лондонська хартія застерігає: «не слід вважати, що комп'ютерна візуалізація є найбільш відповідним засобом

для вирішення всіх завдань дослідження чи комунікації культурної спадщини» [7, принцип 2.1]. Навіть документ, покликаний просувати цифрові методи, визнає їхні межі. В Україні це визнання набуває особливої актуальності: проєкти «Authentic Ukraine», Музей фрагментів війни, VR-музей «Війна впритул» виникли не як доповнення до існуючих музеїв, а як єдиний можливий простір збереження для знищених або недоступних об'єктів [2, с. 147]. Цифровізація тут – не вибір, а необхідність. І саме тому питання про те, що ця цифровізація зберігає, а що неминуче втрачає, стає особливо гострим.

Таким чином, навіть найбільш технологічно просунуті підходи відтворюють лише окремі параметри художньої цінності: форму, колір, просторове розташування. Ті виміри, що пов'язані з тілесною присутністю, культурним контекстом та живим досвідом сприйняття, залишаються поза досяжністю технічних засобів. Цей висновок є відправним пунктом для аналізу принципових обмежень традиційного підходу.

Принципові обмеження технічно орієнтованої цифровізації найточніше описав В. Беньямін – задовго до епохи цифрових технологій, але з повною теоретичною силою. Аналізуючи механічне відтворення мистецтва, він ввів поняття аури – унікальної присутності твору в часі й просторі. Беньямін визначає ауру як «унікальну появу відстані, хоч би якою близькою вона була» [4, с. 222–223]. Це означає: аура – не просто «оригінальність», це особливе відчуття, що виникає лише при безпосередній зустрічі з твором. Навіть найкраще відтворення цього відчуття не дає, бо «навіть найдосконаліша репродукція позбавлена одного елементу – присутності у часі та просторі, унікального існування там, де він знаходиться» (англ.: «even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be») [4, с. 220].

Наслідок – принциповий: «те, що відмирає в добу механічного відтворення, – це аура художнього твору» (англ.: «that which withers in the age of mechanical reproduction

is the aura of the work of art») [4, с. 221]. Це не моральний вирок і не антитехнологічний песимізм – це точний опис структурної зміни. Навіть якщо глядач «подобає» цифрову версію так само, як оригінал, «якість присутності завжди знецінюється» (англ.: «the quality of its presence is always depreciated») [4, с. 221]. Це важливо пам'ятати: Беньямін не каже, що репродукція нічого не дає. Він каже, що вона дає щось інше.

Емпіричні дослідження підтверджують цей теоретичний аргумент конкретними числами. Ч. Янг і Й. Лю (2024) порівнювали оцінки фізичних скульптур та їхніх 3D-цифрових копій за 15 художніми атрибутами. З'ясувалось: за більшістю параметрів оцінки цілком порівнянні – але тактильний вимір отримав найнижчі показники з усіх (mean = 1.40) [10, с. 17]. Тілесний досвід – дотик, відчуття матеріалу, розуміння масштабу – є тим, що цифровізація принципово не передає. Висновок авторів: «цифрова копія навряд чи може замінити фізичний твір» (англ.: «the digital copy can hardly replace the physical artwork») [10, с. 4]. Водночас вони уточнюють: «соціальна цінність мистецтва часто міститься в традиції та історичному тлі, яке неможливо зафіксувати й передати цифровим способом» (англ.: «the social value of art often resides in the tradition and historical background, which cannot be digitally recorded and presented») [10, с. 4]. Це саме той шар, що формується через авторську інтенцію та культурний контекст.

Мультисенсорний вимір художнього досвіду – ще одна зона нездоланих обмежень. Д. Бурагохейн та ін. (2024) констатують: «атмосфера, навколишній простір і сенсорні переживання – звуки, запахи, тактильні взаємодії – є невіддільними від повноцінного сприйняття пам'яток спадщини. У віртуальному середовищі ці елементи зменшуються або зникають» (англ.: «The atmosphere, surrounding landscape, and sensory experiences... are integral to the full appreciation of heritage sites. These elements can be diminished or lost in the virtual environment») [11, с. 10]. Є й темпоральний вимір, про який рідко говорять: оригінальний

твір живе в часі – матеріал старіє, світло й тінь на ньому змінюються протягом дня, десятиліть, століть [11, с. 9]. Цифрова копія – це зупинений кадр. Вона фіксує момент, але не передає тривалість.

Нейроестетичне дослідження К. Дарда та ін. (2025), проведене в реальних музеях Філадельфії з 194 учасниками, виявило: при перенесенні твору на екран зникають не лише матеріальні якості (об'єм, текстура), а й «відчуття автентичності твору та сприйняті зусилля художника» (англ.: «perceived authenticity of artworks as well as perceived effort of the artist can impact the artwork's judgment») [9, с. 9]. Крім того, дослідження показало: «музейні простори, схоже, надають унікальні освітні можливості, які цифрові простори поки що не здатні повноцінно відтворити» (англ.: «museum spaces seem to provide unique learning and educational opportunities that digital spaces are yet to fully replicate») [9, с. 12]. Це означає: цифровізація не є нейтральним переміщенням твору в інше середовище – вона трансформує саму якість художнього досвіду.

Особливо важливим є відкриття «різних шляхів до цінності»: коли дослідники порівнювали оцінки «подобання» у музеї та на екрані, вони виявились порівнянними за величиною – але різними за підставою. У музеї «подобається» найчастіше означало: «цей твір збудив у мені нове розуміння, надихнув, просвітив» – тобто когнітивно-трансформаційний ефект. На екрані – «цей твір мене захопив, зацікавив, привернув увагу» – тобто поверхнева залученість [9, с. 8]. Однакова оцінка, але принципово різна внутрішня структура. Цифровізація не позбавляє твір цінності – але змінює, яка це цінність.

У цьому місці у дискурсі виникає продуктивна напруга між двома позиціями. З одного боку – В. Беньямін: технічне відтворення неминуче знищує ауру, і з цим нічого не вдієш. З іншого – Л. Манович: цифрові медіа не знищують, а трансформують саму логіку існування художнього об'єкта. Ця напруга не є суперечністю, яку потрібно вирішити на чийсь користь. Вона є методологічним

двигуном, що дозволяє сформулювати третю позицію – процесуально-контекстуальну.

Усвідомлення принципів обмежень традиційної цифровізації ставить питання: якщо відтворити художню цінність повністю неможливо, то що тоді може цифровізація? Відповідь полягає в зміні самого завдання: не відтворювати, а зберігати умови виникнення. Саме цей зсув ми позначаємо як процесуально-контекстуальний підхід.

Підхід ґрунтується на розумінні мистецького твору не як завершеного об'єкта зі сталими властивостями, а як відкритої системи, що живе в трьох вимірах одночасно. Перший – процесуальний: художня цінність формується в ході створення, а не лише в його результаті. Другий – пов'язаний із взаємодією: цінність виникає між автором, твором і глядачем, а не міститься окремо в кожному. Третій – контекстуальний: цінність неможлива поза культурним, соціальним та часовим контекстом. Цифровізація, спрямована на збереження художньої цінності, має враховувати всі три виміри одночасно.

Медіатеорія Л. Мановича надає для цього точний концептуальний інструментарій. Манович доводить: «об'єкт нових медіа можна визначити як один або кілька інтерфейсів до бази мультимедійних елементів. Створення твору в нових медіа – це побудова інтерфейсу до бази даних» (англ.: «A new media object can be defined as one or more interfaces to a database of multimedia elements. Creating a work in new media can be understood as the construction of an interface to a database») [8, с. 227]. Це означає: цифровий твір – не копія оригіналу, а окремий тип артефакту. Він існує інакше: не як форма, а як система відносин між даними та способом доступу до них. Крім того, «нові медіа вирізняються варіабельністю: замість ідентичних копій об'єкт нових медіа породжує безліч різних версій» (англ.: «New media is characterized by variability. Instead of identical copies, a new media object typically gives rise to many different versions») [8, с. 36]. Фіксованого оригіналу у традиційному розумінні більше немає – є база даних і безліч можливих способів взаємодії з нею.

Далі Манович описує глибшу трансформацію: «комп'ютеризація культури поступово здійснює подібне перекодування стосовно всіх культурних категорій і понять» (англ.: «the computerization of culture gradually accomplishes similar transcoding in relation to all cultural categories and concepts») [8, с. 47]. Це так звана концепція «культурного транскодингу»: цифровізація не просто переміщує культурний зміст у нове середовище – вона трансформує саму логіку, за якою ми організовуємо і сприймаємо культуру. Категорія художньої цінності не є винятком. Опираючись на Беньяміна, Манович стверджує, що концепт «сприйняття в стані розсіяності» знайшов у цифровому інтерфейсі свою «досконалу реалізацію» [8]. Це дозволяє розглядати цифровий досвід не як деградацію ауричної присутності, а як її перетворення в нову – процесуальну – форму.

На основі цього виникає авторська інтерпретація: якщо беньямінівська аура ґрунтувалась на просторовій дистанції й унікальній фізичній присутності, то у цифровому середовищі аналогічну функцію може виконувати навігаційна дистанція – унікальна траєкторія конкретного суб'єкта крізь базу даних. Важливо підкреслити: це авторська інтерпретація теоретичних положень Мановича і Беньяміна, а не пряме положення жодного з них. І це переосмислення не означає відтворення беньямінівської аури: воно описує новий тип унікальності – не унікальності об'єкта, а унікальності суб'єктивного шляху взаємодії з ним.

Отже, процесуально-контекстуальний підхід передбачає кілька конкретних зрушень у тому, як ми розуміємо завдання цифровізації. По-перше, цифровізація має фіксувати не лише результат, але й процес: матеріали, ескізи, зміни задуму, умови створення. Це відповідає концепції «paradata» Лондонської хартії – фіксації «людських процесів розуміння та інтерпретації» [7, Glossary]. По-друге, цифрове середовище має стати простором накопичення інтерпретацій – авторських, кураторських, глядацьких – як рівноцінних шарів значення навколо твору. По-третє,

контекстуалізація є не додатком до твору, а умовою його розуміння: культурне, соціальне й часове тло мають передувати і супроводжувати будь-яке цифрове представлення.

Принципово важливим залишається питання балансу. Надмірна деталізація й пояснення можуть знищити простір особистого досвіду – звести мистецтво до набору коментарів. Панофський нагадував, що глибинне розуміння твору потребує «синтетичної інтуїції» – «здатності, яка, можливо, краще розвинена у талановитого неспеціаліста, ніж у вченого-ерудита» (англ.: «a faculty which may be better developed in a talented layman than in an erudite scholar») [5, с. 38]. Ця здатність не алгоритмізується. Тому процесуально-контекстуальний підхід має структурувати інформацію так, щоб підтримувати різні рівні взаємодії, не нав'язуючи жодного з них.

У практичному вимірі підхід знаходить підтвердження в реальних ініціативах. Проекти цифрової гуманітаристики, де міждисциплінарний підхід поєднує архівацію з «продукуванням нових знань про культурні феномени» [3, с. 280], відповідають його логіці. Показовий і Музей фрагментів війни: там «щоденні речі перетворюються на справжні витвори мистецтва» через усвідомлену контекстуалізацію [2, с. 147]. Це демонструє, що художня цінність може не лише зберігатися, а й виникати в цифровому просторі – але лише через акт осмисленого переоформлення, а не технічного копіювання.

Визнавши обмеження традиційної цифровізації і сформулювавши альтернативний підхід, звернемося до питання: чим може стати цифрове середовище для мистецького твору? Відповідь – не у відмові від цифровізації, а в переосмисленні її призначення: не відтворювати, а розширювати існування твору в культурному просторі.

Сам Беньямін підказує шлях. Описуючи механічне відтворення, він зауважує: відтворення «дозволяє репродукції зустрітися з глядачем або слухачем у його власній конкретній ситуації, реактивуючи відтворений об'єкт» [4, с. 221]. Ця «реактивація» – ключове слово. Цифровий простір дозволяє

твору зустрічатися з людьми там, де фізична зустріч неможлива: через кордони, через час, через стіну руйнування. Мистецький твір доцільно розглядати як відкриту систему, здатну накопичувати різні інтерпретації, враження та контекстуальні нашарування. Цифровий простір стає «інформаційно збагаченим» середовищем [9, с. 11], де контекст робить зустріч із твором глибшою.

Емпіричні дані підтверджують, що цифровізація справді передає окремі виміри художньої цінності ефективно. Ч. Янг і Й. Лю показали: оцифрована скульптура здатна «ефективно передавати емоцію, складність і культурну цінність» (англ.: «effectively present their emotion, complexity, and cultural value») [10, с. 14]. Показники емоційного впливу й складності є порівнянними між фізичним оригіналом і цифровою версією. Цифровізація – не порожнє дзеркало. Але вона не замінює тілесного, просторового і темпорального досвіду.

Дослідження С. Чанга і Дж. Су у VR-виставкових середовищах виявило, що «відвідувачі беруть активну роль у взаємодії з експонатами і створенні власного досвіду» (англ.: «allow users to take an active role in interacting with exhibits and creating their own experiences») [14, с. 1]. Це важливо: активна роль глядача відповідає самій природі художньої цінності як процесу взаємодії. Водночас ті самі дослідники зафіксували несподіваний ефект: надмірний реалізм цифрового середовища – замість посилення задоволення – може призводити до психологічного дискомфорту («user discomfort») [14, с. 13]. Це парадокс: чим точніше цифрове середовище імітує реальність, тим більше воно підкреслює, що це не реальність. Художня цінність не тотожна ступеню відтворення реального – і це перегукується з бенямінівською ідеєю аури як «унікальної появи відстані».

Розширення досвіду реалізується в трьох конкретних напрямках. Перший – контекстуалізація: розкриття умов створення твору, його культурного та соціального контексту, інтенції автора. Лондонська хартія вимагає, щоб зв'язок між дослідницькими джерелами, неявним знанням, явним міркуванням

та результатами цифрового представлення був зрозумілим [7, принцип 4.6]. Другий напрям – процесуалізація: фіксація етапів створення, змін і трансформацій, що формують внутрішню логіку твору. Третій – накопичення інтерпретацій: авторських, кураторських, глядацьких – як рівноцінних шарів значення. Технологія AR є показовим прикладом: вона «надає відвідувачам додатковий контекст та інформацію, нашаровуючи їх поверх експонату» [13, с. 8] – не замінюючи твір, а розширюючи його.

Цифрове середовище як простір накопичення інтерпретацій має ще один суттєвий вимір: воно зберігає «сліди» сприйняття – рецепції, критику, коментарі, контекстуальні прив'язки – що стають частиною культурної біографії твору. Кожне покоління глядачів додає свій «шар». Художня цінність у такому розумінні не переноситься в цифровий простір як готова властивість – вона формується заново в кожному акті взаємодії. Процесуально-контекстуальний підхід розглядає цифровізацію не як інструмент відтворення мистецького твору, а як засіб розширення його існування – збереження не самої художньої цінності у її повноті, а умов її виникнення, слідів її прояву та різноманіття її інтерпретацій.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити кілька послідовних висновків, що разом окреслюють нову модель розуміння цифровізації мистецтва.

Насамперед, художня цінність – не властивість матеріального твору, а феномен, що виникає на перетині інтенції автора, процесу створення та сприйняття глядача. Цей висновок підтверджений одночасно теоретично (Панофський, Нарський документ) і емпірично (нейроестетика). Жоден підхід до цифровізації не може ігнорувати цю природу художньої цінності без втрати самого її предмета.

Водночас традиційна цифровізація має принципові – не технічні, а структурні – обмеження. Вона відтворює зовнішню форму, але не передає тілесного досвіду, часового виміру оригіналу, «духу і відчуття» твору. Ці виміри не стануть доступними зі збільшенням

роздільної здатності сканера – вони за природою своєю нецифровізовані.

Окремо варто підкреслити: медіатеоретичний аналіз підтверджує, що цифровий об'єкт є принципово іншим типом артефакту. За Мановичем, це система – інтерфейс до бази даних, що породжує безліч версій замість єдиного оригіналу. Цей зсув вимагає переосмислення самого питання про «відтворення» художньої цінності: якщо оригіналу як такого більше немає, то й відтворення втрачає сенс як мета.

Натомість процесуально-контекстуальний підхід пропонує альтернативну модель: цифровізація – це не копіювання, а формування умов для виникнення художньої цінності у нових обставинах. Конкретно це означає: документування процесу (а не лише результату), контекстуалізацію (культурного, соціального та інтенційного тла твору), накопичення інтерпретацій (як живої тканини значень навколо твору).

Наукова новизна дослідження полягає у трьох концептуальних внесках: по-перше, запропоновано розмежування між «відтворенням» і «розширенням» як двома принципово різними моделями цифровізації; по-друге, обґрунтовано процесуально-контекстуальний підхід, що синтезує ресурси естетики (Беньямін, Панофський), нормативних документів (Нарський документ,

Лондонська хартія) і медіатеорії (Манович); по-третє, запропоновано авторську інтерпретацію «аури» у цифровому середовищі – як унікальної траскторії взаємодії суб'єкта з цифровою системою, а не як власності об'єкта.

Практичне значення запропонованого підходу полягає в тому, що він може слугувати методологічною основою для проєктування цифрових архівів, музейних онлайн-платформ та ініціатив збереження культурної спадщини – орієнтованих не лише на технічну точність, а на збереження умов виникнення художнього досвіду.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з кількома відкритими напрямками: розробкою конкретних методологічних протоколів процесуально-контекстуальної цифровізації; аналізом born-digital мистецтва – творів, що виникли у цифровому середовищі і не мають фізичного оригіналу; а також вивченням питань автентичності у цифровому мистецтві – проблеми, яку навіть найсучасніші стратегічні документи культурної сфери фіксують як невирішену [3, с. 283].

Отже, цифровізація змінює не лише форму існування мистецького твору, а й саму логіку його художньої цінності – перетворюючи її з властивості об'єкта на процес взаємодії: відкритий, контекстуально зумовлений і невичерпний.

Література:

1. Добровольська В. В. Цифровізація культурної спадщини України в умовах воєнного стану. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2025. № 2. С. 22–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.2.2025.350074>
2. Кузнецова Л., Кушнар'єв І. Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. *Питання культурології*. 2024. № 43. С. 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042>
3. Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2025. Т. 8, № 2. С. 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863>
4. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York : Schocken Books, 1969. P. 217–252.
5. Panofsky E. Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY : Doubleday Anchor, 1955. P. 26–54.
6. The Nara Document on Authenticity (1994). Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, 1–6 November 1994. Ed.: Raymond Lemaire, Herb Stovel. UNESCO / ICCROM / ICOMOS.
7. The London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage. Draft 2.1. 7 February 2009. Ed. Hugh Denard. King's College London. URL: <http://www.londoncharter.org>
8. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 354 p.
9. Darda K. M., Estrada Gonzalez V., Christensen A. P. et al. A comparison of art engagement in museums and through digital media. *Scientific Reports*. 2025. Vol. 15. Art. 8972. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41598-025-93630-0>

10. Yang C., Liu Y. Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation: Methods and Challenges of 3D Art Assessment. *Sustainability*. 2024. Vol. 16. Art. 5349. DOI: <https://doi.org/10.3390/su16135349>
11. Buragohain D., Meng Y., Deng C., Li Q., Chaudhary S. Digitalizing cultural heritage through metaverse applications: challenges, opportunities, and strategies. *Heritage Science*. 2024. Vol. 12. Art. 295. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1>
12. Li J., Wider W., Ochiai Y., Fauzi M. A. A bibliometric analysis of immersive technology in museum exhibitions: exploring user experience. *Frontiers in Virtual Reality*. 2023. Vol. 4. Art. 1240562. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1240562>
13. Li J., Zheng X., Watanabe I., Ochiai Y. A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. *Computers in Human Behavior*. 2024. Vol. 161. Art. 108407.
14. Chang S., Suh J. The Impact of VR Exhibition Experiences on Presence, Interaction, Immersion, and Satisfaction: Focusing on the Experience Economy Theory (4Es). *Systems*. 2025. Vol. 13. Art. 55. DOI: <https://doi.org/10.3390/systems13010055>

References:

1. Dobrovolska, V. V. (2025). Tsyfrovizatsiia kulturnoi spadshchyny Ukrainy v umovakh voiennoho stanu [Digitalization of cultural heritage of Ukraine under martial law]. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*, 2, 22–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.2.2025.350074> [in Ukrainian].
2. Kuznietsova, L., & Kushnarov, I. (2024). Virtualni muzei Ukrainy yak zasoby zberezhennia istorichnoi pamiaty v umovakh viiny [Virtual museums of Ukraine as means of preserving historical memory in wartime]. *Pytannia kulturolohi, 43*, 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042> [in Ukrainian].
3. Tsilyna, M. (2025). Tsyfrovizatsiia u sferi kultury Ukrainy: suchasni stratehii ta praktyky [Digitalization in the field of culture of Ukraine]. *Tsyfrova platforma*, 8(2), 277–288. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-96X.8.2.2025.347863> [in Ukrainian].
4. Benjamin, W. (1969). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans., pp. 217–252). Schocken Books [in English].
5. Panofsky, E. (1955). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In *Meaning in the Visual Arts* (pp. 26–54). Doubleday Anchor [in English].
6. The Nara Document on Authenticity. (1994). UNESCO / ICCROM / ICOMOS [in English].
7. Denard, H. (Ed.). (2009). The London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage (Draft 2.1). King's College London. <http://www.londoncharter.org> [in English].
8. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press [in English].
9. Darda, K. M., Estrada Gonzalez, V., Christensen, A. P. et al. (2025). A comparison of art engagement in museums and through digital media. *Scientific Reports*, 15, 8972. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41598-025-93630-0> [in English].
10. Yang, C., & Liu, Y. (2024). Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation. *Sustainability*, 16, 5349. DOI: <https://doi.org/10.3390/su16135349> [in English].
11. Buragohain, D., Meng, Y., Deng, C., Li, Q., & Chaudhary, S. (2024). Digitalizing cultural heritage through metaverse applications. *Heritage Science*, 12, 295. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1> [in English].
12. Li, J., Wider, W., Ochiai, Y., & Fauzi, M. A. (2023). A bibliometric analysis of immersive technology in museum exhibitions. *Frontiers in Virtual Reality*, 4, 1240562. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1240562> [in English].
13. Li, J., Zheng, X., Watanabe, I., & Ochiai, Y. (2024). A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. *Computers in Human Behavior*, 161, 108407 [in English].
14. Chang, S., & Suh, J. (2025). The Impact of VR Exhibition Experiences on Presence, Interaction, Immersion, and Satisfaction. *Systems*, 13, 55. DOI: <https://doi.org/10.3390/systems13010055> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 726.54:72.033.7:711.4(477.87)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.36>

Пісьо Степан Ярославович,

старший викладач кафедри архітектури

Львівського національного університету ветеринарної медицини

та біотехнологій імені С. З. Гжицького,

член науково-методичної ради КЗ ЛОП «Історико-етнографічний музей «Бойківщина»

ORCID ID: 0009-0001-7070-4199

stepannumberone@gmail.com

Дудяк Наталія Василівна,

доктор економічних наук, професор, декан факультету архітектури та будівництва

Херсонського державного аграрно-економічного університету

ORCID ID: 0000-0002-2746-1910

dudiak_n@ksaeu.kherson.ua

Фабрика Юрій Михайлович,

кандидат технічних наук, доцент кафедри будівництва

Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

ORCID ID: 0000-0002-1745-1356

fabruka@i.ua

Марусяк Вікторія Степанівна,

здобувачка освітнього ступеня «Бакалавр»

спеціальності «Архітектури та містобудування»

Львівського національного університету ветеринарної медицини

та біотехнологій імені С. З. Гжицького

ORCID ID: 0009-0000-7816-5903

viktoriamlove5123@gmail.com

САКРАЛЬНА ТРІАДА ПРОСТОРУ: ЖИВОПИС, СВІТЛО І ДЕРЕВО ЯК СМИСЛОТВОРЧІ КАТЕГОРІЇ АРХІТЕКТУРИ БОЙКІВСЬКИХ ХРАМІВ ТУРКИ...

Це дослідження – спроба торкнутися серця Бойківщини крізь призму дерев'яної сакральної архітектури храмових споруд міста Турки, вдивляючись у живопис, світло та дерево її святинь як у своєрідний духовний ландшафт, у якому пам'ять, віра і простір зливаються в єдину форму буття. Йдеться не лише про фіксацію архітектурних форм, а про спробу прочитати храм як живий текст культури, написаний деревом, живописом і світлом.

Основну увагу зосереджено на дослідженні символіки живопису світла та дерева, як ключових смислотворчих категорій сакрального простору, що формують не лише образ храму, а й внутрішній досвід присутності людини в ньому. Архітектурно-просторові особливості бойківських церков розглядаються як система знаків, у якій композиційна структура, ритм зрубів, вертикаль триверхих силуетів і пластика деталей постають носіями глибинної духовної семантики.

У роботі аналізується взаємодія внутрішнього та зовнішнього простору храму, де природа не відмежовується від сакрального, а стає його продовженням: ландшафт переходить у архітектуру, а архітектура – в стан молитви. Особлива увага приділяється ролі природного матеріалу – дерева, як носія пам'яті, часу і традиції, матеріалу, котрий зберігає тепло людських рук і водночас акумулює досвід поколінь.

Показано, що світло у бойківських храмах виступає не лише фізичним чинником, а метафорою духовної присутності й одкровення, живопис – умовою внутрішнього діалогу людини з сакральним, дерево ж постає носієм традиційної семантики життя та духовного переходу, матерією, у якій природа дерева та живопису світла перетворюється на молитву.

Стаття окреслює значення бойківської дерев'яної сакральної архітектури як складової нематеріальної культурної спадщини Карпатського регіону та актуалізує її потенціал у сучасному культурному й духовному дискурсі, розглядаючи храм не як об'єкт, а як простір живої присутності, у котрому дерев'яна архітектура стає формою живопису, а живопис – мовою світла.

Ключові слова: дерев'яна сакральна архітектура, Бойківщина, семантика сакрального простору, просторово-композиційна структура, живопис, світло в архітектурі, символіка, Турка.

Pisyo Stepan, Dudyak Natalia, Fabryka Yurii, Marusyak Victoria. THE SACRED TRIAD OF SPACE: PAINTING, LIGHT, AND WOOD AS MEANING-FORMING CATEGORIES IN THE ARCHITECTURE OF BOYKO CHURCHES IN TURKA...

This study explores the wooden sacral architecture of the Boyko region through the example of church complexes in Turka, interpreting them as a unique spiritual landscape in which painting, light, and wood function as interrelated meaning-forming categories. The research moves beyond a purely formal analysis of architectural structures and proposes to read the church as a living cultural text – one shaped by materiality, visual perception, and sensory experience.

The main focus is placed on the symbolic and phenomenological dimensions of painting, light, and wood as key elements that construct both the spatial image of the temple and the inner experience of human presence within it. The architectural and spatial characteristics of Boyko churches are examined as a semiotic system, where compositional structure, the rhythm of log constructions, the vertical articulation of three-part silhouettes, and the plasticity of details serve as carriers of deep spiritual meaning.

The study also analyzes the interaction between interior and exterior space, demonstrating how nature is not separated from the sacred but rather integrated into it: the landscape flows into architecture, and architecture transforms into a state of contemplation and prayer. Particular attention is given to wood as a natural material that embodies memory, time, and tradition, preserving the warmth of human craftsmanship while accumulating the experience of generations.

It is argued that light in Boyko churches functions not merely as a physical phenomenon but as a metaphor for spiritual presence and revelation; painting is interpreted as a mode of inner dialogue with the sacred; and wood emerges as a carrier of traditional meanings related to life, continuity, and spiritual transition. In this context, nature itself becomes transformed into a form of prayer.

The article outlines the significance of Boyko's wooden sacral architecture as a component of the intangible cultural heritage of the Carpathian region and actualizes its potential in modern cultural and spiritual discourse, considering the temple not as an object, but as a space of living presence, in which wooden architecture becomes a form of painting, and painting – the language of light.

Key words: wooden sacral architecture, Boykivshchyna, semantics of sacral space, spatial-compositional structure, painting, light in architecture, symbolism, Turka.

«Місце, де архітектура стає поезією,
світло – формою душі, а живопис
відкриває її невидимий простір...»

Степан Пісьо

Вступ. Дерев'яна сакральна архітектура Бойківщини постає не лише як історичний артефакт, а як жива форма духовної пам'яті, в якій простір перетворюється у храмах, в яких дерево говорить мовою століть, світло дихає тишею, а тиша набуває живописної форми. Тут архітектура перестає бути лише конструкцією – вона стає станом, переживанням, внутрішнім голосом.

Бойківський храм не шукає ідеалу – він має досконалість як частину сакрального. Пропорції тут не вимірюють, їх відчують тілом, вони народжені не з креслень, а з пам'яті рук і часу. Кожен зруб стає подихом віків, кожна

балка, струною, що тримає світло й звучить мальовничістю поколінь.

Матеріали та методи. Метою цього дослідження є відчувати бойківські храми Турки, а не лише їх описати. Прочитати дерево, як пам'ять, світло, як живопис присутності та форму буття.

Завдання статті – відкрити дерев'яну, сакральну архітектуру не як застиглу форму, а як мальовничий простір взаємодії людини з ландшафтом, часом і матерією. Простежити, як архітектурна структура, природний матеріал і світловий ритм формують живописний досвід присутності. Так постає мета, продемонструвати мову архітектури через – дерево, світло і живопис, якою святині й досі говорять до сучасної людини.

Справа полягає в тому, що бойківські храми міста Турки зазвичай трактуються

крізь призму формальних ознак, тоді як їхня справжня цінність прихована у нематеріальному – в акустиці живопису, у м'якому русі світла, у теплі деревини, що зберігає дотик поколінь. Цей «живописний вимір» сакрального простору не має чіткої термінології, але саме він визначає емоційний і духовний досвід людини в храмі.

Отже, постає потреба в новому прочитанні бойківської сакральної архітектури, не лише як мистецько-історичного явища, а як екзистенційного простору, в котрому архітектура стає поезією у дереві, світло – живописною мовою присутності та формою буття. Саме в цьому контексті сакральна тріада постає не як поетична метафора, а як ключ до розуміння глибинної суті бойківських храмів Турки.

Дослідження бойківської сакральної архітектури, започатковані у працях Михайла Драгана [1], Віктора Вечерського [2] та Леоніда Прибєги, вибудували міцний науковий каркас, окреслили типологію, генезу й формотворчу логіку дерев'яних храмів Карпат.

У працях Іларіона Свенціцького, Івана Филипчика [3] та Олександра Найдена сакральний простір постає як семантичне поле, де архітектура вступає в діалог із світлом, символом, іконою...

Та між рядками цих студій залишається ще не до кінця прочитаний вимір, мовчазний шар присутності в якому дерево як феномен зодчества, як пам'ять, що тримає час у волокнах та світло як живописний рух. Саме цей невидимий горизонт і потребує окремого архітектурно логічного дослідження – щоб показати, а не для того, щоб пояснити.

Результати. Бойківський храм не прагне вразити погляд – він доторкається душі. Його архітектура не проголошує силу, а бережно тримає простір, мов посудину, наче сакральний грааль Карпат для світла. Тут дерево не розгортається назовні, а повертається всередину, до того центру людини, де починається світло і народжується живопис. У цих храмах світло сходить, воно заповнює простір, торкається його, наповнюючи, як знак присутності невидимого. У цьому м'якому ритмі саява, світло перестає бути фізикою і стає

жестом благодаті, живописною присутністю, яку можна побачити, але й відчутти [4].

Турка, народжена між мальовничими лініями гір, світлом і деревом, пам'яті століть, зберігає у своїх храмах не просто архітектуру, а спосіб бути. Тут людина не входить у храм, вона переступає межу між зовнішнім і внутрішнім, у якому дерево стає простором, світло – подихом, а живопис – новою формою наявності. У компаративному вимірі бойківська дерев'яна сакральна архітектура постає як особливий феномен серед європейських традицій. Якщо класична сакральна архітектура, від готики до бароко, творить храм через камінь і монументальність, бойківська обирає іншу філософію – не владу над простором, а живописність: велич, світло, не кам'яну вічність, а живу пам'ять дерева.

У готичних соборах світло сліпить, підіймає погляд угору і відриває від землі. У дерев'яних, бойківських храмах воно світить, спокійно співіснуючи з темрявою – світло довіри, що ніжно відкриває живописний, внутрішній простір. Барокова архітектура ритмічно кличе і захоплює, а бойківський храм говорить світлом, деревом як первинної субстанції мальовничості простору. Архітектура шепоче так тихо, що її можна почути, дерево тут – найвища форма архітектурної емоції, як у філософії Луїса Баррагана [5]. На відміну від Палладіо [6], який прагне ідеальної гармонії, бойківський храм має досконалість як сакральне. Його пропорції не математичні, а прожиті, народжені ремеслом і досвідом поколінь. У сенсі гайдеггерівського [7] «dwelling» людина не входить у храм як у об'єкт, вона вже перебуває в ньому, разом із деревом, живописним ландшафтом та світлом.

Бойківська дерев'яна архітектура Турки пропонує іншу модель сакральності: тріаду на горизонті присутності – культ форми, світло живописності, не демонстрацію, а чуття. Це екзистенційно-архітектурний простір, де будівництво стає «поемою в дереві», живописним світлом й формою буття.

Церкви Перенесення мощів Святого Миколая та Святого Миколая (середня) розкриваються як два взаємодоповнюючі голоси

однієї духовної мелодії. Одна спрямована вгору, до неба, інша – вглиб, до серця. Разом вони творять сакральний ландшафт Турки як простір дерева та світла, символу й живопису, де вертикаль і горизонталь, піднесене й земне, сходяться в єдиному ритмі духовного життя. Там, де серпантин зненацька зламає свій хід і губиться між хатами, починається інший узвіз, не тільки вгору схилом, а й углиб стану. Між людськими обійстями, крізь шпарини буденності, простягається стежка до міського цвинтаря в урочищі «Лікоть», де серед трав і мовчання постає церква Перенесення мощів Святого Миколая – скромна за формою, але безмежна за змістом. Три її пірамідальні верхи здіймаються, мов застигли молитви, що прорізають вертикаллю споглядання небес. Вона наче живе одразу в кількох часах: інвентарі 1820 року називають 1776-й, Михайло Драган [1] відносить її до XVIII століття, а шематизми – ще глибше, у XVII. Ця святиня не має єдиної дати народження, бо належить не календарю, а пам'яті.

Землю під храм у 1750 році подарував місту Ян Калиновський, і відтоді ця точка стала своєрідною паузою між життям і смертю, між мирською суєтою й небесним світлом. Варто лише озирнутися – і перед поглядом розгортається панорама Турки, де сакральне не відділяється від щоденного, а тихо влітається в нього. На південній стіні ніша з фігурою Богоматері – не просто образ, а жест скульптурної турботи, спрямований до кожного, хто підіймається сюди знизу, шукаючи не вершини, а світла всередині себе.

Церква Святого Миколая (середня), зведена у 1739 році майстром Данилом Прокоп'єм на місці старої каплиці 1700 року, відкриває глибший, душевніший вимір мальовничості. Вона оселилася у долині, на березі потоку, поруч із цвинтарем – і до неї не піднімаються, а спускаються, ніби входять у течію часу. Цей спуск не принижує, а навпаки, веде до первісної тиші, до серця архітектури, де дерево шепоче свої легенди. Емпора над бабинцем створює додатковий горизонт внутрішнього простору – між небом і землею, між світлом і малярством. Восьмигранні шатра над навою

й вівтарем розгортають складну гру світла – тут дерев'яна форма стає не просто конструкцією, а космогонічною схемою, де кожна грань ловить свій промінь буття (рис. 1).

Обидві Миколаївські церкви Турки – не споруди, а стани. Тридільна структура храмів: бабінець, нава, вівтар – веде не тіло, а свідомість: від зовнішнього до внутрішнього, від шуму до мовчання, від присутності до прислухання. Світло тут освітлює, живописність огортає, відкриваючи не як фізичну речовину, а дихання сакрального дерева.

Успенська церква на горі Турки стоїть як спокійний хранитель часу. Зведена у 1750 році на кошти Стефана Турецького, ця бойківська триверха святиня не просто організовує простір, вона піднімає душу над повсякденністю. Пірамідальні три верхи її тягнуться до неба, немов пальці, що прагнуть доторкнутися до світла, а дерево, з якого постали стіни і зруби, шепочуть пам'ять рук майстрів, подих вітру й мальовничість віків [3]. Вона не чекає, що до неї прийдуть, а вже зустріла кожного, хто піднімається пагорбом. Світло тут не падає – воно м'яко сходить, торкаючись душі, залишаючи напівтіні як відбитки часу. Живописність не порожня – вона говорить, мов би сама святиня шепоче свої таємниці, вбираючи в себе молитви, кроки, дотики. Усередині храму простір не просто організований – він дихає разом із людиною. Емпора, чотиригранні



Іл. 1. Церква Святого Миколая (середня), споруджена у 1739 р. Фото з відкритих джерел мережі Інтернет

шатра, галерея – усе утворює внутрішній ритм, у котрому вертикаль і горизонт сходяться у світлі і тіні, а дерево стає пам'яттю, спогадом, живим учителем малярства.

Навколо церкви простір відкритіший, небо ближче і легше слухати себе, ніж говорити. У цьому ландшафті дерево, світло й живопис, стають тріадою, що веде все-редину – людина не входить у храм, вона поволі сходить у себе, у власну глибину, у простір, де присутність стає відчуттям, а кожна мить – молитвою.

Автентичність бойківських храмів Турки полягає не у копіюванні зовнішніх образів, а у збереженні внутрішнього сенсу: ремесла, технології, пам'яті жестів і тепла рук, які перетворюють дерево на святиню. Збереження декоративних елементів стає діалогом із минулим, співтворчістю поколінь, у якій лінії, пропорції та конструкції стають формою пам'яті [8, с. 206-213]. Філософія відтворення тут – не просто зберегти річ, а й зберегти знання, ритм мислення і духовну традицію, що народили цей простір молитви.

Промовистим виявом цього мистецького діалогу стала робота студентки спеціальності

«Архітектура та містобудування», Вікторії Марусяк – «Зіркова мелодія» (2024 р.). Авторка створила цілий всесвіт культури та духовності, живописне рішення у якому сучасне прочитання бойківської церкви, у котрому форма й дух звучать у живописній гармонії. Живопис Вікторії Марусяк сплітає душу Бойківщини з відлунням сучасності, де етнографічні орнаменти стають нитками часу. Кожен колір світла – відлуння сьогодення, мазок – це подих минулого, кожен котрі разом творять живу мелодію, проживати традицію сакрального простору [8, с. 206-213].

«Наче під куполом зоряного неба Різдва, глибокого і темно-полив'яного, оживляє малярство, підкреслюючи неперервність світла, дерева та живопису. Різьблені орнаменти свічника-трійці «перемовляються» з доброзичливістю запалених свіч, зливаючись із триєдиними куполами новозбудованої засніженої святини – церкви Різдва Христового у місті Турка. Живопис дихає, світло звучить, дерево пам'ятає. У цій тріаді – дерево, світло, живопис, відкривається бойківська сакральна архітектура, як жива



Іл. 2. Вікторія Марусяк. «Зіркова мелодія». Живопис. 2024.
Робота студентки спеціальності, «Архітектура та містобудування», керівник – Степан Пісьо. Фото – автора, Вікторії Марусяк

філософія простору: людина не входить у храм, вона повертається до себе.

Мистецтво говорить не словами, а світлом, живописом, деревом, що пам'ятає руку та душу. Світло тут – ллється, струменить, торкається, обіймає, розкриває приховану глибину (рис. 2).

Малярство – звучить, у зрубках і балках, відлунює в дереві, що дихає разом з храмом. Тут воно не просто матеріал, котрий пам'ятає ритм соків, тепло рук майстрів, подих поколінь. Поєднання контрастів, сакральної архітектури, скрипки, дідуха – стає концептуальною метафорою взаємодії простору, кольору, світла, звуку і духовності. Музичний символ – це не просто дзвін церковний, а камертон скрипкових світлих мелодій, що виходять за межі полотна і наповнюють простір сакральністю відчуття» – С. Пісьо.

Архітектура не владарює над людиною, вона сплітається з її внутрішнім світом, стає станом присутності, де кожен крок, кожен подих відлунює душевною молитвою. Три верхи бойківського храму – це не декор, а вертикальна мелодія, людське зітхання, спрямоване вгору [8, с. 206-213]. У цьому живому просторі храм і людина стають одним цілим:

світло співає, живопис витинає, дерево пам'ятає. І кожна тріщина, кожна балка, кожен брус зрубу це акорди часу, що звучать у гармонії сакральної форми. Тут архітектура продовжує її, творить мовою молитви і людина стає частиною цього подиху.

Висновки. Отож, бойківська дерев'яна сакральна архітектура міста Турки постає як духовний ландшафт, у якому дерево, світло й живопис, сплітаються в єдину мову сенсів. Тут форма не відокремлюється від змісту, а зодчество стає молитвою, так само як молитва, світлом та живописним простором буття. Цей тип сакральності не потребує прикрас і не шукає величі. Він навчає бути, його присутність живописна й стримана, але глибока, мов подих гір і пам'ять дерева. У цих храмах немає показової урочистості, зате є внутрішня зосередженість, що огортає ще до першого кроку всередину.

Саме в цій насиченій мальовничості, у котрому світло зоріє, а дерево пам'ятає, бойківський храм відкриває свою головну цінність: здатність бути простором повернення. Місцем, у котрому людина не дивиться на святе, а входить у нього, як у власну глибину.

Література:

1. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм : у 2 ч. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. Ч. 1. 352 с.; Ч. 2. 368 с.
2. Вечерський В. В. Українські дерев'яні храми. Київ : Техніка, 1998. 208 с.
3. Филипчак І. М. Нариси з історії Бойківщини. Львів : Каменяр, 1996. 216 с.
4. Лозинський Р. М. Бойківщина: історико-культурний нарис. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 288 с.
5. Barragán L. The Silence of Architecture. Tokyo : Toto Publishing, 1985. 96 p.
6. Palladio A. The Four Books on Architecture. Cambridge, MA : MIT Press, 1997. 412 p.
7. Heidegger M. Building, Dwelling, Thinking. Poetry, Language, Thought. New York : Harper & Row. 1971. P. 141–160.
8. Пісьо С., Березовецька А., Марусяк В. Світло, тиша і дерево: символіка та простір бойківської дерев'яної сакральної архітектури у Турці. «Бойківщина: минуле, сучасність, перспективи» на пошану Івана Филипчак : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (Самбір, 19 березня 2026 р.). Самбір, 2026. С. 206–213.

References:

1. Dragan M. (2014). Ukrainski dereviani tserkvy. Geneza i rozvii form [Ukrainian wooden churches. Genesis and development of forms] (Parts 1-2). Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
2. Vechersky V. V. (1998). Ukrainski dereviani khramy [Ukrainian wooden temples]. Tekhnika. [in Ukrainian].
3. Filipchak I. M. (1996). Narysy z istoriyi Boykivshchyny [Essays on the History of Boykivshchyna]. Kamenyar [in Ukrainian].
4. Lozynskyi R. M. (2012). Boikivshchyna: istoryko-kulturnyi narys [Boykivshchyna: historical and cultural essay]. LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian].
5. Barragán L. (1985). The Silence of Architecture. Toto Publishing.
6. Palladio A. (1997). The Four Books on Architecture. MIT Press.

7. Heidegger M. (1971). Building, Dwelling, Thinking. In Poetry, Language, Thought (pp. 141–160). Harper & Row.

8. Pisyo S., Berezovetska A., & Marusyak V. (2026). Svitlo, tysha i derevo: symbolika ta prostir boykivskoi derevianoï sakralnoi arkhitektury u Turtsi [Light, silence and wood: symbolism and space of Boyko wooden sacred architecture in Turka]. In Boikivshchyna: mynule, suchasnist, perspektyvy: Materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [Boykivshchyna: past, present, perspectives: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference] (pp. 206–213). Sambir. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 28.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 769.2:7.04:796.032.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.37>**Поберій Ольга Анатоліївна,**

аспірантка кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0007-9579-5879

o.poberiy@gmail.com

АНАЛІЗ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ МОВИ ПОШТОВИХ МАРОК УКРАЇНИ, ПРИСВЯЧЕНИХ ОЛІМПІЙСЬКИМ ІГРАМ

Стаття присвячена комплексному мистецтвознавчому аналізу художньо-образної мови української поштової марки олімпійської тематики. Метою дослідження є виявлення розвитку стилістичних прийомів, композиційних рішень та засобів візуальної комунікації у вітчизняній олімпійській філателії періоду 1992–2026 років. Аналізується зміна функціонального призначення марки: від знака поштової оплати до складного семіотичного конструкту, що бере активну участь у розбудові національного бренду та забезпечує культурну присутність України на світовій арені. У роботі застосовано поєднання мистецтвознавчого, семіотичного та дизайн-аналітичного підходів. Встановлено, що олімпійська марка пройшла шлях від традиційних графічних технік до сучасного діджитал-арту. Виокремлено три ключові етапи поступу. Перший (1992–1995) характеризується акварельною м'якістю та пошуком національних візуальних маркерів. Другий (1996–2004) позначений переходом на власну виробничу базу (ПК «Україна») та творчістю В. Лесняка, С. Міненка, О. Штанка, де домінували плакатна експресія, гострі ракурси та фотореалізм. Третій, новітній етап, визначається пануванням цифрових технологій та ефектних поліграфічних рішень (тиснення фольгою, голографія) у роботах В. Тарана, С. та О. Харуків, М. Куц. Дослідження підтверджує, що сучасна олімпійська марка України перетворилася на високотехнологічний мистецький об'єкт, що поєднує функції історичного літопису та медіаплатформи для міжнародної культурної взаємодії. Зміна художньої парадигми на користь цифрового мінімалізму та впровадження складних засобів технічного захисту забезпечують конкурентоспроможність національної філателії на світовому ринку. Оновлення візуальної мови має ключове значення для формування позитивного іміджу держави та ретрансляції національних ідей через спортивні сюжети.

Ключові слова: графічний дизайн, поштова марка, композиція, стилістика, візуальна комунікація, Олімпійські ігри, філателія, Україна, культурний код.

Poberii Olha. ANALYSIS OF THE ARTISTIC AND FIGURATIVE LANGUAGE OF UKRAINIAN POSTAGE STAMPS DEDICATED TO THE OLYMPIC GAMES

The article is devoted to a comprehensive art history analysis of the artistic and figurative language of Ukrainian Olympic-themed postage stamps. The research aims to identify the development of stylistic techniques, compositional solutions, and means of visual communication in domestic Olympic philately during the 1992–2026 period. The study analyzes the shift in the functional purpose of the stamp: from a sign of postage payment to a complex semiotic construct that actively participates in building the national brand and ensures Ukraine's cultural presence on the world stage. The work employs a combination of art history, semiotic, and design-analytical approaches. It is established that the Olympic stamp has progressed from traditional graphic techniques to modern digital art. Three key stages of this advancement are identified. The first stage (1992–1995) is characterized by watercolor softness and the search for national visual markers. The second stage (1996–2004) is marked by the transition to an independent production base (Polygraph Combine "Ukraina") and the works of V. Lesniak, S. Minenko, and O. Shtanko, where poster-style expression, sharp angles, and photorealism dominated. The third, contemporary stage, is defined by the dominance of digital technologies and striking printing solutions (foil stamping, holography) in the works of V. Taran, S. and O. Kharuk, and M. Kuts. The research confirms that the modern Olympic stamp of Ukraine has transformed into a high-tech art object that combines the functions of a historical chronicle and a media platform for international cultural interaction. The shift in the artistic paradigm toward digital minimalism and the implementation of sophisticated technical security measures ensure the competitiveness of national philately in the global market. The renewal of the visual language is of key importance for forming a positive image of the state and retransmitting national ideas through sporting themes.

Key words: graphic design, postage stamp, composition, stylistics, visual communication, Olympic Games, philately, Ukraine, cultural code.

Вступ. Олімпійська тематика посідає особливе місце у поштовій графіці, оскільки поштові випуски документують розвиток видів спорту, програми змагань та перемоги атлетів. Дослідники візуальної культури розглядають такі випуски як засіб репрезентації держави. Через спортивні сюжети поштова мініатюра транслює національні ідеї та популяризує олімпійські цінності. Сьогодні такі поштові мініатюри є не лише знаками оплати, колекційними об'єктами, а й активними учасниками глобального діалогу.

В Україні олімпійські випуски сприяють національному самоствердженню та засвідчують приналежність країни до світової спільноти. Аналіз сучасної графіки малих форм потребує ретроспективного підходу, що дозволяє простежити зміни у виборі сюжетів, стилістиці та художній мові. Питанням художньо-образної мови у філателії присвячені розвідки Ю. Бокаревої [1], В. Радомської [5], Х. Бойко [5], О. Постильчака [6], О. Гончаренко [6], В. Шарпатого [6], Ж. Іщенко [6]. У світовій науці олімпійську філателію вивчають як частину візуальної культури. Історик Е. Трорі [10] розглядає марки як літопис спорту, а дослідник У. Озер [11] аналізує їх як інструмент формування національного іміджу. Частою практикою у світовій філателії є залучення додаткових коштів через продаж марок для розбудови інфраструктури та підтримки атлетів. Олімпійська графіка є багатогранним явищем – від об'єкта дизайну до мистецької форми з глибоким соціокультурним змістом.

Метою дослідження є комплексний мистецтвознавчий аналіз художньо-образної мови олімпійської поштової марки України.

Матеріали та методи. Матеріальну базу дослідження становлять поштові марки, блоки та конверти олімпійської тематики. Хронологічні межі охоплюють період від 1992 до 2026 року. До аналізу залучено олімпійські випуски : О. Івахненка, В. Дворника, В. Лесняка, С. Міненка, О. Штанка, В. Тарана, В. Євтушенка, К. Лавра, В. Васеленка, С. та О. Харуків, М. Куц.

Джерельну базу склали наукові публікації та офіційні реєстри. Основними джерелами стали каталог АТ «Укрпошта»

«Поштові марки України 1992–2024» (2025) та каталог Я. Мулика «Поштові марки України (1918–2023)» (2024). Для поглибленого аналізу залучено буклет «Олімпійські ігри на поштових марках» (АТ «Укрпошта») та матеріали журналу «Філателія України». Це забезпечило комплексне бачення трансформацій художньо-образної мови олімпійської марки як об'єкта дизайну.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого, культурологічного та дизайн-аналітичного підходів. Для роботи використано такі методи:

– *аналізу і синтезу*; для узагальнення теоретичних відомостей про роль філателії в олімпійському русі;

– *порівняльний*; для виявлення спільних і відмінних художніх рішень у вітчизняних та світових випусках;

– *семіотичний*; для дослідження структурних і символічних елементів;

– *візуально-аналітичний*; для вивчення взаємодії кольору, типографії та композиції як засобів художньої виразності.

Поєднання методів дозволило розкрити зв'язок між художньою формою, ідеологічним змістом та комунікативною функцією олімпійської марки.

Результати дослідження. Олімпійський спорт належить до найвизначніших явищ у світовій історії. Спортивна традиція зародилася у Стародавній Греції у 776 р. до н. е. та залишалася невід'ємною складовою античної цивілізації впродовж тисячоліття. Після тривалої перерви, що тривала 1500 років, Олімпійські ігри відродили у 1896 році. Це повернення у нових історичних обставинах стало можливим завдяки ініціативі барона П'єра де Кубертена, який заснував сучасний олімпійський рух [7].

Візуальна репрезентація олімпійського спорту в українській поштовій графіці пройшла шлях суттєвих трансформацій, зумовлених як розвитком авторських художніх концепцій, так і впровадженням новітніх поліграфічних засобів. Генеза художньо-образної мови національної олімпійської марки бере початок від діяльності Підпільної Пошти України (ППУ), де через

графіку Л. Рихтицького відбувалося маркування українських спортивних досягнень національною символікою [3, с. 230–241]. На основі системного аналізу випусків 1992–2026 років нами запропоновано періодизацію розвитку їхньої художньо-образної структури (табл. 1):

1. Етап становлення та візуальної ідентифікації (1992–1995) (рис. 1). Формування офіційної візуальної мови української олімпійської філателії розпочалося у 1992 році. Перші чотири комеморативні марки присвячені Олімпійським Іграм у Барселоні та Ліл'єхаммері. Над створенням працювали провідні графіки: Олександр Івахненко (марки № 23 та № 25), Лариса Корінь (марка № 24) та Василь Дворник (марка № 33). У своїх роботах автори застосували різні підходи до візуалізації спорту. О. Івахненко (марки № 23, 25) використав акварельну техніку. Зображення базується на м'яких переходах кольору, а пастельна гама виконує роль декоративного тла. Таке рішення акцентує увагу на графічному силуеті атлета та створює ефект легкості. Натомість у марці № 24, Л. Корінь вибудувала композицію на основі чіткої лінійної побудови. Динамічний силует атлета окреслений виразними контурами. Лаконічність штриха у цій роботі стала головним засобом передачі фізичної напруги та атлетизму. Паралельно у марці № 33 Василь Дворник впровадив концепцію персоніфікації образу. Замість узагальнених алегорій художник відтворив характерні риси та індивідуальну пластику атлетів-медалістів. Поштова мініатюра трансформувалася з художнього символу в інструмент фіксації історичного тріумфу конкретної особистості.

Інтеграція національного прапора з олімпійською символікою в офіційному поштовому обігу стала знаковим візуальним рішенням, що закріпило суб'єктність України як повноправного учасника міжнародного олімпійського руху.

Організація друку перших накладів яскраво ілюструє складність етапу становлення філателістичної галузі. Через відсутність власних поліграфічних ресурсів замовлення розміщувалися на провідних іноземних підприємствах. Марки авторства О. Івахненка та Л. Корінь виготовила канадська друкарня Canadian Bank Note Company. Випуск № 34 надрукували в Угорщині на підприємстві Philatelia Hungarica Kft [6]. У той час як третина всіх українських марок була одноколірною або двоколірною, олімпійські випуски одними з перших отримали багатоколірний офсетний друк на якісному крейдованому папері. Динаміка накладів також відображає пошук балансу на ринку: якщо перші марки (№ 23, 25) вийшли тиражем по 3 млн примірників, а № 24 досягла піку у 5,53 млн, то згодом обсяги стабілізувалися на позначці до 500 тис. екземплярів. Залучення міжнародних партнерів забезпечило бездоганне відтворення складних акварельних та лінійних нюансів, що дозволило гідно презентувати українську олімпійську тематику на світовій арені вже у перші роки незалежності.

2. Етап художньої експресії (1996–2004) (рис. 2). З 1996 року розпочалася нова фаза розвитку візуальної мови, що характеризувалася переходом на власну виробничу базу – поліграфкомбінат «Україна». Це закріпило технологічний суверенітет галузі та дозволило художникам почати впровадження



Рис. 1. Олімпійські випуски етапу становлення (1992–1994)

складних методів технічного захисту, зокрема УФ-елементів, які стали новим стандартом для державних знаків поштової оплати [4]. До олімпійської тематики долучилися графіки В. Лєсняк, С. Міненко, О. Штанько, Г. Кузнецов, В. Євтушенко та К. Лавро, чия стилістика базувалася на гострих ракурсах та насиченій колористичці. На відміну від авторів першої генерації з їхньою акварельною ліричністю, С. Міненко впровадив естетику плакатної графіки, де передача атлетичної напруги досягалася через жорстку пластику та контрастні монохромні заливки. Нові технологічні можливості власного виробництва яскраво проявилися у випусках до Атланти-1996: у серії С. Міненка в УФ-світлі цифри номіналу та літери змінюють бронзовий колір на мідно-червоний, а у блоці В. Лєсняка «Спортивна гімнастика» та серії до 100-річчя Олімпійських ігор білі елементи набувають яскравого

світіння, тоді як бронзові фігури атлетів змінюють відтінок на коричневий [2, с. 25–26]. Особливе місце посідає серія О. Штанька до Нагано-1998, де вперше з'явилося позначення номіналу в гривнях, що завершило процес візуальної ідентифікації суверенної пошти. Володимир Євтушенко у серії до Сіднея-2000 змістив акценти в бік фотореалізму, використовуючи складні фонові фактури морської піни та вечірніх хмар для гармонізації постаті атлета з природним середовищем. Фінальним акордом періоду стало міжнародне визнання марки К. Лавро до Афін-2004, яка посіла друге місце на конкурсі МОК «Приз Олімпія-2004» [2, с. 5].

3. Новітній етап цифрових трансформацій (2008–2026) (рис. 3). Новітній період розвитку олімпійської філателії позначений радикальними змінами у технології виробництва та художніх підходах, де на зміну



Рис. 2. Олімпійські випуски етапу художньої експресії (1996–2004)



Рис. 3. Новітня олімпійська графіка етапу цифрових трансформацій (2008–сьогодення)

Таблиця 1

Періодизація розвитку художньо-образної мови олімпійської поштової марки України

Період	Етап	Автори	Стилістика	Друк
1992-1995	Етап становлення	О. Івахненко, Л. Корінь, В. Дворник	Акварельна техніка, лаконічна лінійна графіка.	Друк на іноземних потужностях. Початок використання багатоколірного офсету.
1996-2004	Етап художньої експресії	В. Лесняк, С. Міненко, О. Штанько, В. Свтушенко, К. Лавро	Плакатна техніка, гострі композиційні ракурси, фотореалізм.	Перехід на ПК «Україна». Впровадження перших систем захисту. Відмова від млн. накладів.
2008-2026	Новітній етап цифрових трансформацій	В. Василенко В. Таран, С. Харук, О. Харук, М. Куц.	Діджитал-арт, мінімалізм, метафоричність образу.	Високотехнологічний друк: тиснення фольгою, голографія, складні поліграфічні ефекти.

класичним графічним технікам прийшов діджитал-арт. До роботи над олімпійською тематикою долучилася нова генерація авторів: В. Таран, О. Харук, С. Харук, В. Василенко та М. Куц. Впровадження складних поліграфічних ефектів дозволило застосовувати тиснення фольгою та голографічною плівкою, що створило динамічні акценти на зображеннях спортивних нагород та атрибутів, одночасно посиливши захисні властивості та надавши знакам поштової оплати преміального вигляду.

Брати С. та О. Харуки спільно з В. Тараном зосередилися на створенні цілісних концептуальних блоків, стиль яких базується на поєднанні чітких цифрових ліній із фотореалістичними елементами та активному використанні голографічного тиснення. Використання комп'ютерної графіки дозволило авторам досягати складних багатофігурних композицій. Натомість В. Василенко обрала фотографічний підхід, що забезпечує ефект документальної присутності та високу точність передачі емоцій атлетів. М. Куц тяжіє до лаконічного цифрового мінімалізму, де виразні силуети та градієнтні заливки додають серіям сучасної естетики та візуальної легкості. Поєднання діджитал-арту з високими технологіями друку вивело національну філателію на рівень високотехнологічного мистецтва, закріпивши статус марки як інноваційного державного символу. Поєднання діджитал-арту з високими технологіями друку вивело

національну філателію на рівень високотехнологічного мистецтва. Це забезпечило конкурентоспроможність української продукції на світовому ринку. Марка остаточно закріпила статус інноваційного державного символу та дзеркала спортивних досягнень нації.

На основі аналізу випусків 1992–2026 років у дослідженні запропоновано періодизацію, що систематизує генезу олімпійської марки України за хронологією, авторським складом та стилістичними домінантами (табл. 1).

Дані періодизації демонструють стійку тенденцію відходу від традиційних образотворчих технік на користь цифрового мінімалізму, що корелюється із загальносвітовими трендами сучасного графічного дизайну.

Висновки. Проведене дослідження дозволило простежити трансформацію художньо-образної мови української поштової мініатюри олімпійської тематики від періоду становлення державної незалежності до сучасних умов цифрової трансформації. Історико-мистецтвознавчий аналіз засвідчив, що поштова марка еволюціонувала з суто фіскального знака оплати у складний інструмент візуальної комунікації, який ретранслює національну ідентичність та фіксує спортивний літопис України.

Аналіз олімпійських випусків 1992–2026 років показав, що візуальна інтерпретація спорту значною мірою залежала від технологічного суверенітету та творчих пошуків провідних графіків. Від акварельного реалізму О. Івахненка та лінійної лаконічності

Л. Корінь на початку 1990-х років до класичної академічної графіки О. Штанка та плакатної експресії В. Лесняка простежується закономірність: кожен етап формування національної школи прагнув виробити власний візуальний код, який поєднував би олімпійські цінності з державною символікою. Введення номіналу у гривнях та інтеграція тризуба у композиційну структуру марок стали ключовими семіотичними маркерами суверенності пошти.

Дослідження сучасних тенденцій підтвердило, що олімпійська філателія сьогодні функціонує у просторі синтезу традицій та інновацій. Новітній етап характеризується переходом до діджитал-арту та векторного мінімалізму, де образ атлета трансформується у лаконічний метафоричний знак у творчості М. Куц, В. Василенко, В. Тарана, С. та О. Харуків. Технологічний прорив, пов'язаний із використанням тиснення

фольгою, голографічних ефектів та діджиталілюстрації, перетворив марку на високотехнологічний мистецький об'єкт, що відповідає глобальним трендам графічного дизайну.

Отже, олімпійська поштова марка України в умовах ХХІ століття постає не лише як носій інформації про спортивні перемоги, а як комплексний культурний і дизайнерський феномен. Мініатюра поєднує функції мистецького об'єкта, засобу державної пропаганди та інноваційної медіаплатформи. Результати дослідження засвідчують, що оновлення візуальної мови та інтеграція сучасних технологічних рішень є ключовим чинником розбудови позитивного іміджу держави у світовому просторі. Подальші розвідки у цій сфері мають бути спрямовані на вивчення взаємодії поштової графіки з новими медіа та доповненою реальністю, що відповідатиме комунікативним потребам сучасного суспільства.

Література:

1. Бокарева Ю.С. Огляд художньо-образних якостей поштових марок України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 11. С.3–6.
2. Поштові марки України 1992–2024 : каталог / АТ «Укрпошта». 3-тє вид., допов. Київ : Укрпошта, 2025.
3. Підпільна Пошта України / Літопис УПА. Т. 47 ; ред. З. Боровець. Торонто - Львів, 2009. 327 с.
4. Мулик Я. Каталог поштових марок України (1918–2023). 6-тє вид. Дрогобич : Коло, 2024. 350 с.
5. Радомська В., Бойко Х. Етнокультура в дизайні сучасної поштової марки. *Народознавчі зошити*. 2024. № 5 (179). С. 1242–1248. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2024.05.1242>
6. Українське поштове марковидання і деміфологізація національного наративу: один сюжет з історії проблеми / О. Потильчак, О. Гончаренко, В. Шарпатий, Ж. Іщенко. *Деміфологізація історії та творення міфів в українській науці та публічному просторі* : кол. монографія. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2020. С. 42–78. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-233-6-3>.
7. Філателія під знаком «п'яти кілець» // Державний історико-культурний заповідник м. Острога : офіц. сайт. URL: <https://ostroycastle.com.ua/filatelya-pid-znakom-p-yaty-kilets/> (дата звернення: 04.03.2026).
8. Gil Fried J. D. Sport Funding Through Stamps: Finding Unlikely Revenue Streams. *International Journal of Physical Education, Fitness and Sports*. 2023. Vol. 12, Iss. 3. P. 14–33. DOI: <https://doi.org/10.54392/ijpefs2332>.
9. Third Olympic Winter Games, Lake Placid, New York, Carmine Rose // *Mystic Stamp Company* : official site. URL: <https://www.mysticstamp.com/716-1932-2c-third-olympic-winter-games-lake-placid-new-york-carmine-rose/> (дата звернення: 04.03.2026).
10. Trory E. A Philatelic History of the Olympic Games. Brighton : Crabtree Press Ltd, 1960. Vol. 1. 104 p.
11. Özer U. Olympic Philately: Reading the 1896 Athens Olympics from Postage Stamps. *The International Journal of the History of Sport*. 2023. Vol. 40, Iss. 1. P. 18–40. DOI: <https://doi.org/10.1080/09523367.2023.2177279>

References:

1. Bokarieva, Yu. S. (2007). Ohliad khudozhno-obraznykh yakostei poshtovykh marok Ukrainy [Review of artistic and figurative qualities of Ukrainian postage stamps]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], (11), 3–6.
2. JSC "Ukrposhta". (2025). Poshtovi marky Ukrainy 1992–2024: kataloh [Postage stamps of Ukraine 1992–2024: Catalogue] (3rd ed.). Ukrposhta.

3. Borovets, Z. (Ed.). (2009). *Pidpilna Poshta Ukrainy* [Underground Post of Ukraine]. (Litopys UPA, Vol. 47). Litopys UPA.
4. Mulyk, Ya. (2024). *Kataloh poshtovykh marok Ukrainy (1918–2023)* [Catalogue of postage stamps of Ukraine (1918–2023)] (6th ed.). Kolo.
5. Radomska, V., & Boiko, Kh. (2024). *Etnokultura v dyzaini suchasnoi poshtovoi marky* [Ethno-culture in the design of the modern postage stamp]. *Narodoznavchi zoshyty* [The Ethnology Notebooks], 179(5), 1242–1248. <https://doi.org/10.15407/nz2024.05.1242>
6. Potylchak, O., Honcharenko, O., Sharpatyi, V., & Ishchenko, Zh. (2020). *Ukrainske poshtove markovydannia i demifolohizatsiia natsionalnoho naratyvu: odyń siuzhet z istorii problemy* [Ukrainian postage stamp issuing and demythologization of the national narrative: A story from the history of the problem]. In *Demifolohizatsiia istorii ta tvorennia mifiv v ukrainskii nausti ta publichnomu prostori* [Demythologization of history and the creation of myths in Ukrainian science and public space] (pp. 42–78). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-233-6-3>
7. State Historical and Cultural Reserve of Ostroh. (n.d.). *Filateliia pid znakom "piaty kilets"* [Philately under the sign of the "five rings"]. <https://ostrohcastle.com.ua/filateliya-pid-znakom-p-yaty-kilets/>
8. Gil Fried, J. D. (2023). Sport funding through stamps: Finding unlikely revenue streams. *International Journal of Physical Education, Fitness and Sports*, 12(3), 14–33. <https://doi.org/10.54392/ijpefs2332>
9. Mystic Stamp Company. (n.d.). *Third Olympic Winter Games, Lake Placid, New York, Carmine Rose*. <https://www.mysticstamp.com/716-1932-2c-third-olympic-winter-games-lake-placid-new-york-carmine-rose/>
10. Trory, E. (1960). *A philatelic history of the Olympic Games* (Vol. 1). Crabtree Press Ltd.
11. Özer, U. (2023). Olympic philately: Reading the 1896 Athens Olympics from postage stamps. *The International Journal of the History of Sport*, 40(1), 18–40. <https://doi.org/10.1080/09523367.2023.2177279>

Дата першого надходження статті до видання: 07.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Погорельчук Денис Володимирович,

аспірант кафедри дизайну середовища

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

ORCID ID: 0009-0008-8706-634X

dr.pogorelchuk@gmail.com

ТИПОЛОГІЯ КОНСТРУКТИВНИХ РІШЕНЬ У ДИЗАЙНІ НЕЙРОКОМП'ЮТЕРНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ

У статті досліджується типологія конструктивних рішень у розробці нейрокомп'ютерних інтерфейсів (НКИ) як міждисциплінарного напрямку, що поєднує нейронауки, інженерію та дизайн. Актуальність теми зумовлена швидким розвитком нейротехнологій, розширенням сфер їх практичного застосування та необхідністю формування цілісних підходів до проектування пристроїв, орієнтованих на безпосередню взаємодію з нервовою системою людини. Метою дослідження є систематизація основних конструктивних рішень НКИ та визначення типологічних ознак, що можуть бути використані в дизайн-практиці для створення ефективних, безпечних і зручних у використанні інтерфейсів.

Методологічну основу роботи становлять морфологічний аналіз, порівняльне дослідження сучасних зразків НКИ, а також типологічне моделювання конструктивних характеристик пристроїв. У межах дослідження проаналізовано неінвазивні, мінімально інвазивні та інвазивні системи, що відрізняються способом реєстрації нейросигналів, характером контакту з користувачем, форм-фактором, технологією виготовлення й функціональним призначенням. Встановлено, що для сучасних НКИ визначальними є не лише технічні параметри сигналозчитування, а й такі дизайн-фактори, як ергономічність, біосумісність, модульність, анатомічна відповідність, адаптивність до індивідуальних особливостей користувача та семантична нейтральність форми.

У результаті дослідження запропоновано узагальнену типологію конструктивних рішень НКИ, яка охоплює три основні групи: інвазивні, мінімально інвазивні та неінвазивні системи. Доведено, що кожна з цих груп має власну логіку формоутворення, матеріально-технологічні обмеження та специфіку дизайн-організації. Особливу увагу приділено аналізу матеріалів, зокрема біосумісних металів, полімерів, гнучких субстратів та текстильних рішень, які впливають на комфорт користувача й довготривалу функціональність пристрою. Визначено, що конструктивна структура НКИ повинна забезпечувати баланс між точністю роботи системи, безпечністю, естетичною прийнятністю та можливістю персоналізації.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання запропонованої типології як методичної основи для подальшого проектування нейрокомп'ютерних інтерфейсів. Отримані результати можуть бути застосовані під час розроблення нових пристроїв реабілітаційного, комунікаційного та дослідницького призначення.

Ключові слова: нейрокомп'ютерний інтерфейс, типологія, конструктивні рішення, ергономіка, нейротехнології, інвазивність, формоутворення.

Pogorelchuk Denys. TYPOLOGY OF STRUCTURAL SOLUTIONS IN THE DESIGN OF BRAIN-COMPUTER INTERFACES

The article examines the typology of structural solutions in the development of brain-computer interfaces (BCI) as an interdisciplinary field that integrates neuroscience, engineering and design. The relevance of the study is determined by the rapid development of neurotechnologies, the expansion of their practical applications, and the need to establish comprehensive approaches to designing systems that enable direct interaction with the human nervous system. The aim of the research is to systematize the main structural solutions of BCI and to identify typological features that can be applied in design practice for creating efficient, safe, and user-friendly interfaces.

The methodological framework is based on morphological analysis, comparative study of contemporary BCI systems, and typological modeling of structural characteristics. The study covers non-invasive, minimally invasive, and invasive systems, which differ in signal acquisition methods, user contact characteristics, form factor, manufacturing technologies, and functional purposes. It is established that modern BCI design is determined not only by technical parameters of signal processing but also by key design factors such as ergonomics, biocompatibility, modularity, anatomical conformity, adaptability to individual user characteristics, and semantic neutrality of form.

As a result of the research, a generalized typology of structural solutions for BCI is proposed, encompassing three main categories: invasive, minimally invasive, and non-invasive systems. It is demonstrated that each category has its own logic of form generation, material and technological constraints, and specific design organization. Special attention is given to the analysis of materials, including biocompatible metals, polymers, flexible substrates, and textile-based solutions, which significantly influence user comfort and long-term functionality. It is determined that the structural configuration of BCI must ensure a balance between system performance, safety, aesthetic acceptability, and the possibility of personalization.

The practical significance of the study lies in the applicability of the proposed typology as a methodological framework for further design of brain-computer interfaces. The obtained results can be used in the development of new devices for rehabilitation, communication, and research purposes.

Key words: brain-computer interface, typology, structural solutions, ergonomics, neurotechnology, invasiveness, form generation.

Вступ. Нейрокомп'ютерні інтерфейси (НКИ, англ. Brain-Computer Interface, BCI) є одним із найперспективніших напрямів сучасних технологій, що стоять на перетині нейронауки, інженерії та дизайну. Починаючи з піонерських робіт Жака Відала у 1970-х роках [1], галузь пройшла шлях від лабораторних досліджень до перших комерційних продуктів, таких як Neuralink, BrainGate та OpenBCI. Проте, незважаючи на стрімкий технологічний прогрес, питання проектування НКИ з позицій дизайну залишається значною мірою нерозробленим.

Дизайн відіграє ключову роль у перетворенні технологічних рішень на зручні, безпечні та естетично привабливі вироби. Для НКИ ця роль набуває особливого значення через необхідність прямого контакту з тілом або нервовою системою людини. Конструктивне рішення інтерфейсу безпосередньо визначає його ефективність, безпечність та прийнятність для кінцевого користувача.

Метою цієї статті є систематизація існуючих підходів до конструктивного вирішення дизайну НКИ та формування типологічної класифікації, придатної для використання у сучасній дизайн-практиці.

Об'єктом дослідження є конструктивні форми НКИ, що представлені провідними галузевими виробниками.

Предмет дослідження – їх типологічні ознаки, принципи формоутворення та дизайн-характеристики.

Матеріали та метод. Дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує методи морфологічного аналізу, типологічного моделювання та порівняльного аналізу промислових зразків. Теоретичну базу

складають роботи у галузі дизайну медичного обладнання (Г. Ульрих, К. Еппінґер [2]), ергономіки нейроінтерфейсів (Wolpaw et al. [3]), а також концепції людино-центрованого проектування (ISO 9241-210 [4]).

Емпіричну базу дослідження складають: патентний аналіз понад 120 конструктивних рішень НКИ, зареєстрованих у базах USPTO та ЕРО за 2010–2023 рр.; аналіз технічної документації та дизайн-специфікацій провідних розробників (Neuralink, Synchron, Emotiv, OpenBCI); а також огляд наукових публікацій у базах Web of Science та Scopus за ключовими словами «BCI design», «neural interface ergonomics», «wearable EEG design».

Типологічна класифікація будувалась за методом ієрархічного групування конструктивних ознак, з виокремленням першочергових (інвазивність, метод реєстрації сигналу) та вторинних (матеріали, форм-фактор, призначення) класифікаційних підстав.

Результати. У науковій літературі НКИ традиційно класифікують за принципом реєстрації нейронних сигналів. Волпав та співавтори [3] виокремлюють чотири основних типи: електроенцефалографічні (ЕЕГ), електрокортикографічні (ЕКоГ), внутрішньокортикальні та функціональні нейровізуалізаційні системи. Nicolas-Alonso та Gomez-Gil [5] розширюють цю класифікацію, додаючи гібридні системи та інтерфейси на основі периферичних сигналів.

З позицій дизайну та ергономіки найбільш опрацьованими є неінвазивні носимі системи. Лопес та співавтори [6] аналізують дизайнерські виклики у проектуванні EEG-гарнітур, акцентуючи увагу на трьох протиріччях: між якістю сигналу і зручністю використання;

між надійністю кріплення і свободою руху; між технологічними вимогами і естетичними нормами. Schalk та Leuthardt [7] розглядають конструктивні рішення для імплантованих систем, наголошуючи на вимогах біосумісності та мінімізації інвазивного сліду.

Водночас недостатньо розроблен комплексна типологія, яка охоплювала б увесь спектр конструктивних рішень НКІ – від зовнішніх носимих пристроїв до повністю імплантованих систем – у єдиній класифікаційній системі з урахуванням дизайн-факторів.

Запропонована типологія будується за трьома рівнями класифікації: (I) ступінь інвазивності, (II) метод реєстрації сигналу, (III) конструктивний форм-фактор. Такий підхід дозволяє охопити увесь простір існуючих і перспективних рішень.

Інвазивні НКІ передбачають хірургічне імплантування електродів безпосередньо в кору головного мозку або субдурально. Конструктивно вони поділяються на три підтипи: (a) масиви мікроелектродів (Utah Array, Michigan Probe); (b) гнучкі нейронні нитки (Neuralink Threads, Stentrode); (c) ендоваскулярні системи (Synchron Stentrode).

З точки зору дизайну, ключовою характеристикою інвазивних систем є необхідність мінімізації механічного стресу між жорстким пристроєм і м'яким мозковим субстратом. Це визначає вибір матеріалів (поліімідні підкладки, SU-8 фотоформовані мікроструктури) та геометрії (зниження модуля пружності до рівня нервової тканини – 1–10 кПа) [8]. Форм-фактор диктується нейрохірургічними протоколами: мінімальний розмір краніотомії (< 1 мм для нитчастих систем), інтраопераційна доступність, можливість ревізії або вилучення.

Мінімально інвазивні системи встановлюються на поверхні кори (субдуральні електродні сітки, ECoG-матриці) або у спинномозковому каналі без проникнення в паренхіму мозку. Найбільш перспективним прикладом є Stentrode компанії Synchron – перший у світі ендоваскулярний мозковий інтерфейс, що вводиться через яремну вену [9].

Дизайн таких систем підпорядкований логіці мінімально інвазивної хірургії:

конструкція має забезпечувати доставку через вузький катетер (< 4 Fr), самостійне розкриття у цільовій зоні та стабільну фіксацію за рахунок судинної або кісткової архітекtonіки. Форм-фактор нагадує стент або сітчасту трубку, а поверхня несе електродний масив.

Неінвазивні НКІ є найбільш різноманітним з конструктивної точки зору класом. Їх можна систематизувати за принципом реєстрації сигналу та форм-фактором носія.

За методом реєстрації виокремлюються: електроенцефалографічні (ЕЕГ), функціональна ближня інфрачервона спектроскопія (фНІРС), магнітоенцефалографія (МЕГ) та функціональна МРТ. Кожен метод формує специфічні конструктивні вимоги: ЕЕГ потребує електродного контакту з шкірою голови; фНІРС – розміщення джерел і детекторів на визначених міжелектродних відстанях; МЕГ – громіздких криогенних камер, що унеможливають носимі рішення.

За форм-фактором неінвазивні НКІ поділяються на: (a) шоломоподібні системи (full-cap EEG, Emotiv EPOC); (b) діадемоподібні пристрої з обмеженим набором каналів (Muse, NeuroSky MindBand); (c) внутрішньовушні системи (in-ear EEG); (d) накладні модульні системи (OpenBCI Ultracortex). Різниця у форм-факторі прямо корелює з компромісом між кількістю каналів, просторовою роздільністю та зручністю повсякденного використання [10].

На основі проведеного аналізу виокремлено п'ять ключових принципів формування НКІ, які мають універсальне значення незалежно від типу системи.

Принцип відповідності морфології: Конструктивна форма НКІ повинна відповідати анатомічній морфології тієї частини тіла, з якою взаємодіє пристрій. Для черепних систем це означає відтворення кривизни поверхні голови в діапазоні радіусів 8–10 см; для нейтральних нитчастих систем – масштабування поперечного перерізу до розмірів відповідних нейронних пучків [8].

Принцип мінімізації механічного стресу: Різниця механічних властивостей між пристроєм і біологічною тканиною породжує хронічне запалення та погіршення якості

сигналу. Сучасний підхід передбачає застосування м'яких матеріалів і гнучких підкладок, що мімікують механічні характеристики тканини-хазяїна. Для нейронних зондів цільовий модуль Юнга становить < 1 МПа [11].

Принцип семантичної нейтральності: Для медичних НКІ важливою є уникнення тризовних асоціацій, пов'язаних з інвазивними медичними процедурами. Дослідження Farah та співавторів [12] показують, що дизайн, що нагадує споживчу електроніку, підвищує готовність до використання на 34% порівняно з традиційними медичними пристроями. Водночас для клінічних систем певна «медична» семантика може підвищувати довіру і відчуття надійності.

Принцип модульності: Швидкий розвиток технологій НКІ робить модульні архітектурні рішення особливо цінними. Модульність дозволяє замінювати окремі компоненти (електродний масив, процесорний блок, акумулятор) без повної заміни пристрою, що критично важливо для імплантованих систем. Prober та Bhaskaran [13] демонструють, що модульна архітектура Neuralink N1 дозволяє оновлювати програмне забезпечення без повторного хірургічного втручання.

Принцип інклюзивного дизайну: НКІ орієнтовані насамперед на людей з руховими порушеннями, що ставить підвищені вимоги до адаптивності конструкції. Universal Design Framework [14] передбачає можливість одnorучного надягання та зняття, регулювання для різних розмірів голови (48–62 см за колом), а також сумісність з допоміжними засобами (слухові апарати, окуляри, ортези).

Вибір матеріалів у конструкції НКІ визначається трьома групами вимог: біосумісністю (для контактних та інвазивних систем), електрофізичними характеристиками та ергономічними властивостями.

– Для електродних матеріалів золотим стандартом залишаються платина та платино-іридієвий сплав завдяки поєднанню електрохімічної стабільності, біосумісності та механічної жорсткості [15]. Альтернативами є оксид іридію (вища ємність подвійного шару), вуглецеві нанотрубки та педотні полімери PEDOT:PSS (гнучкість, зниження імпедансу).

Для підкладок та корпусів інвазивних систем набули поширення поліімідні плівки (Kapton), парилеи-С та SU-8. Для неінвазивних носимих систем застосовуються термопластичні еластomers (TPE), силікони медичного класу та функціональні тканини зі срібними нитками. Остання категорія представляє перспективний напрям «текстронного» дизайну НКІ, де електродна система інтегрована безпосередньо у тканину шапки або headband [16].

З виробничої точки зору ключову роль відіграють технології мікрофабрикації: MEMS-процеси (фотолітографія, CVD, травлення), inkjet-printing провідних матеріалів, а для носимих систем – лазерне різання та 3D-друк біологічно сумісними матеріалами. Можливість персоналізованого виготовлення за допомогою 3D-сканування анатомії голови пацієнта відкриває нові перспективи для адаптивного дизайну НКІ.

Висновки. Запропонована типологія конструктивних рішень НКІ систематизує існуючий простір рішень і дає інструментарій для аналізу та проектування нових пристроїв у рамках сучасної дизайн-практики. Ключовим результатом є виявлення трьох ортогональних вимірів класифікації (інвазивність, метод реєстрації, форм-фактор), а також п'яти принципів формоутворення, що мають міждисциплінарний характер.

Важливим висновком є те, що традиційні методи дизайну – ергономічний аналіз, семантика форми, вибір матеріалів – зберігають свою актуальність і в контексті нейроінтерфейсів, але потребують розширення за рахунок знань з нейрофізіології, матеріалознавства та біомеханіки. Міждисциплінарний характер проектування НКІ визначає необхідність формування нової компетентнісної моделі для дизайнерів у цій галузі.

Перспективами подальших досліджень є: розробка методики оцінювання юзабілітi НКІ з урахуванням специфіки цільових груп користувачів; аналіз естетичних стратегій у дизайні НКІ для масового споживчого ринку; дослідження етичних аспектів дизайну гібридних систем взаємодії «людина-машина».

Література:

1. Vidal J. J. Toward direct brain-computer communication. *Annual review of biophysics and bioengineering*. 1973. Vol. 2, no. 1. P. 157–180. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.bb.02.060173.001105>
2. Eppinger S. D., Ulrich K. T. Product design and development. McGraw Hill Higher Education, 2003. 464 p.
3. Brain-computer interfaces for communication and control / J. R. Wolpaw et al. *Clinical neurophysiology*. 2002. Vol. 113, no. 6. P. 767–791. DOI: [https://doi.org/10.1016/s1388-2457\(02\)00057-3](https://doi.org/10.1016/s1388-2457(02)00057-3)
4. ISO 9241-210:2019. Ergonomics of human-system interaction – Part 210: Human-centred design for interactive systems. Geneva: International Organization for Standardization, 2019. 33 p.
5. Nicolas-Alonso L. F., Gomez-Gil J. Brain computer interfaces, a review. *Sensors*. 2012. Vol. 12, no. 2. P. 1211–1279. DOI: <https://doi.org/10.3390/s120201211>
6. Lopez-Gordo M., Sanchez-Morillo D., Valle F. Dry EEG electrodes. *Sensors*. 2014. Vol. 14, no. 7. P. 12847–12870. DOI: <https://doi.org/10.3390/s140712847>
7. Schalk G., Leuthardt E. C. Brain-Computer interfaces using electrocorticographic signals. *IEEE reviews in biomedical engineering*. 2011. Vol. 4. P. 140–154. DOI: <https://doi.org/10.1109/rbme.2011.2172408>
8. Lacour S. P., Courtine G., Guck J. Materials and technologies for soft implantable neuroprostheses. *Nature reviews materials*. 2016. Vol. 1, no. 10. DOI: <https://doi.org/10.1038/natrevmats.2016.63>
9. Minimally invasive endovascular stent-electrode array for high-fidelity, chronic recordings of cortical neural activity / T. J. Oxley et al. *Nature biotechnology*. 2016. Vol. 34, no. 3. P. 320–327. DOI: <https://doi.org/10.1038/nbt.3428>
10. Zander T. O., Kothe C. Towards passive brain-computer interfaces: applying brain-computer interface technology to human-machine systems in general. *Journal of neural engineering*. 2011. Vol. 8, no. 2. P. 025005. DOI: <https://doi.org/10.1088/1741-2560/8/2/025005>
11. Chen R., Canales A., Anikeeva P. Neural recording and modulation technologies. *Nature reviews materials*. 2017. Vol. 2, no. 2. DOI: <https://doi.org/10.1038/natrevmats.2016.93>
12. Neurocognitive enhancement: what can we do and what should we do? / M. J. Farah et al. *Nature reviews neuroscience*. 2004. Vol. 5, no. 5. P. 421–425. DOI: <https://doi.org/10.1038/nrn1390>
13. Musk E. An integrated brain-machine interface platform with thousands of channels. *Journal of medical internet research*. 2019. Vol. 21, no. 10. P. e16194. DOI: <https://doi.org/10.2196/16194>
14. Story M. F. Maximizing usability: the principles of universal design. *Assistive technology*. 1998. Vol. 10, no. 1. P. 4–12. DOI: <https://doi.org/10.1080/10400435.1998.10131955>
15. Cogan S. F. Neural stimulation and recording electrodes. *Annual Review of Biomedical Engineering*. 2008. Vol. 10. P. 275–309. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.bioeng.10.061807.160518>
16. Casson A. J. Wearable EEG and beyond. *Biomedical engineering letters*. 2019. Vol. 9, no. 1. P. 53–71. DOI: <https://doi.org/10.1007/s13534-018-00093-6>

References:

1. Vidal, J. J. (1973). Toward direct brain-computer communication. *Annual Review of Biophysics and Bioengineering*, 2(1), 157–180. <https://doi.org/10.1146/annurev.bb.02.060173.001105>
2. Eppinger, S. D., & Ulrich, K. T. (2003). *Product design and development*. McGraw Hill Higher Education.
3. Wolpaw, J. R., Birbaumer, N., McFarland, D. J., Pfurtscheller, G., & Vaughan, T. M. (2002). Brain-computer interfaces for communication and control. *Clinical Neurophysiology*, 113(6), 767–791. [https://doi.org/10.1016/s1388-2457\(02\)00057-3](https://doi.org/10.1016/s1388-2457(02)00057-3)
4. ISO 9241-210:2019. *Ergonomics of human-system interaction – Part 210: Human-centred design for interactive systems*. Geneva: International Organization for Standardization, 2019.
5. Nicolas-Alonso, L. F., & Gomez-Gil, J. (2012). Brain computer interfaces, a review. *Sensors*, 12(2), 1211–1279. <https://doi.org/10.3390/s120201211>
6. Lopez-Gordo, M., Sanchez-Morillo, D., & Valle, F. (2014). Dry EEG electrodes. *Sensors*, 14(7), 12847–12870. <https://doi.org/10.3390/s140712847>
7. Schalk, G., & Leuthardt, E. C. (2011). Brain-Computer interfaces using electrocorticographic signals. *IEEE Reviews in Biomedical Engineering*, 4, 140–154. <https://doi.org/10.1109/rbme.2011.2172408>
8. Lacour, S. P., Courtine, G., & Guck, J. (2016). Materials and technologies for soft implantable neuroprostheses. *Nature Reviews Materials*, 1(10). <https://doi.org/10.1038/natrevmats.2016.63>
9. Oxley, T. J., Opie, N. L., John, S. E., Rind, G. S., Ronayne, S. M., Wheeler, T. L., Judy, J. W., McDonald, A. J., Dornom, A., Lovell, T. J. H., Steward, C., Garrett, D. J., Moffat, B. A., Lui, E. H., Yassi, N., Campbell, B. C. V., Wong, Y. T., Fox, K. E., Nurse, E. S., O'Brien, T. J. (2016). Minimally invasive endovascular stent-electrode array for high-fidelity, chronic recordings of cortical neural activity. *Nature Biotechnology*, 34(3), 320–327. <https://doi.org/10.1038/nbt.3428>

10. Zander, T. O., & Kothe, C. (2011). Towards passive brain–computer interfaces: Applying brain–computer interface technology to human–machine systems in general. *Journal of Neural Engineering*, 8(2), 025005. <https://doi.org/10.1088/1741-2560/8/2/025005>
11. Chen, R., Canales, A., & Anikeeva, P. (2017). Neural recording and modulation technologies. *Nature Reviews Materials*, 2(2). <https://doi.org/10.1038/natrevmats.2016.93>
12. Farah, M. J., Illes, J., Cook-Deegan, R., Gardner, H., Kandel, E., King, P., Parens, E., Sahakian, B., & Wolpe, P. R. (2004). Neurocognitive enhancement: What can we do and what should we do? *Nature Reviews Neuroscience*, 5(5), 421–425. <https://doi.org/10.1038/nrn1390>
13. Musk, E. (2019). An integrated brain-machine interface platform with thousands of channels. *Journal of Medical Internet Research*, 21(10), P. e16194. <https://doi.org/10.2196/16194>
14. Story, M. F. (1998). Maximizing usability: The principles of universal design. *Assistive Technology*, 10(1), 4–12. <https://doi.org/10.1080/10400435.1998.10131955>
15. Cogan S. F. Neural stimulation and recording electrodes. . 2008. Vol. 10. P. 275–309. <https://doi.org/10.1146/annurev.bioeng.10.061807.160518>
16. Casson, A. J. (2019). Wearable EEG and beyond. *Biomedical Engineering Letters*, 9(1), 53–71. <https://doi.org/10.1007/s13534-018-00093-6>

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Погосьян Дарина Рафаїлівна,викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0009-0004-6184-1652
dashapohosian@gmail.com

ХУДОЖНЄ ПРОЄКТУВАННЯ ПАКОВАННЯ: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК, КОЛОРИСТИКА ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДИЗАЙНУ

Метою статті є окреслення історичного розвитку, колористики та сучасних тенденцій художнього проєктування пакування. В ході дослідження був проведений аналіз термінології за обраною темою, здійснено розгляд різних типів пакування (первинне, вторинне та третинне) і основних функцій (транспортна, захисна та наративна). Сформульовано рекомендації стосовно створення привабливого дизайну пакування, проаналізовано історичні зміни й сучасні тренди. Також досліджено важливість та асоціативну різноманітність використання різних кольорів з урахуванням їх сприйняття залежно від особливостей споживача й культурного контексту. Розглянуто популярні графічні редактори та онлайн-платформи для створення дизайну пакувальної продукції. В результаті, було встановлено, що матеріал пакування зазнавав історичних змін: від природних до сендвіч-матеріалів (передбачає використання різних матеріалів). Також було доведено, що колір володіє великим значенням у сприйнятті пакування та формування першого враження споживача. Тому, створюючи дизайн пакувальної продукції варто спочатку дослідити особливості його використання для різних товарів та врахувати культурний контекст. До сучасних трендів 2026 року в пакуванні можна віднести наступні: легкість у доступі, додавання ефектів ручної роботи, створення рукописних акцентів, використання карикатур, створення візуально дорожчого дизайну без «пафосу», «чистий» порядок у верстці з залученням пом'якшуючих акцентів, додавання округлих форм, «вау-ефектів» зі світінням в темноті, використання хромованих кольорів з матовими елементами, поєднання вінтажних рішень з сучасними, незвична форма пакування з візуальним гумором, застосування «сміливих» кольорів, додавання ілюстрованих персонажів та створення лімітованих колекцій. Також можна впевнено стверджувати, що надалі буде зростати популярність використання екологічних матеріалів в дизайні пакування.

Ключові слова: дизайн, художнє проєктування, художнє проєктування пакування, дизайн пакувальної продукції.

Pohosian Daryna. ARTISTIC PACKAGING DESIGN: HISTORICAL DEVELOPMENT, COLOR SCHEMES, AND CONTEMPORARY TRENDS

The purpose of the article is to outline the historical development, color schemes, and contemporary trends in the artistic packaging design. In the course of the study, an analysis of terminology on the chosen topic was conducted, various types of packaging (primary, secondary, and tertiary) were examined, and its main functions (transportation, protection, and narrative) were identified. Recommendations for creating attractive packaging designs were formulated, and historical changes alongside modern trends were analyzed. The study also explores the importance and associative diversity of using different colors, taking into account their perception based on consumer characteristics and cultural context. Popular graphic editors and online platforms for creating packaging design were reviewed. As a result, it was established that packaging materials have undergone historical changes: from natural materials to sandwich materials (involving the use of various combined materials). It was also proven that color holds great significance in the perception of packaging and the formation of the consumer's first impression. Therefore, when creating a design for packaging products, it is essential to first research the specifics of its use for different goods and consider the cultural context. Modern packaging trends for 2026 include the following: ease of access, addition of handmade effects, creation of handwritten accents, use of caricatures, creation of visually "expensive" designs without excessive "pathos," "clean" layout order with softening accents, addition of rounded shapes, "wow-effects" with glow-in-the-dark elements, use of chrome colors with matte elements, combination of vintage solutions with modern ones, unusual packaging shapes with visual humor, use of "bold" colors, addition of illustrated characters, and creation of limited collections. It can also be confidently stated that the popularity of using eco-friendly materials in packaging design will continue to grow.

Key words: design, artistic projection, artistic packaging design, packaging product design.

Вступ. Дизайн пакувальної продукції набуває надзвичайно важливого значення в сучасному світі, оскільки виконує не лише захисну та інформаційну функції, але виступає важливим комунікаційним засобом між виробником та споживачем. Висока конкуренція на ринку зумовлює необхідність створення візуально привабливого та функціонального пакування, яке здатне привернути увагу покупця та сформуванати позитивне сприйняття бренду. Крім того, розвиток цифрових технологій та матеріалів значно розширює можливості художнього проектування пакувальної продукції, сприяючи впровадженню інноваційних дизайнерських рішень.

Мета статті. Під час дослідження даної теми аналіз зосереджений на розгляді історичного розвитку, колористики та сучасних тенденцій художнього проектування пакування. Таким чином, було визначено ряд наступних завдань:

- проаналізувати термінологію за темою дослідження, типи пакування та основні функції;
- сформулювати рекомендації стосовно створення привабливого дизайну пакування;
- проаналізувати історичні зміни та дослідити сучасні тренди у дизайні пакування;
- розглянути важливість використання кольору в дизайні пакування з урахуванням особливостей його сприйняття в різних культурах;
- дослідити популярні графічні редактори та онлайн-платформи для створення дизайну пакувальної продукції.

Матеріали та методи. В процесі аналізу наукової літератури та джерел за обраною темою були розглянуті результати досліджень вітчизняних та зарубіжних науковців. Наприклад, старшого редактора онлайн-сервісу «Корректаріум» А. Подкура стосовно рекомендацій щодо вживання необхідної термінології й М. Заєць (М. Zajac) щодо типів пакувальної продукції. Основні функції й особливості використання кольорів були охарактеризовані А. Озджан (А. Ozcan) та Е. А. Кандірмаз (Е. А. Kandirmaz). Також було розглянуто працю Д. Р. Погосьян стосовно психологічних аспектів використання

кольору в пакуванні та сприйняття їх в різних культурах. Особливості створення візуально привабливої пакувальної продукції були описані Ю. М. Білодід та О. П. Поліщук. Історичний розгляд пакування здійснювався С. Боланчем (S. Bolanča), Н. Мрвацом (N. Mrvac) та М. Гайдек (М. Hajdek). Тренди у дизайні пакувальної продукції були описані у дослідженні М. Божко та Д. Хінде (D. Hinde). Актуальність використання авторських ілюстрацій в дизайні пакування було окреслене у праці О. В. Ганоцької.

В роботі було використано різні методи дослідження: історичного аналізу та порівняльного аналізу, синтезу, індукції, дедукції (які були реалізовані в процесі аналізу літератури та джерел).

Результати. Як зазначає старший редактор онлайн-сервісу «Корректаріум», перекладач, мовознавець та бібліограф А. Подкур вживання слова «упаковка» в українській мові є не зовсім коректним. На заміну йому, автор рекомендує вживати терміни:

- Пако́вання (означає засіб або комплекс засобів, які забезпечують захищеність продукції від пошкодження та втрат, а довілля, в свою чергу, від забруднення в процесі обігу продукції; також може означати форму, у якій міститься певний продукт);
- Пакува́ння (є незавершеним процесом готування продукції до транспортування, зберігання, реалізування і споживання із застосовуванням пакування; синонімом виступає слово упаку́вання);
- Упакува́ння (характеризує певну подію, завершений процес приготування продукції до транспортування, зберігання, реалізування і споживання із застосовуванням пакування; початкова літера у віддієсловному іменнику може чергуватися – упакува́ння/впакува́ння) [1].

Розрізняють первинне (анг. *primary*), вторинне (анг. *secondary*) та третинне (анг. *tertiary*) пакування. До першого належить те, яке безпосередньо контактує з продуктом, що споживається та яке бачить покупець у магазині. Вторинне пакування значною мірою дозволяє додати кілька одиниць товару в одне пакування та не призначене

для прямого контакту з продуктом. Третинне допомагає зберігати або перевозити товари великих розмірів [2].

На початковому етапі створення пакування варто враховувати, що воно має виконувати основні функції:

- Транспортна. Полягає в легкому та безпечному транспортуванні з низькими транспортними витратами;

- Захисна. Забезпечує захист продукту від фізичних пошкоджень (падіння, удари, вібрація) та зберігає якість продукту. До захисної функції можна віднести функцію зберігання (пакування має систематично складатися та займати мінімум місця) та функцію кількості (пакування залежить від ваги і чим воно більше тим менше вартість);

- Наративна. Полягає в забезпеченні зв'язку між споживачем та продуктом. Включає рекламну (привернення уваги покупця) та маркетингову функції (вдале представлення продукту для продажів) [3, с. 17–18].

Як зазначає Ю. М. Білодід та О. П. Поліщук, для створення привабливого дизайну пакувальної продукції слід дотримуватись наступних рекомендацій [4, с. 204]:

- усі її елементи повинні поєднуватися між собою;

- дизайн не повинен бути нав'язливим, вульгарним чи банальним;

- не рекомендується використовувати багато контрастних кольорів;

- на заміну текстового подання матеріалу краще обирати графічні, фотографічні та живописні зображення;

- створювати дизайн з урахуванням естетичних смаків та механізмів сприйняття дійсності конкретної групи споживачів.

Впродовж тривалого часу, матеріал пакувальної продукції зазнавав змін. Сучасне пакування може бути виконано з великої кількості різних матеріалів, наприклад: дерева, паперу, картону, тканини, глини, скла, металу тощо. Однак, близько сто двадцятого століття до нашої ери воно виготовлялося безпосередньо з природних матеріалів. Пізніше почали використовувати кераміку, скло, дерево, глиняну плитку для написання тексту, шовк для обгортки, прозоре та кольорове скло для пляшок.

З другого століття почали використовувати папір. З четвертого по шосте камінь та бронзу як друковані форми. З шостого по чотирнадцяте століття застосовували: паперові пакети, сумки з вовни, коноплі й льону, пізніше – пакування з бронзи, металу та заліза. шовкографію. П'ятнадцятого століття набула популярності шовкографія. З шістнадцятого до двадцятого поширення мали пакування з картону, із застосуванням захищених металевих контейнерів, вінілхлориду, бакеліту й гофкартону та полімерних матеріалів. Наразі популярним є використання сендвіч-матеріалів, яке поєднує в собі різні матеріали [5, с. 34].

Життєвий цикл пакування є доволі складним. Він складається з дизайну, технічного виробництва, комерційної складової, транспортування та зберігання, споживання продукції та утилізації відходів. Одразу після обрання матеріалу та виготовлення пакування, воно йде у використання. На жаль, більшість призначене саме для одноразового використання. Після цього пакувальна продукція стає відходами, які розкидані по всьому світу. Таким чином, гостро постає питання не тільки про розробку візуально привабливої зовнішньої складової пакування, але й обрання екологічних матеріалів, які зможуть проходити процес розкладання.

До ключових трендів 2026 року у дизайні пакувальної продукції можна віднести наступні [7], [8]:

- Пакування, яке легко прочитати, втримати та відкрити. Дизайн має добре читатися на відстані одного метру від полиці, з поганим освітленням та втомленими очима;

- Додання ефекту ручної роботи в графіці за рахунок «живих» ліній, шосткості, туші, штрихів тощо;

- Створення рукописного акценту у логотипах, смаках та серіях. Бажано застосовувати у якості контрасту до чистої системи;

- Використання карикатур з характером. Наприклад, для обличчя, гримас, «персонажів-ведучих». Це допомагає бренду швидше «розмовляти» зі споживачем на полицях магазину. Важливим у використанні карикатур для дизайну пакування є врахування культурного коду;

- Створення дизайну візуально «дорожче» за виглядом, з меншим пафосом та більшим людським тоном. Щоб цього досягти слід обрати один преміум-сигнал (наприклад, текстуру, тиснення, фольгу чи складну форму) та додати візуально чисту композицію;

- Використання «чистого» та майже «аптечного» порядку у верстці з чіткими блоками інформації та додання пом'якшуючих акцентів (градієнт, м'який колір та «дружній» шрифт);

- Додання округлих форм (англ. *soft edges*) у формі флакону чи коробки, кутів етикеток та інших елементах дизайну пакування. Такі форми сприймаються споживачем приємніше та безпечніше. Необхідно враховувати, що округлення мають бути системними та з одним радіусом й логікою;

- Використання «вау-ефектів». Наприклад, неонових акцентів, грайливості, візуального «перебільшення» елементів та ефектів «світіння в темряві» (є окремим трендом, який набув популярність через розвиток соціальних мереж та «скролінг»);

- Використання срібних, сірих та хромованих кольорів з матовими елементами. У поєднанні з чистим шрифтом, приглушеними палітрами та ретельно розміщеними акцентами вони здатні втілювати надійний, інноваційний та сучасних погляд без візуального перевантаження;

- Поєднання вінтажних елементів з сучасними рішеннями. Такий підхід допомагає створити пакування, яке здається знайомим, але водночас містить «міст» між історією та сучасністю. Натуральні текстури та матові об'єкти закріплюють дизайн;

- Незвичне рішення форми пакування з використанням візуального гумору. Це допомагає викликати цікавість та залученість споживача. Прикладом може слугувати оливкова олія в банці;

- Використання сміливих кольорів та динамічних контрастів;

- Додання різних ілюстрованих персонажів, з метою створення привабливої та незабутньої упаковки;

- Розробка особливих дизайнів пакування для обмежених тиражів. Вони можуть

включати індивідуальні етикетки, унікальні ілюстрації, сезонні мотиви та персоналізовану типографіку;

- Створення інтерактивного пакування з використанням QR-кодів, доповненої реальності, світлових ефектів та грайливої механіки.

О. В. Ганоцька, у якості ілюстративного матеріалу, як один з можливих популярних варіантів, рекомендує додавати саме авторську ілюстрацію. Вона

є потужним засобом комунікації, який виходить за межі декоративності та допомагає налагодити кращий емоційний зв'язок між брендом та споживачем. До сучасних трендів використання таких ілюстрацій в дизайні пакувальної продукції можна віднести мінімалізм з акцентом на ілюстрацію, *flat-дизайн*, колаж, наївну графіку, *AR-ілюстрації* тощо. Оптимальна стратегія при цьому полягає у вдалій комбінації між креативністю та зручністю [9].

Колір володіє великим значенням в дизайні пакування через вплив на сприйняття продукту та формування найпершого враження. Він є ключовим візуальним сигналом, який покупець помічає на полиці магазину. Яскраві або контрастні кольори набагато швидше допомагають виділятися серед інших товарів. Також коли бренд постійно використовує один колір чи певну кольорову палітру, покупці швидше впізнають продукт. Він допомагає зрівноважити композицію та створити її більш привабливішою. Кожен колір має своє значення в дизайні пакування в залежності від індивідуальних вподобань людини та культурних особливостей [3, с. 19–24], [6]. Наприклад:

- Чорний найчастіше викликає асоціації дороговартості, урочистості та офіційності. Означає жалобу в багатьох західних культурах. В негативному контексті асоціюється з песимізмом та меланхолією. Використання чорного кольору в пакуванні додає продукту серйозного образу та є кольором, який дозволяє привернути увагу споживача (рис. 1);

- Коричневий є кольором землі, який символізує достаток, природу та комфорт. Використовується для передачі натуральності



Рис. 1. Приклад пакування чорного кольору для меленої кави

бренду. Коричневий вважається кольором жалоби в Індії. Через поєднання з зеленим демонструє позитивне відношення компанії до довкілля. Найчастіше використовується в пакуванні для шоколаду (рис. 2);



Рис. 2. Приклад пакування коричневого кольору для шоколаду

- Білий асоціюється з чистотою, невинністю та непорочністю. У багатьох культурах весільні сукні білі, оскільки пов'язані з відчуттям чистоти. У деяких азійських суспільствах білий вважається саме кольором жалоби. Найчастіше використовується для мийних засобів, ліків, медичного обладнання та в якості пакування для молока (рис. 3);



Рис. 3. Приклад пакування білого кольору для молока

- Червоний вважається динамічним та потужним кольором, який здатний мотивувати та підбадьорювати людей. Він викликає тепло, прискорює кровообіг та пульс. Червоний є кольором небезпеки та обережності в багатьох культурах (тому використовується на кнопках запобіжників зброї). В Індії колір весільної сукні є червоним та символізує удачу. Видимість червоного на полицях є значно вища, ніж інших кольорів, що привертає увагу та часто застосовується в пакуванні. Найчастіше використовується для харчових продуктів, оскільки викликає апетит (рис. 4);



Рис. 4. Приклад пакування червоного кольору для кетчупу

- Жовтий є найяскравішим кольором, який асоціюється з оптимізмом. Домінуючі кольори осені, жовтий та жовто-помаранчевий відрізняються сильною привабливістю. У китайській культурі його використовують у значенні царювання, в американській асоціюється з боягузством, в китайській, японській та індійській – з позитивом, в єгипетській – зі скорботою, а в слов'янських народів – з ревностями. Зазвичай його використовують в пакуванні для олії та чаю, щоб створити відчуття благополуччя або додати «кислинку». Золотисто-жовтий додає дорожчості та престижу. Жовтий та червоний найчастіше використовується для стимуляції апетиту в споживача (рис. 5);



Рис. 5. Приклад пакування жовтого кольору для чаю

- Домінуючим кольором світу є саме синій, який описує розслаблення та в негативному контексті пасивність. При використанні в темних тонах або інтенсивно створює гнітючий та похмурий ефект, а в світлих тонах або в поєднанні з білим – заспокійливий. Символізує безмежність та далекозорість. Є кольором безсмертя в китайській культурі, в японській – асоціюється зі спокоєм, в єгипетській – з жалобою, в індійській – з мудрістю, а у європейській – з владою. Зазвичай його використовують у пакуванні для води (через образ чистоти) та для йогурту (через відчуття свіжості) (рис. 6);



Рис. 6. Приклад пакування синього кольору для миючого засобу

- Зелений колір асоціюється з природою, екологічністю та весною. Це колір, який вселяє впевненість. В Америці викликає асоціації з безпекою та грошима, у Китаї – зі зрадою, в Єгипті – з істиною, в Японії вважається навіть символом життя, а в Ірландії – з чотирилисником та святим Патриком. Найчастіше використовується в пакуванні харчових, м'ятно-яблучних або кислих продуктів, а також у місцях, де бажано створити враження корисності для здоров'я. Також використовується для косметичних засобів, оскільки викликає враження здоров'я та натуральності (рис. 7);



Рис. 7. Приклад пакування зеленого кольору для крему

- Помаранчевий вважається кольором, який змушує нас відчувати комфорт та яскравість сонця. Також має збуджувальний та

підбадьорливий ефект, який підсилює ентузіазм, життєрадісність та дружелюбність. Найчастіше використовується для гострих або фруктових продуктів та у сонцезахисних оліях й кремах (рис. 8);



Рис. 8. Приклад пакування оранжевого кольору для сонцезахисного крему

- Рожевий асоціюється з щастям, долею та молодістю. В негативному контексті з інфантильністю. Зазвичай привертає увагу дівочої статі. Найчастіше його використовують у косметичній промисловості та в пакуванні для кондитерських виробів (рис. 9);



Рис. 9. Приклад пакування рожевого кольору для рум'ян

- Фіолетовий є кольором багатства, розкоші та королівської влади. В негативному контексті може проявлятися як песимістичний колір. Інтенсивне використання може викликати почуття страху та жалю. Найчастіше застосовується для пакування мийних засобів, оскільки створюють відчуття знищення мікроорганізмів. Також для харчових продуктів (щоб позначити смаки винограду та чорниці) та солодошів (рис. 10);



Рис. 10. Приклад пакування фіолетового кольору для напою зі смаком винограду

Науковцями А. Озджан (A. Ozcan) та Е. А. Кандірмас (E. A. Kandirmaz) було проведено дослідження, у якому брало участь сто студентів університету Мармара (англ. Marmara University), з метою розуміння впливу кольору пакування на психологію людини [3, с. 24–27]. Для першого експерименту було розроблено три упаковки чипсів червоного, зеленого та синього кольору. Потрібно було обрати пакування, яке асоціюється з смаком сезонної зелені, гостротою, чимось солоним та має смак сиру. У результаті, коли відповіді експериментальної групи були розглянуті, зелене пакування для чипсів асоціювалось із сезонною зеленню з показником 85%, червоне – з гострим на 80%, синє – з солоним на 50% та із сиром – на 50%.

Для другого експерименту було розроблено два пакування для крекерів оливкового та фіолетового кольору і поставлено запитання, яка з них є натуральною, а яка синтетичною. В результаті, фіолетове було на 80% пов'язано з синтетичним вмістом, а оливкове – на 80 % з натуральних інгредієнтів. Таким чином, коли люди дивляться на земні тони вони думають про натуральність, а фіолетові асоціюються зі штучністю.

Для третього експерименту групі опитуваних було показано три автомобілі білого, сірого і чорного кольору, щоб з'ясувати який асоціюється з офіційністю і який є цивільним, а який службовим. В результаті було встановлено, що чорний пов'язаний зі службовим авто на 95%, а сірий – на 85%. Білий був пов'язаний з цивільним автомобілем на 90%.

Для четвертого експерименту було розроблено три пакування шоколаду зеленого, синього та червоного кольору. Опитуваним поставили запитання, яке з них відповідає справжньому шоколаду. В результаті, 100% опитуваних обрали саме пакування червоного кольору.

Для п'ятого експерименту вибірковій групі показали пакування чорного та білого кольору та запитали, яка викликає асоціації смерті. В результаті, в 90% людей вона

асоціювалась з чорним, а в 10% – з білим кольором. Було підтверджено, що в європейських та азійських країнах колір смерті відрізняється. Для перших – це чорний, а для других – білий.

В результаті проведеного дослідження були зроблені наступні висновки: червоний колір викликає бажання купити продукт та асоціюється з гострим смаком, зелений та коричневий пов'язаний з натуральністю, а чорний в негативному контексті може викликати у більшості представників європейських країн асоціації зі смертю. Також він пов'язаний з офіційністю.

З метою створення макету дизайнерського пакування можна залучитися допомогою професійних редакторів (які поширюють на платній чи безоплатній основі) або онлайн-платформ. До першої групи належать: *Adobe Illustrator* (безкоштовний аналог – *Inkscape*), *Adobe Photoshop* (безкоштовний аналог – *GIMP*), *Adobe InDesign* та *Microsoft Publisher*. До другої – *Affinity*, *Canva*, *VistaCreate* та *Renderforest*. З метою презентації клієнту дизайну пакування, використовуються мокапи. Вони доступні безкоштовно або умовно безкоштовно на сайтах: *Mockey*, *Free Mockup Ai*, *Mockup Bro*, *Canva* і *Freepik*.

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що художнє проектування пакування є складним та багатограним процесом, що поєднує історичний досвід, естетичні та практичні аспекти. Аналіз історичного розвитку показав як змінювались матеріали та підходи до пакування. Дослідження використання різних кольорів у дизайні пакувальної продукції дозволило виявити, що їх сприймання може залежати від психологічних та культурних аспектів, які слід обов'язково враховувати. Сучасні тенденції дизайну пакування свідчать про зростаюче значення інновацій, індивідуалізації та екологічності. Це допомагає не лише виконувати функцію збереження продукції, але й представляти з себе повноцінний елемент комунікації між брендом та споживачем.

Література:

1. Подкур А. Упаковка – як це буде українською? *Medium* : веб-сайт. URL: <https://medium.com/correctarium-blog/%D1%83%D0%BF%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D1%8F%D0%BA-%D1%86%D0%B5-%D0%B1%D1%83%D0%B4%D0%B5-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%8E-6bb8d2c0dfac> (дата звернення: 15.03.2026).
2. Zajac M. Types of Packaging: Primary, Secondary and Tertiary Packaging. *Packhelp* : веб-сайт. URL: <https://packhelp.com/types-of-packaging/?srsId=AfmBOorIHosdRhgAO93wGKziEqz-MrKOGhRoMVP54oQbCSiUa9dnzKQM> (дата звернення: 20.03.2026).
3. Ozcan A., Kandirmaz A. E. The effect of packaging color on product sales. *Environmental and Light Industry Technologies* : proceeding of the 8th int. joint conf., Budapest, 18–19 november 2021. Budapest, 2021. P. 17–27. URL: https://www.researchgate.net/publication/356834656_The_effect_of_packaging_color_on_product_sales (дата звернення: 15.03.2026).
4. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну : навчальний посібник. Київ : ПАРАПАН, 2021. 240 с.
5. Bolanča S., Mrvac N., Hajdek M. Packaging through time. *Acta Graphica*. 2018. Vol. 29. № 4. P. 29–38. DOI : <https://doi.org/10.25027/agj2017.28.v29i4.159> (дата звернення: 17.03.2026).
6. Погосьян Д. Р. Особливості використання кольору в дизайні реклами. *Стратегічні пріоритети розвитку науки, освіти і технологій в умовах цифрової трансформації та глобальних викликів* : зб. тез. доп. Міжнар. наук.-практ. конф., 25 червня 2025 р. Рівне : ЦФЕНД, 2025. С. 116–118. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/44621/> (дата звернення: 20.03.2026).
7. Божко М. Тренди в дизайні упаковки на 2026 рік: що буде «чіпляти» на полиці й у стрічці. *New Media* : веб-сайт. URL: <https://newmedia.ua/design-uk/trendy-v-dyzayni-upakovky-na-2026-rik-shcho-bude-chiptyaty-na-polytsi-y-u-strichtsi/> (дата звернення: 21.03.2026).
8. Hinde D. Packaging Design Trends 2026. *Greatergood* : веб-сайт. URL: <https://www.greatergood-brands.com/insights/packaging-design-trends-2026/> (дата звернення: 21.03.2026).
9. Ганоцька О. В. Авторська ілюстрація як засіб комунікації в сучасному дизайні пакування. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 6. С. 52–63. DOI : <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.6> (дата звернення: 20.03.2026).

References:

1. Podkur, A. (2017). Upakovka – yak tse bude ukrainskoju? [Packaging – how would it be in Ukrainian?]. *Medium* : veb-sait. Retrieved from <https://medium.com/correctarium-blog/%D1%83%D0%BF%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D1%8F%D0%BA-%D1%86%D0%B5-%D0%B1%D1%83%D0%B4%D0%B5-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%8E-6bb8d2c0dfac> (accessed March 15, 2026) [in Ukrainian].
2. Zajac, M. (2023). Types of Packaging: Primary, Secondary and Tertiary Packaging. *Packhelp* : veb-sait. Retrieved from <https://packhelp.com/types-of-packaging/?srsId=AfmBOorIHosdRhgAO93wGKziEqz-MrKOGhRoMVP54oQbCSiUa9dnzKQM> (accessed March 20, 2026).
3. Ozcan, A., Kandirmaz, A. E. (2021). The effect of packaging color on product sales. *Environmental and Light Industry Technologies* : proceeding of the 8th int. joint conf., Budapest, 18–19 november 2021. Budapest (pp. 17–27). Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/356834656_The_effect_of_packaging_color_on_product_sales (accessed March 15, 2026).
4. Bilodid, Yu. M., Polishchuk, O. P. (2021). Osnovy dyzainu [Design basics] : navchalnyi posibnyk. Kyiv : PARAPAN. [in Ukrainian].
5. Bolanča, S., Mrvac, N., Hajdek, M. (2018). Packaging through time. *Acta Graphica*, 29 (4), 29–38. DOI : <https://doi.org/10.25027/agj2017.28.v29i4.159> (accessed March 17, 2026).
6. Pohosian, D. R. (2025). Osoblyvosti vykorystannia koloru v dyzaini reklamy [Features of using color in advertising design]. *Stratehichni priorytety rozvytku nauky, osvity i tekhnolohii v umovakh tsyfrovoy transformatsii ta hlobalnykh vyklykiv* : zb. tez. dop. Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 25 chervnia 2025 r. (pp. 116–118). Rivne : TSFEND. Retrieved from <https://eprints.zu.edu.ua/44621/> (accessed March 20, 2026). [in Ukrainian].
7. Bozhko M. (n.d.). Trendy v dyzaini upakovky na 2026 rik: shcho bude «chiptyaty» na polytsi y u strichtsi [Packaging design trends for 2026: what will "catch" on the shelf and in the ribbon]. *New Media* : veb-sait. Retrieved from <https://newmedia.ua/design-uk/trendy-v-dyzayni-upakovky-na-2026-rik-shcho-bude-chiptyaty-na-polytsi-y-u-strichtsi/> (accessed March 21, 2026). [in Ukrainian].
8. Hinde, D. Packaging Design Trends 2026. (2025). *Greatergood* : veb-sait. Retrieved from <https://www.greatergood-brands.com/insights/packaging-design-trends-2026/> (accessed March 21, 2026).
9. Hanotska, O. V. (2025). Avtorska iliustratsiia yak zasib komunikatsii v suchasnomu dyzaini pakovannia [Author's illustration as a means of communication in modern packaging design]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, 6, 52–63. DOI : <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.6> (accessed March 20, 2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.012:725.18

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.40>

Привала Валерій Олександрович,

кандидат технічних наук,

доцент кафедри дизайну

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0003-3465-6369

Scopus-Author ID: 57222158902

pva2012hnu@gmail.com

Синиця Ірина Богданівна,

студент кафедри дизайну

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0009-0008-8341-5178

tehnoprostir35@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ДИЗАЙНУ ЛАВОК ДЛЯ СУЧАСНОГО ГРОМАДСЬКОГО ПРОСТОРУ

Лавки як елементи міського обладнання відіграють важливу роль у формуванні функціонально організованого та соціально орієнтованого громадського простору. Вони забезпечують можливість короточасного і тривалого відпочинку, сприяють раціональній організації пішохідних маршрутів та підвищують рівень комфорту міського середовища загалом. Наявність лавок у громадських просторах позитивно впливає на інтенсивність та тривалість перебування користувачів у міському середовищі, активізуючи соціальні взаємодії.

З позиції теорії міського дизайну лавки виконують не лише утилітарну, а й просторово-організаційну та естетичну функції. Вони беруть участь у зонуванні території, формуванні композиційних акцентів і візуальної ідентичності простору. Конструктивні особливості, матеріали та форма лавок повинні відповідати архітектурному контексту, кліматичним умовам і принципам сталого розвитку. Особливої уваги потребує ергономічний та інклюзивний підхід до проектування лавок, що передбачає врахування антропометричних параметрів користувачів, вікових особливостей та потреб маломобільних груп населення. У цьому контексті лавки слід розглядати як важливий компонент комплексного підходу до формування якісного та доступного міського простору.

Метою статті є висвітлення можливості систематизації інформації стосовно проектування лавок для міського простору, які різняться за функціональним призначенням, конструктивними особливостями, використаними матеріалами та експлуатаційними характеристиками. В результаті запропоновано систематизацію лавок за їх класами та відповідними підкласами. На основі аналізу історичної ретроспективи та викликів сучасного дизайнерського мистецтва, запропоновано альтернативні варіанти дизайну смарт-лавок, які поєднують традиційну функцію елемента благоустрою з інноваційними технологічними рішеннями, спрямованими на підвищення комфорту, безпеки та функціональності для користувачів.

Ключові слова: дизайн, історія мистецтва, лавки, наукові дослідження, систематизація, громадський простір.

Pryvala Valerii, Synyca Iryna. EVOLUTION OF BENCH DESIGN FOR CONTEMPORARY PUBLIC SPACES

Benches as elements of urban furniture play an important role in shaping a functionally organized and socially oriented public space. They provide opportunities for both short-term and long-term rest, contribute to the rational organization of pedestrian routes, and enhance the overall comfort level of the urban environment. The presence of benches in public spaces positively affects the intensity and duration of users' stay in the urban environment, thereby activating social interactions.

From the perspective of urban design theory, benches perform not only a utilitarian function but also spatial-organizational and aesthetic roles. They participate in the zoning of territories, the formation of compositional accents, and the creation of the visual identity of space. The structural features, materials, and forms of benches should

correspond to the architectural context, climatic conditions, and principles of sustainable development. Particular attention should be paid to ergonomic and inclusive approaches to bench design, which involve consideration of users' anthropometric parameters, age-related characteristics, and the needs of people with limited mobility. In this context, benches should be regarded as an important component of a comprehensive approach to the formation of a high-quality and accessible urban space.

The aim of the article is to highlight the possibility of systematizing information on the design of benches for urban spaces, which differ in functional purpose, structural characteristics, materials used, and operational properties. As a result, a classification of benches by their classes and corresponding subclasses is proposed. Based on an analysis of historical retrospectives and the challenges of contemporary design practice, alternative design solutions for smart benches are proposed. These combine the traditional function of urban amenities with innovative technological solutions aimed at enhancing user comfort, safety, and functionality.

Key words: design, art history, benches, scientific research, systematization, public space.

Вступ. Створення рекреаційного простору передбачає формування середовища, придатного для комфортного перебування людей незалежно від їхніх фізичних можливостей, що зумовлює необхідність ретельного добору елементів благоустрою. Особливого значення у цьому контексті набуває паркова (ландшафтна) лавка, яка як складова міського середовища вийшла за межі утилітарної функції місця для сидіння та набула статусу важливого елемента міської культури.

На справді, значення лавок для наповнення міського простору є недооціненим. Вони не тільки створюють місця для спілкування, очікування транспорту та короткострокового відпочинку, що покращує сприйняття інфраструктури міста. Сучасні дизайнерські лавки є арт-об'єктами, що гармоніюють із середовищем, наголошують на унікальності локації, допомагають структурувати публічний простір, виділяючи зони для відпочинку, прогулянок чи очікування. Правильне розміщення з урахуванням потреб маломобільних груп населення забезпечує їх комфорт та інклюзивність. Сучасні лавки, що застосовуються у міських і приватних просторах, різняться за функціональним призначенням, конструктивними особливостями, використаними матеріалами та експлуатаційними характеристиками. Вибір конкретного типу лавки визначається умовами її використання, інтенсивністю навантаження, тривалістю експлуатації, а також вимогами навколишнього середовища та архітектурно-ландшафтного контексту.

Виробництво лав почалося у 18 столітті, коли архітектори міської забудови придумали лавки для вулиць, парків, садів. Ці

меблі займали важливе місце в художній культурі того часу, а їх виробництво вимагало серйозного фінансування [1]. Оскільки Париж завжди був всесвітнім центром моди та мистецтва, то і історія міських лавок почалася саме з цього дивовижного міста. Отже, в середині XIX століття, головний архітектор служби архітектури Парижу мосьє Габріель Давьо, отримав важливе доручення: наповнити бульвари та парки новими зручностями та меблями, щоб створити комфортне середовище для мешканців та перехожих. Саме з початку 1860-х років у Парижі з'явилися лавки так званої серії "Давьо" задля створення міського відпочинку більш доступним. Тепер міські мешканці отримали можливість користуватись цими новими оазами для прогулянок і відпочинку, що сприяло їхньому більш активному залученню до міського життя. Розуміння таланту Давьо полягає у витонченості конструкцій його розробок. На відміну від звичних лавок, класичні паризькі варіанти мають подвійну спинку: дві спинки, що спираються одна на одну. Такий дизайн дозволяє сидіти або з одного, або з іншого боку майданчика, створюючи два різні погляди на місто (іл. 1). Чавунні ніжки прикрашені візерунками з рослинних мотивів, що гармонійно поєднуються з деревами на бульварах. Вигин дерев'яних деталей розраховано для максимальної зручності спини, що зробило цю лавку справжнім революційним досягненням у ергономіці свого часу [2].

З часом мода на створення скверів та парків розповсюдилась по всій центральній Європі. Оскільки розробка та виготовлення міських лавок було затратною справою, то



Іл. 1. Міська лавка у стилі «Давьо» в Парижі

до їх виготовлення були задіяні грошові пожертви від заможних містян-меценатів. Як правило, це були успішні фабриканти та власники заводів. Задля визначення такого благочинного внеску у міське облаштування, на лавках розташовували пам'ятні таблички із прізвищем меценату, або на торцевій

стороні ніжки лавки відображали родинний герб або назву підприємства, які належали спонсору проєкту (іл. 1).

З часом парки та сквери стали виконувати функцію візитівки того чи іншого міста, і різнилися своїм стилем та витонченістю інтер'єру, що вимагало розробку лавок



а)



б)



в)



г)

Іл. 2. Приклади старовинних лавок різних стилів та історичних епох:

а – лавка етрусків у парку «Монстрів» (Італія); б – лавка у парку «Кинта-да-Регалейра» (Португалія); в – лавка у парку палацу «Алькасар» (Іспанія); г – лавка у парку в «Строуберрі Хілл» (Англія)

відповідного дизайну. Тому за два століття історії створення міських лавок, людство отримало десятки варіантів лавок, які різняться своєю формою, дизайном та ціною.

На іл. 2 зображено деякі приклади варіантів дизайнерських рішень для паркових лавок у різні історичні періоди та для різних країн світу. Незважаючи на їх неповторну виразність, ці лавки об'єднують витонченість і національна автентичність [3].

Отже, значний масив інформації, присвячений проектуванню та застосуванню міських лавок, потребує її систематизації з метою оптимізації процесів проектування, виготовлення та впровадження лавок в міський простір. Окрему увагу доцільно приділити розробці сучасних дизайнерських рішень лавок, здатних актуалізувати міські пейзажі та відповідати сучасним вимогам сталого розвитку й інклюзивності. Все це і стало метою даного дослідження.

Матеріали та методи. Як зазначено вище, звичний для всіх елемент облаштування міського простору пройшов довгий шлях еволюції. Лавки перетворюються на арт-об'єкти, інтегруються в існуючі форми і конструкції та їх розвиток триває.

До сучасних міських лавок висувається цілий комплекс вимог, серед яких використання екологічних матеріалів, модульність конструкцій, а також простота форм. Сучасні матеріали для вуличних меблів мають відрізнятися міцністю, екологічністю, простотою в обробці з мінімальною кількістю етапів виробництва, легкістю подальшого обслуговування готового виробу, тривалим терміном експлуатації [3].

Разом з тим, сучасне життя доповнили зазначений перелік вимог ще одним дуже важливим пунктом – інклюзивний підхід до проектування місць відпочинку. При благоустрою місця відпочинку важливо враховувати не лише естетичні, а й функціональні аспекти, що забезпечують рівний доступ. Типові помилки організації лавок для відпочинку наступні: недоступність за висотою, відсутність підлокітників, наявність гострих елементів дизайну, незручне розташування лавки у міському просторі. Насправді лавка

необхідна не лише людям з обмеженою рухливістю, але й літнім людям, яким складно вставати з низьких лавок, вагітним жінкам, батькам із дітьми, людям після травм, просто перехожими, яким потрібна зручна та безпечна зупинка. У зв'язку з цим існують чіткі принципи інклюзивного дизайну лавок, на які варто звернути увагу при проектуванні сучасних міських лавок (табл. 1) [4].

Таблиця 1
Основні вимоги інклюзивності щодо проектування лавок для міського простору

Показник інклюзивності	Рекомендовані параметри
Висота сидіння	45–50 см від поверхні землі
Ширина сидіння	не менше 60 см на одну людину.
Глибина сидіння	40–50 см
Висота спинки	не менше 30 см при
Кут нахилу	в межах 100–110°
Підлокітники	бажано з обох боків, висотою 20–25 см над рівнем сидіння
Вільний простір поруч	не менше 90 см для розміщення крісла-коляски, милиць чи ходунків

Якісний дизайн повинен враховувати потреби різних груп населення, тому буде добрим рішенням встановити різні лавки – зі спинкою, без неї, підвищені, лавки-шезлонги та ін. Це допоможе організувати територію і буде приваблювати молодь, сімейні пари та старших відвідувачів [4].

Результати. На основі аналізу існуючих типів міських лавок [5; 6; 7; 8; 9], до розгляду пропонується їх систематизація (класифікація) за конструкцією, дизайном, призначенням та іншими ознаками (іл. 3).

Як можна бачити з іл.3, поділ лавок виконано за класами та підкласами їх показників та ознак. Тобто, у першій лінії розташовані умовні класи, які визначають місце розташування, зовнішній вигляд, функціональність, конструкційні особливості лавки та матеріали для її виготовлення. В другій лінії наведено перелік ознак, які містяться в межах кожного з класів.

Також, в межах наукових досліджень, до розгляду запропоновано дизайнерські рішення трьох варіантів лавок, які поєднують передові технології та практичність.



Іл. 3. Класифікація лавок для міського простору

В основу розробок покладено концепт створення смарт-лавок, які призначені не лише для відпочинку, а й для виконання важливих допоміжних функцій: додаткове освітлення у темний час, технічна можливість зарядження гаджетів, надання довідкової інформації, під'єднання до всесвітньої мережі, тощо.

Опис смарт-лавки №1 «Хвиля». Дана лавка створена щоб бути комфортною для будь-кого (іл.4). Ергономічна хвилеподібна форма підтримує природну посадку тіла, робить сидіння комфортним і водночас

створює візуальну плавність у просторі. Лавка підкреслює сучасний стиль навколишніх будівель та ландшафту. Вона працює як дизайн-акцент, але не перевантажує простір. Дорослі можуть релаксувати, читати або працювати за телефоном на передній частині лавки (зона №1), поки дитина поруч спокійно сидить (або лежить) чи грається у дальній частині (зона №2). Також в зоні №2 можна покласти сумки або інші речі.

Інтегроване освітлення створює атмосферність у вечірній час і підвищує відчуття безпеки. Смарт-лавочка оснащена сучасними сонячними панелями, які розташовані на зовнішній стороні козирка даної конструкції. Сонячні панелі забезпечують автономне живлення всієї електричної частини лавки: підсвічування, зарядка гаджетів через вмонтовані USB-та Type-C порти, робота мережі Wi-Fi, тощо. Внутрішня сторона козирка виготовляється з скляних декоративних елементів із загартованого (або ламінованого) скла. Хвиляста форма лавки, крім всього, дозволяє розташуватись у горизонтальному положенні людині, яка себе



Іл. 4. Смарт-лавка «Хвиля»

погано почуває через раптове погіршення самопочуття. Вигнута форма та піднята частина конструкції дозволяють не перевантажувати простір і зберігати легкість ландшафтного дизайну.

Каркас лавочки пропонується виготовляти з металевого профілю з оцинкованої сталі або дюраль-алюмінію, які є стійкими до погодних умов та значних механічних навантажень. Сидіння передбачається виготовляти із дошок з твердих видів деревини із захисним покриттям вологостійкого лаку необхідного кольору. Зазначені матеріали для смарт-лавки призначені для тривалого використання на відкритому повітрі та мають сучасний вигляд.

Опис смарт-лавки № 2 «Інтеграл». Головна інноваційна особливість даної лавки – соціально орієнтований дизайн, що забезпечує зручну посадку та вставання (іл.5). Основний акцент зроблено на дизайн ергономіки для всіх вікових груп, а не на демонстрацію сучасних технологій. Дана лавка призначена виключно для сидіння.

Конструкція смарт-лавки має поєднувати геометрію чітко окресленої площини з масивністю конструкції, та орієнтована на комфорт короточасного перебування у громадському просторі. Лавку пропонується виготовляти у вигляді монолітного корпусу з металу (або композитного матеріалу), який об'єднує сидіння, спинку та опорні елементи в єдину жорстку конструкцію. Специфічна форма сидіння полегшує вставання з лавки людям

будь-якого віку та маломобільним користувачам. Сидіння горизонтальні і розраховані на стандартну посадку. Поверхня виконана з дерев'яних дошок, закріплених на жорсткій основі. Підлокітники чіткої геометричної форми створюють додаткову зручність під час сидіння або підведення. Лавка спирається на приховану центральну опору у вигляді циліндричної металевої бази, що забезпечує рівномірний розподіл навантаження. Опора фіксується до бетонної основи. Конструкція стаціонарна з антивандалістичними властивостями.

Лавка не має зовнішніх сонячних панелей, тому електроживлення забезпечується вбудованим акумуляторним блоком, який заряджається від стаціонарного електропідключення. В нижній бічній частині конструкції розташовані USB та Type-C зарядні роз'єми. Всі електронні елементи приховані та захищені від вологи та механічних пошкоджень.

Опис смарт-лавки №3 «Еко-Flow». Дана лавка поєднує автономне енергозабезпечення, інтелектуальний підігрів сидіння у холодну пору та розумні функції для комфортного короточасного перебування у громадських просторах (іл.6). Лавка оснащена гнучкими монокристалічними сонячними панелями, інтегрованими в аркоподібний дах, який забезпечує самоочищення від опадів (води, снігу, листя) завдяки силі тяжіння та низькому коефіцієнту тертя поверхні, що підтримує чистоту та зручність користування. Для автономної роботи в умовах відсутності



Іл. 5. Смарт-лавка «Інтеграл»



Іл. 6. Смарт-лавка «Eco-Flow»

сонячного світла використовується вбудований акумулятор, який дозволяє лавці функціонувати до 48 годин без підзарядки.

Особливістю концепту є інтелектуальний підігрів сидіння, що автоматично активується за допомогою датчиків температури при показниках нижче $+5^{\circ}\text{C}$. Це дозволяє забезпечити комфорт користувачів у холодну пору року. Концепт передбачає інтеграцію розумних технологій: вбудований датчик вимірюють вологість та атмосферний тиск; адаптивне освітлення у вигляді LED-підсвітки по низу лавки знизу лавки змінює яскравість залежно від присутності людей (датчики руху), що дозволяє зменшити енергоспоживання. Крім того, вже традиційно до конструкції лаки додано USB-порти із підтримкою швидкої зарядки та вбудована панель бездротової зарядки стандарту «Qi» для підзарядки сучасних мобільних пристроїв.

Каркас лавки пропонується виготовляти з анодованого алюмінію, стійкого до корозії, а сидіння – з термодеревини, яка не деформується під впливом вологи та змін клімату. Лавка поєднує ергономічний дизайн, функціональність для всіх вікових груп та мінімізацію енергоспоживання, при цьому забезпечуючи антивандальний захист та простоту використання.

Всі вище запропоновані варіанти смарт-лавок особливо актуальними в умовах України під час військового стану, оскільки сприяють створенню додаткових комфортних умов під час частих «блек-аутів». Отже їх можна розглядати як технічну компоненту стратегії незламності для мешканців та гостей міст навіть в умовах обмеженого доступу до електроенергії.

Висновки. Таким чином, в результаті досліджень проведено огляд літературних джерел з історії та сучасних перспектив дизайнерського проектування лавок для міського простору. Встановлено, що садово-паркові та міські лавки органічно інтегруються в просторову концепцію території, формуючи її візуальну цілісність, підвищуючи привабливість громадських просторів для мешканців і відвідувачів міста, а також сприяючи покращенню якості міського життя завдяки поєднанню ергономічних характеристик і естетичних властивостей. В результаті виконано систематизацію видів лавок з відповідним розподілом їх на класи та підкласи. Також запропоновано дизайн трьох варіантів сучасних смарт-лавок для їх використання в умовах міського ландшафту. Дані об'єкти є екологічними, ергономічними і корисними не залежно від погоди та пори року.

Література:

1. У якому році вигадали лавочки URL: <https://solaranook.com/why-smart-benches-in-parks-matter-now/> (дата звернення 26.01.2026)
2. Мала історія паризького інтеп'єру. URL: <https://www.sortiraparis.com/uk/shcho-vidvidati-v-parizhi-povodzhennia-z-istoriiei/articles/339038-malen-ka-istoria-pariz-kih-mebliv-lavka-dav-o-zaprosenna-do-progulanki-po-parizu> (дата звернення 26.01.2026)
3. Історія лавки. Як лавка змінювала форму та призначення від минулого до сьогодення. URL: <https://urbanism.com.ua/2025/08/27/istoriia-lavky-iak-vona-zminiuvala-formu-ta-pryznachennia-vid-mynuloho-do-sohodennia/> (дата звернення 27.01.2026)
4. Лавки для всіх: інклюзивний підхід до проектування місць відпочинку. URL: <https://urbanism.com.ua/2025/10/27/lavky-dlia-vsikh-inkliuzyvnyj-pidkhid-do-proiektuvannia-mists-vidpochynku/> (дата звернення 22.01.2026)
5. Park Benches from Cervic Environment. Park Benches from Cervic Environment Yeroo smart bench. URL: https://www.yeroogroup.com/yeroo-smart-bench?utm_source/ (дата звернення 11.01.2026)
6. Exploring Smart Bench: Material Properties, Standards, and Industrial Uses. URL: https://www.alibaba.com/product-insights/smart-bench.html?utm_source/ (дата звернення 22.01.2026)
7. Exploring Smart Bench: Material Properties, Standards, and Industrial Uses. URL: https://www.alibaba.com/product-insights/smart-bench.html?utm_source/ (дата звернення 22.01.2026)
8. Exploring Smart Bench: Material Properties, Standards, and Industrial Uses. URL: https://www.alibaba.com/product-insights/smart-bench.html?utm_source/ (дата звернення 22.01.2026)

References:

1. SolarANook (2024). U yakomu rotsi vyhadaly lavochky [Why smart benches in parks matter now]. Retrieved January 26, 2026, from <https://solaranook.com/why-smart-benches-in-parks-matter-now/>
2. Lavky Parizhu (2023) Mala istoriia paryzkoho inter'ieru [A Short History of Parisian Interior]. Retrieved January 26, 2026, from <https://www.sortiraparis.com/uk/shcho-vidvidati-v-parizhi/povodzhennia-z-istoriieu/articles/339038-malen-ka-istoria-pariz-kih-mebliv-lavka-dav-o-zaprosenna-do-progulanki-po-parizu>
3. Istoriiia lavky (2025). Yak lavka zminiuvala formu ta pryznachennia vid mynuloho do siohodennia [How the bench has changed its form and purpose from the past to the present]. Retrieved January 27, 2026, from <https://urbanism.com.ua/2025/08/27/istoriia-lavky-iak-vona-zminiuvala-formu-ta-pryznachennia-vid-mynuloho-do-sohodennia/>
4. Lavky dlia vsikh (2025) Inkliuzyvnyi pidkhid do proiektuvannia mistv vidpochynku [Benches for everyone: an inclusive approach to designing recreation areas]. Retrieved January 22, 2026, from <https://urbanism.com.ua/2025/10/27/lavky-dlia-vsikh-inkliuzyvnyj-pidkhid-do-proiektuvannia-mistv-vidpochynku/>
5. Park Benches (2024). Park Benches from Cervic Environment Yeroo smart bench. Retrieved January 11, 2026, from https://www.yeroogroup.com/yeroo-smart-bench?utm_source/
6. Smart Benches (2024). Why Smart Benches In Parks Matter Now. Retrieved January 22, 2026, from https://solaranook.com/why-smart-benches-in-parks-matter-now/?utm_source/
7. Exploring Smart Bench (2025). Material Properties, Standards, and Industrial Uses. Retrieved January 22, 2026, from: https://www.alibaba.com/product-insights/smart-bench.html?utm_source/
8. Exploring Smart Bench (2024). Material Properties, Standards, and Industrial Uses. Retrieved January 22, 2026, from: https://www.alibaba.com/product-insights/smart-bench.html?utm_source/

Дата першого надходження статті до видання: 09.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Ракитянська Марія Ігорівна,

аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

ORCID ID: 0009-0004-8175-3385

rakytyanska@mari.kyiv.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ

У статті досліджується трансформація архетипу героя в українському коміксі у контексті культурних, історичних та соціальних змін. Проаналізовано еволюцію героїчного образу від традиційного козака-характерника до сучасного образу воїна, що формується під впливом новітніх історичних подій, зокрема російсько-української війни. Визначено, що на ранніх етапах розвитку українського мальованого образу героя значною мірою формувався під впливом західної супергеройської традиції, однак поступово він трансформується в документалізований образ сучасного воїна-захисника XXI століття.

Особливу увагу приділено аналізу ключових творів козацького коміксу, зокрема «Буйвітер», «Даогопак», «Максим Оса», а також мальовань, присвячених подіям війни – «Звитяга. Саур-Могила», «Кіборги» та «Діра». Встановлено, що у сучасних коміксах відбувається відхід від ідеалізованого та міфологізованого образу героя до більш реалістичного, психологічно складного персонажа, який репрезентує не лише індивідуальний, але й колективний досвід воєнних подій.

Результати дослідження свідчать, що трансформація образу героя в українських коміксах є складним процесом поєднання традиційних цінностей і сучасних реалій, що відображає загальну динаміку формування національної ідентичності та нової моделі героїзму. Стаття підкреслює значення українського мальованого як культурного феномену, який репрезентує колективну пам'ять, актуалізує історичні події та надихає на художнє осмислення сучасного поняття «героя», водночас стимулюючи дискусію про роль коміксу у формуванні національної та культурної свідомості сучасного українського суспільства.

Ключові слова: комікс, український комікс, мальовань, графічний роман, українська комікс-індустрія, персонаж, наратив, супергерой, козака-характерник, герой, популярна культура, війна.

Rakytyanska Mariia. TRANSFORMATION OF THE HERO'S IMAGE IN UKRAINIAN COMICS

The article examines the transformation of the hero archetype in Ukrainian comics in the context of cultural, historical, and social changes. The evolution of the heroic image from the traditional Cossack-character to the contemporary image of a warrior shaped by recent historical events, particularly the Russian-Ukrainian war, is analyzed. It is determined that at the early stages of Ukrainian comic development, the hero's image was largely influenced by the Western superhero tradition, but gradually transformed into a documentary-like portrayal of a modern 21st-century warrior-defender.

Special attention is given to the analysis of key works of Cossack-themed comics, including Buiviter, Daohopak, Maksym Osa, as well as comics dedicated to war events – Zvytyaha. Saur-Mohyla, Cyborgs, and Dira. It is established that in contemporary comics there is a shift from idealized and mythologized depictions of heroes to more realistic, psychologically complex characters who represent not only individual but also collective experiences of wartime events.

The results of the study indicate that the transformation of the hero's image in Ukrainian comics is a complex process combining traditional values with contemporary realities, reflecting the overall dynamics of national identity formation and a new model of heroism. The article emphasizes the significance of Ukrainian comics as a cultural phenomenon that represents collective memory, actualizes historical events, and inspires artistic reflection on the modern concept of "hero," while simultaneously stimulating discussion on the role of comics in shaping national and cultural consciousness in contemporary Ukrainian society.

Key words: comics, Ukrainian comic, comic book, graphic novel, Ukrainian comics industry, character, narrative, superhero, Cossack-character, hero, popular culture, war.

Вступ. Попри активний розвиток візуального мистецтва та зростання популярності коміксу як його складової у світі, український мальовпис тривалий час залишався на периферії цього процесу. Водночас упродовж останніх десятиліть спостерігається поступове становлення та розвиток вітчизняної комікс-індустрії, що, в свою чергу, супроводжується формуванням власних наративів, образів і художніх стратегій їх зображення [1; 2]. Особливе місце у цьому процесі посідає образ героя, який виступає ключовим елементом як сюжетної, так і ідеологічної складової коміксу. Варто зазначити, що у світовій традиції коміксу герой часто репрезентується через усталені десятиліттями моделі, зокрема супергеройську, яка сформувалася в межах західної масової культури [3]. Однак в українському контексті ці моделі зазнають поступової трансформації, адаптуючись до історичних та культурних реалій. Прикладом цього є активне звернення до образу козака-характерника, що формувався у фольклорі та мистецтві протягом століть [4].

Необхідно підкреслити, що козацький образ є одним із найстійкіших символів української ідентичності, у якому поєднуються уявлення про свободу, боротьбу, честь і захист рідної землі [5]. Саме цей образ стає підґрунтям для формування образу героя в українських коміксах, однак у процесі розвитку вітчизняної комікс-індустрії він зазнає суттєвих змін. Вплив глобальних поп-культурних тенденцій в комікс-індустрії, а також новітні історичні події спричиняють переосмислення традиційного образу героя у вітчизняних мальовписах [2; 6].

Сучасний український комікс дедалі частіше звертається до складніших моделей репрезентації героїзму, у яких поєднуються елементи історичної рефлексії та особистого досвіду. У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження трансформації архетипу героя від міфологізованого козацького образу до багатовимірного образу сучасного воїна, що відповідає реаліям сьогодення. Таким чином, аналіз змін у зображенні образу героя в українських коміксах дозволяє простежити не лише

еволюцію художніх форм цієї репрезентації, але й глибші процеси переосмислення національної ідентичності в умовах сучасних культурних і соціальних трансформацій.

Метою статті є аналіз трансформації архетипу героя в українських коміксах, де традиційний козацький образ поступово еволюціонує до образу сучасного українського воїна, а також виявлення ключових змін у його як візуальному, так і наративному представленні у сюжеті.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугують українські комікси різних років, у яких репрезентовано образ вітчизняного протагоніста. Зокрема взято до уваги твори, що апелюють до козацької тематики, а також сучасні комікси, створені з 2014 року в контексті новітніх історичних подій. Тема створення національного супергероя активно піднімається в українському поп-культурному дискурсі, та неодноразово ставала предметом наукових і публіцистичних досліджень. Зокрема, до осмислення цієї проблематики звертаються такі дослідники, як Гудошик О [2], яка розглядає комікс як інструмент воєнної журналістики. Окрім наукової складової у дослідженні цього питання, до теми козацтва і її трансформації у сучасних мальовписах звертаються й журналісти на українських поп-культурних платформах: Городивський М. [1], Криницька С. [4], Назаров Є [5], тощо. Окремо варто відзначити розлоге дослідження цього питання у книзі Кордоби Б., Коропецької Р. і Кордоби В. [3].

Результати. Поняття «архетип героя» у межах культурології розглядається як стійка символічна модель, котра адаптується до конкретного історичного та соціально-культурного контексту в різних формах мистецтва. Таким чином, в українських коміксах архетип героя набуває візуально-наративної форми, де значну роль відіграє не лише вербальна комунікація з читачем через текст, але й невербальні складові як пластика образу героя, стилістика самого зображення, композиція кадру, тощо. Традиційно в українській культурі архетип героя формувався навколо козацького образу, що уособлював ідеї свободи, військової доблесті,

честі, самопожертви, тощо. На сторінках вітчизняних коміксів кінця XX – початку XXI ст. зображення героя-козака зазвичай мало міфологізований характер, даючи змогу створювати далекі від реалістичності сюжети. Авжеж, козак зазвичай поставав як воїн-захисник, водночас наділений рисами мандрівника, бунтаря або носія народної мудрості, втім, без впливу американської супергеройки тут теж не обійшлося. Так, у 1995 році з під пера художника Костянтина Сулими у світ вийшов «перший комікс про українського супергероя» або ж перша спроба створити героя за усіма канонами супергеройського коміксу [5] – «Буйвітер». У цьому виданні цікавим є те, що саме тут можна простежити міфологізацію козацького образу, який не прив'язаний до конкретної історичної постаті й радше є «збірним» образом, подібно до козака Голоти. Головний герой малюнку «Буйвітер» за усіма правилами супергеройського жанру представлений захисником поневолених людей, виконуючи виразну просоціальну функцію. Наділений могутньою силою, месник відтворює канонічний сюжет супергеройки, вступаючи у бій з антагоністом ханом Хіз-Гіреєм й, закономірно, виходить з битви переможцем. Попри те, що сюжет «Буйвітра» може здаватись читачеві «типовим» для жанру – візуальна складова коміксу подає доволі сучасний образ головного героя. Графічна мова «Буйвітра» тяжіє до підкресленої експресивності: виразна динаміка в композиції кадрів, акцент на русі та силі персонажа, гіперболізована тілесність і насичена кольорова гама малюнку підсилюють ефект героїзації. Візуальні рішення у коміксі «Буйвітер» спрямовані на створення впізнаваного та емоційно-насиченого образу, що відповідає принципам супергеройської естетики та популярної культури загалом. Не дивно, що комікс отримав значну популярність, викликавши зацікавленість аудиторії до козацької тематики в українських коміксах. На хвилі успіху в планах автора було створити проєкт про Тараса Бульбу, однак, цей задум був реалізованим тільки через двадцять сім років у співпраці з видавництвом «А-ба-ба-га-ла-ма-га».

Таким чином, малюнок «Буйвітер» можна розглядати як важливий етап у становленні українського коміксу, в якому майстерно поєднуються елементи традиційного козацького образу з моделлю західної супергеройської культури, що, в свою чергу, разом формують своєрідний образ українського супергероя (рис. 1, 2).

Після складного періоду економічної кризи у 2008 році та в результаті масового застою у вітчизняній комікс-індустрії протягом цілого десятиліття, з виходом тритомного коміксу «Дагопак» у 2012 році починається нова сторінка історії українського малюнку [3, ст. 67] й розвитку образу героя загалом. Автори малюнку Максим Прасолов, Олексій Чебикін та Олег Колов у співпраці з видавництвом Nebeskey презентували публіці перший том історії про козаків-характерників із магічного ордену бойових мистецтв, поєднавши історичну традицію з елементами фантастики і враз повернувши інтерес до національної супергеройки в коміксах.

У контексті трансформації архетипу героя в українських коміксах «Дагопак» демонструє новий підхід до створення козацького образу. Наприклад, на відміну від «Буйвітра», який був орієнтований на західну супергеройську модель оповіді, у випадку «Дагопаку» помітний вплив вже японської манги, який проявляється як у візуальній стилістиці коміксу, так і в побудові наративу. Герой постає не лише як носій сили та захисник (як Буйвітер), але й як персонаж, включений у складну систему духовних і фізичних практик, що розширює межі традиційного героїчного образу в українському коміксі.

Популярність серії, яка виходила до 2016 року, свідчить про запит аудиторії на переосмислення власного історичного минулого та створення національного героя в нових культурних формах. «Дагопак» можна розглядати як ще один із ключових етапів у розвитку українського коміксу вже XIX століття. Автори створили проєкт, в якому відбувається подальша трансформація архетипу героя – від класичної моделі воїна до більш комплексного образу, який поєднує національну традицію з глобальними художніми



Рис. 1. Сулима К., обкладинка коміксу «Буйвітер»



Рис. 2. Сулима К., обкладинка коміксу «Тарас Бульба»

впливами, зробивши у результаті вагомий внесок в розвиток української комікс-індустрії та вплинувши на формування багатьох наступних героїв козаків (рис. 3) [1].

Якщо трошки відійти від теми надздібностей та фантастичних світів, не можна не згадати «перлину» козацьких коміксів – «Максима Осу», авторства відомого українського художника Ігоря Баранька. Виданий у 2012 році видавництвом «Asgardian Comics», мальопіс пропонує своєму читачеві принципово інший підхід до репрезентації образу героя. Так, на відміну від західних супергеройських наративів своїх «колег», «Максим Оса» радше тяжіє до історичного реалізму, поєднаного з елементами пригодницького детективу в сюжеті. Головний герой постає перед читачем не як могутній воїн чи носій надприродних здібностей – навпаки, Максим Оса є складним, суперечливим персонажем, який занурений у жорсткий і неоднозначний світ козацької доби. При цьому, головного героя не можна не вважати ще одним представником образу «козака-характерника» в ранніх українських коміксах, просто в цьому випадку його героїзм проявляється не стільки у відкритому протистоянні ворогу, скільки у здатності діяти в умовах складної моральної

невизначеності та тягарю відповідальності за наслідки своїх дій.

Також, важливою рисою коміксу «Максим Оса» є і зміна самої наративної моделі: сюжет розгортається як розслідування, що поступово відкриває перед читачем складну схему інтриг. Нахил сюжету в жанр нуару суттєво вирізняє комікс серед

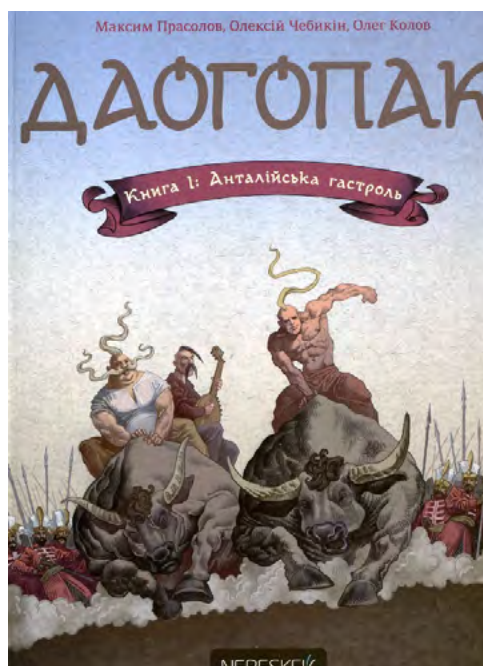


Рис. 3. Прасолов М., Чебикін О. та Колов О., обкладинка коміксу «Дагопак. Книга 1: Анталійська гастроль»

лінійної героїчної структури оповіді, характерної для більшості тогочасних коміксів на українському ринку, що, в свою чергу, наближає твір до більш «зрілої» аудиторії. Більша «серйозність» та «дорослість» «Максима Оси» також вирізняється й візуально: ілюстративний матеріал рясніє деталізованою графікою та стриманою кольоровою гаммою. Майстерне художнє перо Ігоря Баранька приділило глибоку увагу й до відтворення історичних деталей костюмів, підсиливши ефект «достовірності», немов подібний герой колись й міг існувати, а комікс – це лиш його життєпис.

Так, у поєднанні з детективною складністю сюжету, формується новий тип героя українського коміксу – не міфологізований чи супергероїчний, а глибоко людський, неоднозначний, але реалістичний, а з тим і «живий». Таким чином, можна з упевненістю сказати, що «Максим Оса» репрезентує ще один важливий етап трансформації архетипу героя в українських коміксах, демонструючи деякий відхід від супергероїчного ідеалу до більш складного та багатогранного образу героя (рис. 4).



**Рис. 4. Баранько І.,
обкладинка українського видання
коміксу «Максим Оса»**

Подальша трансформація архетипу героя в українських коміксах відбувається під

безпосереднім впливом воєнних подій, починаючи з 2014 року та особливо після повномасштабного вторгнення у 2022 році. У цей період героїчний образ зазнає суттєвого переосмислення, набуваючи нових змістових та візуальних характеристик, що відображають досвід сучасної війни. На відміну від попередніх образів, сучасний головний герой дедалі менше відповідає канонічному уявленню про «ідеалізованого воїна» [9]: він втрачає риси абсолютної «бездоганності» та набуває ознак не ідеальної, дещо жорсткої, неконвенційно привабливої, але доцільної реалістичності. Тепер це персонаж із власними страхами, травматичним досвідом та внутрішніми суперечностями, що, в свою чергу, підсилює його «людяність», яка проявляється у здатності до сумніву, переживання втрат і рефлексії щодо власних дій.

Окрім цього, змінюється функція героя і в наративі: якщо раніше він переважно виступав як символічний захисник поневолених або носій морального та фізичного ідеалу, то в сучасних коміксах протагоніст дедалі частіше репрезентує саме «колективний досвід». Це може бути не лише професійний військовий, але й доброволець, волонтер або цивільна особа, втягнута у війну. Подібне «розширення» героїчного образу, що охоплює ширший спектр соціальних ролей, яскраво представлений у виданнях коміксів 2014–2022 років [8]. Так, у 2016 році, як реакція на війну на сході, у світ вийшов перший випуск «Кіборгів», ставши на той момент інструментом, за посередництвом якого автори могли говорити про війну [3, ст. 70]. Твір, присвячений подіям оборони донецького аеропорту, відкриває читачу героя у максимально реалістичному вимірі: позбавлений ідеалізації образ звичайної людини, яка в умовах війни проявляє надлюдську витривалість, солідарність із побратимами та готовність до самопожертви за них, розкриває героїзм через повсякденний досвід війни. Приклад «колективного воєнного досвіду» зустрічається у комікс-виданні й роками раніше – у вже згадане видавництві «Asgardian Comics», яке у свій час випустило «Максима Осу», успішно виходить

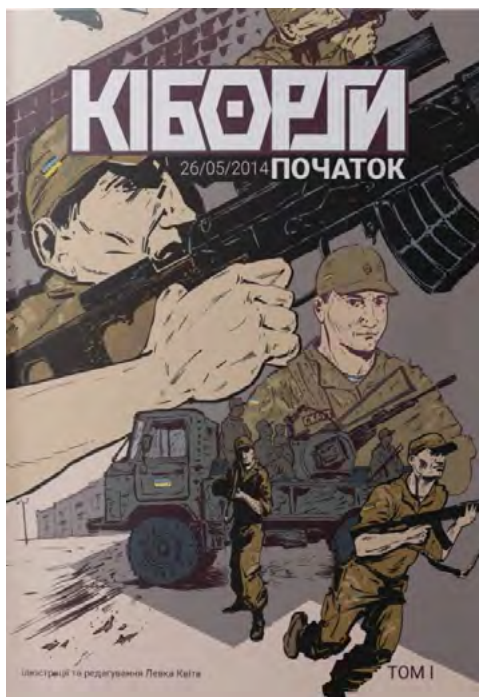


Рис. 5. Обкладинка першого тому коміксу «Кіборги. Початок»



Рис. 6. Обкладинка коміксу «Звитяга. Савур-могила»

«Звитяга. Савур-могила», ставши першим коміксом про події російсько-української війни або ж «перший комікс про АТО» [5]. Будучи твором, сформованому на реальних подіях, героїзм у мальовписі постає як результат колективної дії, а герой функціонує не як індивідуальний персонаж, а як носій спільного досвіду та пам'яті (рис. 5, 6) [2].

Візуальна мова також зазнає змін, де спостерігається відхід від гіперболізації та декоративності на користь стриманішої, документалістської естетики. Так, у мальовписі «Діра» авторства Сергія Захарова читач може від першої особи перейняти досвід про полон в окупованому Донецьку. Звернення до коміксу, як засобу документалістики воєнних подій, ще не раз буде використовуватись українськими коміксарами. Тому, у цьому випадку вітчизняний комікс починає ставати радше «життєписом» [2], аніж просто мальовписом, що, в свою чергу, ще більше трансформує образ героя до «правдивої реалістичності» (рис. 7).

Однак, буде хибним вважати, що «козацький міф» повністю зникне зі сторінок сучасних українських коміксів. На прикладі все новіших і новіших видань можна простежити

збереження зв'язку із традиційним козацьким архетипом, який, однак, функціонує вже не як пряма модель для наслідування, а як символічна основа самого персонажа. Сучасний герой успадковує ключові цінності фольклорного предка – боротьбу за свободу, захист спільноти, готовність до самопожертви – проте реалізує їх у нових історичних



Рис. 7. Захаров С., обкладинка коміксу «Діра»

умовах і через інші форми репрезентації. Шукаючи відповідь на питання «чому такий герой сучасності як Укрмен [5] з тріском провалився?» буде доцільним процитувати думку авторів книги «Український мальопис: (не)розказана історія», де Богдан і Віра Кордоби, та Руслана Коропецька зазначають: «Будь-які спроби створити штучного супергероя – це швидше намагання наздогнати чуже минуле, якого в нас не було... Натомість, осмислення реалій, в яких існувала та існує Україна дає змогу... створити персонажа, котрий буде героєм в межах своєї проблематики...» [3, ст. 81].

Отже, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що трансформація архетипу героя в українських коміксах відбувається як послідовний перехід від міфологізованого та ідеалізованого образу козака до складнішого, багатовимірного образу сучасного героя. Якщо на ранніх етапах розвитку мальопису домінували запозичені моделі супергеройської культури, адаптовані до національного контексту, то згодом відбувається їх переосмислення через призму історичної рефлексії та культурної ідентичності. У сучасних коміксах герой дедалі більше втрачає риси винятковості та набуває ознак реалістичності, постаючи як носій колективного досвіду, травми та пам'яті. Таким чином, український мальопис формує нову модель героїзму, в якій поєднуються традиційні цінності та досвід сучасності, що свідчить про глибоку еволюцію образу героя в межах візуального мистецтва.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що архетип героя в українських коміксах зазнав суттєвої трансформації, що зумовлена внутрішніми процесами переосмислення історичної пам'яті та розвитку національної культури. Виявлено, що на ранніх етапах становлення українського мальопису образ героя значною

мірою формувався під впливом західної супергеройської традиції, проте поступово адаптувався до локального контексту через звернення до козацького архетипу як носія національних цінностей.

З'ясовано, що козацький образ, який тривалий час виконував функцію ідеалізованого героя-захисника, у процесі розвитку вітизної комікс-індустрії не зникає, проте активно трансформується, набуваючи нових змістових і візуальних характеристик. У більш пізніх творах спостерігається відхід від канонічної моделі «ідеалізованого» героя до складнішого персонажа, що діє в умовах моральної неоднозначності. Особливого значення ця трансформація набуває у сучасних коміксах початку 14-тих років, присвячених подіям війни, де герой постає як носій колективного досвіду. Встановлено, що у цих творах відбувається розширення героїчного образу за допомогою включення різних соціальних ролей — від військового до цивільного, що свідчить про переосмислення самого поняття «героїзму». Акцент зміщується з фізичної сили та винятковості на витривалість, відповідальність, здатність до співпереживання та збереження людяності в екстремальних умовах війни.

Таким чином, український комікс демонструє формування нової моделі героя, в якій майстерно поєднуються елементи як традиційного архетипу, так і сучасного досвіду війни. Це свідчить про те, що трансформація образу героя є не лише художнім явищем, але й відображенням глибших процесів переосмислення національної ідентичності в умовах історичних викликів, результати яких знайшли своє відображення у форматі коміксів як підходящого для цього медіа. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналізу сучасних мальописів та поглибленні вивчення взаємодії художніх і наративних засобів у формуванні образу героя в них.

Література:

1. Гудошник О. К. Коміксова журналістика: українські воєнні наративи // *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*. 2023. 21 лип. С. 118–119. DOI: 10.36074/logos-21.07.2023.33.
2. Козацька міфологія у сучасному українському коміксі: як зробити козаків крутими / *Geek Informator*. 2020. 3 січ. URL: <https://geek.informator.ua/kozaczka-mifologiya-u-suchasnomu-ukrayinskomu-komiksi-yak-zrobyty-kozakiv-krutymy/amp/> (дата звернення: 26.03.2026).
3. Кордоба Б., Коропецька Р. Український мальопис: (не) розказана історія / іл. В. Кордоба. Львів : UA Comix, 2025. 160 с.
4. Космацька Н. В. Мова сучасного коміксу як явища масової культури // *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 4. С. 15–20.
5. Криницька С. Від козаків до штурмовиків: комікси про українську історію // *DeTalks*. URL: <https://www.detalks.media/post/vid-kozakiv-do-shturmovyviv-iak-komiksy-perepovidaiut-ukrainsku-istoriiu> (дата звернення: 26.03.2026).
6. Миронова Г. А., Карпов В. В., Романішина В. О. Секвенційне мистецтво та дизайн коміксів у жанрі вестерн // *Ukrainian Art Discourse*. 2025. № 1. С. 138–146. DOI: 10.32782/uad.2025.1.14.
7. Назарова Є. «Укрмен» та інші супергерої. Як розвивається українська індустрія коміксів // *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/yak-rozvyvayetsya-ukrayinska-industriya-komiksiv/29641200.html> (дата звернення: 24.03.2026).
8. Огар Е. І., Копильчак Х. С. Сучасний український «мальопис»: видавничі реалії та перспективи // *Поліграфія і видавнича справа*. 2018. № 2. С. 64–75.
9. Почепцов Г. Комікси як засіб трансляції соціальних сенсів // *Супермен і Гаррі Поттер: конструювання нематеріального в масовій культурі*. Київ, 2013.
10. Савчук М. В. Комікс // *Енциклопедія сучасної України* : електронна версія. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=1449 (дата звернення: 04.04.2026).

References:

1. Hudoshnyk, O. K. (2023). Komiksova zhurnalistyka: ukrainski voienni naratyvy [Comics journalism: Ukrainian war narratives]. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*, 118–119. <https://doi.org/10.36074/logos-21.07.2023.33>
2. Geek Informator. (2020, January 3). Kozatska mifolohiia u suchasnomu ukrainskomu komiksi: yak zrobyty kozakiv krutymy [Cossack mythology in modern Ukrainian comics: How to make Cossacks cool]. <https://geek.informator.ua/kozaczka-mifologiya-u-suchasnomu-ukrayinskomu-komiksi-yak-zrobyty-kozakiv-krutymy/amp/>
3. Cordoba, B., & Koropetska, R. (2025). Ukrainskyi malopys: (ne)rozkazana istoriia [Ukrainian comics: The untold history]. *UA Comix*.
4. Kosmatska, N. V. (2012). Mova suchasnoho komiksu yak yavyshcha masovoi kultury [The language of modern comics as a phenomenon of mass culture]. *Mova i Kultura*, 15(4), 15–20.
5. Krynytska, S. (n.d.). Vid kozakiv do shturmovyviv: Komiksy pro ukrainsku istoriiu [From Cossacks to stormtroopers: Comics about Ukrainian history]. *DeTalks*. <https://www.detalks.media/post/vid-kozakiv-do-shturmovyviv-iak-komiksy-perepovidaiut-ukrainsku-istoriiu>
6. Myronova, H. A., Karpov, V. V., & Romanishyna, V. O. (2025). Sekventsiiine mystetstvo ta dyzain komiksiv u zhanri vester [Sequential art and comics design in the western genre]. *Ukrainian Art Discourse*, (1), 138–146. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.14>
7. Nazarova, Ye. (2018, December 5). “Ukrmen” ta inshi superheroi: Yak rozvyvaietsia ukrainska industriia komiksiv [“Ukrmen” and other superheroes: How the Ukrainian comics industry is developing]. *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/yak-rozvyvayetsya-ukrayinska-industriya-komiksiv/29641200.html>
8. Ohar, E. I., & Kopylchak, Kh. S. (2018). Suchasnyi ukrainskyi “malopys”: vydavnychi realii ta perspektyvy [Modern Ukrainian comics: Publishing realities and prospects]. *Polihrafiia i Vydavnycha Sprava*, (2), 64–75.
9. Pocheptsov, H. (2013). Komiksy yak zasib transliatsii sotsialnykh sen-siv [Comics as a means of transmitting social meanings]. In *Supermen i Garri Potter: konstruiuvannia nematerialnoho v masovii kulturi* [Superman and Harry Potter: Constructing the immaterial in mass culture].
10. Savchuk, M. V. (2006). Komiks [Comics]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=1449

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 75.046.3:271.2-526.62](477.411)"17"
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.42>

Ryzhova Olga,
Doctor of Art History,
leading researcher
National Reserve «Kyiv-Pechersk Lavra»
ORCID ID: 0000-0003-2270-9419
olgaryzhova2019@gmail.com

BIBLICAL TEXTS IN THE BAROQUE ARTISTIC CULTURE OF KYIV

An investigation was carried out into the biblical texts that are part of the 18th-century icons of the Saint Sophia Cathedral iconostasis in Kyiv. The specificity and originality of Kyiv Baroque sacred culture, which was based on the characteristic interaction and intertwining of the Word (liturgical texts) and the Image (icons), manifested itself most vividly in the creation of the iconostases. A comparative analysis of the icons in situ of the basement row and the seat row of the iconostasis was conducted: "Christ Pantocrator", "Mother of God with the Child", "Saint Sophia – Wisdom of God", "Hierarchs of Faith", "St. John the Theologian", "The Most Holy Theotokos – Simeon's Prophecy", "Epistle of St. Paul to the Hebrews", "Archangel Michael Defeats the Devil", "Sermon of St. Peter in Caesarea (Baptism of the Centurion Cornelius and His Household)", "Seven Angels with Trumpets". The deciphering of the partially faded texts was carried out with special infrared (IR) imaging; lost texts were reconstructed based on the research of relevant literature sources. It has been established that the visual context of the iconostasis incorporates texts from the Gospels, the Epistles, the Letter of James, the Revelation of St. John the Theologian, the Book of Joshua, the prophetic books of Isaiah and Zechariah, the Book of Genesis, the Psalms, the Proverbs of Solomon, and the Akathist to the Theotokos. By examining the relationship between the visual imagery and the biblical texts, researchers have been able to reconstruct the main idea behind the iconostasis's iconographic program: to bring together the image of Sophia, the Wisdom of God, and the image of the Virgin Mary, the Mother of God. This research also demonstrates that the texts incorporated into the icons serve not only to preach and educate but also to provide biblical interpretation. A comprehensive examination of the biblical texts present in the iconostasis, with a focus on the cohesive artistic vision, is crucial for enhancing our comprehension of Slavic/Eastern Christian sacred art and its theological significance.

Key words: Kyiv, iconostasis, Baroque, Biblical texts.

Рижова Ольга. БІБЛІЙНІ ТЕКСТИ В БАРОКОВІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ КИЄВА

У статті публікуються результати досліджень біблійних текстів, що входять до складу ікон іконостасу XVIII ст. Софійського собору в Києві. Специфіка та своєрідність київської барокової сакральної культури, що була заснована на характерній взаємодії і переплетінні Слова (богослужбових текстів) та Образу (ікон), найбільш яскраво проявили себе насамперед у створенні іконостасів. Проведено компаративний аналіз ікон in situ цокольного ряду і місцевого ряду іконостасу: «Господь Вседержитель», «Богородиця з Немовлям», «Свята Софія – Премудрість Божа», «Ієрархи віри», «Св. апостол Іоанн Богослов», «Богородиця-Симеонове пророчення», «Послання святого Павла до євреїв», «Архангел Михаїл перемагає диявола», «Проповідь святого Петра в Кесарії (Хрещення сотника Корнилія та його дому)», «Сім янголів із трубами». Прочитання окремих, частково вицвілих текстів стало можливим завдяки спеціальній зйомці в інфрачервоній області спектра; реконструкція втрачених текстів здійснювалася на основі літературних джерел. Встановлено, що візуальний контекст іконостасу містить тексти з Євангелій, Апостольських Послань, Послання Якова, Одкровення Івана Богослова, Книги Ісуса Навина, пророчих книг Ісаї та Захарія, Книги Буття, Псалмів, Приповістей Соломона та Акафісту до Богородиці. Досліджуючи взаємозв'язок між візуальними образами та біблійними текстами, стало можливим реконструювати основну ідею іконографічної програми іконостасу: об'єднання образу Софії Премудрості Божої з образом Діви Марії-Богородиці. Також встановлено, що тексти на цих іконах служать не лише проповіді та навчанню, але й тлумаченню біблійного образу. Всебічний аналіз біблійних текстів, присутніх в іконостасі, з акцентом на цілісному художньому баченні, має вирішальне значення для кращого розуміння слов'янського/східнохристиянського сакрального мистецтва та його богословського значення.

Ключові слова: Київ, іконостас, бароко, біблійні тексти.

Introduction. The specific character and originality of Kyiv's Baroque sacred artistic culture, which was based on the characteristic interaction and interpenetration of Word (biblical and liturgical texts) and Image (icons), was most vividly manifested primarily in the creation of iconostases. The 18th-century Baroque iconostases of Kyiv, with their intricate tapestry of biblical and liturgical texts, represent a remarkable discovery, a profound revelation, and a unique phenomenon. They stand as a testament to the richness and depth of Eastern Christian Orthodox artistic tradition.

In Kyiv, four iconostases from the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra have survived in their original locations. These include the iconostasis of the Holy Trinity Gate Church (1734–1735), the iconostasis of the All Saints Church above the Economic Gate (1741–1745), and the iconostases of two cave churches in the Far Caves: the iconostasis of St. Theodosius of the Caves (1761–1762) and the iconostasis of the Nativity of Christ (1802–1803); it is also important to highlight the iconostasis of the Saint Sophia Cathedral in Kyiv, which dates back to 1731–1754 and was created for the Metropolitan Cathedral [1, c. 104–388].

Drawing inspiration from a 17th-century Greek prototype, Kyiv's iconostases evolved into imposing architectural structures. They featured distinct divisions and were embellished with a variety of intricately shaped icons, carved cartouches, and lavish gilded relief carvings. Beyond their Baroque aesthetics, Kyiv's iconostases possessed a distinctive characteristic that sets them apart from those found in other Eastern Christian regions: a pronounced didactic and dogmatic function, clearly articulated and reinforced visually and verbally through the Word. These aspects were extremely important and were conceived by the authors of theological programs, together with the images, not only as complementing the images but also as an independent conceptual corpus. The diverse range of ideas and subtle shades of meaning, communicated through the incorporation of texts into the visual and architectural material of the iconostases, makes Kyiv's iconostases a remarkable phenomenon worthy of study.

For the study, the main iconostasis of the oldest cathedral in Kyiv was chosen, which became a symbol of the revival of the Kyiv Metropolis in 1743. The iconostasis of Saint Sophia Cathedral in Kyiv was built through the efforts of two Metropolitans of Kyiv: Raphael Zaborovsky (†1747), who began the construction, and Timothy Shcherbatsky (†1767), who completed it after Zaborovsky's death [2, c. 69]. Unfortunately, the grandiose ensemble lost part of its multi-tiered structure during its existence, particularly the festive, apostolic, and prophetic tiers. Currently, the iconostasis is a pre-altar barrier: the socle and deesis tiers have been preserved. However, the well-conceived and visually holistic image of the iconostasis has not lost its main theological, liturgical, and decorative functions, even in fragments.

Comparing F. Solntsev's drawing [3, c. 23], which depicts the iconostasis before its reconstruction, with the surviving icons and fragments of decorative elements, along with a correct reading of the texts and an examination of the connections between the inscriptions and the images, makes it possible to reconstruct and interpret the monumental and multi-layered symbolic “text” of the iconostasis.

Materials and methods. The author conducted an on-site examination of the icons in situ. The reading of individual, partially faded texts was made possible by special infrared photography (IR photography, by O. Honchar and O. Ryzhova); the restoration of lost texts was carried out based on literary sources.

Discussion. In the symbolic program of the iconostasis of Saint Sophia Cathedral in Kyiv, several themes prevail, but the semantic core is four icons of the local tier – “Christ Pantocrator”, “Mother of God with the Child”, “Saint Sophia – Wisdom of God”, “Hierarchs of Faith” – in which its main plot-thematic line is visually revealed: the convergence of the image of Sophia, the Wisdom of God, with the image of the Virgin Mary, the Mother of God [2, c. 49–51].

In the icon “*Christ Pantocrator*”, the Savior is presented in the iconographic type of Lord Almighty. The Savior's right hand is folded in a gesture of nominal blessing in front of his

chest; in his left hand, Christ holds an open Gospel. The text on the spread of the book is a fragment from Christ's sermon in the synagogue in Nazareth (Luke 4:16-20): «ДѢХЪ ГДѢНЬ НА МНѢ, ЕГОЖЕ РАДИ ПОМАЗА МЯ, БЛГОВѢСТИТИ НИЦЫМЪ ПОСЛА МА, ИСЦѢЛИТИ СОКРШЕНІА СРЦЕМЪ, ПРОПОВѢДАТИ ПЛКНѢНЫМЪ ѠПШЕНІЕ, ИСЦѢЛИТИ ПРОЗРѢНІЕ: ѠПШТИТИ СОКРШЕНІА ВО ѠРАДѢ: ПРОПОВѢДАТИ ЛѢТО ГДНЕ ПРОІАТНО.» (Luke 4:18-19).

The Lord's sermon in the Nazareth synagogue on the Sabbath day is commemorated on the first of September (O.S.), when the beginning of the ecclesiastical indiction is celebrated. This testifies to the beginning of a New Time, the Lord's Time as an epoch, and the reign of the one true King – Christ himself. Since the beginning of the new ecclesiastical year is announced by priests at the behest of the high priest, this Gospel text also testifies to the priestly anointing of Christ.

Given that Saint Sophia Cathedral served as the main cathedral for the Kyiv Metropolis until the early 20th century, and was the site of episcopal ordinations, it is reasonable to suggest that this specific Gospel passage was chosen to emphasize the theme of grace bestowed upon those in priestly and episcopal service. The figurative “surroundings” of the Savior's icon support this assertion: above the icon is a cartouche with the inscription «АЗЪ ЕСМЬ СВѢТЪ МІРУ:» (John 8:12), the mosaic image of Christ the Priest, located at the top of the eastern transverse arch, and a piece of cloth over the Savior's belt, which also belongs to the attributes of episcopal and liturgical vestments. Thus, Christ is here the anointed one or the Messiah in the exclusive meaning of this word that is, having all kinds of anointing prophetic, royal and of the high priest.

In the icon “Mother of God with the Child”, the Mother of God is presented in the iconographic type of Hodegetria. She holds the Infant Christ on her left hand and prayerfully points to Him with her right hand. The Christ Child rests on the left hand of the Virgin Mary. With two fingers He blesses; with His left hand He holds an open book. On the spread of the book is an inscription – lines from the

Revelation of St. John the Theologian (Rev. 1:8): «АЗЪ ЕСМЬ АЛФА И ОМЕГА».

The inclusion of verses from the Book of Revelation in the “Mother of God with the Child” icon adds another layer of thematic meaning, highlighting the divine nature and pre-eternal existence of the Infant Christ. The inscription from Psalm 44:10 in the cartouche above the icon: «Предста Царница одесную Тебе» interprets the Mother of God as the Church; see St. Athanasius the Great: “The queen stands at your right hand, arrayed in gilded garments. The queen is the Church, adorned as a bride for the great King, and standing at the right hand signifies the honor she will be granted in the age to come, and her multicolored garments represent faith, hope, and love. But she also has another, most radiant garment – Christ himself”.

Time has unfortunately erased the inscriptions on the “*Holy Sophia, Wisdom of God*” icon that explained the symbolism of the composition's elements. These lost inscriptions, which include text on the scrolls, the archangels' attributes, and the medallions' symbols, are crucial for understanding the icon's complex and unique iconographic program. Therefore, to properly understand the nuances of iconography and artistic features, we turned to the work of Metropolitan Eugene (Bolkhovitinov) “Description of the Kyiv Sophia Cathedral and the Kyiv Diocese” (1825), where the original is described in detail [2, c. 49–51].

“[...] the cathedral icon of Saint Sophia in Kyiv depicts, beneath a canopy upheld by seven pillars, the Mother of God standing upon a crescent moon, which rests on a cloud; beneath the cloud is an ambo with six steps. Upon the breast of the Mother of God, within the medallion adorning the front of her phelonion, is shown the Savior seated, clad in a white chiton with a golden cloak draped over the left shoulder, blessing with His right hand and holding a globus cruciger in His left. Along the cornice of the canopy runs an inscription in majuscule script with the aforementioned words of Solomon: Η ΣΟΦΙΑ ΩΚΟΔΟΜΗΣΕΝ ΕΑΥΤΗ ΟΙΚΟΝ ΚΑΙ ΥΠΗΡΕΙΣΕ ΣΤΥΛΟΥΣ ΕΠΤΑ. Above the canopy, at its summit, God the Father

is depicted within rays, inclining and bestowing a blessing. From His mouth, along the rays, are inscribed to the right the words of David (Psalm 74:4): *I have established*, and to the left: *its pillars*. Below God the Father, above the summit of the canopy, the Holy Spirit is depicted amid radiant clouds, encircled by luminous rays, which extend downward and rest upon the head of the Mother of God. On either side of God the Father, above the canopy, are seven winged angels: on the right, *Michael* holding a flaming sword, *Uriel* with a downward-pointing lightning bolt, and *Raphael* bearing an alabaster vessel of myrrh; on the left, *Gabriel* with a lily branch in his hand, *Selaphiel* with prayer beads, *Jegudiel* with a royal crown, and *Barachiel* holding a cluster of flowers upon a white cloth. Before the Mother of God, upon the steps of the ambo, stand the Patriarchs and Prophets. On the right, on the third step from the top – formed of clouds and situated beneath the feet of the Theotokos – stands the *Prophet Moses*, holding in both hands the double tablets; with the finger of his right hand he points to the inscription upon them: *Rejoice, O tablet of God, upon which the Word of God was inscribed by the finger of the Father*. On the fourth step stands *Aaron*, vested in the mitre and garments of the Old Testament high priesthood; in his right hand he holds the rod that budded, while with his left he points to the steps beneath the feet of the Mother of God. On the sixth step stands *David*, wearing a royal crown and a mantle with an ermine collar and lining, holding in both hands the Ark of the Covenant. On the left side, from the cloud beneath the feet of the Mother of God, on the third step opposite *Moses*, stands the *Prophet Isaiah*, bearing a scroll upon his left shoulder and supporting it with his left hand; with his right he points to the inscription on the scroll: *Behold, a Virgin shall conceive and bear a Son, and they shall call His name Emmanuel*. On the fourth step, opposite *Aaron*, stands *Jeremiah*, holding a scroll in his right hand and gesturing to the side with his left. On the fifth step is *Ezekiel*, holding in his hands the closed gate. On the sixth step is *Daniel*, with a stone in his hands. On the lower steps, the first bears the inscription *Faith*, and on either side of this word: *her*

ascent by seven steps. On the second step is *Hope*, on the third *Love*, on the fourth *Purity*, on the fifth *Humility*, on the sixth *Grace*, and on the seventh – formed of clouds beneath the feet of the Mother of God – *Glory*. On all seven pillars of the canopy, beneath the capitals of the Corinthian order, are emblems set within circular medallions. On the outermost pillar to the right of the Mother of God is depicted a book in the form of a scroll, from which seven seals are suspended; above it is the inscription: 1. *The gift of wisdom*, and below it: *I saw a book sealed with seven seals*. On the second pillar is the emblem of a seven-branched candlestick; above it is the inscription: 2. *The gift of understanding*, and below: *I beheld a golden candlestick, with seven lamps upon it*. On the third pillar, the one nearest to the Mother of God, is the emblem of seven eyes; above them is the inscription: 3. *The gift of counsel*, and below: *Upon a single stone are seven eyes*. On the fourth pillar, nearest the left side, is the emblem of seven trumpets; above them is the inscription: 4. *The gift of fortitude*, and below: *Seven trumpets for the fall of Jericho*. On the fifth pillar is a right hand surrounded by seven stars; above it is the inscription: 5. *The gift of knowledge*, and below: *In His right hand, seven stars*. On the sixth pillar are seven fiery censers, with the inscription above: 6. *The gift of piety*, and below: *Seven golden bowls full of incense, which are the prayers of the saints*. On the seventh pillar is a cluster of fiery lightning bolts, with the inscription above: 7. *The gift of the fear of God*, and below: *The seven thunders uttered their voices*.”

The description of the icon made by Metropolitan Eugene (Bolkhovitinov) and comparison with the original allow us to assert that the following texts were used as literary sources for the creation of the Kyiv version of “Sophia – Wisdom of God”: the Books of Proverbs (Proverbs 9:1), Psalms «ІЗЪ УТВЕРДИХЪ СТОЛПЫ ЕЯ» (Ps. 74:4), prophetic books – the Book of Isaiah: «сѣ, дѣва во чрѣвѣ прїиметъ и родитъ сѣна, и нарекутъ имя емоу Еммануїлаъ» (Isa. 7:14), Zechariah «видѣхъ свѣщникъ златъ и свѣтилнѣи верху егѣ» (Zech. 4:2); «На камени единомъ седмъ ѡчесъ» (Zech. 3:9); the Book of Revelation:

«ВІДѢ[ХЪ] КНИГѢ ЗАПЕЧАТАНѢ СЕДМІЮ ПЕЧАТІЮ» (Rev. 5:1); «ВРѢЦѢ ДЕСНѢ СЕДМЪ ЗВѢЗДЪ» (Rev. 1:16); «СЕМЪ ФИАЛЫ ЗЛАТИ ПОНЫ ДИМИДА ПАЖЕ СѢИ МЛТВЫ СѢТЫХЪ» (Rev. 5:8, 8:3); «ГАГЛША СЕМЪ ГРОМОВЪ ГЛАСЫ СВОИМИ.» (Rev. 10:4); the Book of Joshua «СЕДМЪ ТРѢБЪ НАПАДЕНИЕ ЕРИХОНА» (Josh. 6:12), as well as verses from the Akathist to the Theotokos. «РАДѢСЯ СКРИЖАЛѢ ВНЕИЖ ПѢСТОМЪ ѠЧИ НАПИСАСА СЛОВО». The text of the Apocalypse corresponds to the very image of the Theotokos standing on the crescent moon, and the multiple repetitions of the sacred number “7” (Rev. 12:1). The inscription on the cartouche above the icon is a quotation from John 1:14. «СЛОВО ПЛОТЬ БЫСТЬ».

In the icon *“Hierarchs of Faith”*, the artist created a carefully structured and balanced composition. The space is divided into distinct sections using gentle, semi-circular lines. The upper part features a vibrant blue sky, while the lower part depicts marble steps, symbolizing an ascent. Seven saints, representing the hierarchs of faith, act as intermediaries between the heavenly and earthly realms. The inscription on the cartouche above them is a quote from Matthew 18:19. «ТѢ ЕСМЪ ПОСРЕДѢ НѢХЪ»; the Holy Fathers of the Church interpret as a call for unanimity and concord in conciliar prayer.

In the central and highest point of the icon’s sky, a golden Golgotha cross is depicted with four nails at its base. Below Golgotha, there is a wide scroll with an inscription from the catholic epistle of James (James 3:17): «ИЖЕ СВѢШШЕ ПРЕМРОСТЬ ПЕРВѢ ЧТѢ Е. ПОТѢМЪ ЖЕ МІРНА КРОТКА БЛГО ПОКОРІВА ИСПОЛНѢ МІЛОСТИ ИПОДОВЪ БЛГІИ НЕСМѢНА И НЕЛИЦЕ МѢРНА».

On the left side of Golgotha, enclosed in a round pink mandorla, there are three golden bishop’s croziers, intertwined in the shape of a triangle. Beneath this image, there is an inscription written in gold: «ТРИ СВАТИТЕЛИ ТРЕМА СВОИМИ ЖЕЗЛАМИ ШИТ ТРОНИЦИ ПРОВАТА ПИШѢТЬ БЫТИ СНАМИ».

On the right side of Golgotha, enclosed in a round pink mandorla, there are four golden bishop’s croziers. Two croziers are crossed diagonally, with the other two placed on either side. Beneath this image, there is an inscription

written in gold: «ЧЕТЫРЕХЪ СВАТИТЕЛЕЙ ЖЕЗЛЫ НАЧИНАЮТ ИМЯ МАРИИ ТОЩИТЬ ПОТРОНИЦИ ЯВЛЯЮТ».

The upper register of the image uses symbols to represent three key themes: the Wisdom of God, which occupies the central axis; the Trinity, depicted on the left; and the Mother of God, shown on the right.

Another register in the sky features seven applied medallions in a golden relief frame; they correlate with both the symbols of the upper register and the figures of the saints. The painted images that were previously placed on the convex “mirrors” of the medallions are now erased; below is according to the text of the article by Yu. Zvezdina [4, с. 130–138].

Under the “burning pillar” medallion, the furthest on the left, stands the holy hierarch Basil the Great. The next two medallions, “Holy Spirit” and “Apostle Paul”, are joined at the bottom by a ribbon; on the ribbon is the inscription: «И ТРОНЪ ВІЗАНТІЙСКІЙ». Below the second medallion stands the figure of Saint Gregory the Theologian, followed by Saint John Chrysostom under the third medallion. The central medallion, which appears to be empty or without a clear image, is positioned above the figure of Saint James, who stands on a central platform or cathedra. A ribbon above Saint James bears an inscription: «Д ЕРСЛИМСКІЙ». Below the fifth medallion, which features a heart with the name of Christ, stands the figure of Saint Ignatius the God-bearer. A ribbon above the saint bears the inscription: «ИТИСХІЙСКИЙ». Below the sixth medallion, which depicts the Trinity, stands the figure of Saint Athanasius. Under the seventh medallion, featuring an icon of the Mother of God, is the figure of Saint Cyril. These two medallions on the right are connected by a ribbon at the bottom, which bears an inscription: «В ІЛЕЗАНДРІЙСКІЙ».

While the saints occupy the ambo and the first three steps, the subsequent steps feature inscriptions and symbols.

In the center of the fourth and fifth steps, the inscription «ДВА ХЕРУВІМА СУТЬ ВЕЛИКІЙ ПЕРВОСТѢЛЪ ИАНТИСХІСКИЙ» is positioned between two tall golden ripids. This arrangement visually connects the figures of St. James,

the Brother of the Lord and first Bishop of Jerusalem, and St. Ignatius the God-bearer, Bishop of Antioch.

On the left side of the fourth and fifth steps, the inscription «Трех стѣлаѣ три свѣци ѿблѣ Иже стѣлаѣ чин блгс[...]е» is positioned between three tall candles on a candlestick. This arrangement visually connects the inscription to the figures of Basil the Great, Gregory the Theologian, and John Chrysostom, the creators of the Divine Liturgy.

On the right side of the fourth and fifth steps, the inscription «[...]хъ двѣ свѣци събраз[...]» is positioned between two tall candles on a candlestick. This arrangement visually connects the inscription to the figures of Athanasius and Cyril, both renowned Archbishops of Alexandria.

The inscription «Патриаршын престоли чѣтыре ѹтверждаются на нихъ семь іерархъ веры» is located on the last step, spanning its entire width.

The icon's composition presents a well-defined structure of symbolic theological narrative, unveiling multiple layers of meaning.

The central part of the icon visualizes the concept of Divine Wisdom, which is embodied in both the body of Christ and the Church. This is conveyed primarily through the radiant image of the Golgotha Cross, the inscription on the charter: «Иже свѣшше прѣмрость [...]» and the depiction of St. James, the Brother of the Lord, who was the first Bishop of Jerusalem and the first liturgist. The theme of the first Jerusalem bishops inheriting the priesthood from Christ and their blood relation to him is further emphasized by the depiction of Christ on the central medallion of St. James' miter. In this image, Christ is portrayed in the Salvator Mundi iconographic type.

The theme of the Holy Trinity is emphasized on the left side of the icon through several visual elements. These include the mandorla with the "Shield of the Holy Trinity", and the medallions depicting the "Burning Bush" (beneath which stands St. Basil the Great), the "Holy Spirit" (with St. Gregory the Theologian below), and the "Apostle

Paul" (with St. John Chrysostom below). Each medallion contains an emblem that visually represents the specific activity or contribution of the corresponding hierarchy.

The theme of the Mother of God (right side of the icon) is embodied in the images: the mandorla with the inscription «Чѣтырехъ свѣтителѣй жезлы начинаютъ Имя марии [...]» the medallion with the "heart with the name of Christ" – under it the figure of St. Ignatius the God-bearer, the "Holy Trinity" on the medallion – under it the image of St. Athanasius the Great, the icon of the Mother of God on the medallion – under it the figure of St. Cyril of Alexandria. The emblem of the "heart with the name of Christ" above the figure of St. Ignatius the God-bearer is borrowed from an anonymous Western medieval narrative, according to which, after the heart of Ignatius the God-bearer was divided into parts, on each of them was found an inscription in golden letters of the name of Jesus Christ. The image of the "Holy Trinity" above the depiction of St. Athanasius the Great symbolizes the victory of the Nicene Creed and the triumph of the doctrine of the consubstantiality of the Father and the Son, which became possible mainly due to the literary activity and personal feat of Athanasius the Great. The icon of the Mother of God above the figure of St. Cyril of Alexandria refers to the Christological controversy, which was mainly focused on substantiating the Mother of God's divine motherhood and was reflected in the name Theotokos.

The main themes visually expressed in the iconographic program of the icon reflect the main dogmas of the Orthodox faith: the dogma of God, One in Three Persons, and the dogma of Christ the Savior, in which the aspect of His birth from the Virgin Mary is especially highlighted.

The image of the saints represents the four ancient patriarchates: Constantinople, Alexandria, Antioch, and Jerusalem. The Patriarchate of Constantinople (Byzantine) is represented by Sts. Gregory the Theologian († 390) and John Chrysostom († 407); St. Basil the Great († approx. 379) stands separately (last on the left), but near Gregory the Theologian, as his closest friend and companion. The Patriarchate

of Jerusalem, in the center, is represented by St. James (approx. † 63), the Brother of the Lord, Bishop of the Church of Jerusalem. To his right stands St. Ignatius the God-bearer († 108), who headed (67-107) the See of Antioch. The Church of Alexandria is represented by the figures of Sts. Athanasius the Great († 373) and Cyril of Alexandria († 444).

The compositions of the icons “Hierarchs of Faith” and “Holy Sophia, Wisdom of God”, which are based on dogmatic theology, are the fruit of refined theological thought and iconographic creativity. Extensive commentary inscriptions accompanying the images explain not only their dogmatic basis but also the essence of the pictorial symbolism itself. The Kyiv versions of the images “Sophia, Wisdom of God” and “Hierarchs of Faith” are unique and mark a new era in the icon painting of Kyiv – an era of completely innovative compositions, in which the authors try to incorporate eternal and God-revealed truths, the spiritual experience of faith, and communion with God.

In the icon “*St. John the Theologian*”, we see the image of a beautiful youth standing and leaning on a lectern. An eagle with a quill in its beak is depicted above John’s head, and the apostle himself holds a book lying on the lectern with his right hand and a scroll with his left. The inscriptions on the scroll and the book emphasise the mystical and visionary state of the evangelist: «И ЧЕТВЕРТОЕ ЖИВОТНО ПОДОБНО ОРУ ЛЕТАЮЩЕМУ» (Rev. 4:7), «И ВИДѢХОМЪ СЛАВУ ЕГЕ И[...] СЛАВУ ЕДИНОРОДНАГО ѠЦА» (John 1:14).

In the icon “*The Most Holy Theotokos – Simeon’s Prophecy*”, the Virgin’s hands, folded on her chest, are pierced by a sword. A ribbon with an inscription wraps around the blade of the sword «ИТЕБЕ. САМОИ ПРОИДЕ ОРУЖИЕ. ВЪДУШУ» (Lk. 2:35). The words spoken by Simeon the Righteous in the Gospel of Luke are unanimously understood by theologians as a prophecy of the deep sorrow that the Virgin Mary would experience upon witnessing the crucifixion of Christ.

The icons in the socle row of the main iconostasis’s central section depict scenes from the Old Testament and prefigurements of the

New Testament. These include “The Epistle of the Holy Apostle Paul to the Hebrews”, “Archangel Michael Defeats the Devil”, “Sermon of the Holy Apostle Peter in Caesarea”, and “Seven Angels with Trumpets”.

In the icon “*Epistle of St. Paul to the Hebrews*”, the key to the image is the inscription on the scroll: «ПОВИНѢТЕСѦ НАСТАВНИКОМЪ ВАШИМЪ ИПОКАРѦЙТЕСѦ: ТѢИ ВОБѢДѢТЪ Ѧ ДѢЛАХЪ ВАШИХЪ ЯКО СЛОВО ВОЗДАТИ ХОТѢЩЕ» (Hebrews 13:17). These are the words of the Apostle Paul from the Epistle to the Hebrews, which the Church interprets as advice to bishops.

The icon “*Archangel Michael Defeats the Devil*” depicts the scene of the battle between Archangel Michael and the devil-Satan; chapter 12 from the Book of Revelation (Rev. 12) is taken as the verbal primary source. On the ribbon placed below, it is written: «ИДАНЫ БЫША ЖЕНѢ ДВА КРЫЛА ОРА ВЕЛИКОГО. ДАΠΑРѢТЪ ВЪПЪСТЫНЮ ВМѢСТО СВОЕ» (Rev. 12:14).

In the icon “*Sermon of St. Peter in Caesarea (Baptism of the Centurion Cornelius and His Household)*”, the inscription on the ribbon is a quotation from the Epistle of St. Paul to the Hebrews: «ЯКО ВСѢ ОУБѢДАТЪ МА ѠМАЛА ДАЖЕ ДО ВЕЛѢКА ЙХЪ» (Hebrews 8:11).

In the icon “*Seven Angels with Trumpets*”, the inscription on the ribbon placed below the image is a quotation from the prophetic Book of Revelation (Apocalypse): «ИЗЫДЕ ДЫМЪ КАДѢЛНЫЙ МОЛѢТВАМЪ СѢИХЪ ѠРЪКѢИ ѦГГЛА ПРЕДЪ БГѦ» (Rev. 8:4).

Results. The reconstruction of the semantic connections identified the main sacred theme, which is revealed in the unity of image and text: the Orthodox Church’s understanding of the Mother of God.

It has been revealed that the four icons of the local tier in the central part of the main iconostasis: “Hierarchs of Faith”, “Mother of God with the Child”, “Lord Almighty”, “Holy Sophia, Wisdom of God”, are the core of the symbolic text, where the main plot-thematic line is visually revealed: the convergence of the image of Sophia, the Wisdom of God, with the image of the Virgin Mary, the Theotokos.

It is noted that in the icon “Christ Pantocrator” the fragment of the Gospel text is intended to especially highlight the theme of the grace of the priesthood and episcopal ministry.

It is indicated that the introduction into the composition “Mother of God with the Child” of lines from the Revelation of St. John the Theologian (Rev. 1:8) creates an additional thematic association, where the divine dignity and pre-existence of the Christ Child are emphasized, and the inscription in the cartouche with the text from the Psalm (Ps. 44:10) interprets the Mother of God as the Church.

It is established that the main themes embodied in the iconographic program of the icon “Hierarchs of Faith” are a reflection of the main dogmas of the Orthodox faith: the dogma of God, One in Three Persons, and the dogma of Christ the Savior, in which the aspect of His birth from the Virgin Mary is especially highlighted.

It has been demonstrated that the visual context of the iconostasis incorporates texts from the Gospels (Lk. 2:35; Jn. 1:14; Matt. 18:19), the Epistles (Heb. 8:11; 13:17), the Epistle of James (Jas. 3:17), the Revelation of St. John the Theologian (Rev. 1:8; 1:16; 4:7; 5:1; 5:8; 8:3; 8:4; 10:4; 12:1), the Book of Joshua (6:12), the prophetic books of Isaiah (8:1; 7:1) and Zechariah (4:2; 3:9), the Book of Genesis (28:12), the Psalms (Ps. 44:10), the Proverbs of Solomon, and the Akathist to the Theotokos.

It has been demonstrated that the texts incorporated into the visual compositions of the icons, in addition to their homiletical and educational functions, also play the role of biblical exegesis.

A detailed analysis of the biblical texts in the icons of the iconostasis, from the point of view of the integrity of the design, allows us to improve the understanding of Slavic/Eastern Christian sacred contexts.

Bibliography:

1. Риждова О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2020. 463 с.
2. Болховітінов Є. Вибрані праці з історії Києва. Київ : Либідь, 1995. 488 с.
3. Нікітенко Н. Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2007. № 1. С. 22–47.
4. Звездіна Ю. Ікони з іконостасу Софії Київської та українські духовні тексти другої половини XVII ст.. *Софійські читання*. 2007. Вип. 3. С. 130–138.
5. Дмитрій Ростовський Житія Святих. Життя преподобного отця нашого Єфрема Сиріна. Видавництво: Почаївська лавра, 2020. 848 с.

References:

1. Ryzhova, O. (2020). Ikonopys u khudozhnii kul'turi Kyieva kintsia XVII–XVIII stolit' : monohrafiia [Iconography in the artistic culture of Kyiv at the end of the 17th–18th centuries. Monograph]. Vydavnycho-poligrafichnyi tsentr “Kyivs'kyi universitet” [in Ukrainian].
2. Bolkhovitinov, Eu. (1995). Vybrani pratsi z istorii Kyieva [Selected works on the history of Kyiv]. Lybid' [in Ukrainian].
3. Nikitenko, N. (2007). Holovnyi ikonostas Sofii Kyivs'koi iak istoriko-kul'turnyi fenomen [The main iconostasis of St. Sophia of Kiev as a historical and cultural phenomenon]. *Pam'iatky Ukrainy: istoriia ta kul'tura*, (1), 22–46 [in Ukrainian].
4. Zvezdina, Yu. (2007). Ikony iz ikonostasa Sofii Kievskoy i ukrainskie dukhovnye teksty vtoroy poloviny XVII veka [Icons from the iconostasis of St. Sophia Cathedral in Kyiv and Ukrainian spiritual texts of the second half of the 17th century]. *Sofiys'ki chytannia*, (3), 130–138 [in Ukrainian].
5. Dimitrij Rostovskij. (2020). Zhitia sviatykh. Zhitie prepodobnogo ottsa nashego Efrema Sirina. Zhitie 95 [Lives of the Saints. Life of our Venerable Father Ephraim the Syrian. Life 95.]. Vidavnistvo: Pochaivska Lavra [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Роготченко Костянтин Олексійович,

аспірант

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України,

член Національної спілки художників України

ORCID ID: 0009-0000-9545-3851

kot400@ukr.net

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ВІД ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ АВАРІЇ ДО ТЕПЕР

Досліджуючи соціокультурний контекст візуального мистецтва України першої чверті XXI століття, слід звернути увагу на чинники, що формували образотворче мистецтво декларованого періоду. Перш за все мова йде про глобалізаційні зміни, що відбувалися протягом двох останніх десятиліть XX – початку XXI століть. Другим важливим чинником стає євроінтеграція і намагання митцями позбутися постколоніального стереотипу. Важливою ланкою розвитку стає технологічний прогрес, який докорінно змінює нову культурну парадигму. Прикладом може слугувати цифровізація, що не лише приходить на допомогу усебічного вивчення мистецьких процесів минулого, але й формує новий модуль зберігання того мистецького продукту, який раніше не був збережений для дослідників.

Зміни у свідомості українського мистецького соціуму відбулися не одразу. Активно досліджувати вітчизняну історію, міфологію, народні традиції, українські митці почали з середини 1980–х років. Яскравими подразниками тогочасної громадської думки були творчі групи митців, що проходили у будинках творчості у Седніві, Гурзуфі на території України та у Дзинтарі, Майєрі на території Балтійських республік. Активно розвивалася національна складова у неформальних виставках художнього об'єднання «Погляд» у Києві, що було ініційоване секцією монументального мистецтва КОНСХУ (Київської організації національної спілки художників України). Такі виставки проходили поза художніми радами НСХУ (Національної спілки художників України) у приміщеннях КПП (Київський політехнічний інститут) та у приміщенні Софії Київської на хорах другого поверху. Ще за часів панування офіційного художнього методу соціалістичного реалізму прогресивні українські митці шукали можливості нового формотворення для увіковічнення у своїх творах народних образів, портретів народних героїв (козаків, письменників). Митці створювали твори, де головними героями ставали ковалі, герої народного епосу, визначні особистості. Так відроджувалися забуті або заборонені образи національної гордості. Ці твори не часто потрапляли на офіційні художні виставки, але їх кількість активно збільшувалася. Переломним періодом став 1991 рік, коли була офіційно проголошена Незалежність.

Пропоноване дослідження використовує культурологічні і соціокультурні аналізи, як і міждисциплінарні підходи. Але головною метою є оприлюднення власного авторського досвіду безпосереднього учасника художнього процесу українського культурного поля. Автор звертає увагу на мало або недостатньо вивчені аспекти у формуванні мистецьких практик межі XX – XXI століття в Україні.

Ключові слова: візуальне мистецтво України, contemporary art, мистецькі практики, авторська версія, моральний стан, психологічна травма.

Rohotchenko Kostiantyn. THE SOCIOCULTURAL CONTEXT OF UKRAINIAN VISUAL ART FROM THE CHERNOBYL ACCIDENT TO THE PRESENT

Studying the socio-cultural context of the visual art of Ukraine in the first quarter of the 21st century, one should pay attention to the factors that shaped the visual art of the declared period. First of all, we are talking about globalization changes that took place during the last two decades of the 20th and early 21st centuries. The second important factor is European integration and artists' efforts to get rid of the post-colonial stereotype. An important link in development is technological progress, which fundamentally changes the new cultural paradigm. An example can be digitalization, which not only helps the comprehensive study of artistic processes of the past, but also forms a new storage module for that artistic product that was not previously preserved for researchers.

Changes in the consciousness of the Ukrainian artistic society did not happen immediately. Ukrainian artists began to actively explore national history, mythology, and folk traditions in the mid-1980s. Bright irritants of the

public opinion of that time were the creative groups of artists that took place in the houses of creativity in Sedniv, Gurzuf on the territory of Ukraine and in Dzintar, Mayer on the territory of the Baltic republics. The national component was actively developed in the informal exhibitions of the artistic association "Poglyad" in Kyiv, which was initiated by the monumental art section of KONSHU (Kyiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine). Such exhibitions were held outside the artistic councils of the National Union of Artists of Ukraine (NSHU) in the premises of KPI (Kyiv Polytechnic Institute) and in the premises of Sofia of Kyiv on the choirs of the second floor. Even during the reign of the official artistic method of socialist realism, progressive Ukrainian artists were looking for opportunities to create new forms to perpetuate folk images, portraits of national heroes (Cossacks, writers) in their works. Artists created works where the main characters were blacksmiths, heroes of folk epics, prominent personalities. This is how forgotten or forbidden images of national pride were revived. These works were not often included in official art exhibitions, but their number was actively increasing. The turning point was 1991, when Independence was officially proclaimed.

The proposed study uses cultural and sociocultural analyzes as well as interdisciplinary approaches. But the main goal is to publicize one's own author's experience as a direct participant in the artistic process of the Ukrainian cultural field. The author draws attention to little or insufficiently studied aspects in the formation of artistic practices at the turn of the 20th - 21st centuries in Ukraine.

Key words: visual art of Ukraine, contemporary art, artistic practices, author's version, moral state, psychological trauma.

Постановка проблеми. Соціальна напруженість суспільства, як це не парадоксально, не стала відповіддю на головне запитання мистецтвознавчої та соціальної наук останніх 30 років, чому українське мистецтво вибрало саме такий шлях розвитку. Адже практичні усі види і жанри вітчизняного мистецтва України задекларованого періоду не були схожими з аналогічним контемпоральним (сучасним) мистецтвом Світу. Автор спробує пояснити специфіку пропонування митцями новітніх образів, виходячи з сучасних умов навколишнього життя. Соціокультурна складова передбачає зворотні зв'язки між митцем і соціумом. Зрозуміло, що для розвитку зображальної культури сучасності важливо дослідити у першу чергу місця оприлюднення творів і реакцію соціуму на ці твори. Далі йде освіта, спонсорство, можливість заробітку, матеріальна складова. Та найголовнішим чинником залишається моральний стан творця. Від страшної техногенної катастрофи – аварії на Чорнобильській атомній станції до жахливого сьогодення увесь український народ прожив у стресі. Зміна політичного курсу, народження нової держави, проголошення Незалежності, боротьба за свою Незалежність на майданах і початок найстрашнішої за останній час на цій Планеті кровопролитної війни сформували нове бачення і розуміння. Не оминув стрес і митців – одного з найбільш незахищеного прошарку суспільства.

Сполучення «психологічна травма» стало нормою життя. Будь-яке зображальне мистецтво останнього часу слід розглядати виключно враховуючи стан емоційного напруження вітчизняного соціуму [5].

Аналіз останніх досліджень. Слід зазначити, що про сучасне образотворче мистецтво написано достатньо ґрунтовних матеріалів. Оприлюднені дослідження про творчість багатьох сучасних митців. За останній час і самі митці пишуть про свою творчість та про мистецькі проблеми, що є ознакою нового напрямку мистецтвознавчої та культурологічної думки. Слід згадати роботи О. Авраменко, Г.Скляренко, Н. Бабій, М. Протас, О. Федорука, О. Роготченка, Н. Урсу, О. Школьної, М. Юр, О. Чуйка, Т. Міронової, О.Голубця, О. Петрової, Н. Бабій, А. Черепані, В. Сидоренка, А.Сидоренка, О.Собкович та інших.

Мета статті – спроба пояснення етимології мистецького руху від початку 1990-х років до сьогодні в Україні.

Виклад основного матеріалу. Слід констатувати недостатню кількість досліджень в українському мистецтвознавстві та культурології, які б у повній мірі віддзеркалювали сучасний погляд на особливості української образотворчості першої чверті XXI століття з точки зору художньо-стильових особливостей мистецтва. Загальне глибоке дослідження мистецьких процесів першої чверті XXI століття у сенсі розвитку візуального

мистецтва не було систематизовано. Також у повній мірі не було систематизовано комунікацію образотворчого мистецтва з суспільством. Важливо наголосити, що протягом тридцяти останніх років відбулася значна трансформація сучасної художньої мови, котра в останні кілька десятиліть збагатилася формотворчими чинниками суміжних галузей знань, що дає у кінцевому результаті більше можливостей для дослідників зрозуміти роль і значення візуального мистецтва у загальній системі розвитку культурних процесів України [7].

Головною відмінністю культури першої чверті ХХІ століття стають Помаранчева революція 2004 року, Революція Гідності 2014 року та війна, що розпочалася у 2014 році і продовжилася у повномасштабній фазі з лютого 2022 року. Три потужних чинники вивели Україну у абсолютно новий культурний та мистецький простір, аналогів якому Світ не бачив. Першоосновою стала національна ідентичність, що сформувала новий шлях розвитку сучасного мистецтва, докорінно відмінного від мистецтва інших країн Світу. Активною стала соціально-політична та національна складова, що у свою чергу дали новий поштовх до створення творів унікального живопису, скульптури, декоративно - ужиткового мистецтва, дизайну, плакату, станкової та книжкової графіки, фотографії. Набагато активніше почала розвиватися інсталяція, відео арт, мистецтво настінного вуличного зображення. Творами українських митців зацікавилися музеї, галереї, поціновувачі, а також мистецтвознавці, культурологи та журналісти закордонних країн. Після довгих років мало цікавого для закордонного мистецтвознавства українського радянського мистецтва, початок нового ХХІ століття продемонстрував у зображальному мистецтві масовий пошук нової форми. Митці України продемонстрували зацікавленість, а доволі часто і пряме звернення до українського авангарду, кращих зразків декоративного мистецтва, про що у монографії «Стиль модерн в Україні» пише Т.Кара Васильєва: «Автор намагалася показати, що модерн,

виявив себе в різних видах і жанрах художньої культури. Світло українського модерну, що проіснував 10-15 років, ще довгий час живило українську культуру, його ремінісценсії відчувуються до сих пір» [2, с. 185]. Сучасні митці наслідують прогресивну графіку Бойчуків, відроджується втрачене професійне ковальське мистецтво.

Контемпоральне (сучасне) мистецтво України почало активно віддзеркалювати соціальні події у творах мистецтва у тій кількості, якої не було протягом усього ХХ століття. Провідною темою мистецтва початку ХХ століття (ще до Помаранчевої революції) стає самоідентифікація, що трансформується у відображення масового героїзму громадян від 2004-го року до 2026-го. Більшість художніх творів зорієнтовано на змалюванні української суб'єктності, яка зрештою і виводить національну образотворчість у світове культурне поле. У часовому вимірі автор пропонує досліджувати особливості зображального мистецтва України зазначеного періоду розділивши його на декілька умовних етапів. Події, що відбувалися між Чорнобильською катастрофою до Помаранчевої революції 2004 року та до «Революція гідності» 2014 року. Від епідемії Ковіду 19, повномасштабне вторгнення росії в Україну у 2022 р. до тепер.

Як зазначає київська дослідниця Т. Міронова: «При цьому співпраця художників з теоретиками від кінця ХХ століття, а також зарубіжний досвід вітчизняних митців, їх включення до світових художніх процесів стали основою для вивчення нових мистецьких явищ – насамперед проєктної діяльності, що межує з акціонізмом, кіноіндустрією, медіа-артом». (Виступ на перед захисті докторської дисертації. Травень 2024. Івано Франківськ) [4]. Це вкрай важливе твердження, адже до останнього часу думка митців, які фізично створюють візуальне мистецтво, до мистецтвознавчих та культурологічних досліджень майже не долучалася. Серед митців, які, як науковці, досліджували власну і чужу творчість можемо назвати Віктора Сидоренко, Андрія Сидоренко, Оксану Чепелик, Ольгу Петрову, Надію

Бабій, Ірину Ситник, Олега Чуйка, Гліба Вишеславського, Ірину Ситник. Це митці, які захистили докторські та кандидатські дисертаційні дослідження і можуть вважатися справжніми науковцями. У багатьох висновках, що стосуються розвитку вітчизняної образотворчості зазначеного періоду, автор спирається на власний досвід, адже його шлях в образотворчому мистецтві почався 2004 року і триває по нинішній час.

Соціокультурний контекст розвитку візуального мистецтва України у першій чверті ХХІ століття (2000–2025 років) характеризується трансформацією від постмодерної складової до нової зацікавленості власною історією, відображенням революційних подій та подій, що відбуваються на фронті. Для більшості творів характерна щирість і правдивість, а також гротеск у змалюванні навколишньої дійсності. Митець стає соціально активнішим, що загалом не характерно для творчих людей. Змінилося й «... розуміння ролі візуального мистецтва як інструменту культурної дипломатії» [1, С.363]. Образотворче мистецтво початку ХХІ століття не лише долучається до соціально важливих тем, а доволі часто стає засобом провокації довкола актуальних подій. Художні твори починають виконувати функцію соціального звинувачення. На творах, що оспівують патріотичну ідею зростає нове покоління української молоді. Такі твори виконують і виховну роль. Тобто актуальне мистецтво стверджується завдяки національній свідомості тих верств населення, яким художня творчість ще зовсім недавно була взагалі не відомою та не цікавою. Важливу роль відіграє соціальна комунікація, адже мистецтво плакату стає масовим. У соціальних мережах люди реагують на малюнки і тексти, жваво їх обговорюють, активно включаються у суперечки, стаючи у такий спосіб спів авторами нового актуального мистецтва. Пропоновані митцями твори вже не ховаються у «незручних» темах, а навпаки витягають їх назовні. До прикладу плакати молодих митців з серії «ВОЛЬНАНОВА», де автори не бояться показати жахи війни, змальовуючи знищених та мертвих людей. Від часів вуличного

мистецтва першого і другого Майдану візуалізуються протестні настрої суспільства. Митці беруть активну участь у змалюванні подій про які ще вчора боялися думати. Волонтерський рух об'єднується з мистецькими активістами. Створюються перші виставки-продажі образотворчого мистецтва, гроші від яких використовуються виключно для потреб армії.

Паралельно з мистецькими процесами, що проходили у виставкових залах, галереях, музеях, протягом першої чверті ХХІ століття активно розвивалося так зване «Вуличне Мистецтво». Містами та селищами держави художні образи у достатньо великій кількості почали з'являтися на стінах будинків, на парканах, на великих залізобетонних конструкціях. Монументальні розписи зроблені з мозаїки або намальовані фарбами були достатньо розвинутим видом зображального мистецтва в Україні 1960-1990-х років. Але перш, ніж зображення з'являлося на стіні, воно проходило довгий шлях. Спочатку спеціальна комісія при НСХУ розподіляла замовлення. Далі митець чи група митців, яким пощастило одержати замовлення, виконували ескіз. Якщо ескіз затверджувався, митці приступали до створення картону. Після затвердження картону митцям видавалися фарби або мозаїчні елементи. Протягом довгого часу відбувалася робота на об'єкті (інколи декілька років) і настав час виїзду до готового твору художньої ради. Лише після затвердження роботи художньою радою об'єкт здавався у експлуатацію, а митці одержували гонорар. Були випадки, коли готова робота не проходила художньої ради і тоді зроблене нищилося. Яскравий тому приклад знищення монументальної стіни Пам'яті на Байковому кладовищі у Києві авторства Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. Практично закінчена унікальна монументальна робота була залита шаром над міцного бетону. Від межі ХХ століття вуличне мистецтво стрімко розвивалося за принципово іншим сценарієм. Художні ради були відсутні і митці на свій творчий розсуд малювали сюжети на стінах. Минулі художні ради системи Художнього

фонду УРСР прискіпливо ставилися до сюжетної лінії. Разом з тим роботи, що були пропонувані для затвердження, уже на стадії ескізу зупинялися, якщо була недотримана перспектива у зображенні, або непропорційними були фігури. За відсутністю художніх рад митець сам собі ставав радою. Тому попри безумовну соціальну користь таких творів (переважно технікою графіті), що пропагували соціальні та політичні гасла, відображали сьогодення, художня якість не завжди була на високому рівні. Разом з тим Україна не була єдиною країною, де мистецтво настінного малюнку стало широко розповсюдженим. У переважній більшості Європейських країн, у Сполучених штатах Америки, у Великобританії та інших країнах світу вуличне мистецтво настінного розпису активно розвивалося і розвивається досі. Головною перевагою такого мистецтва є його соціальність. Інтегруючись у загальнодоступний простір міського життя, вуличне мистецтво стає насправді народним, доступним різним верствам населення. Переважно це концептуальне мистецтво, де головною є ідея, а не форма, а головна мета митця донести свою ідею до глядача зрозумілим глядачу способом.

Сучасне мистецтво є одним з найбільш динамічних культурних феноменів сьогодення, тож його дослідження потребує оновленого осмислення та засобів аналізу, у першу чергу задля орієнтації у його величезній кількості видів, напрямів та жанрів. Розвиток сучасного мистецтва нерозривно пов'язаний з технічним прогресом, цифровими інноваціями та новими комунікативними функціями, при цьому у своєму традиційному спрямуванні воно постійно перебуває у пошуку нових форм, вигадує нові жанрові системи, грає з контрастами та експериментує з матеріалами. Немає сумніву, що всі ці процеси є цікавими не лише для сучасних науковців, а й для широкого загалу, і насамперед мають бути регламентовані певною термінологічною системою [3, с. 83].

Образотворче мистецтво постійно змінюється під впливом історичних, соціальних, політичних, наукових і технологічних

факторів. На межі XX–XXI століть естетична модель мистецтва оновлюється, розширюючись за рахунок глобалізації культури, а також поглиблення проблем екологічного та соціокультурного характеру; мистецтво комбінує художні прийоми і техніки, його часто тиражують і відтворюють у різних формах, а рівень підготовленості глядацької аудиторії визначає межу елітарного і масового [8]. Українське зображальне мистецтво межі XX–XXI століть мало відчутний вплив європейського та світового мистецтвих процесів минулого XX століття. Слід пам'ятати, що значна частина територій України до Другої світової війни належала іншим державам, таким, як Польща, Румунія, Австро-Угорщина. Мистецькі процеси, що проходили у цих країнах, а також у інших європейських державах – Італії, Франції, Німеччині, безумовно, впливали на розвиток української образотворчості. Багато українських митців (до прикладу Адальберт Ерделі, Маргарит та Роман Сельські, Олена Кульчицька, Микола Глущенко, Василь Касіян) вчилися у закордонних мистецьких Академіях. Багато спеціальної мистецької літератури потрапляло в Україну. Цей процес не зупинявся і після приєднання Буковини та Закарпаття до центральної України. Мистецькі журнали, що виходили друком в Угорщині, Німеччині, Польщі потрапляли до України. Така спеціальна література розповсюджувалася серед творчого люду. Головні тенденції розвитку європейського мистецтв, попри жорсткий супротив тоталітарного устрою радянської України, митцям у переважній більшості, були відомі. Офіційна заборона так званого формалізму і авангарду не могла зупинити зацікавленість митців до європейського мистецтва. То ж поява новітніх мистецьких течій та спрямувань за кордоном впливала на розвиток українських митців. Починаючи з 1970-х років паралельно з офіційним мистецтвом формувалося й інше мистецтво – мистецтво новітнього творчого спрямування. На противагу відображення реального (реалістичного) образу навколишньої дійсності, у творчих майстернях почали з'являтися спочатку поодинокі твори, що

сповідували нову реальність. Концептуальні процеси творення образів уже не можна було зупинити. Малими кроками формувалася нова образність у новому художньому процесі. До середини 1980-х років формотворчі процеси практично в усіх видах художньої творчості – живописі, графіці, скульптурі, декоративному мистецтві почали дистанціюватись від офіційної реалістичної школи [6]. Вибух на Чорнобильській атомній станції здетонував і мистецьку сферу. Події, що відбувалися на першому та другому Майданах загартували багатьох митців. Багато з них і самі були активними учасниками революційних дій. Це, зрозуміло, дало поштовх до нових соціальних тем у творчості. Починаючи з 2014 року багато тем у сучасному мистецтві стають гостро соціальними, а з настанням гарячої фази війни з 2022 перетворюються на акти громадського спротиву.

Висновки. Накопичене за роки радянської влади незадоволення вибухнуло революційними перетвореннями у зображальному мистецтві. На зміну фотографічного зображення предметів на полотні чи аркуші паперу прийшли нові прогресивні філософські образи.

Кардинально змінилася роль митця. Видозміни відбулися і самому мистецькому середовищі. Та й глядач став іншим. Соціокультурні процеси, що активно відбувалися у державі особливо після проголошення Незалежності трансформувалися і у мистецькій сфері. Змінився і глядач. Мистецтво стало більш інтелектуальним, чесним. Відмова від брехливих образів вигаданих героїв, відмова від змалювання подій, які не мали місця у реальному житті зумовила кардинальні зміни у мистецькій сфері.

Сьогодні можна зробити впевнений висновок, що соціокультурний контекст розвитку візуального мистецтва України першої чверті XXI століття залишається мало дослідженим та недостатньо вивченим. Попри зміну історичних, соціальних та політичних чинників слід визначитися з трансформаціями художніх образів і змінах, що відбулися у сприйнятті митцями навколишньої дійсності. Найбільш характерним у розумінні «нового бачення» митцями та глядачами стає період війни росії з Україною, що породив ряд чинників про які не було написано тому, що їх (чинників) не існувало у природі.

Література:

1. Гаврилович С. Культурний діалог України в міжнародних виставкових практиках візуального мистецтва 2014–2024 років: огляд української історіографії. *Культурологічний альманах*. Вип. 2 (14), 2025. С. 363.
2. Кара Васильєва Т.В. Стиль модерн в Україні: ІМФЕ ім М. Рильського. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.: іл. С. 185.
3. Луговська А. Інституції сучасного мистецтва у виставковій практиці України (початку 1990–2020 років). Дис. на здоб. наук. ступеня Phd доктора, 2024. С. 83.
4. Міронова Т. Трансформації образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів 1990–2020-х років : автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. 2025. 40 с.
5. Роготченко, К. Особливості візуального мистецтва в культурі України першої чверті XXI століття. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 2025. (21), 171–182. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345525>
6. Собкович О. Стан мистецтва в дзеркалі художньої критики Києва першої половини 1990-х: за матеріалами журнальної періодици. *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14. С. 190–195.
7. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000–2005 рр. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 201–208.
8. Harris Jonathan P. Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art. Liverpool : University Press, 2004. 216 p. : ill. С. 69–77.

References:

1. Havrylovych S. (2025) «Kulturnyi dialoh Ukrainy v mizhnarodnykh vystavkovykh praktykakh vizualnoho mystetstva 2014–2024 rokiv: ohliad ukrainskoi istoriohrafii» [Cultural dialogue of Ukraine in international exhibition practices of visual art 2014–2024: a review of Ukrainian historiography]. *Kulturolohichniy almanakh*. Vyp. 2 (14),. S.363. [in Ukrainian]
2. Kara Vasyliieva T.V.(2021) Styl modern v Ukraini[Modern style in Ukraine]. IMFE im M. Rylskoho. Kyiv : Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, 2-21. 216 s.: il. S.185 [in Ukrainian]
3. Luhovska A. (2024) Dysertatsiia Phd «Instytutsii suchasnoho mystetstva u vystavkovii praktytsi Ukrainy (pochatku 1990-kh – 2020 rokiv)»[Institute of Contemporary Art in Exhibition Practice of Ukraine (early 1990s – 2020 years)] UDK 7:061.27+7:069](477)"1990/202" C.83 [in Ukrainian]
4. Mironova T. Transformatsii obrazotvorennia u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv 1990-kh–2020-kh rokiv : avtoref. dys. ... doktora mystetstvoznavstva: [Transformations of image-making in the context of cultural and artistic processes of the 1990s–2020s: author's abstract of the dissertation ... of the doctor of art history:]26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 2024. 40 s [in Ukrainian]
5. Rohotchenko, K. (2025). Osoblyvosti vizualnoho mystetstva v kulturi Ukrainy pershoi chverti XXI stolittia[Peculiarities of visual art in the culture of Ukraine in the first quarter of the XXI century]. *Zbirnyk naukovykh prats SUCHASNE MYSTETSTVO*, (21), 171–182. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345525> [in Ukrainian]
6. Sobkovych O.(2014) Stan mystetstva v dzerkali khudozhnoi krytyky Kyieva pershoi polovyny 1990-kh: za materialamy zhurnalnoi periodyky[The state of art in the mirror of Kyiv art criticism in the first half of the 1990s: based on materials from magazine periodicals]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. Vyp. 14. S. 190–195. [in Ukrainian]
7. Shchekhlova O.(2007) Khudozhnie zhyttia Kyieva periodu 2000–2005 rr[Artistic life of Kyiv in the period 2000–2005] *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. Vyp. 4. S. 201–208. [in Ukrainian]
8. Harris Jonathan P.(2004) Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art. *Liverpool : University Press*, 216 p. : ill. C. 69–77 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 101.8: 37.012.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.44>**Романова Олена Петрівна,**

доктор філософії,

доцент кафедри мистецтвознавства та мистецької освіти

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0002-8564-8943

Researcher ID: AFB-3893-2022

romanova_O@kdidpamid.edu.ua

ФІЛОСОФСЬКІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА ТА МИТЦЯ

У статті запропоновано креативні методи формування світогляду, що становлять творчий концептуальний підхід в сучасному освітньому процесі. **Мета** полягає у розкритті потенціалу «Лабораторії смислів» як інноваційної платформи, де теоретичне філософське знання конвертується у практичні навички візуального мислення, рефлексії та створення авторських концептів. Подана низка завдань допомагає розкрити інтелектуальний потенціал здобувачів освіти, сприяючи критичному мисленню, самостійності. **Методи і матеріали.** Теоретичний аналіз філософсько-педагогічної літератури, що виявляє проблематику викладання гуманітарних дисциплін. Метод емпіричних даних включає педагогічне спостереження за виконанням студентів творчих завдань: зокрема створення художніх образів зі світоглядної тематики та філософських журналів. Предмет дослідження: інтерактивні методики викладання філософії (дискусійні аргументи, рольові моделювання, філософський аналіз) як засіб розвитку інтелектуального потенціалу творчої особистості. Методологічну основу роботи становить комплексний підхід: феноменологічний метод – для аналізу сприйняття студентами «насичених феноменів» у мистецтві; герменевтичний метод – для інтерпретації візуальних образів у контексті філософської літератури; компаративний аналіз – для порівняння класичних лекційних форм викладання та продуктивних практик. **Результати.** Втілена авторська технологія інтерактивного навчання (зокрема, мозкові штурми, філософські аргументи) спонукає до активації комунікативних якостей, розвитку у студентів творчих та дослідницьких здібностей. **Висновки.** Доведено, що використання креативних методів і прийомів сприяє інтеграції набутих знань, необхідних для дослідницького пошуку. «Філософська лабораторія» дозволить творчій молоді глибше інтерпретувати власні художні інтенції через призму філософських категорій.

Ключові слова: філософія, освіта, арт-філософія, філософський праксис, інноваційні методи, самопроектування, педагогіка мистецтва.

Romanova Olena. PHILOSOPHICAL INNOVATIVE METHODS OF WORLDVIEW FORMATION FOR FUTURE DESIGNERS AND ARTISTS

The article proposes creative methods for worldview formation that constitute a creative conceptual approach in the modern educational process. The purpose of the study is to reveal the potential of the "Laboratory of Meanings" as an innovative platform where theoretical philosophical knowledge is converted into practical skills of visual thinking, reflection, and the creation of authorial concepts. The presented set of tasks helps reveal the intellectual potential of students, promoting critical thinking and independence. **Methods and Materials.** The study employs a theoretical analysis of philosophical and pedagogical literature addressing the issues of teaching humanities. The empirical data method includes pedagogical observation of students' performance of creative tasks, specifically the creation of artistic images on worldview themes and philosophical journals. The subject of research includes interactive methods of teaching philosophy (discussion arenas, role modeling, philosophical analysis) as a means of developing the intellectual potential of a creative personality. The methodological basis of the work consists of a comprehensive approach: the phenomenological method for analyzing students' perception of "saturated phenomena" in art; the hermeneutic method for interpreting visual images in the context of philosophical literature; and comparative analysis to compare classical lecture forms of teaching with productive practices. **Results.** The implemented author's technology of interactive learning (specifically brainstorming and philosophical arenas) encourages the activation of communicative qualities and the development of students' creative and research abilities. **Conclusions.** It has been proven that the use of creative methods and techniques promotes the integration of acquired knowledge necessary for professional growth. The "Philosophical Laboratory" will allow creative youth to more deeply interpret their own artistic intentions through the prism of philosophical categories.

Key words: philosophy, education, art philosophy, philosophical praxis, innovative methods, self-design, arts pedagogy.

Вступ. Підходи до реформування освітньої системи, особливо в сфері мистецтва, потребують підвищення якості культурологічної навчальної діяльності. Є запит на STEAM-освіту, де поєднані прогресивні наукові технології та арт-аспекти. Доречним буде наголосити на Законі України про вищу освіту, в якому головною метою визначено компетентнісний підхід у підготовці фахівця згідно високого рівня наукових, творчих, професійних і загальних якостей, які є необхідним набором для подальшої діяльності в мистецькому колі. «Компетентність – динамічна комбінація знань, способів мислення, поглядів, цінностей, навичок та інших особистих якостей, що визначає здатність особи успішно провадити професійну або навчальну діяльність» [8, ст. 1, п. 13]. До наукового підходу відносять дослідницькі вміння відповідно до стандартів бакалаврського, магістерського чи докторського рівнів. У свою чергу творчий підхід включає діяльнісні методи навчання: «проекти, кейси, творчі завдання, особливо у мистецькій та освітньо-творчій підготовці» [8, ст. 2, п. 5].

Як бачимо, згідно вимог Закону, парадигмальний перехід передбачає включення в академічний процес наукових та інноваційних конструктів. Отже, **метою дослідження є:** обґрунтувати ефективність впровадження інтерактивних методів та арт-практик у викладанні філософських дисциплін для студентів творчих спеціальностей. Об'єктом дослідження виступає процес професійної підготовки майбутніх художників та дизайнерів у системі вищої мистецької освіти України.

Матеріали та методи. Теоретичний: аналіз філософської та педагогічної літератури з проблем викладання гуманітарних дисциплін. Емпіричний: педагогічне спостереження за діяльністю студентів під час «Філософської лабораторії», експертиза творчих рефлексій здобувачів освіти за результатами виготовлення «мистецьких продуктів»: художніх образів, філософських журналів. Наукову базу дослідження становлять обґрунтовані підходи сучасних викладачів світоглядних дисциплін в українських університетах, а також концепції визнаних мислителів, які розкривали

значущість філософського праксису. Зокрема, евристичні підходи М. Ліпмана [5], який запропонував методи інтеграції емоційного досвіду та турботливого мислення, концепція Х. Арендт про тріаду: праця, труд, дія [2, 3], методологічні засади практичної філософії та духовних практик П. Адо [1].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поглянемо репрезентативну добірку сучасних вчених, які акцентують увагу на креативно-практичному підході у педагогічному процесі щодо філософських дисциплін. Дослідник С. Шевцов [12] розглядає викладання як комунікативний трикутник: викладач – предмет – студент і наголошує на неklasичних підходах. «Перше проблемне поле стосується специфіки присутності наукового і філософського знання в університеті. На відміну від обґрунтованої статичності знання у середній освіті, вища освіта – це динамічний стан знання. Тобто це оволодіння знанням через їх породження, через пропускання крізь себе» [12, с. 152]. Науковець С. Пролєєв окреслює норми і цінності філософської царини. «Академічна філософія (у своїх як дослідницькій, так і освітній складових) виконує надзвичайно важливе культурне завдання: вона забезпечує доступ даної національної культури до світової філософії, до культури філософського мислення взагалі» [7, с. 4]. Освітянин С. Руденко [11] розробляє методики викладання історії української філософії, пропонуючи педагогічну модель, засновану на раціональній реконструкції та зв'язку філософії з культурними практиками. Про складнощі застосування міждисциплінарного підходу, який, до речі, я часто використовую у своїй викладацькій діяльності, зазначають Н. Бовсунівська, О. Гаврош, М. Ткаченко: «Серед основних перешкод виокремлюють кадрове та методичне забезпечення, фрагментарність навчальних програм і складність оцінювання емоційно-естетичних результатів освітньої діяльності» [4, с. 32]. Як бачимо, дослідники філософської педагогіки охоплюють широке коло проблемних питань, однак все ще недостатньо розкрито саме практичний метод.

Відомий теоретик з педагогіки М. Ліпман в своїй праці «Мислення в освіті» акцентував на його відмінності від вивчення: «Освіта має бути процесом не просто передачі знань, а трансформації мислення, де учень стає активним учасником створення сенсів» [5, с. 18]. Саме тому ним було інтегровано в освітній процес своєрідні «спільноти дослідників», які допомагають школярам і студентам структурувати думки, бути послідовними в процесі аргументації. «Коли діти збираються разом, щоб обговорити філософські питання, вони стають спільнотою дослідників, де кожен вчиться... поважати різні погляди та будувати власні думки на основі почутого» [5, с. 83]. Можна погодитися з М. Ліпманом, адже подібне дослідницьке коло дотичне до процесу філософського навчання, де основою комунікативного аспекту є творення наративів, ідей та сенсів. «Поняття академічної філософії, яка охоплює весь ареал фахової філософської роботи в її спрямованості на розв'язання спеціалізованих освітніх і дослідницьких завдань» [7, с. 7].

Результати. З огляду на сучасні запити та враховуючи власний науково-педагогічний досвід в профільних мистецьких закладах, представляю концептуальний підхід у навчанні в режимі інтерактивності. Запропонований творчо-дієвий конструкт є актуальним для дисциплін: «Філософія», «Основи філософських знань» та ін. В основу технології філософського праксису покладено генерування пошукових знахідок, які сприятимуть розкриттю інтелектуального потенціалу студентів. До того ж, на важливості комунікативних підходів в освітньому просторі наголошував С. Пролеєв: «Яким нормам і цінностям підпорядкований філософський дискурс?» – відповідь на нього дає поняття філософської культури... серед яких важливою складовою є етос інтелектуалів» [7, с. 7]. На додачу, практичні ідеї з реалізації STEAM-освіти у викладанні «Філософії» та «Культурології» із застосуванням крос-дисциплінарного підходу мною описано в монографії [10].

Загальновідомо, що раніше переважав рецептивний підхід у навчанні. Здебільшого зв'язок педагога зі студентами здійснювався

за допомогою опитувань чи контрольних робіт. Проте головною дієвою особою був викладач; він керував процесом, а здобувачі освіти при цьому були пасивними слухачами, які слідували директивам педагога. Звісно, викладачу це легко дається, адже підхід до викладання є простим, логічно вибудованим в єдину лінію. На противагу, інтерактивна методика значно складніше, оскільки включає в себе співпрацю, коли і викладач, і студент перебувають в процесі бесіди, в режимі взаємообміну. Однак така форма значно продуктивніше, бо вчить молодь бути толерантними до думки іншого, мати власну позицію, не замикатися в собі, критично мислити й обґрунтовувати рішення.

В Стратегії розвитку вищої освіти України до 2031 року [9, с. 31], зазначається тенденція до неоіндустріалізації з ключовою вимогою: більшої відповідальності від студента в освітньому ландшафті. До того ж, П. Адо підкреслював, що філософський акт – це не тільки пізнання, це ще й живе буття. «Це прогрес, який змушує нас бути більше, який робить нас кращими» [1, с. 104]. Тому, з огляду на сучасні запити, пропоную ряд інструментів, які розвивають творчо-дослідницькі здібності молодих освітян. Дана технологія колективного взаємонавчання скерована на роботу у підгрупах, діадах, де в процесі діалогу знаходиться порозуміння, мобілізується мисленнєвий процес та активізуються комунікативні якості. Такі *community of inquiry*, як їх назвав М. Ліпман, є центральними в педагогічному підході, який стосується розвитку критичного мислення та навчання через взаємодію. «Саме це дозволяє учням усіх рівнів освіти стати більш вдумливими, розсудливими, а також розвивати творчу увагу» [5, с. 3]. Проілюструємо викладене вище прикладами. Отже, формами роботи можуть бути такі рольові ігри, як: «Вчитель-учень» (робота в парах: один студент в ролі вчителя, інший – в ролі студента, один пояснює матеріал, інший ставить запитання); «Лекція-навпаки»: студент самостійно готує новий матеріал та розповідає його; «Перехресна доповідь» (2 людини звітують одна перед одною і кожна робить

по 3 інсайти з почутого). Слід підкреслити, зазначені прийоми вчать бачити не тільки себе, а й інших з їх унікальним поглядом на життя та різними підходами до проблеми.

Спонуканням до наукового мислення слугують *брейн-шторми* – для генерування ідей, *рольові ігри*, де задіяні усі студенти і кожен з них має свою роль. Одним з креативних інструментів під час занять з «Філософії» є створення *філософської арени*, що дозволяє максимально ввести кожного у процес творення думки – як власної, так і групової. Заздалегідь пропонується визначити *філософа-оратора*, *філософа-адвоката*, який захищає доповідача, та *філософа-обвинувача*, який висуває заперечення сказаному іншими. В такий діалектичний спосіб відбувається засвоєння знань та процес народження істини. Даний підхід відповідає сучасним освітнім трендам, які описані у Стратегії розвитку вищої освіти: «У методах навчання відбуватимуться зміни, пов'язані, перш за все, зі зміною фокусу з викладання, передачі знань на активну участь студента у процесі» [3, с. 31]. Узагальнюючи, застосування системи інтерактивних «Арен» сприяє вмінню аргументувати власну світоглядну позицію. «Критичне мислення – це вміння, відповідальне мислення, яке сприяє доброму судженню, оскільки воно ґрунтується на критеріях, самокоригується та чутливе до контексту» – наголошував теоретик освіти М. Ліпман [5, 212].

До зазначеного вище слід додати, що у викладацькій діяльності доцільно використовувати наступні інтерактивні засоби: «*Мікрофон*» – прийом, який вчить лаконічно висловлюватись з приводу зазначеної ситуації; «*Прес-метод*» – розширена аргументація з елементами наукового мислення. Відтак, на заняттях можна створити «лабораторію», в якій студенти під керівництвом викладача роблять *філософсько-антропологічний аналіз* на відому постать зі сфери мистецтва. Розглядаючи питання філософської педагогіки, професор С. Шевцов робить акцент на зникненні «скарбниці методологічної культури» – інституту кураторства, і схиляється вбік форми роботи у вигляді майстерень. «Під час праці зі студентами мені близька

ідея майстерні, витоки якої – художня майстерня... Це той простір, у якому, скажімо, протягом бакалавріату вигострюються фундаментальні навички наукового дослідження» [12, с. 153].

Можна з упевненістю сказати, що охарактеризовані прийоми ведуть до самостійності під час як індивідуальних, так й проектних робіт. Ще одна техніка, що є корисною і дотичною до сфери дизайнерів та художників, – вправа на візуалізацію та масштаб «*Погляд згори*», запропонована П. Адо. «Погляд згори... полягає в тому, щоб уявити себе в просторі, споглядаючи землю з висоти... Такий погляд дозволяє побачити людські справи в їхній справжній перспективі» [1, с. 251]. Одним із перших завдань, під час лекцій з новими студентами, я ставлю завдання: створити художній образ на тему «Світогляд» або «Філософія і філософування». Таке завдання є дотичним для митців, і разом з цим стає способом передачі власної орієнтації в світі через художні засоби. В описаних вище прийомах розкрито метод філософського праксису, оскільки чітко відображено процес реалізації від теоретичних ідей до філософських концепцій шляхом цілеспрямованої діяльності. Отже, «Лабораторія смислів» фактично є сучасною формою античних духовних вправ, адаптованою для освітян мистецької галузі.

Що ж може стати фінальним матеріальним продуктом? Вінцем завершення курсу може бути творчо-дослідницьке, практично-орієнтоване завдання: створення першого в житті філософського журналу «Моє серце в серці Всесвіту». У такий спосіб перед дизайнерами та художниками постає задача з відтворення навколишньої дійсності, що, до речі, їм близько. Методологія «Філософського журналу» полягає у передачі студентом індивідуального погляду, що структурує візуально-інтелектуальний досвід через 3 рівні (поля):

1) *Велике поле* («Світ думок, що вже створений») – аналіз фундаментальних ідей від Античності до сучасності. Відтак, через вивчення знаних мислителів різної доби, митець виступає дослідником генези форм, зосереджуючись на передумовах та змінюваності філософсько-історичної думки.

2) *Середнє поле («Професія»)*. Вивчення того, як філософські концепти (наприклад, «насичений феномен» Ж.-Л. Маріона або «ризوما» Дельоза) втілюються в архітектоніці об'єкта. Локальне коло відтворює навчально-художній світ довкола – через досвід відомих постатей у професійній сфері студента. Тут викладачем ставиться завдання: провести інтерв'ю і в подальшому перетворити його у філософсько-антропологічний аналіз на відому постать з дизайнерсько-мистецького світу.

3) *Ядро («Особистість»)*. Фінальний етап – самопроєктування. Це простір власної особистості, яка ще тільки зростає, тому й переймає досвід у тих, хто стоїть вище, але вже має, що представити у своєму творчому доробку.

Студенти створюють «Філософський журнал» або «Філософську газету» чи «Філософський лист», де трансформують абстрактні категорії у власний творчий маніфест. З реалізованого видно, що представлені дослідницькі проєкти сприяють формуванню цілісного образу інтелектуальної, духовної, творчо-діяльної особистості, яка знає як отриманий досвід зробити компетентним згідно нових соціокультурних запитів у відповідності до Стратегії розвитку вищої освіти [3, с. 15]. Ці погляди співпадають з концепцією Х. Арендт, яка наголошувала, що саме через дію людина найкраще проявляє свою особистість. «Дія (praxis) та мовлення – це діяльність, у якій люди виявляють себе, показують, хто вони є, і тим самим створюють людський світ» [2, с. 175]. Як бачимо, запропонована форма інтерактивного навчання у закладах культури є науковим трампліном з реалізації сучасних технологій та спонукає до пошуку самобутніх рішень та взаєморозуміння в процесі діалогу.

Наостанок, народженням нових ідей чи світоглядних конструктів може стати навіть робота з висловами відомих мислителів, які допоможуть молоді «впустити» приховане в світ власних думок. Так, наприклад, під час вивчення теми «Метафізика», мною студентам була наведена цитата із «Сумніви Сезана» знаного філософа-екзистенціаліста

Моріса Мерло-Понті. Цей невеличкий збірник есе було видано нещодавно в Парижі, він поки в доступі французькою мовою. Цю практику я застосовую під час рубрики «Розмисли», в якій потрібно власні міркування пов'язати з наративами провідних філософів. «Займатися метафізикою – це значить не входити в окремий світ знання і не повторювати безплідні формули, подібні до тих, які ми використовуємо тут, – це значить повною мірою переживати зазначені в них парадокси, знову і знову перевіряти суперечливе функціонування людської інтерсуб'єктивності, прагнути до осмислення тих явищ, які наука в них вкладає, в той самий час повертаючи їм первісну трансцендентність та дивину» [6, с. 113]. Тож, занурюючись у глиб першоджерел, студенти розуміють як їх можна застосувати у власних дизайнерських чи художніх конструкціях. Філософські дискусії слугують для них імпульсом мотиваційної сили, і разом з тим є риторичною вправою, що сприяє формуванню професійного досвіду на основі семантико-сміслових компонентів.

Отже, наочно продемонстровано конвертацію теоретичного знання у практичні навички в контексті викладання в мистецьких закладах України. «Це люди творять дива, – люди, які, успадкувавши подвійний дар свободи та дії, спроможні утворити власну реальність» [2, с. 180]. Х. Арендт утверджує: філософія є праксисом, що змінює природу людини, тут і відбувається ефект оновлення думки і здатності індивіда до нового початку у авторській концепції існування.

Висновки. Результати дослідження засвідчують, що сучасна мистецька освіта потребує переходу від пасивного засвоєння історико-філософських знань до активних філософських практик. Для студента-дизайнера, художника чи фахівця декоративно-прикладного напрямку філософія повинна стати не теоретичним тягарем з набором складних структурних компонентів, а інструментом проєктування власної ідентичності та художнього світу. В той же час викладання філософських дисциплін у творчих установах для викладача має стати

педагогікою мистецтва з опорою на стимулювання креативного мислення та самовираження молоді.

Підсумовую, що представлена форма інтерактивного навчання у закладах мистецького спрямування спонукає до пошуку самостійних рішень, мобілізує процес мислення. Вважаю, що використання творчих практик у викладанні філософських предметів мінімізує відстороненість студентів та сприяє подоланню комунікативно-психологічних бар'єрів у сприйнятті складних абстрактних концепцій. Емпіричні дані підтверджують, що концептуальний підхід із застосуванням арт-педагогіки є науковим фундаментом у застосуванні сучасних технологій (STEAM-освіта). Втілена методологічна база допоможе у формуванні персонально-професійного шляху молодих освітян. Визначено роль

самопроектування як інструменту побудови індивідуальної освітньої траєкторії в умовах сучасних соціокультурних викликів. Доведено, що метод філософського праксису є ключовим переходом студента від ремісництва до інтелектуального творення, оскільки така підготовка стає основою комунікативного простору, де митець не лише сприймає академічний матеріал, а й створює продукт, транслуючи глибокі ціннісні сенси.

Наступне дослідження планується присвятити, сфокусувавшись на синтезі знань з філософії та кіномистецтва з метою підготовки митців та дизайнерів до глибинної роботи в «лабораторії смислів». Мною буде представлено авторський курс «Філософські арт-практики в художній культурі» – предмет, що розкриває роль візуального мистецтва в освітньо-комунікативному дискурсу.

Література:

1. Адо П. Духовні вправи та антична філософія / пер. з фр. О. Йосипенка. Київ : Дух і Літера, 2014. 392 с.
2. Арентд Х. Між минулим і майбутнім. Київ: Дух і літера, 2002. 321 с.
3. Арентд. Х. Становище людини / пер. з англ. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1999. 255 с.
4. Бовсунівська Н., Гаврош О., Ткаченко М. Міждисциплінарний підхід до вивчення мистецтвознавства: синергія педагогіки та психології. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Вип. 6. 2025. С. 28–34.
5. Lipman M. Thinking in Education. 2 nd. Cambridge University Press, 2003. 320 p.
6. Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne et autres textes. *Gallimard*, 2023. 128 p.
7. Пролеєв С. Традиція в контексті філософської справи. *Sententiae* Vol. 44, № 1. 2025. С. 62–72. DOI: <https://doi.org/10.31649/sent44.01.062>
8. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL : zakon.rada.gov.ua (дата звернення: 18.03.2026).
9. Про схвалення Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 23 лют. 2022 р. № 286-р. URL: zakon.rada.gov.ua (дата звернення: 18.03.2026).
10. Романова О. Крос-дисциплінарні комунікації у хореографічному коледжі в режимі офлайн + онлайн: «Філософія», «Культурологія». *Man and society in the dimensions of socio-cultural transformation : scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing. May 2022. DOI : <https://doi.org/10.30525/978>. С. 158–189.
11. Руденко С. History of Ukrainian Philosophy : Teaching and Evaluation Methodology. *Future Human Image*, 2018. DOI: <https://doi.org/10.29202/fhi/10/9>.
12. Шевцов С. Філософія у вишах: питання праксису. *Науково-теоретичний альманах : Грані*, 2018. Т. 21 (2). С. 150–154. DOI: <https://doi.org/10.15421/171829>

References:

1. Hadot, P. (2014). Dukhovni vpravy ta antychna filosofiia [Spiritual exercises and ancient philosophy] (O. Yosypenko, Trans.). Dukh i Litera.
2. Arendt, H. (2002). Mizh mynulym i maibutnim [Between past and future]. Dukh i Litera.
3. Arendt, H. (1999). Stanovyshe liudyny [The human condition] (M. Zubrytska, Trans.). Litopys.
4. Bovsunivska, N., Havrosh, O., & Tkachenko, M. (2025). Mizhdystsyplinarnyi pidkhid do vyvchennia mystetstvoznavstva: synerhiia pedahohiky ta psykholohii [Interdisciplinary approach to the study of art history: synergy of pedagogy and psychology]. *Ukrainian Art Discourse*, (6), 28–34.
5. Lipman, M. (2003). Thinking in education (2nd ed.). Cambridge University Press.
6. Merleau-Ponty, M. (2023). Le doute de Cézanne et autres textes [Cézanne's doubt and other texts]. Gallimard.

7. Proleiev, S. (2025). Tradytiia v konteksti filosofskoi spravy [Tradition in the context of philosophical business]. *Sententiae*, 44(1). [Add DOI if available]
8. Verkhovna Rada of Ukraine. (2017). Pro osvitu [On education] (Law No. 2145-VIII). zakon.rada.gov.ua
9. Cabinet of Ministers of Ukraine. (2022). Pro skhvalennia Stratehii rozvytku vyshchoi osvity v Ukraini na 2022–2032 roky [On approval of the Strategy for the development of higher education in Ukraine for 2022–2032] (Order No. 286-r). zakon.rada.gov.ua
10. Romanova, O. (2022). Kros-dystsyplinarni komunikatsii u khoreohrafichnomu koledzhi v rezhymi offain + onlain: «Filosofia», «Kulturolohiia» [Cross-disciplinary communications in a choreographic college in offline + online mode: "Philosophy", "Cultural Studies"]. In *Man and society in the dimensions of socio-cultural transformation: scientific monograph* (pp. 158–189). Baltija Publishing. doi.org
11. Rudenko, S. (2018). History of Ukrainian Philosophy: Teaching and Evaluation Methodology. *Future Human Image*, 9, 84–92. doi.org
12. Shevtsov, S. (2018). Filosofia u vyshakh: pytannia praksysu [Philosophy in higher education: issues of praxis]. *Grani*, 21(2), 150–154. <https://doi.org/10.15421/171829>

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Савісько Руслан Іванович,

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0009-0007-5911-8619

r.savisko@chdtu.edu.ua

МЕДІАТРАВМА ТА КОМЕМОРАЦІЯ: АНІМАЦІЯ ВІЙНИ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНИ

У статті досліджується сучасна українська анімація, присвячена темі війни, як медіум репрезентації травматичного досвіду та формування колективної пам'яті. Спираючись на методологію «memory studies», «trauma studies» та «animation studies», проаналізовано низку анімаційних робіт, створених після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році. Особлива увага приділяється творам «Я померла в Ірпені», «Війна очима тварин», «Війна що змінила Рондо», а також волонтерським проектам «Душі» і «Життя та смерть», які функціонують як приклади візуальної комеморації цивільних жертв війни.

Анімація розглядається не лише як художня форма, але й як специфічна медіатехнологія пам'яті, здатна візуалізувати суб'єктивний досвід травми, трансформувати індивідуальні свідчення у колективні наративи та створювати нові форми цифрової комеморації. Через поєднання документальних свідчень, символічних образів та експериментальних візуальних рішень анімаційні твори стають інструментом культурної рефлексії, що дозволяє суспільству осмислювати досвід війни у багатовимірному форматі.

Дослідження показує, що анімація виконує функцію «м'якої» пам'яті, яка здатна передавати емоційні та психологічні аспекти травматичних подій, формувати емпатію та підтримувати процеси колективного переживання втрат. Вона стає важливим засобом комунікації між поколіннями, адже створює доступні та водночас глибокі образи війни, що можуть бути інтегровані у освітні, музейні та медійні практики.

Таким чином, українська анімація воєнного часу постає як унікальний культурний феномен, що поєднує мистецьку експресію та соціальну місію. Вона не лише документує та інтерпретує травматичний досвід, але й сприяє формуванню історичної пам'яті, відкриваючи нові горизонти для дослідження ролі візуальних медіа у процесах комеморації та культурної ідентифікації України.

Ключові слова: анімація, культурна пам'ять, медіатравма, комеморація, українська анімація, візуальна культура, комп'ютерна графіка.

Savisko Ruslan. MEDIATRAUMA AND COMMEMORATION: WAR ANIMATION AS A FORM OF COLLECTIVE MEMORY IN UKRAINE

The article explores contemporary Ukrainian animation dedicated to the theme of war as a medium for representing traumatic experience and shaping collective memory. Drawing on the methodology of memory studies, trauma studies, and animation studies, it analyzes a number of animated works created after the beginning of Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022. Particular attention is paid to the films I Died in Irpin, War Through the Eyes of Animals, The War That Changed Rondo, as well as volunteer projects Souls and Life and Death, which function as examples of visual commemoration of civilian victims of war.

Animation is considered not only as an artistic form but also as a specific memory technology capable of visualizing the subjective experience of trauma, transforming individual testimonies into collective narratives, and creating new forms of digital commemoration. Through the combination of documentary evidence, symbolic imagery, and experimental visual solutions, animated works become instruments of cultural reflection that allow society to comprehend the experience of war in a multidimensional format.

The study shows that animation performs the function of “soft” memory, capable of conveying emotional and psychological aspects of traumatic events, fostering empathy, and supporting processes of collective mourning. It becomes an important means of communication between generations, as it creates accessible yet profound images of war that can be integrated into educational, museum, and media practices.

Thus, Ukrainian wartime animation emerges as a unique cultural phenomenon that combines artistic expression with social mission. It not only documents and interprets traumatic experience but also contributes to the formation of historical memory, opening new horizons for the study of the role of visual media in processes of commemoration and cultural identification of Ukraine.

Key words: animation, cultural memory, media trauma, commemoration, Ukrainian animation, visual culture, computer graphics.

Вступ. Повномасштабна війна росії проти України спричинила сильну емоційну реакцію у вигляді безпрецедентної хвилі візуальних свідчень, що документують досвід руйнування, втрат і людського страждання. Поряд із документальним кіно, фотожурналістикою та репортажними медіа значну роль у репрезентації війни починає відігравати анімація. Цей медіум виявляється особливо важливим для візуалізації тих аспектів травматичного досвіду, які складно або неможливо зафіксувати засобами документального зображення. У протиставу до індексальних медіа, анімація не обмежується відтворенням реальності, а дозволяє репрезентувати пам'ять, емоції та уявні образи. Саме ця особливість робить її ефективним інструментом осмислення травматичних подій, оскільки анімаційний образ має здатність передавати не лише те, що було побачено, але й те, що було пережито, відчуте, усвідомлено або запам'яталося. У контексті сучасної війни українські аніматори активно використовують потенціал цього медіуму для художнього осмислення воєнного досвіду. Крім того, у сучасному дискурсі українська анімація перетворюється на «стратегічну зброю», що дозволяє вести ідеологічний спротив та адвокатувати український наратив на міжнародній арені. Роботи, які створені після повномасштабного вторгнення і отримали нагороди на найбільших світових фестивалях, стають інструментами культурної дипломатії. Попри зростаючу кількість подібних робіт та їхню активну присутність на міжнародних фестивалях (наприклад Міжнародний фестиваль анімаційного кіно в Ансі, Міжнародний фестиваль короткометражного кіно в Клермон-Феррані, кінофестиваль Трайбека тощо) і в онлайн-просторі, феномен української воєнної анімації ще недостатньо досліджений у науковій літературі як медіум пам'яті.

Метою цієї статті є дослідження того, як сучасна українська анімація репрезентує воєнну травму та яким чином вона сприяє формуванню колективної пам'яті. Для досягнення цієї мети у статті здійснюється аналіз візуальних, наративних та емоційних

стратегій репрезентації війни в анімаційних творах, а також їхніх функцій у процесах культурної комеморації та медіації травматичного досвіду.

Аналіз досліджень. Ключовим орієнтиром, що визначає межі дослідження, є поняття культурної пам'яті. У сучасних «memory studies» пам'ять розглядається не лише як індивідуальний психологічний процес, а як соціокультурний механізм. Професор Гейдельберзького університету (Німеччина) Я. Ассман трактує культурну пам'ять як систему символічних форм, що забезпечують суспільству можливість зберігати й передавати уявлення про історичні події, формуючи колективну ідентичність [1, с. 38]. Пам'ять постає як активна інтерпретація минулого, а не його пасивне відтворення.

Професорка Франкфуртського університету імені Гете (Німеччина) А. Ерлл, ключова постать у сучасних дослідженнях пам'яті, яка розширила концепцію культурної пам'яті Ассмана, наголошує, що медіа не лише транслюють спогади, а й формують рамки, через які суспільство пам'ятає минуле [2, с. 113–114]. Саме медіа виступають посередниками, що трансформують індивідуальні переживання у колективні культурні наративи.

Важливим теоретичним підґрунтям є також підходи trauma studies. Травма визначається як досвід, що не може бути повністю осмислений у момент переживання і повертається пізніше через процеси пам'яті та репрезентації [3, с. 11]. Американський науковець Д. Лакапра підкреслює, що репрезентація травми є ключовою для її інтеграції в культуру, хоча будь-яка форма репрезентації неминуче трансформує сам досвід [4, с. 21–22]. Дослідниця С. Сонтаг в свою чергу додає, що зображення страждання не завжди викликають емпатію, а радше формують спосіб сприйняття насильства та його пам'ятання [5, с. 89, 101].

Особливості анімації як художнього медіуму роблять її особливо придатною для репрезентації пам'яті. Провідні дослідники у сфері анімації П. Веллс та С. Бухан зазначають, що пластичність анімації дозволяє передавати внутрішні психологічні

стани через символічні та метафоричні образи [6, с. 6–7; 7, с. 69, 122]. У цьому контексті важливим є поняття постпам'яті М. Хірш – форми пам'яті, що передається наступним поколінням через культурні репрезентації [8, с. 5].

Дослідники анімаційного документалістичного кіно підкреслюють, що анімація здатна функціонувати як форма свідчення та реконструкції пам'яті [9, с. 118]. У монографії «Animation and Memory» під редакцією Маартена ван Гагелдонка, Ласло Мунтеана та Алі Шобейрі зазначається, що анімація виступає медіатехнологією, яка активно бере участь у формуванні спогадів [10, с. 2–4]. Серед українських дослідників, які акцентують на ролі анімації у формуванні національної ідентичності, можна назвати О. Кирилюка, М. Степаненка та А. Загородню. Їхні праці створюють теоретичне підґрунтя для аналізу анімації як культурного продукту, що відображає й транслює уявлення про українську ідентичність [11, с. 159–160; 12].

Отже, основною методологічною межею виступає концепція культурної пам'яті Я. Ассмана [1, с. 34–41] та медіації А. Ерл [2, с. 113–118]. Додатковим теоретичним підґрунтям стали дослідження медіації травми та постпам'яті, представлені у працях М. Хірш [3, с. 4–6] та К. Карут [8, с. 1–9].

Зазначені підходи дозволяють розглянути сучасні українські анімаційні твори як медіацію культурної пам'яті війни. До вибірки увійшли: «Я померла в Ірпені», «Маріуполь. Сто ночей», «Війна очима тварин», «Війна що змінила Рондо», «Маріуполь. Сто ночей», а також волонтерські проекти «Душі» та «Життя та смерть».

Результати. Аналіз ключових творів української анімації у контексті реконструкції індивідуальної травми та свідчення показує, що цей медіум має унікальні можливості для відтворення досвіду, який важко передати іншими засобами. Анімація дозволяє візуалізувати внутрішні психологічні стани через метафоричні та символічні образи, створюючи простір для репрезентації фрагментованих спогадів, відчуття страху, втрати чи розриву часу. У цьому сенсі твір «**Я померла**

в Ірпені» режисерки. Анастасії Фалілеєвої демонструє, як індивідуальний досвід війни трансформується у художню форму, де смерть і пам'ять переплітаються у метафоричній візуальності. Анімація реконструює досвід евакуації з Ірпеня на початку вторгнення. Використання монохромної мальованої техніки створює ефект фрагментарної пам'яті [13]. Робота отримала міжнародне визнання, зокрема нагороду в Клермон-Феррані, що підтверджує її значущість як свідчення минулого.



Рис. 1. Кадр із анімаційного фільму «Я померла в Ірпені»

У документальних проєктах анімація стає інструментом збереження пам'яті там, де відсутні фотографії чи відео, відтворюючи травматичні події через художні засоби. Прикладом є короткометражний фільм Софії Мельник «Маріуполь. Сто ночей», де анімаційна форма виступає як колективне свідчення, що зберігає пам'ять про трагедію міста і заснована на реальній історії дівчинки з «Азовсталі». Естетика дозволяє опрацювати медіатравму без прямої демонстрації жорстокості, фокусуючись на психологічному стані. Стрічка поєднує документальну основу з художньою метафорикою, створюючи простір для репрезентації трагедії міста, що пережило блокаду та руйнування. Анімаційна форма тут стає засобом відтворення того, що неможливо зафіксувати традиційними медіа – внутрішні переживання, відчуття страху й безпорадності, розрив часу та простору. Візуальна мова дозволяє трансформувати індивідуальні спогади у колективний культурний наратив, роблячи твір не лише мистецьким висловлюванням,



Рис. 2. Кадр із анімаційного фільму
«Маріуполь. Сто ночей»

а й свідченням, яке зберігає пам'ять про події для наступних поколінь [14].

Кіноальманах «Війна очима тварин» також демонструє, як анімація може використовувати метафоризацію та алегорію для трансляції травматичного досвіду війни. Звернення до образів тварин створює особливу анімалістичну метафорику, яка дозволяє репрезентувати насильство та руйнування у формі, зрозумілій для міжнародної аудиторії.

Анімалістичні персонажі виконують роль символічних посередників: вони приховують безпосередню жорстокість війни, але водночас відкривають шлях до її універсального осмислення. Через алегорію війна постає не лише як конкретна історична подія, а як загальнолюдський досвід втрати, страху та боротьби за виживання. Такий підхід робить твір доступним для різних культурних контекстів, адже тварини як метафоричні образи легко зчитуються поза межами національних кордонів. Таким чином, «Війна очима тварин» показує, що анімація здатна перетворювати індивідуальний і колективний досвід війни на культурний наратив, який поєднує локальну пам'ять із глобальним розумінням травми. Це підтверджує, що метафоризація та алегорія є дієвими інструментами у формуванні культурної пам'яті та репрезентації національної ідентичності (рис. 3).

Прикладом того, як дитяча анімація може транслювати травматичний досвід війни у формі, доступній для дітей та молоді, водночас формуючи культурну пам'ять і постпам'ять, є анімаційна стрічка, створена за мотивами однойменної книги братів



Рис. 3. Кадр із фільму «Війна очима тварин»

Романи та Андрія Лопати – «Війна що змінила Рондо» Олександра Даниленка. У центрі сюжету знаходиться місто Рондо, яке живе у світлі та гармонії, доки його не охоплює війна. Персонажами виступають світлові істоти, які змушені протистояти темряві, що символізує руйнівну силу війни, війна постає у вигляді «темної хмари». Метафорична мова твору дозволяє уникнути прямої репрезентації насильства, але водночас передати відчуття страху, втрати та необхідності єдності.



Рис. 4. Кадр із анімаційного фільму
«Війна що змінила Рондо»

Створений у перші місяці повномасштабного вторгнення анімаційний фільм «Душі» є прикладом волонтерської анімації, яка функціонує як своєрідний цифровий реквієм, він не має комерційної мети, а виконує роль культурної та емоційної пам'яті (рис. 5).

Особливої уваги заслуговує твір «Життя та смерть», який є прикладом короткометражної анімації, яка поєднує метафоричну візуальність із документальним підтекстом, створюючи художній простір для осмислення війни як екзистенційного досвіду. У стрічці протиставлення життя та смерті постає не лише як біологічна межа, а як культурна



Рис. 5. Кадр із анімаційного фільму
«Душі»



Рис. 6. Кадр із анімаційного фільму
«Життя та смерть»

й символічна категорія. Анімаційна мова дозволяє показати, що війна руйнує звичний порядок речей, перетворюючи буденність на простір постійної загрози. Водночас образи життя (світло, рух, тепло) протиставляються смерті, яка зображується через темряву, застиглість і руйнацію. Цей твір можна розглядати як цифровий меморіал, що фіксує індивідуальні та колективні переживання. Він виконує функцію свідчення, адже транслює досвід війни у формі, зрозумілій для широкої аудиторії, і водночас стає частиною культурної пам'яті (рис. 6) [15].

Анімаційна стрічка «Причина», режисером якої є Андрій Щербак, створена за мотивами творів Тараса Шевченка і поєднує в собі культурний код із екзистенційним пророцтвом. Використання шевченківського тексту та образів дозволяє авторові осмислити сучасну війну як екзистенційне протистояння, що виходить за межі конкретної історичної ситуації й набуває універсального звучання. Фільм працює з культурною пам'яттю, актуалізуючи спадщину Шевченка як символічний ресурс для комеморації подій та формування зв'язку поколінь. Через поетичну мову та метафоричні образи війна постає не лише як політичний чи соціальний конфлікт, а як глибинне зіткнення світла й темряви, життя й смерті, свободи й поневолення. Таким чином, даний анімаційний твір можна розглядати як приклад анімації, що виконує функцію культурного пророцтва. Вона не лише відтворює травматичний досвід, а й передбачає його значення для майбутніх поколінь,

закріплюючи національну ідентичність через культурний код Шевченка. Це робить стрічку важливим елементом у системі української анімаційної пам'яті, де індивідуальна та колективна травма інтегрується у ширший культурний наратив [11].

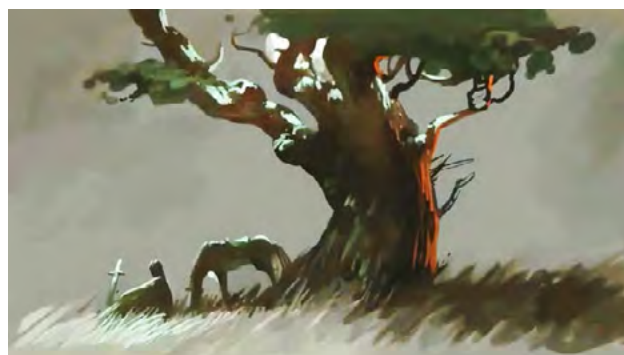


Рис. 7. Кадр із анімаційного фільму
«Причина»

Висновки. Дослідження показало, що сучасна українська анімація, присвячена темі війни, постає не лише як художній феномен, але й як важливий інструмент культурної рефлексії та комеморації. Вона виконує функцію трансляції травматичного досвіду у візуально-метафоричній формі, що дозволяє суспільству опрацьовувати індивідуальні та колективні травми. Застосування концепції постпам'яті М. Хірш [8] демонструє, що анімаційні твори стають медіа-посередниками між поколіннями, забезпечуючи передачу досвіду війни тим, хто не був її безпосереднім свідком. У такий спосіб формується новий пласт культурної пам'яті, що поєднує особисті історії та колективні наративи.

Результати дослідження підтверджують релевантність теорій культурної пам'яті Я. Ассмана та А. Ерль [1, 2], які наголошують на важливості символічних форм у збереженні історичного досвіду. Анімаційні твори, які розглядалися в публікації – «Я померла в Ірпені», «Маріуполь. Сто ночей», «Війна очима тварин», «Війна що змінила Рондо», «Душі», «Життя та смерть» та «Причина», функціонують як специфічні форми цифрової комеморації.

Вони не лише документують травматичні події, але й трансформують їх у художні образи, доступні для глобальної аудиторії, що сприяє міжнародному розумінню українського досвіду війни. Отже, сучасна українська анімація про війну є не лише мистецьким явищем, але й важливим соціокультурним механізмом, що сприяє збереженню пам'яті, формуванню ідентичності та осмисленню травматичного досвіду у глобальному контексті.

Література:

1. Assmann, J. Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 334 с. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
2. Erll, A. Memory in culture. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209 с.
3. Caruth, C. Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 167 с.
4. LaCapra, D. Writing history, writing trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 226 с.
5. Sontag, S. Regarding the pain of others. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 131 с.
6. Buchan, S. Animated worlds. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006. 207 с.
7. Wells, P. Understanding animation. London; New York: Routledge, 1998. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315004044>
8. Hirsch, M. The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012. 320 с.
9. Honess Roe, A. Animated documentary. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013. 194 с.
10. Van Gageldonk, M., Munteán, L., Shobeiri, A. (Eds.). Animation and memory. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-34888-5>
11. Сташук, О., Сташук, М. Анімація як специфічний культурний продукт у художній практиці України. Український мистецтвознавчий дискурс, (46), 159–164, 2023. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.691>
12. Пушонкова, О. А., П'янзін, С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*, (3), 304–311, 2023. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>
13. Демура, А. Руїни пам'яті: символіка простору й предметів у репрезентації травми на екрані. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (53), 51–59, 2025. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348224>
14. Денисяка, О. Анімаційний фільм «Я померла в Ірпені» переміг на найбільшому фестивалі короткометражного кіно [Електронний ресурс]. *Громадське*, 2024. URL: <https://hromadske.ua/lifestyle/239490-animatsiynyy-film-ia-pomerla-v-irgeni-peremih-na-naybilshomu-festyvali-korotkometrazhnoho-kino> (дата звернення: 14.01.2026).
15. Катеринич, П. Не дитяча справа: як анімація може стати стратегічною зброєю України [Електронний ресурс]. *ZN.UA*, 2024. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/ne-ditjacha-sprava-jak-animatsija-mozhe-stati-stratehichnoju-zbrojeju-ukrajini.html> (дата звернення: 22.01.2026).

References:

1. Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
2. Erll, A. (2011). Memory in culture. Palgrave Macmillan.
3. Caruth, C. (1996). Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history. Johns Hopkins University Press.
4. LaCapra, D. (2001). Writing history, writing trauma. Johns Hopkins University Press.
5. Sontag, S. (2003). Regarding the pain of others. Farrar, Straus and Giroux.
6. Buchan, S. (2006). Animated worlds. John Libbey Publishing.
7. Wells, P. (1998). Understanding animation. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315004044>

8. Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
9. Honess Roe, A. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan.
10. Van Gageldonk, M., Munteán, L., & Shobeiri, A. (Eds.). (2020). *Animation and memory*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-34888-5>
11. Stashuk, O., & Stashuk, M. (2023). Animatsiia yak spetsyfichniy kulturnyi produkt u khudozhnii praktytsi Ukrainy [Animation as a specific cultural product in the artistic practice of Ukraine]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 46, 159–164. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.691> [in Ukrainian]
12. Pushonkova, O. A., & Pianzin, S. D. (2023). Kultura pamiaty u mystetskykh refleksiiakh viiny (na prykladi proiektu "Viina v Ukraini: vizualni vymiry pamiaty") [Memory culture in artistic reflections of war (on the example of the project "War in Ukraine: Visual dimensions of memory")]. *Kulturolohichniy almanakh*, 3, 304–311. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43> [in Ukrainian]
13. Demura, A. (2025). Ruiny pamiaty: symvolika prostoru y predmetiv u reprezentatsii travmy na ekrani [Ruins of memory: The symbolism of space and objects in the representation of trauma on the screen]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 53, 51–59. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348224> [in Ukrainian]
14. Denysiaka, O. (2024). Animatsiyniy film "Ja pomerla v Irpeni" peremih na naibilshomu festyvali korotkometrazhnoho kino [The animated film "I died in Irpin" won at the largest short film festival]. *Hromadske*. <https://hromadske.ua/lifestyle/239490-animatsiynyy-film-ia-pomerla-v-irpeni-peremih-na-naybilshomu-festyvali-korotkometrazhnoho-kino> [in Ukrainian]
15. Katerynych, P. (2024). Ne dytiacha sprava: yak animatsiia mozhe staty stratehichnoiu zbroieiu Ukrainy [Not a child's business: How animation can become a strategic weapon of Ukraine]. *ZN.UA*. <https://zn.ua/ukr/CULTURE/ne-ditjacha-sprava-jak-animatsija-mozhe-stati-stratehichnoju-zbrojeju-ukrajini.html> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 37.015.31:73/76

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.46>**Сидор Михайло Богданович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0003-1616-6075

Researcher ID: KFAQ-5970-2024

m_sydor@dspu.edu.ua

НАРАТИВИ ДІЄВОСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: АСПЕКТИ НАВЧАННЯ, РОЗВИТКУ І ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ, ЗДІЙСНЕННЯ ТВОРЧИХ ПОСТУПІВ ТА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Висвітлюються аспекти функціонування образотворчого мистецтва в сучасному українському соціумі, окреслюються та аналізуються наративи його дієвості. У цьому плані образотворче мистецтво розглядається як засіб і чинник навчання, розвитку і виховання підростаючих поколінь, як компонент здобуття відповідних мистецьких професій, як сфера здійснення творчих поступів і як осередок провадження мистецтвознавчих досліджень. **Мета статті** – розкрити «систему дієвості» образотворчого мистецтва в житті українського суспільства, проаналізувати охоплені нею сьогоденні сфери життєдіяльності, визначити й обґрунтувати її актуальні наративи. **Матеріали і методи.** В основі висвітлення заявленої теми – комплексний підхід до її розкриття. Це уможливило об'єктивно проаналізувати ключові аспекти досліджуваного – наративів дієвості образотворчого мистецтва, – визначити системність їх зв'язків та наступності, вказати і обґрунтувати закономірності такого. Основні серед застосованих методів: пошуково-бібліографічний, мистецтвознавчий, діахронно-синхронний, інтегративний, комплексний і диференційований розбір обстеженого, опрацьованого, з включенням наукового, педагогічного та художнього аналізів суб'єкт-об'єктного постання фактів, явищ, процесів тощо. **Наукова новизна.** Вперше у мистецтвознавчій царині підняте питання про комплексний розгляд образотворчого мистецтва як актуальної та безумовно значимої для українського сьогодення «соціальної інституції», з властивою їй системою дієвості, яка у той чи той спосіб дозволяє вирішувати чимало важливих задач у навчанні, розвитку і вихованні підростаючих поколінь, у здобутті відповідних мистецьких професій, у звершеннях творчих поступів митців, а також у проведенні досліджень, пов'язаних з образотворчим мистецтвом. **Висновки.** Розглянуті наративи дієвості образотворчого мистецтва дають підстави говорити про реалії власне комплексного функціонування цієї мистецької галузі в сучасному українському суспільстві, про фактичну актуальність, затребуваність і ефективну віддачу цього мистецтва, властивих йому різновидів у різних сферах нинішнього життя. Показано, що усі прикладні застосунки і дії образотворчого мистецтва тісно пов'язані між собою, і хоч у тій чи тій життєвій сфері вони постають по-різному, згідно запитів і потреб, сам аспект формування взаємозв'язків між ними є явищем закономірним.

Ключові слова: образотворче мистецтво, сфери затребуваності, система дієвості, наративи реалізації, результативність.

Sydor Mykhailo. NARRATIVES OF THE FUNCTIONING OF FINE ART: ASPECTS OF TRAINING, DEVELOPMENT AND UPBRINGING OF THE PERSONALITY, IMPLEMENTATION OF CREATIVE STEPS AND SCIENTIFIC RESEARCH

The aspects of the functioning of fine arts in modern Ukrainian society are highlighted, the narratives of its effectiveness are outlined and analysed. In this regard, fine arts are considered as a means and factor of education, development and upbringing of the younger generations, as a component of obtaining relevant artistic professions, as a sphere of creative progress and as a center for conducting art-historical research. **The purpose of the article** – to reveal the «system of functioning» of fine art in the life of Ukrainian society, to analyse the spheres of life it covers today, to identify and substantiate its current narratives. **Materials and methods.** The coverage of the stated topic is based on a comprehensive approach to its disclosure. This made it possible to objectively analyze the key aspects of the subject of study – narratives of the effectiveness of fine art, – to determine the systematic nature of their connections and continuity, to indicate and substantiate the regularities of such. The main methods used

are: search-bibliographic, art-historical, diachronic-synchronic, integrative, complex and differentiated analysis of the surveyed, worked out, with the inclusion of scientific, pedagogical and artistic analyses of the subject-object emergence of facts, phenomena, processes, etc. **Scientific novelty.** For the first time in the field of art history, the question of a comprehensive consideration of fine arts as a relevant and undoubtedly significant «social institution» for the Ukrainian present has been raised, with its inherent system of effectiveness, which in one way or another allows solving many important tasks in the education, development and upbringing of the younger generations, in acquiring appropriate artistic professions, in achieving creative progress by artists, as well as in conducting research related to fine arts. **Conclusions.** The considered narratives of the effectiveness of fine arts give grounds to speak about the realities of the complex functioning of this artistic field in modern Ukrainian society, about the actual relevance, demand and effective impact of this art, its inherent varieties in various spheres of modern life. It is shown that all applied applications and actions of fine arts are closely interconnected, and although in a particular sphere of life they appear differently, according to requests and needs, the very aspect of the formation of relationships between them is a natural phenomenon.

Key words: fine arts, areas of demand, functioning system, implementation narratives, effectiveness.

Вступ. Теперішнє суспільне життя в усіх своїх аспектах тісно пов'язане з глобалізацією світу, взаємоінтеграцією усіх його сфер і засад існування в цілому. Водночас життя кожної демократично зорієнтованої, свободо- і миролюбної нації, векторованої на прогресивний розвиток, цивілізоване майбутнє, характеризується розлогістю сповідуваних «праведних сенсів» буття, наповнення їх відповідними інтересами, зацікавленнями, запитами, потребами [3, с. 85]. Означене є властивим і для життя кожного індивіду, кожної особистості, якими формується така нація. І для нас, українців, громадян вільної і незалежної України усе це є безумовно важливим.

Конкретизуючи усякі такі інтереси і зацікавлення, запити і потреби, якими повниться життя українського народу, об'єктом розгляду обираємо мистецтво, зокрема таку його галузь як образотворче мистецтво. Ця сфера художньо-творчої діяльності людини, де в оригінальних видових формах постають розмаїті продукти роботи живописців, графіків, скульпторів, є не просто важливою. Для українського суспільства вона була і продовжує бути особливо значимою у планах: навчання, розвитку і виховання молодих поколінь засобами образотворчості; творчого самовираження індивіду через образотворче мистецтво; провадження науково-дослідницької діяльності, вивчення надбань у цій мистецькій царині. Означені вектори затребуваності образотворчого мистецтва ми висуваємо як предмет дослідження, в рамках розгляду якого й сформульована тема нашої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Алгоритм розкриття заявленої теми цієї наукової розвідки зумовлює окреслити стан вивченості сфер і наративів функціонування образотворчого мистецтва, властивих йому аспектів дієвості та значимості в житті українського суспільства.

У цьому контексті насамперед зазначимо, що станом на сьогодні сфера наукового вивчення образотворчого мистецтва повниться доволі чисельними мистецтвознавчими дослідженнями. Цікавими для нас є саме ті праці, які вийшли у світ від початку цього століття. Якщо зосередитися на висвітленні й аналізуванні загальних принципів і аспектів вираження образотворчого мистецтва, сучасних контентів та сфер його дієвості в цілому, інтегрованості його з іншими мистецтвами, галузями художньо-творчих поступів тощо, то тут буде доречним відмітити про наявність таких напрацювань у багатьох вітчизняних науковців, дослідників і теоретиків мистецтва. У цьому руслі актуалізуємо роботи О. Баршинової, Г. Вишеславського, І. Гаюк, О. Голубця, В. Завершинського, Д. Клочко, Р. Косів, А. Ложкіної, А. Максименка, М. Маричевського, І. Павельчук, О. Петрової, А. Пучкова, Ю. Романенкової, О. Семашка, В. Сидоренка, М. Станкевича, Г. Стельмашук, С. Стоян, Л. Турчак, І. Туманова, Н. Урсу, О. Федорука, Р. Шмагало, Р. Яціва та ін. Представлені у них матеріали є вагомим внеском у сучасне наукове бачення образотворчого мистецтва, усвідомлення його як особливої художньо-діяльнісної галузі, у якій

всяк істинний митець, кожна творча особистість, їхні дії і досягнення постають як чинники, супровідники та виразники культурно-мистецького розвитку українського суспільства, і нинішнього передусім.

Розглядаючи підняту проблему конкретно за видами образотворчого мистецтва (графікою, живописом, скульптурою), також можна зазначити, що вітчизняна мистецтвознавча царина повниться вагомими і якісними працями про кожен різновид цього мистецтва. Так, зокрема, у висвітленні засад і засобів вираження художньої графіки, аналізуванні тематико-змістових наративів у творчості українських графіків сучасності, сфер застосування графічних робіт, у розкритті теперішніх авторських концепцій графічного унаочнення відтворюваного маємо змістовні дописи і праці О. Берлача, М. Бірюкова, В. Корнієнка, М. Куленка, О. Лагутенко, П. Нестеренка, О. Оленіної, Є. Пандирєва, А. Поліщук, С. Прищенко, М. Резніченка, В. Чебаника, А. Чебикіна, О. Чирви, Т. Шепеть, Р. Яціва та ін.

Дослідження українського живопису сьогодення також отримали своє відображення у цікавих змістовних наукових роботах. Тут і вивчення змістів зображеного, і розбір засад його образотворення, способів безпосереднього вираження та технічного унаочнення, і характеризувannya інших відповідних аспектів, якими фактично повниться український живопис сьогодення. З особливим акцентом висвітлюються творчі шукання сучасних вітчизняних живописців, здійснюється аналітика породжених ними «нових» живописних виражень, авторських стилів, манер письма і т. ін. Відповідною конкретикою означене віддзеркалене у працях О. Авраменко, О. Антонюка, О. Бучачого, Г. Вахрамєєвої, Т. Галькун, М. Волковського, О. Карпенко, К. Касьяненко, Ю. Малежик, В. Марчака, Л. Медвідя, І. Павельчук, О. Панфілової, Т. Прокопович, О. Прядка, О. Сидор-Гібелінди, Б. Сланського, М. Стась, Т. Тимченко, О. Храпачова, А. Шевченка, М. Юр, Л. Янковської та ін.

Щодо наукових вислідів сучасної української скульптури, окреслення засад її

видових та стилістичних виражень, прикладного функціонування, технологій творення, виконання, то в цьому плані актуальними постають роботи А. Балога, А. Білик, Ю. Бірюльова, А. Варивончик, В. Гоголя, О. Голубця, А. Гончаренко, О. Гончарука, А. Гоцалюк, О. Гріщенко, Ю. Дибі, Н. Журмій, О. Красноголовця, Л. Лисенко, Б. Мазура, М. Міщенко, В. і В. Одрехівських (батька і сина), М. Протас, В. Сидора, Г. Скляренко, М. Стрельцової, О. Цугорки, Т. Шмельової, Р. Яціва та ін.

Однак, попри усі змістовні, вповні глибокі й вичерпні розкриття жанрово-видових, сюжетно-змістових, художньо-виразжальних, технічних і технологічних аспектів образотворчого мистецтва сьогодення, огляд кожної з означених позицій та цього мистецтва в цілому крізь призму таких наративів, як «українське», «національне», «демократичне», «інноваційне», «творче», «авторське», залишається не актуалізованим питання про комплексність функціонування образотворчого мистецтва, його фактичної «системної участі» у цілій низці взаємопов'язаних та, певною мірою, взаємозалежних сфер життя українського суспільства.

Відповідно до зазначеного, **мета статті** полягає у розкритті «системи дієвості» образотворчого мистецтва в житті українського суспільства, огляді охоплюваних нею нині сфер життєдіяльності, визначенні й обґрунтуванні її актуальних наративів у таких царинах.

Матеріали і методи. Провідною лінією висвітлення заявленої теми є комплексний підхід до розкриття ключових компонентів предмету цього дослідження, а саме: наративів дієвості образотворчого мистецтва у сферах навчання, розвитку і вихованні особистості, здійснення митцями творчих поступів та провадження науковцями і здобувачами відповідних наукових ступенів мистецтвознавчих досліджень. Підходячи з різних сторін і позицій до розгляду піднятої проблеми, у якості «чисельника» бачимо природу образотворчого мистецтва, його художні наративи, засади вираження мовами графіки, живопису, скульптури. У цей ряд ставимо

і його функціональний потенціал, спроможність впливати на людину, її розвиток, корегувати її життя, наповнювати його відповідними смислами та діями [7, с. 28]. До «знаменника» відносимо реальні сфери дієвості образотворчого мистецтва, його фактичні функціонування в житті нинішнього українського суспільства.

Ключовими у провадженні цього дослідження ми обрали такі методи, як: пошуково-бібліографічний, мистецтвознавчий, діахронно-синхронний, інтегративний, комплексний і диференційований розбір обстеженого, вивченого, з включенням тут наукового, педагогічного і художнього аналізів суб'єкт-об'єктного постановня відповідних фактів, явищ, процесів тощо.

Результати. У мистецтвознавчих вислідах образотворчого мистецтва, аналізах його сутності, характеристиках його різновидів, їх виражальних і прикладних аспектів влучно акцентовано на тому, що в основі мистецької діяльності людини і у цій сфері зокрема лежить не лише смисл творення, не тільки художньо-образна візуалізація уявного чи споглядуваного. Безумовно значимою тут постає соціальна спрямованість таких дійств, їх продуктів, пряма чи опосередкована їхня векторованість на сприйняття, осмислення і споживання соціумом, задоволення його культурних, духовних, естетичних, освітніх запитів, потреб, уподобань [10, с. 11]. Цю істину ми поклали в основу розкриття піднятої нами проблеми, оскільки предмет дослідження носить соціально-прикладний характер, титулюється смислами, змістами і діями свого суспільного функціонування.

Початком висвітлення результатів проведеної нами роботи ми обрали питання про місце і роль образотворчого мистецтва у розвитку і вихованні особистості, навчанні елементарних його положень, основ теорії і практики в царинах графіки, живопису та скульптури на рівні загальноосвітньої школи. Дошкільний етап розвитку дитини тут свідомо упускаємо, оскільки апелюємо до тієї «структури входження» образотворчого мистецтва у світ людини, де первинно постає уже вповні активне навчання цього

мистецтва, його видів, з безпосереднім освоєнням найбільш типових положень понятійного апарату, оволодінням відповідними вміннями і навичками виконувати зображення, композиційно організовувати відтворюване, придумувати для нього образи, оригінально їх трактувати тощо [1, с. 15–16].

Ще донедавна у вітчизняній системі загальношкільної освіти навчання, розвиток і виховання учнів засобами мистецтва (образотворчого, музичного) розглядалися переважно диференційовано. У кожному з таких концептів ці їхні три складові також поставали як окремі, самостійні, проте безумовно вагомим і значимим шляхом долучення особистості до царин цих мистецтв. Нині у загальноосвітніх закладах пізнання світу мистецтва явно схиляється до інтегрованої моделі; монопредметне вивчення образотворчого і музичного мистецтв уже буквально «на межі забуття». Тут усе начебто є закономірним, і об'єктивним. Через інтеграцію молода особистість краще соціалізується; діапазон пізнання мистецьких і культурних явищ, досягнень, надбань значно ширший (починаючи з 5 класу, у тандем «музика – образотворче мистецтво» вплітаються хореографічне, театральне, екранне мистецтва); сфери, підходи і засоби формування світогляду також стають більш розмаїтими [5, с. 24]. Окрім того, в інтегрованому вивченні мистецтв освоєння їхніх ключових наративів вираження, функціонування тощо об'єднуються спорідненими освітніми, розвивальними і виховними задачами, спільними тематиками занять, векторами і формами діяльності учнів. Це значно підвищує рівень їхньої загальної мистецької ерудованості, якості усвідомлення ними сутнісних характеристик освоєваних мистецтв [4, с. 5–6].

Разом з тим, попри усі «плюси», «позитиви» інтегрованого освоєння мистецтв, яке так інтенсивно активується у сучасній загальноосвітній школі, в ньому завуалювалася важлива проблема, вирішення якої немає й досі. Йдеться власне про кадрове забезпечення викладання предмету «Мистецтво» у середніх та старших класах. На рівні початкових класів, звідки власне

й почала «зароджуватися» ідея інтегрованого вивчення образотворчого та музичного мистецтв і взяла старт на реальне здійснення, цієї проблеми не існує. Педагог початкової школи у процесі навчання пройшов комплексний предметно-методичний вишкіл. Тобто його підготовка включає освоєння теорій та набуття відповідних практик за усіма тими предметами (освітніми галузями), які охоплюються Типовим навчальним планом для початкових класів. А там і образотворче мистецтво, і музичне. Так було «завжди», так є й сьогодні, в рамках настанов і тенденцій Нової української школи.

Зовсім іншою постає ситуація з підготовкою учителів для викладання предмету (освітньої галузі) «Мистецтво» уже буквально з 5 класу. Щоб багато не дискутувати, одразу констатуємо (!) – жоден вищий чи передвищий освітній заклад України не готує і ніколи не готував учителя середньої і старшої загальноосвітньої школи для викладання предмету (освітньої галузі) «Мистецтво». Мовиться про те, що такий педагог має бути дипломованим фахівцем, професіоналом водночас в образотворчому і музичному мистецтві, і це як мінімум, бо ж є ще інші види мистецтва, що включені до вивчення у середніх та старших класах у рамках такого предмету. Щоб стати таким фахівцем, наразі вихід лише один – спочатку слід здобути якусь одну із цих спеціальностей, а потім знову йти навчатися, щоб освоїти другу. Іншого не дано. Однак, реального факту здійснення такого ми не віднайшли ніде.

Якщо підійти до цієї проблеми з тої сторони, що предмет «Мистецтво» у 5-му і наступних класах на «законній» основі можуть викладати (в тандемі, однак кожен своє) вчитель образотворчого мистецтва і вчитель музичного мистецтва, то вона сама собою зникає. Натомість, як показують проведені нами спостереження, з'являється інша проблема, яка є особливо характерною для шкіл з малою чисельністю учнів – чи «назбирається» для кожного з цих учителів годин на повноцінну зарплатну ставку, щоб максимально якісно і щиро віддавати себе професії, сумлінно виконувати свої обов'язки

за фахом, займатися попри це ще й удосконаленням свого художнього і педагогічного рівнів, а не шукати усяких можливих побіжних / додаткових заробітків для свого існування. І це далеко не «якась дрібниця» у нинішньому реально складному житті.

Рухаючись далі, говоримо про дієвість образотворчого мистецтва, наративи його прямого чи опосередкованого функціонування в сферах позашкільної мистецької зайнятості дітей, юнацтва, молоді, відтак у процесах здобуття професій образотворчого спрямування. У цьому плані насамперед апелюємо до істини, що пізнання і вивчення образотворчого мистецтва на різних етапах вікового розвитку людини (дошкільний, молодший, середній, старший шкільний вік і т. д.), у різних сферах / закладах зайнятості ним, оволодіння певними його видами, основами їхнього вираження, техніками, технологіями тощо (у дитячому садку, загальноосвітній школі, закладах позашкільної мистецької освіти (самодіяльному мистецькому об'єднанні, клубі, художній школі, студії, будинку творчості), у художньому училищі, коледжі, академії, університеті з підготовкою фахівців відповідних художніх / художньо-педагогічних професій) здійснюється на засадах концентризму, тобто за концентричним принципом. Йдеться про таке співвідношення усіх процесів навчання, таке структурування навчальних матеріалів, відповідних їм освоюваних понять, явищ, дійств тощо, при якому їх вивчення як таке відбувається багаторазово, повертаючись до одних і тих самих питань, але щораз на вищому, глибшому й складнішому рівні. Завдяки такого підходу відбувається поступове розширення, удосконалення й узагальнення знань, умінь і навичок навколо основних понять образотворчого мистецтва, тобто усього того, що є осердям теорії і практики образотворчості [8, с. 283]. Звідси логічно випливає, що й процеси розвитку та виховання особистості, як здобувача певної мистецької освіти, на кожному «наступному» освітньому рівні і в кожній більш «поглибленій» освітній сфері також характеризуються динамікою розширення й ускладнення усяких вирішуваних тут задач.

Сам аспект діяльності суб'єктів на щойно означених освітніх сферах / рівнях значно відрізняється від того, що відбувається і як відбувається у загальноосвітній школі. Основних причин тут дві. Перша полягає у самих контингентах таких здобувачів художньої освіти. Адже ті особистості, що прагнуть глибше пізнати образотворче мистецтво, оволодіти ним відповідно професійно через навчання у тих чи тих позашкільних мистецько-освітніх закладах, а далі наступних за освітніми рівнями таких інституціях – це вже не той «загал», який вивчає образотворче мистецтво у загальноосвітній школі. Такі вихованні / учні / студенти вирізняються своїм особливим ставленням до світу образотворчого мистецтва, значно вищим інтересом до його проявів чи то загалом, чи то до якогось певного його різновиду, а саме головне – мають для цього відповідні природні задатки. Без хисту до образотворчості, без відповідних художніх обдарувань належної результативності не буде. Оволодіння мистецтвом не терпить наївних розрахунків, що до творчості можна «прилаштуватися». Тут немислимі ні безпідставне чи профанне заглиблення у світ мистецтва, ні, тим паче, вибір навчання, без належних «рекомендацій природи» тої чи тої мистецької професії, а відтак взагалі зв'язування свого майбутнього життя зі світом мистецтва. Другою серед розглядуваних причин постає вже зовсім інший статус викладачів у цих освітніх сферах. Рівні їх теоретичної та художньо-практичної підготовки, формування й удосконалення потенціалу діяти творчо характеризуються більшим заглибленням у різні виражальні аспекти образотворчого мистецтва, як в цілому, так і того чи того його виду. І чим вищий рівень освітнього закладу, то й значно вищі фахові вимоги до таких митців-педагогів.

Акцентуючи тепер на творчості, робимо перехід до наступної частини нашої розвідки – творча діяльність в царині образотворчого мистецтва.

Кожен, хто хоч якимось чином торкається світу мистецтва чи взагалі обирає собі життєвий шлях, пов'язаний з мистецтвом,

і образотворчим зокрема, вже на самому початку таких поступів починає усвідомлювати значимість поняття «творчість». В образотворчому мистецтві творчість розглядається як художня діяльність задля створення нового, оригінального, якому немає аналогів. Це пошук, розробка і втілення художніх образів унаочнюваного, відтворюваного, що вирізняються своєю принциповою новизною. Це також особливий метод художнього вираження, завдяки якому митець презентує своє буквально радикальне чи порівняно відносно «нове», «новаторське» сприйняття і бачення реального та уявного [6, с. 179].

Творчим вираженням живе не тільки сформований митець. Проблема творчого вираження є невід'ємною і важливою складовою в образотворчій діяльності навіть здобувачів мистецької освіти, буквально в усіх означених вище сферах і на усіх освітніх рівнях. Без творчості митець не є повноцінним, а учень багато чого не досягає і не пізнає справжньої істини мистецтва. Не володіючи творчим потенціалом, не підходячи творчо до вирішення будь-якого образотворчого завдання, навіть найпростішого, не можна витворити такого, що буде варте уваги і матиме значення. Навіть якщо виконавець (учень, студент, митець) виконує якесь зображення чи твір на реально високому рівні, дуже якісно, вповні професійно оперує матеріалом, але не вкладає у такий процес жодного творчого підходу, бодай хоч якогось мізерного творчого рішення унаочнюваного, то все одно така виконана робота буде лиш «ремісничим», суто «виконавським» продуктом. Звідси логічний висновок, що в образотворчій діяльності завжди актуальними і нероздільними є два аспекти – це майстерність і творчість. Одне без одного ніколи повноцінно не функціонує.

Важливим моментом у плані розглядуваного є й те, в яких тематичних лініях, жанрових форматах, властивих їм подачах реалізується творчий потенціал учнів / студентів / митців, до яких сфер, проблем і явищ сучасного життя вони звертаються у своїй художній творчості. Значення цього питання генерується реальними запитами і потребами

нинішнього українського суспільства, актуалізацією художнього висвітлення його соціально вагомих і наративів, аспектів національного, духовного, культурного, патріотичного життя, визвольної боротьби проти російського агресора, відстоювання нашої незалежності, бажання бути і жити вільними у демократичному світі.

Як бачимо, проблема творчого вираження в царині образотворчого мистецтва не є якимось окремих, «автономним дійством», відірваним від процесу становлення митця, його постійного розвитку, самовдосконалення і т. ін. Це не якась «ділянка роботи», до якої звертаються і яку виконують виключно професіонали своєї справи. Пізнаючи світ мистецтва, в навчанні, займаючись образотворчою діяльністю навіть уже у молодшому шкільному віці, дитина також постає «творцем» образів, сюжетів, їх зв'язок тощо. Вона вже «модератор» усього того, що виступає продуктом її уяви та фантазії [1, с. 15]. Сказаним підкреслюємо, що творче вираження, творча діяльність тісно пов'язані і з процесом вивчення / освоєння образотворчого мистецтва (на загальношкільному рівні, під час здобуття відповідної мистецької професії), і з безпосередньою роботою уже сформованого, зрілого митця. Без наративів творчості, творчого вираження тут жодні мистецькі поступки немислимі.

Нарешті ми підійшли до цієї частини нашої наукової розвідки, де відстоюємо твердження, що без дослідження мистецтва, належного його комплексного вивчення й осмислення процес пізнання його як такого, оволодіння відповідними йому теоріями й практиками, а відтак і сама професійна діяльність в ньому є неповноцінними. Обумовленістю такого бачимо сучасні принципи і умови життєдіяльності людини, засади і потреби її різнобічного розвитку, завдання бути не лише компетентним у сфері своїх уподобань та професійних поступів, але й дослідником у своїй діяльній царині, виявником і носієм характерних для неї норм і традицій, відтак шукачем і пропагатором відповідних для неї новаторств, удосконалень, відмов від стереотипів, шаблонів і т. ін.

В одній із наших праць [9] ми вже піднімали питання про науково-дослідницьку діяльність у мистецтві, її безпосередній зв'язок з цариною художньої творчості. У висвітлених матеріалах акцентовано, що мистецька творчість, характерні для неї кроки та вираження завжди співіснують з дослідженням мистецтва, цілеспрямованим вивченням змістів і форм його постання, видів і продуктів діяльності тощо. «У тандемі ці два життєдайні джерела мистецтва значно примножують свої сили й потугу, подекуди навіть до такої міри, що видаються невичерпними та нескінченними» [9, с. 95].

Щоб не повторюватись з висвітленням наших доводів про значимість такого тандему, наведемо тут приклад про те, як сьогодні у загальноосвітніх закладах у рамках вивчення образотворчого мистецтва, зокрема вже й молодшими школярами, актуалізується питання щодо проведення ними досліджень мистецтва рідного краю, розвитку мистецтв певної місцевості, вивчення творчих наробків місцевих митців і т. ін. Підходячи професійно до вирішення завдань мистецької освітньої галузі, уже на цьому етапі шкільного навчання учитель спрямовує учнів на елементарне осмислення комплексної дієвості мистецтва, й образотворчого зокрема. Завдяки цьому у них починає формуватися розуміння доцільності вивчення образотворчого мистецтва, засад освоєння його видів, специфіки набуття умінь оперувати відповідними виражальними засобами та матеріалами. У цьому віці діти скеровуються і на елементарне засвоєння істини, що суть образотворчості полягає у «творенні образів» [2, с. 30], тобто у творчій роботі, метою якої є придумування чогось, фантазування на ті чи ті теми, авторське відтворення задуманого певним оригінальним способом, у відповідній композиційній зв'язці тощо. Однак, щоб створити щось нове, оригінальне, треба досліджувати і вивчати те, що є типовим, усталеним, традиційним, шукати у всякому наявному чи уявному, раціональному чи ірраціональному «зерно», яке здатне спродувати новий образ, нове рішення, нову техніку чи технологію втілення задуманого.

Висновки. Збагачуючи щораз свої знання про образотворче мистецтво, його виражальні можливості, засади і принципи функціонування, стаючи більш свідомим щодо його ролі у житті суспільства, індивідів тощо, і учень / студент, і уже сформований митець чи дослідник мистецтва «переходять» на все вищий і вищий рівень обізнаності у цій мистецькій царині, здатності фахово оперувати художніми засобами, матеріалами, техніками тощо. Усе це звершується не лише завдяки «освітньо-рівневим» вишкалам образотворчої теорії і практики, безпосередній плідній художньо-творчій роботі. Вагомим дієвим аспектом тут постає й науково-дослідницька діяльність, властиве їй вивчення, опрацювання та аналізування об'єкту / предмету дослідження, визначення, систематизування та класифікування його сутнісних рис, ознак, характеру постання, виражальних наративів тощо. І усе це, як закономірність, відбувається за

принципом «руху по спіралі» – від простого до складного, від поверхневого до заглибленого. В іншому контексті розглянуті наративи дієвості образотворчого мистецтва можуть бути потрактовані як «кругове» взаємодоповнення одне одному, як певні ключові ланки належного вивчення й осмислення образотворчого мистецтва, алгоритму професійної поведінки в ньому, задля його фахового творення, поцінювання й пропагування.

Подальші наші дослідження у цій сфері передбачають розкриття засад творчого вираження митця, специфік сучасного авторського трактування відтворюваного художниками-графіками, живописцями та скульпторами. За кожним із цих напрямів заплановано укласти класифікаційні характеристики сучасних авторських зображувальних технік, манер і стилістик трактування унаочнюваного, безпосередніх форматів його представлення тощо.

Література:

1. Бовсунівський В. М. Реалізація завдань мистецької освітньої галузі в початкових класах Нової української школи. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки : реалії та перспективи*. 2021. Вип. 8. С. 14–18. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.82.03>
2. Гаюк І. Сучасне мистецтво – проблемність підходів у визначенні сутності феномену. *Вісник ЛНАМ*. 2024. Вип. 52. С. 26–37. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-3>
3. Малезик Ю. М. Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина XX – початок XXI століття). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 6. С. 81–87. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10>
4. Мартинова В. П. Мистецтво : особливості викладання в початковій школі. Харків : Друкарня Мадрид, 2019. 111 с.
5. Масол Л. М. Інтеграція? Інтеграція. Інтеграція... Інтеграція! (Поліцентрична інтеграція змісту загальної мистецької освіти). *Мистецтво та освіта*. 2020. № 1 (95). С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-20-27>
6. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. 216 с.
7. Семашко О. М. Соціологія мистецтва. Львів : «Магнолія плюс», видавець СПД ФО В. М. Піча, 2006. 244 с.
8. Сидор М., Савчин Г. Традиції і новації у сучасних технологіях навчання образотворчого мистецтва : особливості оволодіння основами малювання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54. Т. 2. С. 281–287. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-43>
9. Сидор М. Художньо-творча та науково-дослідницька діяльності у мистецтві : точки дотичності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-13>
10. Станкевич М. Теорія рами. Вибрані праці з історії і теорії мистецтва. Львів : «СКІМ», 2015. 168 с.

References:

1. Bovsunivskyi, V. M. (2021). Realizatsiia zavdan mystetskoi osvitoi haluzi v pochatkovykh klasakh Novoi ukrainskoi shkoly [Implementation of the tasks of the art education sector in the primary grades of the New Ukrainian school]. *Scientific journal of the National Polytechnic University named after M. P. Dragomanov. Series 5. Pedagogical sciences : realities and prospects*. Issue 8. Pp. 14–18. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.82.03> [in Ukrainian]
2. Haiuk, I. (2024). Suchasne mystetstvo – problemnist pidkhodiv u vyznachenni sutnosti fenomenu [Contemporary art – problematic approaches in defining the essence of the phenomenon]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Issue 52. Pp. 26–37. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-3> [in Ukrainian]
3. Malezhyk, Yu. M. (2024). Peredumovy ta tendentsii rozvytku suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva (druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia) [Prerequisites and trends in the development of modern fine art (second half of the 20th – beginning of the 21st century)]. *Ukrainian art discourse*. Issue 6. Pp. 81–87. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10> [in Ukrainian]
4. Martynova, V. P. (2019). Mystetstvo : osoblyvosti vykladannia v pochatkovii shkoli [Art : features of teaching in primary school]. Kharkiv : Drukarnia Madryd. 111 p. [in Ukrainian]
5. Masol, L. M. (2020). Intehratsiia? Intehratsiia. Intehratsiia... Intehratsiia! (Politsentrychna intehratsiia zmistu zahalnoi mystetskoi osvity) [Integration? Integration. Integration... Integration! (Polycentric integration of the content of general art education)]. *Art and education*. No. 1 (95). Pp. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-20-27> [in Ukrainian]
6. Pasichnyi, A. M. (2008). Obrazotvorche mystetstvo. Slovnyk-dovidnyk [Fine art. Dictionary-reference]. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 216 p. [in Ukrainian]
7. Semashko, O. M. (2006). Sotsiologhiia mystetstva [Sociology of art]. Lviv : «Mahnoliia plius», vydavets SPD FO V. M. Picha. 244 p. [in Ukrainian]
8. Sydor, M., Savchyn, H. (2022). Tradytsii i novatsii u suchasnykh tekhnolohiiakh navchannia obrazotvorchoho mystetstva : osoblyvosti ovolodinnia osnovamy maliuvannia [Traditions and innovations in modern technologies of teaching fine arts: features of mastering the basics of drawing]. *Current issues in the humanities*. Issue 54. Vol. 2. Pp. 281–287. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-43> [in Ukrainian]
9. Sydor, M. (2022). Khudozhno-tvorchia ta naukovo-doslidnytska diialnosti u mystetstvi : tochky dotychnosti [Artistic, creative and scientific research activities in art: points of contact]. *Current issues in the humanities*. Issue 53. Vol. 2. Pp. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-13> [in Ukrainian]
10. Stankevych, M. (2015). Teoriia ramy. Vybrani pratsi z istorii i teorii mystetstva [Frame theory. Selected works on the history and theory of art]. Lviv : «SKIM». 168 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 004.5:004.738.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.47>

Силенко Юлія Володимирівна,

старша викладачка кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

sylenko.yv@knutd.edu.ua

Троян Єлизавета Андріївна,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Київського національного університету технологій та дизайну

ltroyan0705@gmail.com

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТИПОВИХ ПРОБЛЕМ UX/UI-ВЕБСАЙТІВ У СТРУКТУРІ КОМПЛЕКСНОГО АУДИТУ

Стаття присвячена обґрунтуванню структури системного UX/UI-аудиту вебсайтів і систематизації типових проблем цифрових інтерфейсів, що впливають на ефективність взаємодії користувача з вебресурсом. У результатах дослідження вебресурс розглянуто як цілісну систему, у якій якість користувацької взаємодії визначається не окремими елементами інтерфейсу, а їхньою узгодженою дією. Установлено, що в структурі комплексного UX/UI-аудиту доцільно виокремлювати п'ять взаємопов'язаних блоків аналізу: інформаційну архітектуру і навігацію, візуальну організацію інтерфейсу, адаптивність і технічну продуктивність, довіру та етичність, а також доступність. Показано, що порушення в кожному з цих блоків безпосередньо впливають на зручність користування, передбачуваність дій, швидкість виконання цільових сценаріїв і загальне сприйняття вебресурсу. На цій основі систематизовано найпоширеніші UX/UI-проблеми вебсайтів, зокрема навігаційну плутанину, неузгодженість структури сторінок, візуальне перевантаження, слабку ієрархію елементів, недоліки мобільної адаптації, низьку швидкість завантаження, відсутність прозорості комунікації з користувачем, маніпулятивні інтерфейсні рішення та бар'єри цифрової доступності. У висновках наголошено, що запропонована структура аудиту може слугувати аналітичною основою для комплексного оцінювання вебсайтів, визначення пріоритетів редизайну й підготовки обґрунтованих рекомендацій щодо підвищення зручності, доступності, передбачуваності та якості цифрової взаємодії. Наукова новизна дослідження полягає в уточненні структури комплексного UX/UI-аудиту та систематизації типових недоліків цифрових інтерфейсів у межах цілісної моделі оцінювання. Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання запропонованої структури як основи для аналітичного оцінювання вебсайтів, визначення пріоритетів редизайну та підготовки рекомендацій щодо підвищення зручності, доступності, передбачуваності й етичності цифрової взаємодії. Перспективи подальших досліджень убачаємо в емпіричній перевірці запропонованої моделі на вебресурсах різного призначення.

Ключові слова: дизайн, UX/UI-аудит, комплексне оцінювання вебсайту, цифровий інтерфейс, користувацький досвід, візуальна організація інтерфейсу, адаптивність, технічна продуктивність, цифрова доступність.

Sylenko Yuliia, Troian Yelyzaveta. SYSTEMATISATION OF TYPICAL UX/UI PROBLEMS IN WEBSITES WITHIN THE STRUCTURE OF A COMPREHENSIVE AUDIT

The article substantiates the structure of a systematic UX/UI audit of websites and systematises typical digital interface problems that affect the effectiveness of user interaction with a web resource. The study conceptualises a web resource as an integral system in which the quality of user interaction is determined not by isolated interface elements, but by their coordinated functioning. It has been established that the structure of a comprehensive UX/UI audit should include five interrelated analytical blocks: information architecture and navigation, visual organisation of the interface, responsiveness and technical performance, trust and ethics, and accessibility. The study demonstrates that deficiencies in each of these blocks directly affect ease of use, predictability of user actions, the speed of completing target scenarios, and the overall perception of the web resource. On this basis, the most common UX/UI problems of websites have been systematised, including navigational confusion, inconsistency in page structure, visual overload, weak visual hierarchy, deficiencies in mobile adaptation, slow loading speed, lack of transparent user communication, manipulative interface solutions, and barriers to digital accessibility. The conclusions

emphasise that the proposed audit structure may serve as an analytical framework for the comprehensive evaluation of websites, the identification of redesign priorities, and the development of well-grounded recommendations for improving usability, accessibility, predictability, and the overall quality of digital interaction. The scientific novelty of the study lies in refining the structure of a comprehensive UX/UI audit and systematising typical shortcomings of digital interfaces within a holistic evaluation model. The practical significance of the findings lies in the possibility of using the proposed structure as a basis for the analytical evaluation of websites, the identification of redesign priorities, and the preparation of recommendations aimed at improving the usability, accessibility, predictability, and ethical quality of digital interaction. Prospects for further research are seen in the empirical validation of the proposed model across web resources of different types and purposes.

Key words: design, UX/UI audit, comprehensive website evaluation, digital interface, user experience, visual organisation of the interface, responsiveness, technical performance, digital accessibility.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що вебсайт у сучасному цифровому середовищі виступає одним із ключових інструментів комунікації між організацією та користувачем, а його ефективність визначається не тільки наявністю функціональних можливостей, а передусім якістю користувацької взаємодії. У практиці розроблення й оновлення вебресурсів типові UX/UI-проблеми часто розглядаються фрагментарно, без урахування їхнього взаємозв'язку в загальній структурі інтерфейсу, що ускладнює виявлення причин зниження зручності, доступності, зрозумілості та довіри до ресурсу. У зв'язку з цим особливої ваги набуває систематизація типових проблем UX/UI вебсайтів у структурі комплексного аудиту, яка дає змогу впорядкувати критерії оцінювання, виявити найбільш поширені недоліки цифрових інтерфейсів і визначити обґрунтовані напрями їх подальшого вдосконалення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що проблема UX/UI-дизайну вебресурсів розглядається у сучасних працях переважно у трьох напрямках: як основа ефективної взаємодії користувача з цифровим продуктом, як складова ширшого процесу проєктування мультимедійних об'єктів і як прикладна сфера розробки окремих програмних рішень. Так, М. Вередін і Г. Козуб акцентують на зростанні вимог до якості вебсайтів і мобільних застосунків та пов'язують результативність цифрового продукту зі зручністю інтерфейсу і якістю користувацького досвіду [1, с. 122-125]. О. Оленич і Г. Козуб розглядають інтерфейс користувача як інструмент людино-машинної взаємодії, окреслюють основи UX/UI-дизайну та

подають поетапний підхід до розробки інтерфейсу на прикладі конкретного програмного продукту [2, с. 291-298]. Водночас ці праці переважно зосереджені на загальних принципах і прикладній реалізації інтерфейсів, а не на систематизації типових проблем вебсайтів у структурі комплексного аудиту.

Методологічне підґрунтя для осмислення проблеми формують праці Л. Rosenfeld, Р. Morville і Ж. Arango, у яких інформаційну архітектуру подано як систему інструментів і технік для організації складних інформаційних середовищ, а також розкрито її основні складники – організаційні, навігаційні, пошукові та маркувальні системи [12]. Близькою до цього підходу є праця О. Поморової і Т. Говорущенко, у якій узагальнено базові засади проєктування інтерфейсів користувача [3]. Для ширшого теоретичного контексту важливою є й стаття А. Шаповала, Ю. Силенко, М. Іванової, де проєктування мультимедійних об'єктів визначено як багатоетапний процес, що охоплює аналіз вимог, розробку інтерфейсу, тестування й оптимізацію та спирається на принципи юзабіліті, доступності й адаптивного дизайну [4, с. 118-123]. Це дає підстави розглядати UX/UI-аудит не як перевірку окремих елементів, а як системний аналіз взаємопов'язаних характеристик вебресурсу.

Водночас аналіз джерел показує, що в наявних публікаціях недостатньо цілісно висвітлено саме систематизацію типових проблем UX/UI вебсайтів у структурі комплексного аудиту. Частина праць зосереджена на загальних принципах UX/UI-дизайну, частина – на технічній реалізації або окремих середовищах, зокрема VR/AR, що віддаляє

їх від завдань оцінювання саме вебсайтів. З огляду на це актуальним є уточнення структури комплексного UX/UI-аудиту та впорядкування типових недоліків вебресурсу за взаємопов'язаними блоками аналізу.

Матеріали та методи. Мета дослідження – обґрунтувати структуру системного UX/UI-аудиту вебсайтів і систематизувати типові проблеми цифрових інтерфейсів, що впливають на ефективність взаємодії користувача з вебресурсом. Для досягнення мети використано аналіз і синтез наукових та професійних джерел із UX/UI-дизайну, порівняльний аналіз підходів до оцінювання вебінтерфейсів, узагальнення критеріїв UX/UI-аудиту, а також систематизацію типових недоліків у структурі комплексного оцінювання вебресурсу. Теоретичну основу дослідження становлять положення людиноцентричного проектування, принципи юзабіліті, рекомендації щодо цифрової доступності та мобільної оптимізації вебінтерфейсів.

Результати дослідження. UX/UI-аудит доцільно розглядати як інструмент комплексного оцінювання вебсайту, що дає змогу виявити типові недоліки цифрового інтерфейсу та визначити напрями його вдосконалення. У межах дослідження вебсайт трактується як цілісна система, у структурі якої взаємопов'язані інформаційна архітектура і навігація, візуальна організація інтерфейсу, адаптивність і технічна продуктивність, довіра та етичність, а також доступність. Такий підхід дає змогу аналізувати не окремі помилки ізольовано, а їхній вплив на загальну ефективність взаємодії користувача з вебресурсом. Відповідно до запропонованої моделі систематизовано типові проблеми UX/UI вебсайтів, що найчастіше виявляються у структурі комплексного аудиту, та окреслено основні шляхи їх усунення.

Насамперед розглянемо *проблеми навігації та інформаційної архітектури*. Так, вони належать до найпоширеніших недоліків, що виявляються під час комплексного UX/UI-аудиту вебсайтів. Саме ці складові визначають логіку організації контенту, послідовність розміщення сторінок і зручність орієнтації користувача в структурі

ресурсу. Як зазначають фахівці Nielsen Norman Group, ефективна навігація має бути зрозумілою, передбачуваною та узгодженою з ментальними моделями користувачів [10]. Порушення цих вимог спричиняє навігаційну плутанину, за якої користувач не розуміє, де саме перебуває, як повернутися до попереднього розділу або яким шляхом досягти цільової дії. Найчастіше це пов'язано з нелогічною структурою вебсайту, дублюванням чи відсутністю важливих сторінок, неузгодженістю між назвами пунктів меню та їхнім фактичним змістом, а також відсутністю чіткої ієрархії контенту. Унаслідок цього ускладнюється сканування сторінки, сповільнюється пошук потрібної інформації та знижується загальна ефективність взаємодії з вебресурсом.

Окремим проявом недоліків інформаційної архітектури є неконсистентність навігаційних елементів на різних сторінках вебсайту. Йдеться про зміну розташування меню, відсутність позначення активного розділу, використання нестандартних іконок без текстового супроводу, а також порушення звичних навігаційних патернів. Такі рішення ускладнюють орієнтацію користувача в інтерфейсі, підвищують когнітивне навантаження та знижують передбачуваність взаємодії. У практиці UX-досліджень для виявлення таких проблем доцільно застосовувати методи, пов'язані з аналізом інформаційної архітектури та користувацьких очікувань, зокрема card sorting, tree testing і first-click testing, оскільки вони дають змогу перевірити, наскільки структура сайту відповідає ментальним моделям користувачів [9].

Для усунення навігаційної плутанини й оптимізації інформаційної архітектури вебресурсу доцільно поєднувати аналітичні, дослідницькі та проєктні дії. Насамперед важливо провести контент-інвентаризацію, уточнити логіку ієрархії сторінок і побудувати цілісну карту сайту. Наступним кроком є перевірка навігаційної моделі за допомогою UX-методів, що дає змогу виявити проблемні точки в структурі переходів. На рівні інтерфейсу необхідно забезпечити сталість

розміщення меню, виразні активні стани, зрозумілі назви розділів та однозначне маркування іконок. Додатково слід адаптувати навігаційні рішення до різних типів пристроїв і передбачити зрозумілі контекстні підказки, які підтримують користувача під час взаємодії з ресурсом [9].

Наступним структурним блоком комплексного UX/UI-аудиту є *адаптивність і технічна продуктивність вебсайту*. Їхня значущість зумовлена тим, що мобільний доступ нині переважає у світовому вебтрафіку: за даними StatCounter, у лютому 2026 року частка мобільного трафіку становила 52,48%, тоді як частка десктопного – 47,52%. Водночас Google прямо зазначає, що використовує мобільну версію контенту для індексації та ранжування, тому якість мобільної реалізації впливає не тільки на зручність користування, а й на видимість ресурсу в пошуку [5].

Типовими проблемами в цьому блоці є неповна адаптивність інтерфейсу, порушення відображення контенту на малих екранах, горизонтальне прокручування, надто дрібні інтерактивні елементи, приховані частини функціоналу, а також уповільнене завантаження сторінок. За таких умов користувач стикається не тільки з технічними незручностями, а й із порушенням цілісності взаємодії, коли сайт формально доступний з мобільного пристрою, але фактично не забезпечує повноцінного виконання цільових дій. Усунення цих недоліків передбачає впровадження адаптивного дизайну, використання гнучких сіток і відносних одиниць вимірювання, а також проєктування за логікою mobile-first, за якої ключові функції спочатку оптимізуються для найменших екранів, а далі масштабуються для більших форматів [11].

Окремої уваги в межах цього блоку потребує технічна продуктивність інтерфейсу. Повільне завантаження сторінок, надмірна вага зображень, неоптимізовані скрипти та перевантаження візуальними елементами особливо критично позначаються на мобільній взаємодії. Тому в структурі комплексного аудиту адаптивність доцільно розглядати разом із продуктивністю, оскільки тільки їх поєднане оцінювання дає змогу об'єктивно

визначити якість користувацького досвіду на різних пристроях [11].

Практичне усунення виявлених недоліків передбачає не тільки впровадження адаптивного дизайну, а й цілеспрямоване проєктування мобільної взаємодії. Для цього доцільно використовувати гнучкі сітки, медіазапити, відносні одиниці вимірювання та принцип mobile-first, за якого ключові функції і зміст спочатку оптимізуються для малих екранів, а далі масштабуються для більших форматів. Такий підхід дає змогу зосередити увагу на базових сценаріях користувача, уникнути перевантаження інтерфейсу та забезпечити змістову рівноцінність мобільної і десктопної версій вебресурсу [11].

Оцінювання адаптивності доцільно доповнювати тестуванням на мобільних пристроях, оскільки саме в такому форматі виявляються проблеми, які не завжди помітні на десктопі: надто дрібні зони натискання, приховані елементи, порушення читабельності, втрата функцій або нестабільність верстки. У структурі комплексного аудиту важливо перевіряти, чи зберігає сторінка зміст і функціональність без двовимірного прокручування на ширині 320 CSS-пікселів, а також чи відповідають інтерактивні елементи мінімальним вимогам до розміру цілі для натискання. Додатково варто оцінювати технічну продуктивність за показниками Core Web Vitals, зокрема LCP, INP і CLS, оскільки вони відображають швидкість завантаження, чутливість інтерфейсу та візуальну стабільність сторінки [13].

На рівні проєктних рішень важливо використовувати зрозумілі патерни мобільної взаємодії, однак їх добір має бути підпорядкований логіці завдань користувача. Доцільними є компактні меню для другорядної навігації, нижні панелі для основних розділів, достатньо великі кнопки, чіткі стани натискання та передбачувані жести, які не замінюють базових видимих елементів керування. За такого підходу адаптивність постає не як суто технічна властивість, а як складова цілісного користувацького досвіду, що впливає на зручність, доступність і результативність взаємодії з вебресурсом [14].

Наступним структурним блоком комплексного UX/UI-аудиту є *візуальна організація інтерфейсу*. Її порушення виявляється у вигляді візуального шуму, що виникає через надмірну кількість графічних елементів, анімації, рекламних блоків, конкуруючих акцентів і слабку упорядкованість сторінки. За таких умов увага користувача розсіюється, ускладнюється сканування контенту, а ключові дії втрачають виразність. Особливо проблемною є відсутність чіткої візуальної ієрархії, коли заголовки, основний текст, допоміжні повідомлення та елементи керування не мають достатнього розрізнення за розміром, контрастом, групуванням і просторовим розміщенням. Як підкреслює Nielsen Norman Group, саме візуальна ієрархія спрямовує погляд користувача до найважливіших елементів інтерфейсу і підтримує швидке розуміння структури сторінки [15].

Подолання візуальної переважаності потребує послідовного впорядкування композиції сторінки. Насамперед необхідно чітко відокремити рівні інформації за допомогою типографічної системи, сітки, інтервалів і контрасту. Ключові елементи, зокрема кнопки дії, повідомлення та навігаційні орієнтири, мають бути візуально помітними, але не надмірно домінантними. Водночас кількість декоративних елементів, анімації та зображень слід обмежувати до функціонально виправданого рівня. Для забезпечення читабельності тексту й помітності компонентів доцільно також орієнтуватися на вимоги WCAG: контраст тексту має становити щонайменше 4.5:1, для великого тексту – 3:1, а для компонентів інтерфейсу та візуальних індикаторів стану – не менше 3:1. Це дає змогу поєднати естетичну впорядкованість із зручністю сприйняття та функціональною виразністю інтерфейсу [8].

Наступним структурним блоком комплексного UX/UI-аудиту є *довіра та етичність вебресурсу*. У цьому аспекті оцінюється не тільки зовнішня переконливість інтерфейсу, а передусім прозорість взаємодії з користувачем, зрозумілість умов використання, коректність обробки персональних даних і відсутність маніпулятивних рішень. Довіра до

вебсайту формується через чітко подану контактну інформацію, доступні політики конфіденційності, зрозумілі умови користування, виразні сигнали безпеки та послідовну комунікацію щодо дій, яких очікують від користувача. Як наголошує OECD, онлайн-розкриття інформації має бути чітким, точним, легкодоступним, помітним і поданим простою мовою, достатньою для ухвалення поінформованого рішення, однак самі тільки механізми інформування не забезпечують належного захисту користувача, якщо структура інтерфейсу спонукає до неусвідомлених або небажаних дій [7, с. 7, 29].

Етичний вимір UX/UI-дизайну безпосередньо пов'язаний із відмовою від dark patterns, тобто таких рішень інтерфейсу, які спотворюють автономність вибору користувача або ускладнюють реалізацію його намірів. У документах EDPB dark patterns визначаються як інтерфейси й користувацькі сценарії, що спонукають людину до ненавмисних, небажаних або потенційно шкідливих рішень щодо її даних; водночас у матеріалах Європейського парламенту підкреслено, що йдеться про практики, які істотно впливають на здатність користувача ухвалювати автономні та поінформовані рішення [6, с. 5–6]. До таких практик належать приховування важливої інформації, асиметрія між згодою і відмовою, надмірна кількість кроків для зміни налаштувань або відкриття згоди, емоційний тиск, попередньо позначені опції та інші способи нав'язування вибору, що суперечать принципам чесності, прозорості й поваги до користувача [6, с. 12–13].

Відповідно, у структурі комплексного аудиту довіру та етичність доцільно оцінювати за такими ознаками: наявність і видимість контактних даних; доступність і зрозумілість політики конфіденційності та умов користування; прозорість запитів на згоду; простота відмови або скасування дії; відсутність прихованих умов, нав'язаних рішень і маніпулятивної архітектури вибору. За такого підходу довіра розглядається не як суто емоційна реакція користувача, а як результат прозорості, передбачуваності та етично коректної побудови цифрового інтерфейсу.

Завершальним блоком комплексного UX/UI-аудиту є *доступність вебресурсу*. Її слід розглядати як обов'язкову складову якості цифрового інтерфейсу, оскільки доступність визначає, чи може користувач повноцінно сприймати інформацію, керувати інтерфейсом, розуміти його логіку та безперешкодно виконувати цільові дії. Чинним орієнтиром у цій сфері є WCAG 2.2, опублікований W3C як рекомендація 5 жовтня 2023 року. Водночас у документах з оцінювання доступності наголошено, що перевірка має охоплювати не тільки окремі сторінки, а й сайт як цілісну систему [16]. З огляду на це, у структурі комплексного аудиту доцільно перевіряти альтернативний текст для зображень, контрастність, повну клавіатурну навігацію, коректність міток у формах, видимість фокусу, логіку заголовків і передбачуваність взаємодії, оскільки саме ці характеристики визначають реальну інклюзивність вебресурсу.

Висновки. У статті обґрунтовано доцільність розгляду UX/UI-аудиту як інструменту комплексного оцінювання вебсайту та запропоновано структуру його системного

аналізу, що охоплює інформаційну архітектуру і навігацію, візуальну організацію інтерфейсу, адаптивність і технічну продуктивність, довіру та етичність, а також доступність. Виокремлення цих блоків дало змогу систематизувати типові проблеми UX/UI вебсайтів як взаємопов'язані чинники, що визначають загальну якість користувацької взаємодії з вебресурсом, і окреслити основні напрями їх усунення. **Наукова новизна дослідження** полягає в уточненні структури комплексного UX/UI-аудиту та систематизації типових недоліків цифрових інтерфейсів у межах цілісної моделі оцінювання. **Практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості використання запропонованої структури як основи для аналітичного оцінювання вебсайтів, визначення пріоритетів редизайну та підготовки рекомендацій щодо підвищення зручності, доступності, передбачуваності й етичності цифрової взаємодії. **Перспективи подальших досліджень** убацьмаємо в емпіричній перевірці запропонованої моделі на вебресурсах різного призначення.

Література:

1. Вередін М., Козуб Г. Особливості UX/UI-дизайну при розробці вебсайтів та мобільних застосунків. *Матеріали конференцій МЦНД*, (04.07.2025; Ужгород, Україна). 2025. С. 122–125. DOI: <https://doi.org/10.62731/mcnd-04.07.2025.005>
2. Оленіч О., Козуб Г. Інтерфейс користувача як інструмент людино-машинної взаємодії: підходи та практика. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*, (May 9, 2025; Cambridge, UK). 2025. С. 291–298. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-09.05.2025.060>
3. Поморова О.В., Говорущенко Т.О. Проектування інтерфейсів користувача: навч. посіб. Хмельницький: ХНУ, 2011. 206 с. URL: <https://elar.khmnu.edu.ua/handle/123456789/1415> (дата звернення: 23.03.2026).
4. Шаповал А.Г., Силенко Ю.В., Іванова М.С. Теоретико-методологічні засади проектування об'єктів мультимедійного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83 том 3. С. 118–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17>
5. Desktop vs Mobile Market Share Worldwide - February 2026. Веб-сайт. URL: <https://gs.statcounter.com/platform-market-share/desktop-mobile/worldwide/> (дата звернення: 23.03.2026).
6. European Data Protection Board. Guidelines 3/2022 on dark patterns in social media platform interfaces: How to recognise and avoid them. 2022. URL: https://www.edpb.europa.eu/system/files/2022-03/edpb_03-2022_guidelines_on_dark_patterns_in_social_media_platform_interfaces_en.pdf (дата звернення: 23.03.2026).
7. Enhancing Online Disclosure Effectiveness. URL: https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2022/10/enhancing-online-disclosure-effectiveness_e8b230aa/6d7ea79c-en.pdf (дата звернення: 23.03.2026).
8. Good Visual Design, Explained. Веб-сайт. URL: <https://www.nngroup.com/articles/good-visual-design/> (дата звернення: 23.03.2026).
9. Information Architecture: Study Guide. Веб-сайт. URL: <https://www.nngroup.com/articles/ia-study-guide/> (дата звернення: 23.03.2026).
10. Jakob Nielsen 10 usability heuristics for user interface design. Веб-сайт. URL: <https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/> (дата звернення: 23.03.2026).

11. Mobile site and mobile-first indexing best practices. Веб-сайт. URL: <https://developers.google.com/search/docs/crawling-indexing/mobile/mobile-sites-mobile-first-indexing> (дата звернення: 23.03.2026).
12. Rosenfeld L., Morville P., Arango J. Information Architecture: For the Web and Beyond. O'Reilly, Sebastopol, CA, 4nd edition. 2015. 461p.
13. Understanding Core Web Vitals and Google search results. Веб-сайт. URL: <https://developers.google.com/search/docs/appearance/core-web-vitals> (дата звернення: 23.03.2026).
14. Understanding SC 2.5.8: Target Size (Minimum) (Level AA). Веб-сайт. URL: <https://www.w3.org/WAI/WCAG22/Understanding/target-size-minimum> (дата звернення: 23.03.2026).
15. Visual Hierarchy in UX: Definition. Веб-сайт. URL: <https://www.nngroup.com/articles/visual-hierarchy-ux-definition/> (дата звернення: 23.03.2026).
16. Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2. W3C Recommendation 12 December 2024. Веб-сайт. URL: <https://www.w3.org/TR/WCAG22/> (дата звернення: 23.03.2026).

References:

1. Veredin, M., & Kozub, H. (2025). Osoblyvosti UX/UI-dyzainu pry rozrobtsi vebseitiv ta mobilnykh zastosunkiv [Features of UX/UI design in the development of websites and mobile applications]. In *Materialy konferentsii MTsND, Uzhhorod, Ukraina*, 04.07.2025 (pp. 122–125). <https://doi.org/10.62731/mcnd-04.07.2025.005> [in Ukrainian]
2. Olenych, O., & Kozub, H. (2025). Interfeis korystuvacha yak instrument liudyno-mashynnoi vzaiemodii: Pidkhody ta praktyka [User interface as a tool of human-machine interaction: Approaches and practice]. In *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ», Cambridge, UK*, May 9, 2025 (pp. 291–298). <https://doi.org/10.36074/logos-09.05.2025.060> [in Ukrainian]
3. Pomorova, O. V., & Hovorushchenko, T. O. (2011). Proektuvannia interfeisiv korystuvacha [User interface design]. Khmelnytskyi National University. <https://elar.khmnu.edu.ua/handle/123456789/1415> [in Ukrainian]
4. Shapoval, A. H., Sylenko, Yu. V., & Ivanova, M. S. (2025). Teoretyko-metodolohichni zasady proektuvannia obektiv multymediinoho dyzainu [Theoretical and methodological foundations of designing multimedia design objects]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of the humanities*, 83(3), 118–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17> [in Ukrainian]
5. StatCounter Global Stats. (2026, February). Desktop vs mobile market share worldwide - February 2026. Retrieved March 23, 2026, from <https://gs.statcounter.com/platform-market-share/desktop-mobile/worldwide/>
6. European Data Protection Board. (2022). Guidelines 3/2022 on dark patterns in social media platform interfaces: How to recognise and avoid them. Retrieved March 23, 2026, from https://www.edpb.europa.eu/system/files/2022-03/edpb_03-2022_guidelines_on_dark_patterns_in_social_media_platform_interfaces_en.pdf
7. OECD. (2022). Enhancing online disclosure effectiveness. Retrieved March 23, 2026, from https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/2022/10/enhancing-online-disclosure-effectiveness_e8b230aa/6d7ea79c-en.pdf
8. Nielsen Norman Group. (n.d.). Good visual design, explained. Retrieved March 23, 2026, from <https://www.nngroup.com/articles/good-visual-design/>
9. Nielsen Norman Group. (n.d.). Information architecture: Study guide. Retrieved March 23, 2026, from <https://www.nngroup.com/articles/ia-study-guide/>
10. Nielsen Norman Group. (n.d.). 10 usability heuristics for user interface design. Retrieved March 23, 2026, from <https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/>
11. Google. (n.d.). Mobile site and mobile-first indexing best practices. Retrieved March 23, 2026, from <https://developers.google.com/search/docs/crawling-indexing/mobile/mobile-sites-mobile-first-indexing>
12. Rosenfeld, L., Morville, P., & Arango, J. (2015). Information architecture: For the web and beyond (4th ed.). O'Reilly Media.
13. Google. (n.d.). Understanding Core Web Vitals and Google search results. Retrieved March 23, 2026, from <https://developers.google.com/search/docs/appearance/core-web-vitals>
14. World Wide Web Consortium. (n.d.). Understanding SC 2.5.8: Target size (minimum) (Level AA). Retrieved March 23, 2026, from <https://www.w3.org/WAI/WCAG22/Understanding/target-size-minimum>
15. Nielsen Norman Group. (n.d.). Visual hierarchy in UX: Definition. Retrieved March 23, 2026, from <https://www.nngroup.com/articles/visual-hierarchy-ux-definition/>
16. World Wide Web Consortium. (2024). Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2. Retrieved March 23, 2026, from <https://www.w3.org/TR/WCAG22/>

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.07(7/338.2):(477)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.48>**Ситник Ірина Володимирівна,**

доктор філософії з мистецтвознавства,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

член Національної спілки художників України

ORCID ID: 0000-0003-4501-9541

stivi.master.777@gmail.com

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ В АРТБІЗНЕСІ ЯК ЧАСТИНА СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

У статті досліджено міждисциплінарність як одну з ключових методологічних стратегій переосмислення сучасної мистецької діяльності. Актуальність теми зумовлена ускладненням художніх процесів, активною взаємодією мистецтва з соціокультурним середовищем, технологічними інноваціями та економічними моделями функціонування культури. Метою дослідження є теоретико-методологічне обґрунтування міждисциплінарності, як стратегії у сучасній мистецькій практиці. На основі аналізу розвідок міжнародних й українських дослідників, присвячених сучасному артринку, обґрунтовано міждисциплінарність як стратегічний чинник трансформації мистецької діяльності. Стаття ґрунтується на власному досвіді автора, на базі якого введено в освітній процес дисципліну «Артбізнес» і запроваджено діючі сучасні артпрактики в мистецькому середовищі. У межах дослідження проаналізовано взаємодію мистецтва з економічними, управлінськими й технологічними процесами, окреслено роль артбізнесу як фактору формування нових моделей організації художньої практики у сучасній мистецькій галузі креативних індустрій. За результатами дослідження визначено основні виміри міждисциплінарності в сучасному мистецтві – соціокультурний, технологічний, економічний і художній, а також окреслено зміну ролей митця, куратора й артменеджера в умовах середовища артринку. Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, які дозволили розглянути мистецьку діяльність як багатовимірне соціокультурне й економічне явище. Герменевтичний метод сприяв інтерпретації існуючого традиційного уявлення про мистецьку галузь артринку. Історико-порівняльний метод дозволив співставити традиційні й сучасні моделі художніх практик. Культуротворчий метод дає змогу інтегрувати міждисциплінарний підхід у сучасну мистецьку освіту і практику, як нову методологічну стратегію артбізнесу в умовах артринку. Мистецтвознавчий метод дозволив проаналізувати художні практики у контексті міждисциплінарних процесів. Результати дослідження засвідчують, що міждисциплінарність, як стратегія, сприяє формуванню нового підходу до створення конкурентоспроможного мистецького продукту і переосмисленню механізмів взаємодії мистецтва з аудиторією та культурними інституціями. Зроблено висновок, що міждисциплінарність є не лише аналітичним інструментом мистецтвознавства, а й принципом організації сучасної мистецької діяльності, який визначає актуальні тенденції розвитку артринку. Отримані напрацювання підтверджують доцільність застосування міждисциплінарного підходу як методологічної основи і стратегії розвитку сучасної мистецької діяльності. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у мистецтвознавчих дослідженнях, освітньому процесі, кураторській та виставковій практиці, а також у сфері креативних індустрій.

Ключові слова: образотворче мистецтво, художня культура, мистецька освіта, міждисциплінарність, артбізнес, артменеджмент, креативні індустрії, міждисциплінарна стратегія, креативна економіка.

Sytnyk Iryna. INTERDISCIPLINARINESS IN ARTBUSINESS AS PART OF MODERN CREATIVE INDUSTRIES

The article explores interdisciplinarity as one of the key methodological strategies for rethinking contemporary artistic activity. The relevance of the topic is due to the complexity of artistic processes, the active interaction of art with the socio-cultural environment, technological innovations and economic models of the functioning of culture. The purpose of the study is the theoretical and methodological substantiation of interdisciplinarity as a strategy in contemporary artistic practice. Based on the analysis of research by international and Ukrainian researchers devoted to the contemporary art market, interdisciplinarity is substantiated as a strategic factor in the transformation of artistic activity. The article is based on the author's own experience, on the basis of which the discipline "Art Business" was introduced into the educational process and current contemporary art practices were

introduced in the artistic environment. The study analyzed the interaction of art with economic, managerial and technological processes, outlined the role of art business as a factor in the formation of new models of organizing artistic practice in the modern art industry of creative industries. According to the results of the study, the main dimensions of interdisciplinarity in contemporary art were identified - socio-cultural, technological, economic and artistic, and also outlined the changing roles of the artist, curator and art manager in the art market environment. The methodological basis of the study is a complex of general scientific and special methods that allowed us to consider artistic activity as a multidimensional socio-cultural and economic phenomenon. The hermeneutic method contributed to the interpretation of the existing traditional idea of the art industry of the art market. The historical-comparative method allows us to compare traditional and modern models of artistic practices. The cultural-creative method allowed to integrate an interdisciplinary approach into modern art education and practice as a new methodological strategy of art business in the conditions of the art market. The art historical method allowed to analyze artistic practices in the context of interdisciplinary processes. The results of the study show that interdisciplinarity, as a strategy, contributes to the formation of a new approach to the creation of a competitive artistic product and the rethinking of the mechanisms of interaction of art with the audience and cultural institutions. The conclusion is made that interdisciplinarity is not only an analytical tool of art history, but also a principle of organizing modern artistic activity, which determines the current trends in the development of the art market. The obtained results confirm the feasibility of using an interdisciplinary approach as a methodological basis and strategy for the development of modern artistic activity. The practical significance of the work lies in the possibility of using its results in art historical research, the educational process, curatorial and exhibition practice, as well as in the field of creative industries.

Key words: *fine arts, artistic culture, art education, interdisciplinarity, art business, art management, creative industries, interdisciplinary strategy, creative economy.*

Вступ. Вектор розвитку сучасної мистецької діяльності потребує інтеграції новітніх артконцепцій, стратегій і підходів, покликаних відповідати суспільним запитам у сфері мистецтва. Артдіяльність у сучасному просторі характеризується динамічними трансформаціями, зумовленими глобальними соціокультурними зрушеннями, розвитком цифрових технологій, змінами моделей художньої комунікації й розширенням функціонального поля мистецтва.

В сучасних умовах традиційні мистецтвознавчі підходи дедалі частіше виявляються недостатніми для комплексного аналізу і створення новітніх художніх практик, що актуалізує звернення до міждисциплінарних стратегій. Окрім зміни парадигми мислення артдіяча, виникає потреба й до трансформації сучасної мистецької освіти, яка слугує основою для подальшої артдіяльності митця у просторі презентації творчого продукту на артринку.

На початку ХХІ століття мистецтво дедалі частіше виходить за межі автономної індивідуальної художньої діяльності, воно інтегроване у культурні, медіа, комунікативні, технологічні й економічні процеси. За таких умов актуалізується необхідність застосування міждисциплінарної стратегії артдіяльності

художника, яка дозволяє комплексно осмислювати багатовимірну природу сучасного мистецького поля у контексті існуючих артбізнес практик на ринку.

Одним із важливих факторів, що впливає на формування міждисциплінарних стратегій у мистецтві, є артбізнес, який об'єднує творчі, управлінські, економічні й комунікаційні аспекти художнього процесу. Артбізнес не лише забезпечує функціонування мистецтва в інституційному полі, а й формує нові моделі взаємодії між художником, куратором, артменеджером, інституціями й аудиторією. У цьому зв'язку міждисциплінарний підхід постає як частина методологічної основи здійснення сучасної мистецької діяльності в умовах артбізнес-середовища.

Артринок початку ХХІ століття формується у полі взаємодії культурних, соціальних й інтелектуальних контекстів, що потребує відповідного методологічного інструментарію для його розуміння. У мистецтвознавчому дискурсі міждисциплінарність постає як важливий чинник переосмислення сучасної мистецької діяльності, що поєднує естетичні, соціальні, технологічні й економічні виміри.

Матеріали та методи. Поняття міждисциплінарності сформувалося у науковому дискурсі як відповідь на ускладнення

об'єкта дослідження та необхідність подолання вузькогалузових обмежень у процесі пізнання. У гуманітарних науках міждисциплінарний підхід пов'язаний із прагненням до комплексного осмислення явищ культури, що не можуть бути проаналізовані виключно у межах однієї дисципліни.

Саме мистецтво, як багатовимірний феномен, історично перебуває на перетині естетики, філософії, соціології, психології, культурології та інших галузей знання. А в умовах сучасних креативних індустрій мистецтво розглядається не тільки як феномен, але й як новий вид виробництва культурного продукту, що приносить прибуток й має на меті комерційну вигоду.

Проблема міждисциплінарності як наукової парадигми була окреслена ще у середині ХХ століття (1959) у праці «The Two Cultures» Чарльза Сноу, де наголошувалося на розриві між гуманітарною та науковою культурами й необхідності їхнього зближення. Чарльз Сноу стверджував, що в сучасному (на період дослідження автора) суспільстві існують дві окремі інтелектуальні культури: гуманітарна культура (література, мистецтво, класична освіта) й наукова культура (природничі науки, математика, технічні дисципліни), і між цими двома групами існує глибоке нерозуміння та майже повна відсутність діалогу. За дослідженням автора, через це суспільство втрачає здатність комплексно вирішувати глобальні проблеми [15, с. 2–10].

У подальшому міждисциплінарність набула статусу самостійного методологічного напрямку, що активно розвивається у сучасних гуманітарних дослідженнях. Британський дослідник Джо Моран, у своїй праці «Interdisciplinarity» (2002), визначає: міждисциплінарний підхід передбачає не механічне поєднання різних галузей знання, а формування нового аналітичного простору, в якому народжуються альтернативні інтерпретаційні моделі художніх явищ. Автор підкреслює, що в умовах глобалізації, розвитку технологій та креативної економіки жодна дисципліна не може існувати ізольовано [13]. На сьогодні його ідеї активно застосовуються у культурних студіях, у дослідженнях

мистецтва, у сфері креативних індустрій, в освітніх реформах.

У сучасній науковій теорії міждисциплінарність розглядається не як просте поєднання різних галузей знання, а як специфічна форма дослідницької логіки, що передбачає взаємопроникнення методів, понять і аналітичних моделей. У колективній праці науковців Оксфордського університету під редакцією Роберта Фродемана «The Oxford Handbook of Interdisciplinarity» (2010) міждисциплінарність визначається як процес створення нового когнітивного простору, у межах якого відбувається переосмислення традиційних наукових парадигм. Таке розуміння є особливо продуктивним для мистецтвознавства, де художній твір постає не лише як естетичний об'єкт, а й як соціальне, культурне й комунікативне явище [10].

Українські дослідники початку ХХІ століття, зокрема Тетяна Міронова, наголошують, що сучасний світовий артринк активно функціонує як повноцінна глобальна артіндустрія, де мистецтво природно реагує на різноманітні соціальні й економічні виклики часу [2, с. 116, 120].

За дослідженнями Надії Павліченко сучасний український артринк розглядається як динамічна система, що формується на перетині художньої творчості, інституційних структур й ринкових механізмів. Дослідниця наголошує на зростанні ролі галерей, артінституцій і посередників у процесі репрезентації мистецтва, що зумовлює зміну традиційної моделі взаємодії між художником і аудиторією [3, с. 57–61]. У такому контексті мистецька діяльність перестає бути виключно індивідуальним творчим актом і набуває ознак професійно організованого процесу, пов'язаного з менеджментом, комунікацією та ринковою адаптацією. Аналіз артринку у працях дослідниці підводить до розуміння мистецтва як соціально й економічно зумовленого явища, що потребує міждисциплінарного осмислення [3, с. 57].

Саме в умовах такої багатовимірної взаємодії мистецтва з глобальними ринковими та суспільними процесами міждисциплінарність постає необхідним інструментом, що

дозволяє розглядати мистецьку діяльність не лише як художній феномен, а і як форму культурного виробництва на артринку. Культурне виробництво, в свою чергу, створює мистецьких продукт, який монетизується на артринку і є економічною складовою галузі креативних індустрій країни в цілому.

Усі ці процеси в сучасних умовах реалізуються через критичний аналіз й концептуальне переосмислення реальних процесів на артринку, які відбуваються у межах мистецької діяльності й супровідних теоретичних, кураторських і дослідницьких артпрактиках.

Попри наявність наукових досліджень, присвячених окресленій темі в гуманітарних науках і сучасному мистецтві, проблема здійснення сучасних мистецьких артпрактик потребує нового сприйняття і осмислення крізь призму міждисциплінарності. Їх доцільно розглядати під кутом артбізнес-процесів, сучасних мистецьких підходів, нових умов існування й здійснення діяльності у сучасному артпросторі, які вимагають нових компетентностей і знань митця, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Метою дослідження є теоретико-методологічне обґрунтування міждисциплінарності, як стратегії у сучасній мистецькій практиці.

Результати. Міждисциплінарний підхід у сучасній мистецькій галузі формується як відповідь на багатозадачність артпроцесів і розширення функціонального поля мистецтва. У традиційному мистецтвознавстві мистецтво розглядалося переважно в естетичному та історико-стильовому вимірах. Натомість сучасна художня діяльність потребує залучення інструментарію суміжних дисциплін: соціології, культурології, менеджменту, маркетингу і економіки культури.

Артринок виступає одним із ключових середовищ, у межах якого відбувається інтеграція міждисциплінарного підходу. Він формує інституційні умови існування мистецтва, визначає механізми його виробництва, репрезентації й циркуляції творчого продукту. У цьому контексті художник дедалі частіше постає не лише як автор твору, а як учасник складної міждисциплінарної системи, що включає кураторські концепції,

артменеджмент, маркетингові стратегії, медіа-комунікації з аудиторією. Перед митцем виникають питання захисту авторського права, юридичних аспектів здійснення діяльності з економічними кейсами й фінансовими розрахунками бюджетів артпроектів.

Залучення артбізнес-практик сприяє трансформації художніх процесів та зміні моделей сприйняття мистецтва й функціонування мистецької діяльності загалом. Візуальні, концептуальні та медіальні елементи мистецьких проєктів поєднуються з управлінськими й економічними чинниками, що формує нові типи художніх ініціатив. Таким чином, міждисциплінарний підхід у мистецькій діяльності постає і як принцип організації сучасних артбізнес-процесів.

Артпрактик Тетяна Міронова (директорка Київської міської галереї мистецтв «Лавра», відома галеристка, кураторка сучасного мистецтва) ключову увагу у власних наукових дослідженнях приділяє до інституційного й комунікаційного вимірів функціонування сучасного українського артринку. Автор підкреслює, що розвиток мистецької діяльності відбувається в умовах активної взаємодії художників із виставковими просторами, кураторськими практиками, медіасередовищем і культурною політикою [2, с. 117–120].

Така взаємодія формує нові механізми символічної легітимації мистецтва, де художня цінність твору визначається не лише естетичними характеристиками, а й контекстом його презентації та інтерпретації. У цьому сенсі мистецька діяльність постає як форма соціальної комунікації, що поєднує художній жест із публічним дискурсом, що також підтверджує необхідність міждисциплінарного підходу до її аналізу [2, с. 120].

Дослідження Крістіана Пола зосереджені на сучасних артпрактиках в умовах цифрових технологій. Умови цифровізації й діджиталізації суттєво трансформують художню мову сучасного мистецтва, актуалізуючи міждисциплінарний підхід як провідний принцип мистецької діяльності. Інтеграція мистецтва з цифровими технологіями, медіатеорією й інформаційними науками зумовлює зміну традиційних засобів художнього

висловлювання, розширюючи спектр візуальних, аудіальних й інтерактивних форм [14].

У результаті засоби художнього вираження набувають мультимедійного та мережевого характеру, де твір мистецтва дедалі частіше постає не як завершений об'єкт, а як динамічна система взаємодії між автором, технологічним середовищем і глядачем [14].

Застосування міждисциплінарного підходу безпосередньо впливає на трансформацію художньої мови та способів сприйняття мистецтва. Поєднання візуальних, текстових, звукових і цифрових елементів змінює традиційні уявлення про структуру художнього твору та розширює можливості його інтерпретації.

Кристіан Пол у своїй праці «Digital Art» (Лондон, 2003) висвітлює, як цифрові технології радикально трансформували художні практики, засоби вираження, способи взаємодії з аудиторією та процеси створення творів мистецтва [14]. І всі ці нові технології, у свою чергу, формують новий для мистецького середовища артпродукт, який пропонується на артринку з метою комерціалізації і змінює парадигму сприйняття мистецтва загалом.

У практичному вимірі це дозволяє учасникам артгалузі усвідомлено інтегрувати технічні інструменти у творчий процес, розширюючи можливості художньої мови й створюючи мистецькі об'єкти, що відповідають вимогам сучасного артринку. Це важливо для артпроектів, що виходять за межі суто естетичного сприйняття й взаємодіють із широким суспільним дискурсом – відповідно підвищується їхня привабливість як для інституцій, грантових програм і культурних ініціатив, так і для досягнення комерційної мети – монетизації через артбізнес.

Сучасні артпроекти дедалі частіше виходять за межі одного виду мистецтва, інтегруючи живопис, графіку, інсталяцію, перформанс, відеоарт, цифрові та медіальні практики. Така тенденція зумовлює зміну традиційної ролі художника, який постає не лише як автор окремого твору, а як ініціатор складного міждисциплінарного процесу. У цьому аспекті показовою є концепція «світів мистецтва», запропонована Говардом

С. Беккером у дослідженні «Art Worlds» (2008), відповідно до якої мистецький проєкт формується у співпраці різних суб'єктів творчого процесу [11].

Сучасні культурні практики переконливо засвідчують необхідність міждисциплінарного підходу в артбізнесі, що відповідає загальним тенденціям трансформації мистецької діяльності в умовах економіки культури.

Зокрема, у практичному дискурсі культурного стратега й артпрактика Каті Тейлор, культура осмислюється не як форма «м'якої сили», а як повноцінний економічний і стратегічний ресурс, інтегрований у бізнес- та державні моделі розвитку [9].

Практичний досвід автора цього дослідження у сфері артбізнесу і мистецьких практик дозволяє стверджувати, що саме артдіяльність у галузі культури та мистецтва, креативних індустрій потребує додаткових знань, навичок і нових компетентностей, які сприяють формуванню, організації та просуванню створеного культурного продукту на артринку.

Але слід зазначити, що лише фахових знань у сфері мистецтва недостатньо. Комерціалізація творчої діяльності та ведення бізнесу вимагають економічних і юридичних компетентностей, високого рівня комунікативних навичок, а також стратегічного мислення для ефективного функціонування і позиціонування в артсередовищі [5, с. 116–117; 6, с. 150–158].

Так, І. Ситник розроблено й впроваджено робочу програму навчальної дисципліни «Артбізнес» для викладання на кафедрі образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. У програмі освітнього компоненту інтегровано практичний професійний досвід на теоретичному рівні з метою формування у майбутніх митців розуміння механізмів функціонування артринку й усвідомлення можливостей реалізації власної індивідуальної мистецької діяльності. Дисципліна «Артбізнес» в освітній сфері пропонує різні моделі й форми мистецьких практик у контексті сучасного культурного простору [8].

Працюючи викладачем цієї дисципліни, опираючись на власний досвід, автор дійшла висновку, що для студентської молоді питання артринку, артбізнесу й аспектів, пов'язаних з економікою й управлінням у сфері мистецтва, є актуальними та затребуваними, з огляду на сучасні процеси розвитку мистецького середовища. Саме це стало поштовхом до підготовки запропонованого матеріалу.

За результатами профільних досліджень, присвячених функціонуванню сучасного українського артринку, можна стверджувати, що в актуальних умовах сьогодення формується нова модель мистецької діяльності, у межах якої художня практика інтегрується з інституційними, комунікаційними та економічними процесами. Така трансформація актуалізує міждисциплінарний підхід як необхідну методологічну основу для функціонування митця на артринку.

В цілому слід зазначити, що міждисциплінарність у сучасній мистецькій діяльності обумовлена чотирма взаємопов'язаними вимірами (компонентами):

- 1) соціокультурний вимір, який інтегрує мистецтво у ширший суспільний контекст і водночас формує нові моделі міжінституційної взаємодії;

- 2) технологічний вимір, сформований під впливом цифрових технологій, який трансформують й оновлює способи репрезентації й рецепції мистецтва;

- 3) економіко-управлінський вимір, який забезпечує ефективну взаємодію суб'єктів артринку і створює умови для результативного функціонування артбізнесу в означеній царині;

- 4) художній вимір, як основа створення мистецького культурного продукту.

Тобто, міждисциплінарність у сучасній мистецькій діяльності проявляється на різних рівнях: соціокультурному, технологічному й економічному. В означених умовах міждисциплінарні художні проєкти набувають ознак культурної стратегії, орієнтованої на довготривалий соціокультурний та економічний ефект.

Сучасна мистецька діяльність розглядається як багаторівневий процес, що

реалізується на перетині художнього виробництва, економічних механізмів й управлінських стратегій. У її межах мистецтво виступає джерелом культурної й економічної цінності, де економіко-правові аспекти діяльності забезпечують інструменти для капіталізації й монетизації мистецтва, а управління формує інституційні умови для реалізації мистецьких ініціатив.

Таким чином, міждисциплінарна концепція «мистецтво–економіка–управління» постає не лише теоретичною конструкцією, а й практичною основою існування мистецтва в царині артринку.

У цьому ключі важливим є поєднання творчих і управлінських функцій, що наближує мистецьку діяльність до форми артбізнесу, який є частиною креативних індустрій. Концепція креативної економіки в міжнародному просторі, розроблена дослідником Джоном Хокінсом *The Creative Economy* (Лондон, 2001), дозволяє розглядати міждисциплінарні артпроєкти як форму культурного виробництва, у якій художня цінність поєднується з економічною доцільністю та ефективною комунікацією [12].

Креативні індустрії в Україні вже тривалий час функціонують як повноцінний сектор національної економіки, забезпечуючи формування доходної частини бюджету та сприяючи економічному розвитку держави, що закріплено на рівні національного законодавства. Зокрема, відповідно до Закону України «Про культуру» [4] й офіційно затвердженого переліку видів економічної діяльності у сфері креативних індустрій, культура розглядається як складова економічної системи країни.

У цьому контексті культурний продукт доцільно інтерпретувати не лише як результат художньої діяльності, а як економічний ресурс, що бере участь у ринкових процесах, формує фінансові надходження та впливає на фінансову стійкість вітчизняного артринку. Таке бачення актуалізує розгляд культурного продукту як потенційної доходної одиниці в межах розвитку культурної (креативної) економіки України та підтверджує необхідність міждисциплінарного підходу у сучасній мистецькій діяльності.

Практичний вимір концепції креативної економіки, запропонованої Джоном Говкінсом, підтверджує думку про оцінку й розгляд мистецтва як економічного ресурсу, що функціонує в системі ринкових та управлінських відносин. Такий підхід дозволяє інтерпретувати сучасну мистецьку діяльність не лише як художній процес, а як складову креативних індустрій, де ідеї трансформуються в культурний продукт через механізми менеджменту, інституційної підтримки та економічної взаємодії. Це підтверджує доцільність міждисциплінарної стратегії як інтегрованої системи взаємодії мистецтва, економіки й управління на артринку. Джон Хокінс доводить, що творчість стає головним ресурсом економічної вартості, а інтелектуальна власність – ключовим механізмом монетизації креативного продукту [12].

Поряд із трансформацією артбізнес-стратегій в умовах сучасного артринку доцільно повернутися до думки про застосування нових цифрових практик, як технологічного вектору розвитку, які істотно впливають як на сприйняття мистецтва, так і на процеси організації й створення культурного продукту.

У межах концепцій артбізнесу це підштовхує до застосування міждисциплінарних стратегій, що доповнюють практичну рамку безповоротно існуючими в мистецькому полі технологічними аспектами, таким чином повна міждисциплінарна стратегія створюється в симбіозі: мистецтво + технологія + економіка + менеджмент. Такий синтез знань формує нову генерацію митців, здатних ефективно функціонувати в артсередовищі.

Висновки. Активний розвиток культурних інфраструктур актуалізує необхідність застосування багатовекторних міждисциплінарних підходів, які дозволяють реалізовувати мистецьку діяльність як у межах індивідуальної практики, так і на рівні державної та міжнародної культурної взаємодії.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що міждисциплінарність

є одним із ключових методологічних інструментів осмислення сучасної мистецької діяльності на артринку і однією з головних стратегій розвитку артбізнесу в країні. Її застосування зумовлене ускладненням художніх процесів, розширенням функціонального поля мистецтва та активною взаємодією з соціокультурними, технологічними й економічними чинниками сучасності.

Доведено, що міждисциплінарність у мистецькій діяльності проявляється на кількох взаємопов'язаних рівнях: теоретичному, практичному та інституційному. На теоретичному рівні вона забезпечує формування нових аналітичних моделей мистецтвознавчого дослідження; на практичному – слугує основою для створення конкурентоспроможного мистецького продукту; на інституційному – зумовлює зміну ролей учасників артринку.

Виявлено, що міждисциплінарний підхід дозволяє розглядати мистецьку діяльність як відкриту, багатовимірну систему, у якій поєднуються естетичні, соціальні, комунікативні та економічні аспекти. Такий підхід не лише розширює можливості інтерпретації сучасних художніх практик, а й сприяє формуванню цілісного бачення мистецтва в умовах глобальних культурних трансформацій.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання: у мистецтвознавчих, культурологічних дослідженнях; у освітньому процесі закладів вищої освіти під час викладання дисциплін з мистецтвознавства, артменеджменту, артбізнесу; у кураторській та виставковій діяльності – при розробці концепцій мистецьких проєктів; у практиці культурних індустрій – для формування ефективних моделей управління мистецькою діяльністю і створення якісного конкурентного мистецького продукту на артринку.

Матеріали дослідження можуть бути використані як теоретичне підґрунтя для подальших наукових розвідок у сфері міждисциплінарних мистецьких практик.

Література:

1. Креативні індустрії: їх роль та місце у сучасному українському суспільстві. Міністерство культури України. URL : <https://mcs.gov.ua/news/kreatyvni-industriyi-yih-rol-ta-misce-u-suchasnomu-ukrayinskomu-suspilstvi/> (дата звернення 03.03.2026)
2. Міронова Т. В. Функціонери сучасного українського артринку: діяльність приватного артсегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 43. С. 116–121. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594>
3. Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. *Магістеріум. Серія: Культурологія*. Київ, 2015. Вип. 59. С. 57–61. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua> (дата звернення: 01.03.2026).
4. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 в редакції від 30.08.2025 №2778–VI / Верховна Рада України. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення 05.03.2026)
5. Роготченко О. Ірина Ситник руйнівниця стереотипів. *Образотворче мистецтво. Національна Спілка художників України*. Київ, 2025. Вип. №4 (126). С. 116–117.
6. Роготченко О., Роготченко С. Інтелектуальне мистецтво Ірини Ситник як прояв художньої самотерапії. *Інститут проблем сучасного мистецтва. Мистецтвознавство України*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. XXV. С. 149–162. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346112>
7. Ситник І. Дисципліна артбізнес у сучасній едукативній сфері. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський науковий праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 186–193. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-27>
8. Ситник І. В. Артбізнес. Каталог дисциплін. *Київський столичний університет імені Бориса Грінченка* : веб-сайт. URL: <https://elearning.kubg.edu.ua/local/gdo/catalog/course.php?id=4213> (дата звернення: 04.03.2026).
9. Тейлор К. Не м'яка сила, а тверда валюта. Чому державі та бізнесу варто переосмислити роль культури як інструменту впливу? *Журнал Forbes Ukraine* : веб-сайт. 2025. URL: <https://surl.luvlxi> (дата звернення 15.03.2026)
10. Frodeman, R., Klein, J. T., Mitcham, C. (Eds.). *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oxford: Oxford University Press. 2010. 620 p.
11. Howard S. Becker. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008. 440 p. URL : <https://www.ucpress.edu/books/art-worlds-25th-anniversary-edition/epub-pdf> (дата звернення 01.03.2026)
12. Howkins, J. *The Creative Economy*. London: Penguin, 2001. 288 p.
13. Moran, J. *Interdisciplinarity*. London and New York : Routledge. 2002. 224 p.
14. Paul, C. *Digital Art. World of Art*. London: Thames & Hudson, 2003. 360 p.
15. Snow, C. *The two cultures and the scientific revolution*. New York : Cambridge University Press. 1959. 58 p.

References:

1. Kreatyvni industrii: yikh rol ta mistse u suchasnomu ukrainskomu suspilstvi (2026). Ministerstvo kul'tury Ukrainy [Creative industries: their role and place in the current Ukrainian marriage. Ministry of Culture of Ukraine]. URL : <https://mcs.gov.ua/news/kreatyvni-industriyi-yih-rol-ta-misce-u-suchasnomu-ukrayinskomu-suspilstvi/> (date of access: 03.03.2026) [in Ukrainian].
2. Mironova, T. V. (2022) Funktsionery suchasnoho ukrainskoho artrynku: diialnist pryvatnoho artsehmента [Functionaries of the daily Ukrainian art market: the activities of the private art segment]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2022. Vyp. 43. S. 116–121 [Ukrainian culture: past, present, ways of development. 2022. Vol. 43. Pp. 116–121]. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594> [in Ukrainian].
3. Pavlichenko, N. V. (2015). Suchasnyi ukrainskyi art-rynok: problemy i rishennia [The modern Ukrainian art market: problems and solutions]. *Magisterium. Seria: Kulturolohiia*. Vyp. 59. Kyiv. 57–61 [Magisterium. Series: Culturology. Kyiv, 2015. Vol. 59. Pp. 57–61.]. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua> (date of access: 01.03.2026) [in Ukrainian].
4. Pro kulturu : Zakon Ukrainy vid 14.12.2010 v redaktsii vid 30.08.2025 №2778–VI / Verkhovna Rada Ukrainy (2025) [On Culture: Law of Ukraine dated 14.12.2010 as amended on 30.08.2025 No. 2778–VI / Verkhovna Rada of Ukraine] URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (date of access: 05.03.2026) [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O. (2025). Iryna Sytnyk ruinivnytsia stereotypiv [Iryna Sytnyk, destroyer of stereotypes. Fine Arts. National Union of Artists of Ukraine. Kyiv. No. 4 (126). Pp. 116–117] [in Ukrainian].
6. Rohotchenko, O., Rohotchenko, S. (2025). Intelktualne mystetstvo Iryny Sytnyk yak proiav khudozhnoi samoterapii. *Instytut problem suchasnoho mystetstva. Mystetstvoznnavstvo Ukrainy* [Intellectual art of Iryna Sytnyk as a manifestation of artistic self-therapy. Institute of Problems of Contemporary Art. Art History of Ukraine]

Kyiv: IPSM NAM Ukrainy. Vyp. XXV. С. 149–162 [Kyiv: IPCA AH of Ukraine. Vol. XXV. Pp. 149–162] [in Ukrainian].

7. Sytnyk, I. (2025). Dystsyplina artbiznes u suchasni edukatsiinii sferi [The discipline of art business in the modern educational sphere] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych : Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vyp. 89. T. 2. S. 186–193 [Drohobych: Helvetica Publishing House. No. 89. Vol. 2. Pp. 186–193]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-27> [in Ukrainian].

8. Sytnyk, I. V. (2025). Artbiznes. Kataloh dystsyplin [Art Business. Catalog of Disciplines]. Kyivskyi stolychnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka. URL: <https://elearning.kubg.edu.ua/local/gdo/catalog/course.php?id=4213> (date of access: 04.03.2026) [in Ukrainian].

9. Teilor, K. (2025). Ne m'iaka syla, a tverda valiuta. Chomu derzhavi ta biznesu varto pereosmyslyty rol kultury yak instrumentu vplyvu? *Zhurnal Forbes Ukraine* : veb-sait. [Not soft power, but hard currency. Why the state and business should rethink the role of culture as a tool of influence? Forbes Ukraine magazine: website]. URL: <https://surl.lu/uvlxic> (date of access: 04.03.2026) [in Ukrainian].

10. Frodeman, R., Klein, J. T., Mitcham, C. (Eds.). (2010). The Oxford Handbook of Interdisciplinarity. Oxford: Oxford University Press. 620 p. [in English].

11. Howard, S. Becker (2008). Art Worlds. Berkeley: University of California Press. 440 p. URL : <https://www.ucpress.edu/books/art-worlds-25th-anniversary-edition/epub-pdf> (date of access: 01.03.2026) [in English].

12. Howkins, J. (2001). The Creative Economy. London: Penguin. 288 p. [in English].

13. Moran, J. (2002). Interdisciplinarity. London and New York : Routledge. 224 p. [in English].

14. Paul, C. (2003). Digital Art. World of Art. London: Thames & Hudson. 360 p. [in English].

15. Snow, C. (1959). The two cultures and the scientific revolution. New York : Cambridge University Press. 58 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 655.26:7.05:008(477):821.161.2"20/21

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.49>

Скорич Марія-Дарина Віталіївна,

здобувачка вищої освіти кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-1640-6713
mvskorych.fomd25m@kubg.edu.ua

Лихолат Олена Віталіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7819-0903
o.lykholat@kubg.edu.ua

Миронова Ганна Анатоліївна,

член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-8490-7739
h.myronova@kubg.edu.ua

ДИЗАЙН КНИЖКОВОГО ВИДАННЯ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

У статті представлено комплексне дослідження книжкового дизайну як засобу актуалізації класичної літератури в сучасному культурному просторі України. Актуальність роботи зумовлена трансформацією читачьких практик ХХІ століття, спричиненими цифровізацією та зміною способів споживання інформації, що загострює проблему комунікації між класичним текстом і сучасним читачем. Дослідження базується на розумінні книги як синтетичного продукту проєктної культури, де дизайн є інтегральною складовою формування смислів. Метою статті є виявлення сучасних підходів до візуалізації української класики та визначення тенденцій її графічного переосмислення. Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавство, семіотику, книгознавство та соціологію культури. За допомогою аналітичного, порівняльного та семіотичного методів досліджено вплив структурних елементів видання на сприйняття тексту. Емпіричну базу дослідження склали практики провідних українських видавництв. У результаті дослідження визначено ключові візуальні стратегії актуалізації класики: мінімалізм і модульність, декоративно-емоційна ілюстративність, акцентна типографіка, геометричний примітивізм та концептуальний артбук-підхід. Доведено, що дизайн формує новий читачький досвід через систему візуальних кодів, символів і метафор. У роботі проаналізовано видавничі серії «Vivat», «Yakaboo Publishing», «#книголав», «Віхола», «Основи», а також індивідуальні дизайнерські рішення, що забезпечують глибоке осмислення змісту. Обґрунтовано, що сучасний дизайн книжкового видання ефективно долає розрив між класичною літературною спадщиною та сучасною аудиторією, інтегруючи літературу в актуальний контекст. Встановлено, що візуальна мова книги відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності, збереженні культурної пам'яті та репрезентації української культури у глобальному світі.

Ключові слова: дизайн, книжковий дизайн, літературний канон, українська класика, візуальна інтерпретація, ілюстрація.

Skorych Mariia-Daryna, Lykholat Olena, Myronova Ganna. BOOK DESIGN AS A MEANS OF ACTUALIZING CLASSICAL LITERATURE IN THE CONTEMPORARY CULTURAL SPACE OF UKRAINE

The article presents a comprehensive study of book design as a means of actualizing classical literature in the contemporary cultural space of Ukraine. The relevance of the research is обусловлена transformations in reading practices in the 21st century, caused by digitalization and changes in information consumption, which intensify the

problem of communication between classical texts and modern readers. The study is based on the understanding of the book as a synthetic product of project culture, where design serves as an integral component in the formation of meaning. The aim of the article is to identify contemporary approaches to the visualization of Ukrainian classical literature and to determine the trends of its graphic reinterpretation. The methodological framework is grounded in an interdisciplinary approach that combines art studies, semiotics, book studies, and sociology of culture. Analytical, comparative, and semiotic methods are applied to examine the influence of structural elements of the book on text perception. The empirical basis of the research consists of the practices of leading Ukrainian publishing houses. The study identifies key visual strategies for the actualization of classical literature, including minimalism and modularity, decorative-emotional illustration, accent typography, geometric primitivism, and the conceptual art-book approach. It is demonstrated that design shapes a new reading experience through a system of visual codes, symbols, and metaphors. The paper analyzes publishing series by Vivat, Yakaboo Publishing, #книголав, Vikhola, and Osnovy, as well as individual design solutions that ensure a deeper interpretation of content. It is substantiated that contemporary book design effectively bridges the gap between classical literary heritage and modern audiences by integrating literature into the current cultural context. It is established that the visual language of the book plays a significant role in shaping national identity, preserving cultural memory, and representing Ukrainian culture in the global context.

Key words: design, book design, literary canon, Ukrainian classics, visual interpretation, illustration.

Вступ. У ХХІ столітті світовий та український культурний простір зазнає кардинальних трансформацій під впливом тотальної цифровізації та зміни способів споживання інформації. Традиційна друкована книга опинилася в ситуації гострої конкуренції з електронними форматами, мультимедійними платформами, та стрімким потоком швидкого візуального контенту. Аналітичні дані нещодавніх досліджень в різних країнах демонструють, що хоча друкована книга залишається домінантною, частка тих, хто читає електронні книги, стабільно зростає протягом останнього десятиліття [1; 2; 3]. У таких умовах, класична література, попри свою фундаментальну цінність часто втрачає актуальність для молодого читача, сприймаючись як занадто архаїчний та складний для сприйняття сегмент культури. Проте класичні твори залишаються невід'ємним елементом національної культурної спадщини, основою ідентичності та джерелом сенсів, що завжди потребують актуалізації.

Сучасний стан українського культурного простору характеризується динамічними процесами переосмислення національного літературного канону. В умовах екзистенційних викликів та деколонізаційного дискурсу класична література перестає бути статичним набором текстів зі шкільної програми. У цьому процесі виявляється амбівалентна динаміка канону, який водночас виступає охоронцем спадкоємності та ініціатором

руйнування застарілих форм традиції [4]. Таке поєднання консервативної та реформаторської функцій дозволяє класичній літературі залишатися точкою опори в сучасному культурному просторі та бути живим інструментом самоідентифікації суспільства. Проте успішна комунікація між класичним текстом, написаним багато років тому, і сучасним читачем значною мірою залежить від форми подачі матеріалу, де ключову роль відіграє дизайн книжкового видання. Саме через дизайн розкривається внутрішня суперечність канону. Нові візуальні стратегії перетворюють класику на драйвер ідентичності, що діє як хранитель національної пам'яті і тримає корінь традицій. Водночас сучасний дизайн руйнує статичну оболонку літературного канону. Цей діалектичний рух оживляє класичні тексти, перетворюючи їх із книжок з полиці на актуальні та цілісні продукти проєктної культури [5; 6].

Дизайн є одним із найефективніших інструментів переосмислення класики, який здатен адаптувати будь-який твір з переліку творів національного літературного канону до сучасних естетичних і культурних запитів, створити новий формат взаємодії читача з текстом. Актуальність даної теми зумовлена необхідністю подолання інерції радянських візуальних стандартів, які тривалий час формували стереотипне, часто негативне або спрощене сприйняття української класики як «селянської» чи «вторинної» [5].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю подолання розриву між класичними текстами і запитам сучасного читача, який звик до великого різноманіття візуального контенту. Книга сьогодні – це не лише носій тексту, а інтегральний продукт проєктної культури, де конструкція, матеріальність та художня форма створюють єдину комунікативну систему, здатну конкурувати з цифровими медіа. Виокремлення проблеми дослідження полягає у виявленні механізмів, за допомогою яких візуальні засоби дизайну трансформують сприйняття класики, роблячи її співвідносно запитами сучасного молодого читача, який звик до швидкого споживання візуального контенту. Проблема також полягає у необхідності розробки нових теоретичних підходів до оцінки ефективності дизайну як інструменту актуалізації, що виходить за межі суто естетичних категорій. В умовах сучасних викликів, зокрема повномасштабної війни, збереження національної спадщини через її оновлення та популяризацію стає питанням культурної стійкості.

Метою дослідження є комплексне вивчення дизайну книжкового видання як засобу актуалізації української класичної літератури в сучасному культурному просторі України. Для досягнення мети передбачено аналіз видавничих стратегій, вивчення технологічних інновацій у книговидаванні, дослідження семіотики візуальних кодів, ілюстративних та типографічних прийомів, що сприяють популяризації національної спадщини та формуванню нового візуального наративу в сучасному культурному просторі.

Матеріали та методи. Дослідження зосереджено на сучасній практиці графічного оформлення української класики з числа національного літературного канону в актуальному культурному просторі. У фокусі наукового інтересу – сукупність візуальних засобів, дизайнерських та проєктних стратегій, спрямованих на ревіталізацію канонічних текстів для нової аудиторії. Емпіричну базу дослідження склали репрезентативні видавничі кейси останнього десятиліття, які ілюструють концептуальну зміну підходів до

ілюстрування та макетування літературних творів української класики.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавства, книгознавства, семіотики та соціології культури. Системний підхід дозволяє розглядати книжковий дизайн як цілісну систему, де кожен елемент працює на актуалізацію тексту. Основними методами дослідження виступили: аналітичний, порівняльний та семіотичний методи. Аналітичний метод застосовано на етапі дослідження структурних компонент (обкладинки, ілюстрації, верстки, матеріалів тощо), що дозволив виявити специфіку кожного елемента в процесі формування візуального образу класичного твору. Також метод візуального аналізу було використано для детального розгляду художнього оформлення конкретних видань, зокрема вивчення специфіки ілюстративних технік, типографіки та загальної композиції книги як інструментів адаптації тексту до сучасних естетичних запитів. Порівняльний метод було застосовано для зіставлення різних дизайнерських рішень та стратегій, що дозволило виявити специфіку підходів до оформлення класики у різних видавництвах. Семіотичний аналіз дав змогу інтерпретувати візуальні знаки на обкладинках як складні метафори, що звертаються до підсвідомості читача та формують певну «рамку» очікувань від тексту.

Науково платформа знань дослідження формується навколо концепції книги як динамічного медіапростору, що активно моделює культуру, а не просто фіксує текст. Протягом останнього десятиліття в Україні спостерігається стрімке зростання наукового інтересу до книжкового дизайну як мультидисциплінарного об'єкта мистецтвознавчого та культурологічного аналізу. Це підтверджує ґрунтовний огляд останніх досліджень, зокрема праць Є. Гули, К. Денисенко, Я. Дульської, С. Оганесян [7], Є. Гули, Н. Журавльової, О. Михайличенко [8], Л. Давиденко [9], С. Кириченко, Г. Миронової, О. Кардаша [10], А. Кошки, О. Здор, О. Лихолат [11], О. Лихолат, Г. Миронової, В. Єлисеєвої [12], В. Олійник [13; 14; 15] та багатьох інших.

Ці дослідження свідчать, що книга сьогодні є складним синтетичним продуктом проектної культури, де дизайн-процес має інтегральний та мультидисциплінарний характер. Книга розглядається не лише як носій інформації, а як потужна мистецька платформа для діалогу між учасниками культурного процесу, як візуальний маркер ідентичності, що потребує сучасних графічних рішень для залучення нової аудиторії читачів.

Результати. У сучасному українському видавничому процесі дизайн вже давно перестав бути «обгорткою» і став повноцінним учасником творення сенсів. Відбулася докорінна зміна підходів до візуалізації класичної літературної спадщини. Актуалізація класики через дизайн відбувається шляхом перекодування візуальної мови, що дозволяє зняти з тексту патину «обов'язковості» та «нудьги». Книжковий дизайн сьогодні – це емоційно насичене явище, з використанням різноманітних художніх технік для створення ефекту присутності автора в сучасному часі. Як зазначає В. Олійник, новітній книжковий дизайн формується на перетині традицій та інновацій, де друкована книга починає сприйматися як унікальний артефакт, що протиставляється цифровій ері [14].

Ілюстрації та дизайн в друкованій книзі національного літературного канону виконують функцію національного візуального коду. В Україні цей процес набуває особливого значення, оскільки візуальне оформлення класики стає полем боротьби за культурну суб'єктність. Дизайнер виступає не лише як оформлювач, а як куратор і модератор зустрічі читача з каноном. Художня виразність книжкової графіки базується на поєднанні класичних засобів (композиція, лінія, ритм, колір) із новими візуальними практиками, що виникають під впливом цифрової культури [9]. Це дозволяє створювати багаторівневі образи, які не тільки ілюструють текст, а й інтерпретують його, формуючи новий читачький досвід. Графічний дизайн відіграє ключову роль у створенні цілісного образу книги, що впливає на її сприйняття та позиціонування у світовому культурному просторі [10; 11; 12]. Він стає не просто

елементом зовнішнього оформлення, а стратегічним інструментом комунікації між автором, текстом і споживачем контенту.

Аналіз діяльності провідних видавництв дозволяє виокремити кілька домінуючих стратегій актуалізації класики через дизайн. Ці стратегії різняться за цільовою аудиторією, візуальною мовою та ступенем втручання в традиційну структуру книги [6]. Основними тенденціями в ілюстрації класики сьогодні стають відмова від буквального ілюстрування подій на користь візуальної метафори, мінімалізму, символізму та авторського бачення. Такий підхід особливо важливий для актуалізації класичних текстів, оскільки дозволяє адаптувати їх до візуальної мови сучасного читача. Зміни у стратегіях книжкового проектування також безпосередньо пов'язані з формуванням візуальної ідентичності видання (табл. 1).

Сучасний український книжковий ринок демонструє перехід від декоративного оформлення до концептуальної дизайн-інтерпретації класики. Практичне втілення зазначених тенденцій найбільш виразно проявляється у сучасних українських видавничих серіях, де дизайн стає інструментом інтерпретації класичного тексту. Зокрема у серії «Vivat класика» видавництва Vivat простежується відмова від сюжетної ілюстративності на користь концептуального символізму [17]. Дизайн у цих виданнях функціонує не як пряме відтворення подій твору, а як візуальна інтерпретація його змістових і емоційних домінант через систему узагальнених графічних знаків. Серія вирізняється сміливою роботою з кольоровою палітрою, що базується на контрасті світлого фону та яскравих графічних елементів, що виконані в техніці тиснення металізованою фольгою, завдяки чому «переливаються» під різним кутом освітлення. Кожна книга має свій відтінок, що працює як емоційний маркер твору. Символізм реалізується через використання окремих об'єктів, ізольованих від реалістичного середовища та позбавлених другорядних деталей. Такі елементи, як аксесуари, побутові речі або природні мотиви, зображуються у вигляді чітких форм, що комбінуються між

Таблиця 1

**Стратегії книжкового проєктування серій і проєктів літературної класики
провідних українських видавництв**

Видав- ництво	Серія/ Проект	Ключова стратегія дизайну	Цільова аудиторія
Віхола	«Неканонічні канони» [16]	Демократизація, радикальний мінімалізм, модульність, ідентичність структури кожної обкладинки. Фокус на системі та структурі. М'яка обкладинка. Колірна розмаїтість (як пастельні, так і насичені складні відтінки). Широка кольорова рамка, що обрамляє велике біле поле (ефект «чистого аркуша» або «вікна»). Кожна книга має свій унікальний колірний акцент. Це дозволяє серії виглядати цілісно на полиці («колекційний ефект»), але водночас диференціювати авторів. Чітка візуальна єдність спонукає до колекціонування. Стратегія полягає не просто в передруці, а в актуалізації. Книги містять передмови чи коментарі сучасних літературознавців. Дизайн підтримує цю ідею: старі тексти вдягнені в «новий одяг», що позбавляє їх «бронзового» статусу нудної шкільної програми, зменшує відстань між читачами та творами.	Молодь (20-35 років), студенти, хіпстери-інтелектуали, представники креативних індустрій, тобто люди, для яких естетика книги так само важлива, як і її зміст. ЦА цінує сучасний стиль, прагне переосмислити власну ідентичність через літературу, уникає «радянського» або застарілого оформлення.
Vivat	«Vivat класика» [17]	Неокласика. Сюжетна ілюстративність. Тверда палітурка. Дизайн базується на метафоричних ілюстраціях, що відсилають до сюжету або епохи твору. Фокус на емоції та декоративності. Серійність підтримується через стале розміщення логотипа серії та специфічну гарнітуру шрифтів. Назва твору та ім'я автора зазвичай інтегровані в композицію ілюстрації, але зберігають чітку ієрархію. Багата палітра кольорів. Використовуються складні, глибокі та часто контрастні поєднання. Кожна книга має власний домінуючий колір, що створює насичений «килим» при викладці всієї серії поруч. Використання додаткових поліграфічних ефектів. Дизайн-стратегія орієнтована на перетворення книги на естетичний об'єкт. Це не просто текст для навчання, а «предмет бажання», який приємно тримати в руках і дарувати.	Ядро аудиторії – колекціонери красивих видань, жінки та чоловіки 25–45 років, які цінують затишок і естетику домашньої бібліотеки. Студенти та старшокласники, яким важливо бачити в класиці не «сухий канон», а живу, емоційну історію. Бібліофіли-візуали, для яких візуальна інтерпретація тексту на обкладинці є важливим пороком входу в книгу.
#книголав	«Золота полиця» [18]	Акцентна типографія та символізм. Тверда палітурка. Домінування шрифту (велика антиква або акцидентні шрифти), що відсилає до епохи написання твору, але в сучасному прочитанні. Використання одного центрального об'єкту-метафори, що створює сильний візуальний мінімалізм. Обмежена кількість кольорів (2-3 на одну книгу), що працюють у високому контрасті і роблять обкладинку «плакатною» і вона добре зчитується здалеку. Текстові акценти. Назва серії «Золота полиця» виправдовується делікатними золотистими елементами в логотипі чи оформленні. Елітарна класика – твори, які мають безумовний авторитет.	Ядро аудиторії – ті, хто створює родинні бібліотеки. Особи 25-40 років, які хочуть заповнити прогалини в освіті, але не готові купувати книги «радянського зразка». Люди, які звертають увагу на якісну типографію та лаконічні візуальні метафори. Завдяки назві серії та якісному виконанню, книги часто купують як статусні подарунки.
Yakaboo Publishing	«Yaka школа» [19]	Геометричний примітивізм. Функціональність та візуальний драйв. Переважно м'яка обкладинка або використання легких матеріалів. Дизайн базується на поєднанні яскравих кольорових площин та спрощених геометричних форм, що створює динамічний, майже «ігровий» візуальний ритм. Відкриті, насичені кольори (жовтий, бірюзовий, рожевий, салатний), що робить серію помітною на будь-якій полиці. Гротескні шрифти, великі та масивні, які не просто інформують, а працюють як графічні об'єкти, що заповнюють простір обкладинки. Інфографічні елементи (лінії, точки, блоки), що підкреслюють «навчальну» природу видання. Фокус на ергономіці – зручно читати і гортати «на ходу».	Ядро аудиторії – школярі старших класів, абітурієнти. Дизайн розмовляє з ними мовою сучасних мобільних додатків та соцмереж. Студенти негуманітарних спеціальностей, яким потрібно швидко та в приємній формі ознайомитися з канонами. Батьки, які купують книги своїм дітям.

Продовження таблиці 1

Основи	Українська класика [20]	Концептуальне мистецтво. Урбанізація, поєднання класики з графіті/колажем. Руйнування статичного сприйняття. Провокація. Артбук-підхід. Висока якість палітурних матеріалів. Збільшений формат. Кожна книга серії – це не просто текст, а спільний проєкт із сучасними українськими художниками та ілюстраторами. Дизайн базується на принципі «класика очима сучасного мистецтва». Використовуються колажі, експресивна графіка, сюрреалістичні образи. Експериментальні макети, нестандартні відступи, акцентна верстка, поєднання різних типів паперу або кольорових вставок всередині блоку. Відсутність єдиної «рамки» в серії. Серійність простежується радше через спільну ідеологію «свіжого погляду» та високу якість виконання.	Ядро аудиторії – креативні особи, дизайнери, художники, архітектори, інтелектуали-естети, поціновувачі сучасного мистецтва. Люди, для яких візуальна мова є первинною. Ті, хто формує культурний ландшафт і шукає в літературі нових візуальних символів. Іноземна аудиторія та подарунковий сегмент, для яких ці книги репрезентують сучасну Україну.
--------	-------------------------	---	--

Джерело: складено авторами на основі сторінок видавництв та [5; 6]

собою у межах однієї площини. Використання сучасної векторної графіки робить ці композиції динамічними та «плакатними».

Так, наприклад, книга В. Домонтович «Доктор Серафікус», видавництва Vivat, серії «Vivat Класика» є проєктом ілюстраторки Ренати Куртавелієвої-Бережної (рис. 1). Обкладинка цієї книги працює на десакралізацію класики через «модну» естетику. Вона робить Домонтовича (складного, інтелектуального автора) візуально привабливим для аудиторії, яка вихована на цифровій ілюстрації та складних метафорах. Обкладинка має чітку центричну композицію. Елементи не просто розкидані, вони створюють ієрархічну структуру навколо назви. Особливу роль відіграє симетрія, що надає виданню класичної стрункості, попри модерновий зміст. Дизайн працює в монохромній гамі: поєднання лавандового (бузкового) тла та глибокого фіолетового пігменту для зображень та тексту. Фіолетовий традиційно асоціюється з інтелектуалізмом, містикою та певною меланхолією, що ідеально резонує з постаттю «самотнього інтелектуала» Комахи. Замість одного цілісного образу тут використано набір знакових атрибутів (піктограм), що розкривають світ героя: а) пенсне і краватка – символ інтелектуальної праці, педантизму та «футлярного» життя професора; б) гасова лампа (примус) – ознака міського київського побуту епохи 1920-років; в) листя каштана – прямий територіальний код Києва, місця дії роману; г) книги та

півмісяці – нічне навчання, що ховається за раціональністю. Графічні об'єкти врівноважують один одного по обидва боки, формуючи замкнену, впорядковану структуру. Важливо, що ці об'єкти не формують єдину сюжетну сцену, а співіснують як система знаків. Обріз книги не залишається білим а фарбується в домінуючий колір видання і прикрашається ритмічним візерунком, що повторює елементи обкладинки.

Іншим прикладом цієї серії ми обрали книгу Івана Франка «Манипулянтка», ілюстратор – Рената Куртавелієва-Бережна (рис. 2). Композиція цієї книги, як і першої, базується на принципі дзеркальної симетрії, що чітко простежується у розташуванні всіх елементів відносно вертикальної осі. Синергія насиченої колористики, металізованого тиснення та повторюваних символів забезпечує візуальну та тактильну довершеність видання. В цій книзі також використано монохромне рішення, але цього разу у відтінках фуксії (насичених рожево-пурпурних). В дизайні використано антикву. Назва твору «Манипулянтка» вписана в декоративний овал, що нагадує медальйон або етикетку парфумів кінця XIX століття. І в цій книзі обкладинка працює як «натюрморт-ребус». Кожен предмет – це натяк на сюжет або характер героїні: а) ножиці та капелюшки символізують «кроєння» долі та зміну соціальних масок; б) флакон з рослинним орнаментом відсилає до теми спокуси, отрути або парфумів – інструментів жіночої маніпуляції;



Рис. 1. Віктор Домонтович «Доктор Серафікус», видавництво «Vivat»

Джерело [22]

в) листи та пера – це знаки епохи, де комунікація велася через епістолярний жанр, повний недомовок.

Такий комплексний підхід перетворює книгу на цілісний художній об'єкт, де кожна деталь – від обкладинки до торців – працює на створення єдиного естетичного образу. У результаті класичний твір стимулює інтерес читача через гармонійне поєднання змісту та його візуального втілення (рис. 1, 2).

Альтернативну модель актуалізації класики демонструє серія «Качай класиків» від видавництва Yakaboo (проект «Yaка школа») [19]. Якщо у попередньому прикладі основний акцент було зроблено на вишуканій декоративності, то тут стратегія базується на принципі графічного сторітелінгу. Візуальна



Рис. 2. Іван Франко «Маніпулянтка», видавництво «Vivat»

Джерело [23]

концепція даної серії побудована на системі асиметричних «фреймів» характерних для коміксів або сучасних цифрових інтерфейсів. Замість єдиного образу площа обкладинки чорними лініями розділяється на секції, кожна з яких містить лаконічний символ-підказку. Наприклад у вибраних творах Михайла Коцюбинського це зображення трембіти, гілочки смереки, гуцульського орнаменту (рис. 3), а у виданні Ольги Кобилянської – клавіші фортепіано, поштові конверти, стилізовані портрети, скрипковий ключ (рис. 4). Такий підхід дозволяє читачу ще до знайомства з текстом «зчитувати» ключові образи творів. Важливим елементом дизайну є рукотворна типографіка жовтого кольору. Написи «Вибрані твори» та



Рис. 3. Михайло Коцюбинський «Вибрані твори», Yakaboo Publishing

Джерело [24]



Рис. 4. Ольга Кобилянська «Вибрані твори», Yakaboo Publishing

Джерело [25]

ім'я автора, виглядають так ніби вони написані яскравим маркером від руки, що додає виданню неформальності й легкості. У віконцях на обкладинках часто можна побачити національні символи, проте в спрощеній «наївній» манері, що відсилає до традицій народного малярства, в результаті чого класичний твір сприймається як національний продукт через знайомі культурні коди, але подані в ігровій манері (рис. 3, 4).

Окремим напрямом актуалізації класичної літературної спадщини є дизайн індивідуальних видань. Якщо серії працюють на впізнаваність бренду, то індивідуальні проекти дозволяють дизайнеру глибше зануритися в ідейно-художню суть конкретного твору, створюючи унікальну візуальну мову. Видання «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського з ілюстраціями Дарії Луцишиної демонструє переосмислення автентичних гуцульських мотивів [26]. Колірна гама видання обмежується тріадою чорного, білого та інтенсивного червоного. Це пряме відсилання до традиційної палітри української вишивки та писанкарства, де червоний символізує життя та любов, а чорний – землю та потойбіччя [27]. Така колористика підсилює ідею повісті. Графічна мова ілюстрацій базується на переосмисленні народних мотивів. У композиціях використовуються стилізовані природні та зооморфні елементи, до прикладу ритмічні ряди смерек, овечки, традиційний гуцульський орнамент. Типографіка у виданні

також інтегрована в загальну візуальну систему. Шрифтові рішення мають виразний декоративний характер і стилістично узгоджуються з ілюстраціями, кожна літера заголовку виглядає як зарубка на дереві (рис. 5, а). Графічна манера поєднує монументальні постаті-архетипи героїв із ритмічним орнаментальним обрамленням сторінок (рис. 5, б, в). Ці декоративні смуги дублюють знакову систему обкладинки. Завдяки витриманій колірній гамі, естетиці та повторюваності орнаментів, дизайн об'єднує зовнішнє та внутрішнє оформлення в єдиний цілісний образ, що актуалізує класичну повість як сучасний арт-об'єкт.

Найбільш радикальну модель візуальної актуалізації представляє книга Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (видавництво «Основи», ілюстрації Валерії Ляшенко) [28]. Головна мета проекту – видати твір так, щоб він пасував візуальному образу сучасної молоді людини. Стратегія базується на методі цифрового колажу. Це створює ефект «візуального шуму», який транслює атмосферу хаосу та конфліктів усередині родини. Використання зооморфних образів як заміни людських облич підсилює іронічний і гротескний характер інтерпретації (рис. 6, а). Залучення сучасних візуальних кодів (типографіка, стилізована під масову культуру, поєднання різних мовних систем) руйнує дистанцію між класичним текстом і сучасним читачем (рис. 6, б). Як зазначає сама



а



б



в

Рис. 5. Обкладинка та ілюстрації видання Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків», видавництво «Discursus», ілюстратор Дарія Луцишина

Джерело [26]



Рис. 6. Обкладинка та розгорт книги Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», видавництва «Основи». Ілюстратор Валерія Ляшенко

Джерело [28]

Лера Схемка, ілюстрація в такому контексті – це насамперед емоційна складова, що провокує читача на переосмислення застарілих стереотипів [29]. Завдяки цьому видання перетворюється на самодостатній арт-об'єкт, що не лише ілюструє текст, а й створює нову систему змістів, зрозумілу й цікаву сучасному читачеві.

Таким чином, сучасний книжковий дизайн в Україні постає як активний інструмент культурної комунікації, що забезпечує переосмислення класичної літератури відповідно до запитів нової аудиторії. Українська книга нарешті «заговорила» по-новому. Сучасний дизайн майстерно вдихає життя у класику, адаптуючи її до ритму сьогодення. Візуальні стратегії, застосовані у видавничих практиках, демонструють здатність дизайну не лише адаптувати текст, але й формувати нові смислові горизонти його інтерпретації. Тепер це не просто текст під палітуркою, а динамічний арт-об'єкт. Книжка стала простором, де дизайн не лише прикрашає, а й допомагає нам заново відшукати себе та переосмислити власну культуру. У цьому контексті книга трансформується з традиційного носія інформації у динамічний медіаоб'єкт, що функціонує на перетині мистецтва, комунікації та культурної ідентичності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що дизайн книжкового

видання є ключовим інструментом актуалізації класичної літератури в сучасному культурному просторі України. В умовах цифровізації та зміни читацьких практик саме візуальна форма книги забезпечує ефективну комунікацію між класичним текстом і сучасним читачем, зокрема молодією аудиторією, яка орієнтується на візуально насичений контент.

Доведено, що сучасний книжковий дизайн функціонує як мультидисциплінарна система, що інтегрує літературний зміст, графічні засоби, матеріальну конструкцію та технологічні інновації. Це дозволяє розглядати книгу як синтетичний продукт проектної культури, у якому кожен елемент – від обкладинки до верстки – бере участь у формуванні цілісного образу та смислового поля твору.

Аналіз видавничих кейсів засвідчив наявність кількох провідних стратегій актуалізації класики через дизайн: мінімалістично-системної, декоративно-емоційної, типографічно-символічної, функціонально-динамічної та концептуально-експериментальної. Всі вони спрямовані на подолання стереотипного сприйняття класики як архаїчного явища та формування нової візуальної ідентичності літературного канону.

У результаті дослідження визначено ключові тенденції сучасного оформлення української класики, серед яких переважає концептуальний символізм над буквальним

ілюструванням. Встановлено, що ключовими інструментами актуалізації виступають візуальна метафора, символізм, авторська ілюстрація, експериментальна типографія та інтеграція культурних кодів. В роботі над дизайном видання інтегруються національні візуальні коди з сучасною дизайнерською мовою, а також активно застосовуються прийоми цифрової графіки, колажу та елементів масової культури. Завдяки цьому класичні тексти набувають нових форм інтерпретації, стаючи ближчими та зрозумілішими сучасному читачеві.

Важливим є і прагнення до цілісності видання, коли всі його складові – обкладинка, ілюстрації, типографіка та матеріальне виконання – підпорядковуються єдиній концепції. Аналіз конкретних прикладів, зокрема серій видавництв «Vivat» та «Yakaboo Publishing»,

а також окремих видань, як-от «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського і «Кайдашева сім'я» Івана Нечуй-Левицького, демонструє різноманітність стратегій актуалізації класики – від декоративно-символічного підходу до експериментальних форм візуального висловлювання. Незважаючи на відмінності, усі вони спрямовані на адаптацію класичного тексту до сучасного культурного контексту. Загалом, сучасний український книжковий дизайн виступає важливим чинником переосмислення літературної спадщини, забезпечуючи її актуальність і конкурентоспроможність у візуально насиченому інформаційному середовищі. Класичний твір у цьому контексті трансформується з текстового об'єкта у багатовимірний культурний продукт, здатний взаємодіяти з новими поколіннями читачів через мову сучасної візуальної культури.

Література:

1. Bishop W. Americans still opt for print books over digital or audio versions; few are in book clubs : report / Pew Research Center. *Pew Research Center* : official website. April 9, 2026. URL: <https://www.pewresearch.org/short-reads/2026/04/09/americans-still-opt-for-print-books-over-digital-or-audio-versions-few-are-in-book-clubs/> (дата звернення: 17.04.2026).
2. Яворський О. Чому українці читають?: «Український інститут книги» опублікував результати дослідження. *ШоТам*. 16 Грудня 2024. URL: <https://shotam.info/chomu-ukraintsi-chytaiut-ukrainskyu-institut-knyhu-opublikuvav-rezultaty-doslidzhennia/> (дата звернення: 17.04.2026).
3. Paper Books vs eBooks Statistics, Trends and Facts [2024] / *Toner Buzz*. *Toner Buzz* : blog. URL: <https://www.tonerbuzz.com/blog/paper-books-vs-ebooks-statistics/> (дата звернення: 17.04.2026).
4. Поліщук Я. Реконструкція літературного канону в незалежній Україні (90-і pp. XX ст.). *Українська література: історичний досвід і перспективи*. 2023. № 1. С. 25-43. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-25-43>
5. Хмельовська О. Від потворного до злого: Як змінився книжковий дизайн України за 30 років. *Читомо*. 14 Квітня 2023. URL: <https://chytomo.com/vid-potvornoho-do-zloho-iak-zminyvsia-knyzhkovyj-dyzajn-ukrainy-za-30-rokiv/> (дата звернення: 17.04.2026).
6. Шугурова Л. Як книжковий дизайн переосмислює літературний канон. *КультКритики : часопис про культуру*. 18 Nov 2025. URL: <https://kultkrytyky.com/yak-knizhkovij-dizajn-pereosmislyu%D1%94-literaturnij-kanon/> (дата звернення: 17.04.2026).
7. Гула, Є. П., Денисенко, К. В., Дульська, Я. О., Оганесян, С. В. Вплив стильових тенденцій світової культури на дизайн дитячої художньої книги. *Art and Design*. 2022. № 2. С. 57–67. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.5>.
8. Гула Є., Журавльова Н., Михайлицький О. Синтез розвитку книжкової графіки та дизайну в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 70-75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286784>
9. Давиденко Л. Ф. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. 2014. № 1. С. 115-118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu_2014_1_18
10. Кириченко С., Миронова Г., Кардаш О. Роль графічного дизайну у формуванні візуальної ідентичності книги. *Сталий розвиток суспільства та дизайн діяльність у просторі територіальної айдентики* : матеріали Наук.-практ. конф. (м. Київ 16-17 квітня 2025 р). Київ : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. С. 97-99.
11. Кошка А., Здор О., Лихолат О. Ілюстрована книга в українському культурному просторі : між традицією та сучасністю (на прикладі авторського дизайну до твору Івана Франка). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 3. С. 60-69. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.8>

12. Лихолат О. В., Миронова Г. А., Єлисеєва В. В. Сучасні тенденції в дизайні дитячої книги: від класичної ілюстрації до цифрової інтерактивності (на прикладі «Чарівника країни ОЗ»). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. С. 82–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.10>
13. Олійник В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. № 48. С. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>
14. Oliinyk, V. (2023). Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Culture and Arts in the Modern World*, (24), 243-252. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703>
15. Oliynik V. A graphic novel as a popular genre of book publishing in the context of modern design. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5 (S4). P. 942–954. URL: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1742>
16. Неканонічний канон. Видавництво Віхола. URL: <https://www.vikhola.com/nekanonichniyi-kanon> (дата звернення: 19.04.2026).
17. Vivat Класика. Видавництво Vivat. URL: <https://vivat.com.ua/series/vivat-klassyka/> (дата звернення: 19.04.2026).
18. Золота полиця. #книголав. URL: <https://knigolove.ua/book/golden-shelf> (дата звернення: 19.04.2026).
19. Yaka Школа. *Yakaboo Publishing*. URL: https://www.yakaboo.ua/book_series/view/yaka_shkola (дата звернення: 19.04.2026).
20. Українська класика. *Основи*. URL: <https://osnovypublishing.com/product-category/fiction/ukrainian-classic/> (дата звернення: 19.04.2026).
21. Українська Поетична Антологія. *А-ба-ба-га-ла-ма-га*. URL: <https://store.ababahalamaha.com.ua/index.php/books/book-series/ukrainska-poetychna-antolohiia-series.html> (дата звернення: 19.04.2026).
22. Доктор Серафікус : Віктор Домонтович. *Vivat* : офіційний сайт видавництва. URL: <https://vivat.com.ua/product/doktor-serafikus/> (дата звернення: 19.04.2026).
23. Маніпулянтка : Іван Франко. *Vivat* : офіційний сайт видавництва. URL: <https://vivat.com.ua/product/manipuliantka/> (дата звернення: 17.04.2026).
24. Михайло Коцюбинський. Вибрані твори : Михайло Коцюбинський. *Vivat* : інтернет-магазин. URL: <https://vivat.com.ua/product/mykhailo-kotsiubynskiy-vybrani-tvory/> (дата звернення: 19.04.2026).
25. Ольга Кобилянська. Вибрані твори : Ольга Кобилянська. *Vivat* : інтернет-магазин. URL: <https://vivat.com.ua/product/olha-kobylianska-vybrani-tvory/> (дата звернення: 19.04.2026).
26. Тіні забутих предків : Михайло Коцюбинський. *Vivat* : інтернет-магазин. URL: <https://vivat.com.ua/product/tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення: 19.04.2026).
27. Васильєва К. В. Семіотика та символіка кольорів української культури в мистецтві та їх використання в сучасному дизайні. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* : матеріали Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Переяслав, 31 січня 2024 р). Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2024. Вип. 99. С. 55–58.
28. Кайдашева сім'я : Іван Нечуй-Левицький. *Yakaboo* : національна книжкова платформа. URL: <https://www.yakaboo.ua/kajdasheva-sim-ja-3364444.html> (дата звернення: 19.04.2026).
29. Лєра Схемка: Ілюстрація – це, насамперед, емоційна складова : інтерв'ю / спілкувалася О. Купріян. *Читомо : культурно-видавничий проєкт*. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/lyera-sxemka-ilyustraciya-%E2%94%80-ce-nasampered-emosijna-skladova> (дата звернення: 19.04.2026).

References:

1. Bishop, W. (2026). Americans still opt for print books over digital or audio versions; few are in book clubs : report / Pew Research Center. *Pew Research Center* : official website. April 9, 2026. URL: <https://www.pewresearch.org/short-reads/2026/04/09/americans-still-opt-for-print-books-over-digital-or-audio-versions-few-are-in-book-clubs/> [in English].
2. Yavorskyi, O. (2024). Chomu ukrainsi chytaiut?: «Ukrainskyi instytut knyhy» opublikuvav rezultaty doslidzhennia [Why do Ukrainians read?: The Ukrainian Book Institute published the results of a study.]. *ShoTam*. December 16, 2024. URL: <https://shotam.info/chomu-ukrainsi-chytaiut-ukrainskyi-instytut-knyhy-opublikuvav-rezultaty-doslidzhennia/> [in Ukrainian].
3. Paper Books vs eBooks Statistics, Trends and Facts (2024). / *Toner Buzz*. *Toner Buzz* : blog. URL: <https://www.tonerbuzz.com/blog/paper-books-vs-ebooks-statistics/> [in English].
4. Polishchuk, Ya. (2023). Rekonstruktsiia literaturnoho kanonu v nezalezhnii Ukraini (90-i rr. KhKh st.) [Reconstruction of the literary canon in independent Ukraine (1990s)]. *Ukrainska literatura: istorychnyi dosvid i perspektvy*, 1, 25-43. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-25-43> [in Ukrainian].
5. Khmelovska, O. (2023). Vid potvornoho do zloho: Yak zminyvsia knyzhkovyi dyzain Ukrainy za 30 rokiv [From ugly to evil: How book design in Ukraine has changed over 30 years]. *Chytomo*. April 14, 2023.

URL: <https://chytomo.com/vid-potvornoho-do-zloho-iak-zminyvsia-knyzhkovyj-dyzajn-ukrainy-za-30-rokiv/> [in Ukrainian].

6. Shuhurova, L. (2025). Yak knyzhkovyi dyzain pereosmysliuie literaturnyi kanon [How book design reinterprets the literary canon]. *KultKrytyky : chasopys pro kulturu*. November 18, 2025. URL: <https://kultkrytyky.com/yak-knyzhkovij-dizajn-pereosmyslyu%D1%94-literaturnij-kanon/> [in Ukrainian].

7. Hula, Ye. P., et al. (2022). Vplyv stylovykh tendentsii svitovoi kultury na dyzain dytiachoi khudozhnoi knyhy [The influence of stylistic trends of world culture on the design of children's art books]. *Art and Design*, 2, 57–67. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.5> [in Ukrainian].

8. Hula Ye., Zhuravlova N., Mykhailyskyi O. (2023). Syntez rozvytku knyzhkovoi hrafiiky ta dyzainu v Ukraini [Synthesis of the development of book graphics and design in Ukraine]. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 70–75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286784> [in Ukrainian].

9. Davydenko, L. F. (2014). Zasoby khudozhnoi vyraznosti u knyzhkovii hrafitsi: tradytsii ta innovatsii [Means of artistic expression in book graphics: traditions and innovations]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohika*, 1, 115–118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu_2014_1_18 [in Ukrainian].

10. Kyrychenko, S., Myronova, H., Kardash, O. (2025). Rol hrafiichnoho dyzainu u formuvanni vizualnoi identychnosti knyhy [The role of graphic design in the formation of the visual identity of the book]. *Stalyi rozvytok suspilstva ta dyzain diialnist u prostori terytorialnoi aidentyky : materialy Nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv 16-17 kvitnia 2025 r)*. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 97-99 [in Ukrainian].

11. Koshka, A., Zdor, O., Lykholat, O. (2025). Iliustrovana knyha v ukrainskomu kulturnomu prostori : mizh tradytsiieiu ta suchasnistiu (na prykladi avtorskoho dyzainu do tvoriv Ivana Franka) [Illustrated book in the Ukrainian cultural space: between tradition and modernity (on the example of the author's design for the work of Ivan Franko)]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, 3, 60–69. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.8> [in Ukrainian].

12. Lykholat, O. V., Myronova, H. A., Yelyseieva, V. V. (2025). Suchasni tendentsii v dyzaini dytiachoi knyhy: vid klasychnoi ilustratsii do tsyfrovoy interaktyvnosti (na prykladi «Charivnyka krainy OZ») [Modern trends in children's book design: from classical illustration to digital interactivity (on the example of "The Wizard of the Land of OZ")]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, 5, 82–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.10> [in Ukrainian].

13. Oliinyk, V. (2023). Konstruktyvni osoblyvosti suchasnoi ukrainskoi drukovanoi knyhy [Structural features of the modern Ukrainian printed book]. *Visnyk KNUKiM. Serii «Mystetstvoznachstvo»*, 48, 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482> [in Ukrainian].

14. Oliinyk, V. (2023). Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Culture and Arts in the Modern World*, 24, 243–252. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703> [in English].

15. Oliinyk, V. (2021). A graphic novel as a popular genre of book publishing in the context of modern design. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 942–954. URL: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1742> [in English].

16. Nekanonichniy kanon [Non-canonical canon]. Vydavnytstvo Vikhola [Vikhola Publishing]. Retrieved from <https://www.vikhola.com/nekanonichniy-kanon> [in Ukrainian].

17. Vivat Klasyka [Vivat Classics]. Vydavnytstvo Vivat [Vivat Publishing House]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/series/vivat-klasyka/> [in Ukrainian].

18. Zolota polytsia [Golden shelf]. #knyholav. Retrieved from <https://knigolove.ua/book/golden-shelf> [in Ukrainian].

19. Yaka Shkola [Yaka School]. Yakaboo Publishing. Retrieved from https://www.yakaboo.ua/book_series/view/yaka_shkola [in Ukrainian].

20. Ukrainska klasyka [Ukrainian classics]. Osnovy. Retrieved from <https://osnovypublishing.com/product-category/fiction/ukrainian-classic/> [in Ukrainian].

21. Ukrainska Poetychna Antolohiia [Ukrainian Poetry Anthology]. A-ba-ba-ha-la-ma-ha. Retrieved from <https://store.ababahalamaha.com.ua/> [in Ukrainian].

22. Doktor Serafikus : Viktor Domontovych [Doctor Seraphicus: Viktor Domontovich]. Vivat : ofitsiynyi sait vydavnytstva. [Vivat Publishing]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/product/doktor-serafikus/> [in Ukrainian].

23. Manipuliantka : Ivan Franko [Manipulative Woman: Ivan Franko]. Vivat : internet-mahazyn [Vivat: online store]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/product/manipuliantka/> [in Ukrainian].

24. Mykhailo Kotsiubynskyi. Vybrani tvory : Mykhailo Kotsiubynskyi [Mykhailo Kotsiubynskyi. Selected works: Mykhailo Kotsiubynskyi]. Vivat : internet-mahazyn [Vivat: online store]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/product/mykhailo-kotsiubynskyi-vybrani-tvory/> [in Ukrainian].

25. Olha Kobylanska. Vybrani tvory : Olha Kobylanska [Olga Kobylanska. Selected works: Olga Kobylanska]. Vivat : internet-mahazyn [Vivat: online store]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/product/olha-kobylanska-vybrani-tvory/> [in Ukrainian].

26. Tini zabutykh predkiv : Mykhailo Kotsiubynskyi [Shadows of Forgotten Ancestors: Mykhailo Kotsiubynskyi]. *Vivat* : internet-mahazyn [Vivat: online store]. Retrieved from <https://vivat.com.ua/product/tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian].

27. Vasylieva, K. V. (2024). Semiotyka ta symbolika koloriv ukrainskoi kultury v mystetstvi ta yikh vykorystannia v suchasnomu dyzaini [Semiotics and symbolism of colors of Ukrainian culture in art and their use in modern design]. *Tendentsii ta perspektyvy rozvytku nauky i osvity v umovakh hlobalizatsii* : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. internet-konf. (Pereyaslav, January 31, 2024). Zhytomyr: ZhDU named after I. Franko, (99), 55-58. [in Ukrainian].

28. Kaidasheva simia : Ivan Nechui-Levytskyi [The Kaidashev Family: Ivan Nechuy-Levytskyi]. *Yakaboo* : natsionalna knyzhkova platforma [Yakaboo: National Book Platform]. Retrieved from <https://www.yakaboo.ua/kajdasheva-sim-ja-3364444.html> [in Ukrainian].

29. Liera Skhemka: Iliustratsiia – tse, nasampered, emotsiina skladova : interviu / spilkuvalasia O. Kupriian [Schemka, L. (Interview) : Illustration is, first of all, an emotional component: interview / communicated by O. Kupriyan]. *Chytomo* : kulturno-vydavnychiy projekt. Retrieved from <https://archive.chytomo.com/> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 76.056:7.012«195/197»(477.87)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.50>**Сопко (Долгош) Одарка Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцентка кафедри дизайну

Закарпатської академії мистецтв,

Заслужена діячка мистецтв України

ORCID ID: 0009-0003-2409-9703

odarka.dolgosh@gmail.com

ПОЗА ПОЛОТНОМ: КНИЖКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ АНТОНА КАШШАЯ 50–70-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЦІЛІСНОЇ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ СТРУКТУРИ КНИГИ

Представлена стаття присвячена малодослідженій сторінці творчості Антона Кашиая, народного художника України – його діяльності у сфері книжкової графіки та дизайну 1950–1970-х років. Постать митця традиційно асоціюється з епічним закарпатським пейзажем, проте його вагомий внесок у прикладну графіку досі залишався на периферії мистецтвознавчої уваги. Актуальність розвідки зумовлена необхідністю подолати суперечність між високим художнім рівнем тогочасних видань та відсутністю системного аналізу конкретних графічних циклів майстра.

Основу дослідження складає комплексний підхід, що дозволив розкрити найтонші нюанси авторської техніки та особливості композиційних прийомів митця, а також детально виявити динаміку його стилевих змін упродовж двох десятиліть. Такий підхід дав змогу не лише висвітлити еволюцію видавництва «Карпати» як потужного центру книговидавництва, а й глибоко інтерпретувати взаємозв'язок між літературним періоджерелом та його візуальним втіленням. У роботі проаналізовано десять знакових книг, проілюстрованих Антоном Кашиаєм, що дозволяє обґрунтувати його роль у розвитку цілісної дизайнерської структури книги.

Особлива увага надається механізмам адаптації живописної манери художника до специфічних вимог книжкового аркуша та поліграфічного виконання. Досліджується, як характерний для митця панорамний підхід та експресивний мазок трансформувалися у графічну лінію, ритм пляму та контрастну композицію, притаманну тогочасному книжковому дизайну. Аналіз демонструє, що ілюстрації майстра не були лише декоративним супроводом тексту, а виступали активним візуальним інтерпретатором змісту, де кожний елемент оформлення – від титульного аркуша до заставки – підпорядковувався загальній архітектоніці видання.

Джерельну базу дослідження становлять видання 1950–1970-х років, які яскраво репрезентують трансформацію естетичних поглядів художника. Наукова новизна полягає у переосмисленні спадщини живописця крізь призму графічного дизайну та архітектоніки книги. Це дозволяє реконструювати творчий шлях Антона Кашиая як майстра візуального проєктування, що створював нерозривну єдність форми та змісту, майстерно інтегруючи свій живописний досвід у простір книжкового аркуша.

Ключові слова: Антон Кашиай, книжкова ілюстрація, графічний дизайн, закарпатська школа живопису, видавництво «Карпати», архітектоніка книги, цілісна дизайнерська структура, книжкова графіка 50–70-х років XX ст.

Sopko Odarka. BEYOND THE CANVAS: ANTON KASHSHAI'S BOOK ILLUSTRATION OF THE 1950S–1970S WITHIN THE CONTEXT OF HOLISTIC BOOK DESIGN STRUCTURE

This article is dedicated to a little-studied aspect of Anton Kashshai's creative heritage – his activities in the field of book graphics and design during the 1950s–1970s. While the artist's figure is traditionally associated with epic Transcarpathian landscapes, his significant contribution to applied graphics has long remained on the periphery of art history research. The relevance of this study is driven by the need to bridge the gap between the high artistic quality of publications from that era and the lack of a systemic analysis of the master's specific graphic cycles.

The research is based on an integrated approach that allowed for the revelation of subtle nuances in the artist's authorial technique and compositional methods, as well as a detailed identification of the dynamics of his stylistic evolution over two decades. This approach enabled not only an exploration of the development of the "Karpaty" publishing house as a prominent center of book production but also a profound interpretation of the relationship between the literary source and its visual embodiment. The paper analyzes ten significant books illustrated by A. Kashshai, providing a basis for substantiating his role in the development of an integral book design structure.

Special attention is paid to the mechanisms of adapting Kashshai's painterly style to the specific requirements of the book page and polygraphic execution. The study examines how the artist's characteristic panoramic approach and expressive brushwork were transformed into graphic lines, rhythmic patterns, and the contrast-rich compositions inherent in the book design of that time. The analysis demonstrates that the master's illustrations were not merely decorative accompaniments to the text but acted as active visual interpreters of content, where every design element – from the title page to the headpiece – was subordinated to the overall architectonics of the publication.

The source base of the study consists of publications from the 1950s and 1970s, which vividly represent the transformation of the artist's aesthetic views. The scientific novelty lies in the reimagining of the painter's heritage through the prism of graphic design and book architectonics. This allows for the reconstruction of Anton Kashshai's creative path as a master of visual design who created an inseparable unity of form and content, skillfully integrating his painterly experience into the space of the book sheet.

Key words: Anton Kashshai, book illustration, graphic design, Transcarpathian school of painting, "Karpaty" publishing house, book architectonics, integral design structure, book graphics of the 1950s–1970s.

Вступ. Аналіз видавничої продукції того-часного видавництва «Карпати» свідчить про багатовекторність тематичного наповнення: тут активно виходила друком художня, краєзнавча, дитяча та спеціалізована література. Важливо підкреслити, що редакція художньої літератури налагодила ефективну комунікацію з провідними українськими майстрами графіки, зокрема Леопольдом Левицьким [10. с. 359], Миколою Нестеренко [2. с. 24], Володимиром Василенко [3. с. 190] та ін. Однак під час детального дослідження візуально-естетичного оформлення закарпатської книги того періоду чітко простежується пріоритетність співпраці саме з місцевими митцями. Унікальність цієї ситуації полягала в тому, що більшість залучених авторів – як Антон Кашшай [6. с. 156], Федір Манайло [12], Гавриїл Глюк [4. с. 155] – були передусім визнаними майстрами станкового живопису. Це дозволяє нам говорити про формування специфічного локального осередку книжкових ілюстраторів.

З огляду на це, метою даної статті є комплексне дослідження та переосмислення внеску Антона Кашшая у розвиток книжкової графіки та дизайну 1950–1970-х років, що дозволяє реконструювати його творчий шлях як майстра візуального проєктування. Для досягнення поставленої мети було визначено такі завдання: проаналізувати десять видань, ілюстрованих митцем; виявити особливості адаптації його живописної манери до вимог книжкового аркуша; окреслити динаміку стильових змін художника у контексті розвитку видавництва «Карпати».

Матеріали та методи. Методологічну основу розвідки становить комплексний підхід, що поєднує загальнонаукові методи з мистецтвознавчим аналізом. На емпіричному рівні за допомогою спостереження та опису систематизовано джерельну базу 1950–1970-х років, зокрема: видання дитячої літератури («Школа в горах», «Сопілка», «Бджілка», «Ми малята-веселята», «Гора до неба»), проза та поезія («Двоє щасливих», «В орлиному леті», «Під синіми бескидами»), а також збірник «Народні балади Закарпаття».

На теоретичному рівні методи аналізу, систематизації та дефінітивного аналізу дозволили розкрити сутність вербально-візуальної єдності книги. Стилiстичний та формально-аналітичний методи допомогли простежити трансформацію живописної манери Антона Кашшая у графічну мову лінії та ритму. Завдяки компаративному методу визначено локальний код ужгородських видань, а технологічний аналіз висвітлив вплив техніки високого друку на художні рішення майстра. Такий підхід дозволив не лише проаналізувати графічні цикли, а й окреслити перспективи розвитку закарпатського книжкового дизайну.

Додатковим важливим пластом джерел стали публікації в періодичних виданнях, де збереглися згадки про творчі ініціативи тиражної графіки закарпатської школи живопису у наукових розвідках Одарка Сопко [21. с. 89–98.] та Івана Небесника [15. с. 82–105, 115–130]. В яких йдеться про графічну спадщину митців Миколи Розенберга [19. с. 118–119.], Едіти

Медвецької [16. с. 143–146], Василя Скакандія [20. с. 211], Михайла Митрика [22. с. 514.] та інших, які створювали особливий візуальний код закарпатського видання. У процесі польових розвідок було здійснено цільові звернення до архівних фондів, зокрема до збірок Народного літературного музею Закарпаття [14]. Розрізненість джерельної бази та відсутність комплексного висвітлення творчості митця у фаховій літературі зумовили застосування системного підходу до вивчення його спадщини.

Опрацьовані матеріали стали вирішальними для з'ясування особливостей формування ужгородського осередку ілюстраторів, у якому закладалися професійні засади дизайну книги. Застосовані методи дозволили детально дослідити візуальну специфіку та творчу адаптацію академічних традицій ілюстрування. Останні органічно перепліталися з етнографічними мотивами й потужним живописним баченням, що робило тогочасну ужгородську книгу впізнаваною на загальнодержавному рівні.

Результати. Таким чином, книжкова графіка 1950-х – 1960-х років була результатом складного синтезу індивідуальної манери митця та суворих виробничих стандартів. Художники закарпатської школи, звиклі до вільного живописного мазка, змушені були опановувати лаконізм графічної мови, де кожна лінія мала бути технологічно виправданою для якісного відтворення на папері. Адаптація широкого живописного стилю Антона Кашшай до графічних рамок книги стала цікавим творчим викликом. Будучи за своєю природою пейзажистом-епіком, який звик працювати з великими площинами, насиченим кольором та м'якими тональними переходами, у книжковій графіці митець був змушений шукати нову мову – лаконічну та структурну. Замість багатшарового олійного мазка художник почав оперувати чіткою лінією та контрастною плямою. Його графічні ілюстрації 1950-х – 1960-х років демонструють майстерне володіння штрихом, де динаміка гірського ландшафту передається не через нюанси кольору, а через ритміку чорного та білого. Це був процес

самообмеження: художник свідомо відмовлявся від живописної розмитості на користь графічної визначеності, яка була необхідною для створення якісного металевого кліше.

Водночас А. Кашшай вдалося зберегти свою фірмову "монументальність" навіть у малій формі. Його ілюстрації не просто супроводжували текст – вони конструювали простір книги, надаючи їй глибини та масштабу. Використовуючи техніку туші і пера, він досягав ефекту "світлоносного пейзажу", де білий папір починав "дихати", виконуючи роль сонячного світла або хмар над Карпатами. Таким чином, технічні обмеження високого друку не збіднили стиль майстра, а навпаки – викристалізували в його творчості нову, графічну грань, що поєднала сувору дисципліну друкарського відтиску з вільною душею закарпатського живопису.

Яскравим прикладом такої праці є оформлення книги Семена Панька "Школа в горах", [18] виданої у 1952 році. Над художнім образом видання Антон Кашшай працював у творчому тандемі з Миколою Розенбергом. Це видання, виготовлене методом високого друку, демонструє високу культуру графічного виконання. Двоколірна обкладинка задає лаконічний тон, тоді як внутрішній блок насичений довершеними чорно-білими штриховими ілюстраціями та графічними заставками. Для цих робіт характерний глибокий реалізм та сюжетна точність: майстерно вибудовані композиції не лише доповнюють оповідь про життя гірського краю, а й існують як самостійні графічні твори. В ілюстраціях до "Школи в горах" ми бачимо, як А. Кашшай переносить свою любов до Карпат у площину графіки, де кожна лінія працює на створення впізнаваної атмосфери верховинського побуту.

Продовжуючи аналіз графічного доробку майстра, варто виділити збірку віршів для дітей Володимира Ладижця "Сопілка" [9]. Це видання стало результатом унікальної творчої колаборації трьох знакових постатей закарпатського мистецтва: Антона Кашшай, Гавриїла Глюка та Миколи Розенберга. Особливістю цієї книги є контраст між зовнішнім та внутрішнім оформленням.

Обкладинка вражає надзвичайно насиченою кольоровою гамою, що відразу привертає увагу дитини. Натомість книжковий блок побудований на вишуканих чорно-білих напівсторінкових ілюстраціях. Високий професіоналізм художників проявився у роботі з багатофігурними композиціями: попри обмеження графічної мови, ілюстраторам вдалося передати динаміку дитячих образів та гармонію їхнього співіснування з природою.

Не менш важливим у контексті дитячої літератури є видання Степана Жупанина «Бджілка» [7]. Тут Антон Кашшай виступає як одноосібний ілюстратор, що дозволяє повноцінно оцінити його авторське бачення дитячої книги наприкінці 1950-х років.

У цих роботах Кашшай-пейзажист поступається місцем Кашшаю-оповідачу. Художник майстерно адаптує складні природні мотиви під сприйняття дитини, роблячи ілюстрації доступними, але водночас художньо вартісними. Видання «Бджілки» підсумовує десятиліття пошуків митця у книжковій графіці, демонструючи впевнене володіння лінією та композиційну лаконічність, притаманну ужгородському «осередку» ілюстрування того періоду.

Окремої уваги заслуговує збірка Володири Ладичця «Ми малята-веселята» [8], видана у 1961 році. У цьому виданні Антон Кашшай постає як зрілий майстер книжкової графіки, демонструючи віртуозне володіння технікою туш-перо. Графічні півсторінкові ілюстрації книги відзначаються бездоганим композиційним вирішенням. Кашшай відходить від живописної перенасиченості, натомість пропонуючи глядачеві вишукану гру ліній та штрихів. Майстерна техніка виконання пером дозволила художнику досягти особливої легкості та прозорості зображень, що ідеально відповідає настрою дитячої поезії.

Кожен малюнок у збірці – це приклад того, як за допомогою мінімальних засобів можна створити об'ємний і живий образ. Динаміка дитячих ігор та щирість емоцій передані через точні графічні акценти, де білий простір паперу стає активним

учасником композиції. Видання «Ми малята-веселята» є свідченням того, що на початку 1960-х років Антон Кашшай остаточно сформував свій унікальний ілюстративний почерк, поєднавши академічну точність із безпосередністю художнього бачення.

У процесі польових розвідок було здійснено цільові звернення до архівних фондів, зокрема до збірок Народного літературного музею Закарпаття [14]. Розрізненість джерельної бази та відсутність комплексного висвітлення творчості митця у фаховій літературі зумовили застосування системного підходу до вивчення його спадщини.

Опрацьовані матеріали стали вирішальними для з'ясування особливостей формування ужгородського осередку ілюстраторів, у якому закладалися професійні засади дизайну книги. Застосовані методи дозволили детально дослідити візуальну специфіку та творчу адаптацію академічних традицій ілюстрування. Останні органічно перепліталися з етнографічними мотивами й потужним живописним баченням, що робило тогочасну ужгородську книгу впізнаваною на загальнодержавному рівні (рис. 1–4).

Особливе місце у творчому доробку майстра посідає видання українських народних казок Східної Словаччини «Гора до неба» [5], видане видавництвом «Карпати» у 1968 році. На цей час Антон Кашшай уже мав статус народного художника УРСР, що відобразилося у надзвичайній впевненості та зрілості його графічного почерку.

Ілюстрації до цієї збірки суттєво різняться від попередніх робіт художника. Тут ми спостерігаємо якісно новий етап: А. Кашшай сміливо вдається до стилізації форми, виокремлює складні фактури та акцентує на високій культурі кольору. Напівсторінкові ілюстрації наповнюють тексти живою візуалізацією дитячого світу, проте роблять це у витонченій площинній манері з делікатним, майже ювелірним оконтуренням. Варто звернути увагу на характерну для майстра палітру: насичена колірна гама тут поєднується з прозорою, акварельною елегантністю. Попри зміну технічних підходів, домінантою

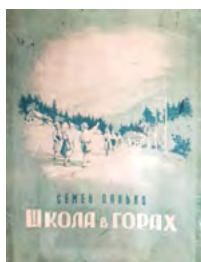


Рис. 1. Семен Панько. Школа в горах (School in the Mountains)



Рис. 2. Володимир Ладижець. Сопілка (The Reed Pipe)



Рис. 3. Степан Жупанин. Бджілка (The Little Bee)



Рис. 4. Володимир Ладижець. Ми малята-веселята (We Are Cheerful Kids)



Рис. 5. Українські народні казки Східної Словаччини. Гора до неба (The Mountain to the Sky)

авторського стилю залишається динамічність композицій. Кожна ілюстрація до «Гори до неба» – це синтез декоративності та реалізму, де витончена манера графічного зображення підкреслює магію народної казки. Це видання не лише засвідчує високий професіоналізм А. Кашшай, а й демонструє його здатність до постійного творчого самооновлення в межах книжкової графіки.

Вагому частину ілюстративного спадку Антона Кашшай становить робота над виданнями знакових закарпатських прозаїків та поетів 1950-х – 1960-х років. У цей період художник активно співпрацює з обласним видавництвом, створюючи візуальний супровід для творів, що сьогодні є класикою крайової літератури. У збірці оповідань Михайла Томчанія «Двоє щасливих» [23] А. Кашшай виступає як тонкий психолог, чий ілюстрації резонують із ліризмом тексту. Наступним етапом стала робота над книгою Івана Чендея «Ватри не згасають» [24]. Тут митець повертається до своєї улюбленої теми – життя верховинців. Його графіка до творів Чендея вирізняється особливою суворістю та монументальністю, що підкреслює драматизм і глибину прози автора.

Початок 1960-х років позначений співпрацею з поетом Юлієм Боршошем-Кум'ятським над збіркою «В орлиному леті» [1]. У цьому виданні ілюстрації А. Кашшай набувають особливої піднесеності та динаміки, відповідаючи метафоричній мові поезії. Логічним продовженням цього ряду стало оформлення книги Семена Панька «Під синіми бескидами» [17]. У роботі над цим виданням художник майстерно поєднав пейзажні мотиви з побутовими сценами, створивши цілісний образ Карпатського краю.

Аналіз цих чотирьох видань дозволяє стверджувати, що Антон Кашшай володів унікальною здатністю адаптувати свій графічний почерк під індивідуальний стиль кожного автора – від ліричної новели до епічної повісті чи піднесеного вірша. Його ілюстрації стали невід'ємною частиною літературного процесу на Закарпатті, надаючи книгам того часу особливої художньої вагомості (рис. 6–9).

«Народні балади Закарпаття» [13] Петра Лінтура – це справжній шедевр книжкового мистецтва 50–70-х років XX ст. Видання вражає майстерними ілюстраціями Антона Кашшай та Федора Манайла, а також вишуканими заставками з рослинною, фігуративною та геометричною орнаментикою.

Сюжетні кольорові ілюстрації Федора Манайла та Антона Кашшай у «Народних баладах Закарпаття» формують унікальний візуальний наратив, і діють як паралельна розповідь. Це унікальний синтез закарпатського малярства та академічної графіки, де кожен художник вніс свій впізнаваний стиль, що зробило книгу візуально багатогранною. Атмосфера таємничості та фаталізму, що становить генетичний код балади, розкривається через насичені кольорові площини. Вони створюють ефект візуальної напруги, яка передвіщає неминучу бурю або життєву трагедію. На цьому фоні постають монументальні образи легінів, дівчат та опришків: позбавлені зайвої тендітності, їхні форми виглядають приземленими, вагомими й майже скульптурними. Така художня манера підкреслює нерозривний, стихійний зв'язок героїв із рідною землею та суворими карпатськими бескидами, перетворюючи кожен фігуру на невід'ємну частину гірського ландшафту.

Особливої уваги заслуговують вдало підібрані шрифтові гарнітури та вручну мальовані буквиці. Дизайн суперобкладинки та двоколірний (червоно-чорний) друк текстів свідчать про високий професіоналізм художників. Технічна складність роботи – виготовлення кліше методом цинкографії та ретельний кольороподіл для високого друку – підкреслює тогочасний рівень майстерності (рис. 10).

Результати цього дослідження дозволили нам побачити цілісну картину того, як у 1950-х – 1970-х роках Закарпаття перетворювалося на потужний осередок книжкової культури. Ми простежили, як видавництво «Карпати» за два десятиліття пройшло шлях від невеликого регіонального закладу до статусу республіканського центру, що суттєво підняло планку професіоналізму місцевих митців.

Аналізуючи творчість Антона Кашшай, ми з'ясували, що його книжкова графіка – це

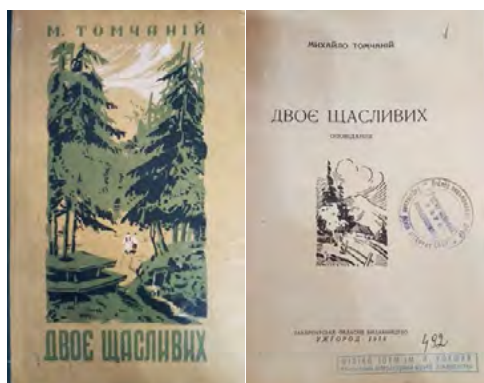


Рис. 6. Михайло Томчаній. Двоє щасливих (Two Happy Ones)



Рис. 7. Іван Чендей. Ватри не згасають (The Campfires Never Fade)



Рис. 8. Юрій Боршош-Кум'ятський. В орлиному леті (In an Eagle's Flight)



Рис. 9. Семен Панько. Під синіми Бескидами (Beneath the Blue Beskids)



Рис. 10. Петро Лінтур (укладач). Народні балади Закарпаття (Folk Ballads of Transcarpathia)

не просто супровід до тексту, а глибока візуальна розповідь. Нам вдалося зафіксувати цікаву еволюцію: від ретельної деталізації та реалізму 50-х років майстер поступово перейшов до більш лаконічних, графічно виразних та сучасних образів 60-х. Його техніка та композиційні рішення завжди залишалися впізнаваними, демонструючи тонке відчуття ритму та простору.

Окрему увагу ми надали технічній стороні процесу. Вивчення таких шедеврів, як «Народні балади Закарпаття» (1959), підтвердило надзвичайно високий рівень тогочасного поліграфічного виконання. Використання складних технологій – цинкографії та ручного гравіювання – у поєднанні з майстерним кольороподілом свідчить про те, що художники та друкарі в Ужгороді працювали як єдиний злагоджений механізм.

Зрештою, результати показують, що книга того часу поставала як завершений мистецький ансамбль. Завдяки гармонійному поєднанню шрифтів, авторських буквниць та ілюстрацій, видання перетворювалися на цілісні арт-об'єкти, де літературний зміст і візуальна форма ідеально доповнювали одне одного.

Висновки. Період 1950-х – 1970-х років став справжньою «золотою добою» для закарпатської книги. Саме тоді ужгородське видавництво «Карпати» пройшло стрімкий шлях від локального підприємства до потужного республіканського центру, заклавши фундамент високої книжкової культури регіону. Цей розквіт став можливим завдяки майстрам знаменитої Закарпатської школи

живопису, які привнесли в тиражну графіку естетику високого малярства.

Однією з найцікавіших сторінок цього часу є книжкова ілюстрація Антона Кашшая. Хоча світ знає його як видатного пейзажиста, наше дослідження відкриває митця з іншого боку – як глибокого інтерпретатора тексту. Його стиль еволюціонував від класичних образів до складних синтетичних рішень, де кожна деталь – від суперобкладинки до найдрібнішої буквиці – працювала на єдиний задум.

Яскравим прикладом такого професіоналізму стали «Народні балади Закарпаття» (1959). Це видання продемонструвало ідеальний синтез народних мотивів та складних поліграфічних технік, таких як цинкографія та кольороподіл. Ужгородські художники та друкарі того часу досконало володіли фаховими знаннями, перетворюючи кожну книгу на цілісний мистецький об'єкт.

Зрештою, саме ця тісна співпраця живописців і видавців забезпечила нерозривну єдність слова та образу, зробивши закарпатські видання 50-х – 60-х років справжньою класикою українського книжкового мистецтва. А мистецьке «подвійне життя» пейзажистів надзвичайно захоплювало було б простежити, як монументальний стиль Антона Кашшая та його колег «стискався» до формату книжкової сторінки. Чи залишалися вони вірними своєму пензлю, чи свідомо змінювали пластику та лінію, стаючи графіками-конструкторами? Дослідження цього внутрішнього перевтілення відкриє нові грані їхнього генія.

Література:

1. Боршош-Кумятський Ю. В орлиному леті. Ужгород : Закарпатське обласне книжково-газетне видавництво, 1961. 118 с.
2. Бугеря М. О. Нестеренко Микола Васильович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. Т. 23 : Нг – Ня. 832 с.
3. Василенко Володимир Вікторович / Г. Скляренко, О. Ламонова, М. Гончаренко // Словник художників України. Біобібліографічний довідник. Книга 1 : А-В / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 190.
4. Глюк Гаврило Мартинович // Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. С. 155.
5. Гора до неба : українські народні казки Східної Словаччини / упоряд. М. Гиряк. Ужгород : Карпати, 1967. 136 с.
6. Енциклопедія Закарпаття. Визначні особи ХХ століття / Закарпатський осередок НТШ ; під наук. ред. О. Д. Довганича. Ужгород : Гражда, 2007. 400 с.

7. Жупанин С. Бджілка. Ужгород : Закарпатське обласне вид-во, 1959. 28 с.
8. Ладижець В. Ми малята-веселята. Ужгород : Закарпатське обласне видавництво, 1961. 32 с.
9. Ладижець В. Сопілка. Ужгород : Книжково-журнальне вид-во, 1953. 48 с.
10. Левицький Леопольд Іванович // Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. С. 700.
11. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1 : А – Л. – С. 463-464.
12. Манайло Федір Федорович. Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф. Потушняка. URL: www.biblioteka.uz.ua (дата звернення: 23.05.2024).
13. Народні балади Закарпаття / запис та вступ. ст. П. Лінтура. Ужгород : Закарпатське обласне видавництво, 1959. 144 с.
14. Народний літературний музей Закарпаття. https://www.facebook.com/litermuzeum/?locale=uk_UA
15. Небесник І. (мол.). Графічне мистецтво Закарпаття. Друга половина ХХ століття. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. 236 с.
16. Островський Г. С. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1974. 200 с. [Медвецька].
17. Панько С. Під синіми бескидами. Ужгород : Закарпатське обласне книжково-газетне видавництво, 1962. 232 с.
18. Панько С. Школа в горах. Ужгород : Книжково-журнальне видавництво, 1952. 160 с.
19. Розенберг Л. [Стаття] // Образотворче мистецтво. 2016. № 2.
20. Скакандій Василь Юлійович // Словник художників України / відпов. ред. М. П. Бажан. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. С. 211.
21. Сопко (Долгош) О. Розвиток книжкової графіки у творчій спадщині митців Закарпаття ХХ століття // Вісник Закарпатської академії мистецтв : зб. наук. пр. Ужгород : ЗАМ, 2025. Вип. 17. С. 89–98.
22. Стельмах К. Є. Митрик Михайло Іванович // Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. Т. 20 : Медицина – Мікоян. 687 с.
23. Томчаній М. Двоє щасливих : оповідання. Ужгород : Закарпатське обласне видавництво, 1958. 152 с.
24. Чендей І. Ватри не згасають. Ужгород : Закарпатське обласне видавництво, 1960. 238 с.

References:

1. Borshosh-Kumyatskyi, Yu. (1961). V orlynnomu leti [In an eagle's flight]. Zakarpatske oblasne knyzhkovo-hazetne vydavnytstvo.
2. Buheria, M. O. (2021). Nesterenko Mykola Vasyliovych. In I. M. Dziuba et al. (Eds.), *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of modern Ukraine]* (Vol. 23). Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy.
3. Vasylenko Volodymyr Viktorovych. (2019). In H. Skrypnyk (Ed.), *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy. Biobibliohrafichnyi dovidnyk. Knyha 1: A-V [Dictionary of artists of Ukraine. Bio-bibliographic directory. Book 1: A-V]* (p. 190). Vydavnytstvo IMFE.
4. Hliuk Havrylo Martynovych. (1997). In A. V. Kudrytskyi & M. H. Labinskyi (Comps.), *Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichnyi dovidnyk [Art of Ukraine: Biographical directory]* (p. 155). "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana.
5. Hyriak, M. (Comp.). (1967). Hora do neba: ukrainski narodni kazky Skhidnoi Slovachchyny [Mountain to the sky: Ukrainian folk tales of Eastern Slovakia]. Karpaty.
6. Dovhanych, O. D. (Ed.). (2007). *Entsyklopediia Zakarpattia. Vyznachni osoby XX stolittia [Encyclopedia of Zakarpattia. Prominent figures of the 20th century]*. Hrazhda.
7. Zhupanyin, S. (1959). Bdzhilka [The little bee]. Zakarpatske oblasne vydavnytstvo.
8. Ladyzhets, V. (1961). My maliata-veseliata [We are happy kids]. Zakarpatske oblasne vydavnytstvo.
9. Ladyzhets, V. (1953). Sopilka [The flute]. Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo.
10. Levytskyi Leopold Ivanovych. (1997). In A. V. Kudrytskyi & M. H. Labinskyi (Comps.), *Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichnyi dovidnyk [Art of Ukraine: Biographical directory]* (p. 359). "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana.
11. Kovaliv, Yu. I. (Ed.). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia [Literary encyclopedia]* (Vol. 1, pp. 463-464). VC "Akademiiia".
12. Zakarpatska oblasna universalna naukova biblioteka im. F. Potushniaka. (n.d.). 12. Manailo Fedir Fedorovych. <http://www.biblioteka.uz.ua> (Accessed May 23, 2024).
13. Lintur, P. (Ed.). (1959). *Narodni balady Zakarpattia [Folk ballads of Zakarpattia]*. Zakarpatske oblasne vydavnytstvo.

14. Narodnyi literaturnyi muzei Zakarpattia [National Literary Museum of Zakarpattia]. (n.d.). Home [Facebook page]. <https://www.facebook.com/litermuzeum/>
15. Nebesnyk, I. (Jr.). (2018). Hrafichne mystetstvo Zakarpattia. Druha polovyna XX stolittia [Graphic art of Zakarpattia. Second half of the 20th century]. Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi.
16. Ostrovskiy, H. S. (1974). Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia [Fine arts of Zakarpattia]. Mystetstvo. [Medvetska].
17. Panko, S. (1962). Pid synimy beskydamy [Under the blue Beskids]. Zakarpatske oblasne knyzhkovo-hazetne vydavnytstvo.
18. Panko, S. (1952). Shkola v horakh [School in the mountains]. Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo.
19. Rozenberh, L. (2016). [Stattya] [Article]. Obrazotvorche mystetstvo [Fine Arts], (2).
20. Skakandii Vasyl Yuliiovych. (1973). In M. P. Bazhan (Ed.), Slovyk khudozhnykiv Ukrainy [Dictionary of artists of Ukraine] (p. 211). Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii.
21. Sopko (Dolhosh), O. (2025). Rozvytok knyzhkovoï hrafiky u tvorchii spadshchyni myttsiv Zakarpattia XX stolittia [Development of book graphics in the creative heritage of Zakarpattia artists of the 20th century]. Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv [Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts], (17), 89–98.
22. Stelmakh, K. Ye. (2018). Mytryk Mykhailo Ivanovych. In I. M. Dziuba et al. (Eds.), Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of modern Ukraine] (Vol. 20). Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy.
23. Tomchaniï, M. (1958). Dvoïe shchaslyvykh: opovidannia [Two happy people: stories]. Zakarpatske oblasne vydavnytstvo.
24. Chendei, I. (1960). Vatry ne zhasaiut [The bonfires do not go out]. Zakarpatske oblasne vydavnytstvo.

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.046:004.932.2:581

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.51>**Ткаченко Марина Ігорівна,**

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0009-0002-3324-2930

prolisok888@ukr.net

Чугай Наталія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0002-3292-9637

Scopus Author ID: 58089293400

natalichugai@hotmail.com

Кривонос Володимир Олександрович,

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0009-0000-9664-0069

v.kryvonos@chdtu.edu.ua

Тимошенко Владислав Юрійович,

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0009-0003-4099-8012

vladis081@ukr.net

БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ В АНІМАЦІЙНОМУ ДИЗАЙНІ: СУЧАСНІ ГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ

У статті здійснено комплексний аналіз використання ботанічної ілюстрації в анімаційному дизайні, що дозволяє осмислити її художньо-естетичні та функціональні особливості як засобу сучасної візуальної комунікації. Дослідження базується на поєднанні теоретичних методів (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, історико логічний) та емпіричного спостереження, доповнених міждисциплінарним синтезом і візуально комунікативним аналізом. Упорядкування матеріалу здійснено шляхом класифікації та групування, що забезпечило системність викладу. Наукова новизна роботи полягає у введенні до наукового обігу терміну «ботанічна анімація» та у визначенні її місця в сучасному медіа дизайні. Вперше запропоновано класифікацію стилістичних напрямів ботанічної анімації за трьома ключовими підходами: реалізм, фотореалізм та гіперреалізм. Показано, що ботанічна ілюстрація еволюціонувала від традиційної прикладної графіки до динамічного інструменту цифрової анімації, активно використовуючись у рекламі, освітніх проєктах, мультимедійних інсталяціях та інтерактивних платформах. Поєднання класичних художніх технік із сучасними цифровими технологіями сприяє формуванню нової графічної мови та стилістики ботанічних сюжетів. Доведено, що ботанічна анімація має міждисциплінарний характер, поєднує мистецьку естетику з науковою точністю та виконує освітньо просвітницьку функцію. Вона розширює межі дизайнерського мислення, відкриває перспективи розвитку у сфері інтерактивного дизайну, доповненої реальності та цифрового мистецтва. Таким чином, дослідження засвідчує актуальність систематизації графічних практик і стилів ботанічної анімації, що забезпечує її подальше закріплення в сучасному культурному та освітньому просторі.

Ключові слова: ілюстрація, ботанічна ілюстрація, анімація, анімаційний дизайн, ботанічна анімація, графічні практики.

Tkachenko Maryna, Chuhai Nataliia, Kryvonos Volodymyr, Tymoshenko Vladyslav. BOTANICAL ILLUSTRATION IN ANIMATION DESIGN: CONTEMPORARY GRAPHIC PRACTICES.

In the article, a comprehensive analysis of the use of botanical illustration in animation design is carried out, which makes it possible to comprehend its artistic-aesthetic and functional features as a means of contemporary visual communication. The study is based on a combination of theoretical methods (analysis, synthesis, comparison, generalization, historical-logical) and empirical observation, supplemented by interdisciplinary synthesis and visual-communicative analysis. The structuring of the material was achieved through classification and grouping, which ensured the systematic presentation. The scientific novelty of the work lies in the introduction of the term "botanical animation" into academic discourse and in defining its place within contemporary media design. For the first time, a classification of stylistic directions of botanical animation is proposed according to three key approaches: realism, photorealism, and hyperrealism. It is shown that botanical illustration has evolved from traditional applied graphics into a dynamic tool of digital animation, actively used in advertising, educational projects, multimedia installations, and interactive platforms. The combination of classical artistic techniques with modern digital technologies contributes to the formation of new graphic language and stylistics of botanical narratives. It is proven that botanical animation has an interdisciplinary character, combining artistic aesthetics with scientific accuracy and fulfilling an educational and enlightening function. It expands the boundaries of design thinking, opens prospects for development in the fields of interactive design, augmented reality, and digital art. Thus, the study demonstrates the relevance of systematizing graphic practices and styles of botanical animation, which ensures its further consolidation in contemporary cultural and educational space.

Key words: Illustration, botanical illustration, animation, animation design, botanical animation, graphic practices.

Вступ. Ботанічна ілюстрація є ключовою основою для створення анімацій на ботанічну тематику, адже вона поєднує наукову точність із художньою виразністю, що дозволяє передати реалістичні деталі рослин у динамічних візуальних формах.

Анімація є самостійним напрямком в дизайні, що володіє власною мовою виразності. Недостатня вивченість і часто поверхневе розуміння феномена анімації обмежують і відводять від глибинного розуміння особливого комунікаційного процесу людини-глядача та анімаційного твору. У створенні анімаційних робіт застосовуються новітні досягнення науки та технологій, також досліджуються нові художні образи та різноманітні техніки, у тому числі й експериментальні. Анімація розвивається у всьому світі, постійно зростає кількість та якість анімаційних творів. Анімація стала невід'ємною частиною медіа простору. Сучасна анімація як явище культурного процесу ХХІ сторіччя, є розповсюдженою дизайнерською практикою та всебічно досліджується науковцями всього світу.

Однак, питання визначення графічних прийомів та основоположних принципів створення анімаційних творів потребує більш глибокого дослідження. Сучасна

ботанічна анімація – це міждисциплінарний синтез науки, мистецтва та технологій. Вона використовує motion design, 2-D, 3D-графіку, AR/VR та генеративні алгоритми, щоб зобразити рослини не лише об'єктами дослідження, а й джерелом естетичного та емоційного досвіду.

Матеріали та методи. Джерельну базу публікації становлять матеріали з фундаментальних академічних видань українською та англійською мовами, термінологічні словники, наукові праці дослідників із зазначеної проблематики, а також інформація, оприлюднена на вітчизняних та закордонних інтернет-ресурсах. Для аналізу сучасних напрямків ботанічної ілюстрації в анімаційному дизайні застосовано теоретичні методи (аналіз, синтез, абстрагування, порівняння, узагальнення, аргументація, історико-логічний), а також емпіричний (спостереження), міждисциплінарний синтез і візуально-комунікативний аналіз. Упорядкування матеріалу здійснено за допомогою групування та класифікації.

Аналіз досліджень. У наукових дослідженнях ілюстрація в анімаційному дизайні здебільшого аналізується в узагальненому контексті. Всебічний розгляд специфічного жанру ботанічної ілюстрації як

концептуальної основи для анімації наразі не здійснювався; її вивчення відбувалося здебільшого опосередковано, у межах наукових підходів ботаніки, екології та історії науки. Водночас ботанічна ілюстрація становить розгалужену міждисциплінарну сферу досліджень, що комбінує методологічні засади та візуальні практики графічного дизайну у тісному взаємозв'язку з сучасними анімаційними технологіями.

Тематику ілюстрації в анімаційному дизайні досліджувала науковиця Василенко О.В. Дослідниця підкреслила, що ілюстрація є визначальною основою та візуальним підґрунтям у процесі створення анімаційних продуктів, а стилістичні особливості ілюстрації забезпечують виразність творів, сприяючи підвищенню зацікавленості аудиторії [1]. Дослідження цифрової ілюстрації у контексті дизайну проводили Дубрівна А.П. та Єрмак І.О. Науковиці зазначили, що сучасна ілюстрація, сьогодні постає як самостійний візуальний наратив у цифровому просторі, що активно розвивається завдяки впровадженню інформаційних технологій та доступності графічних редакторів. Ілюстрація вирізняється універсальністю й здатна поєднувати традиційні художні форми та нові цифрові практики [2]. Важливі наукові пошуки, в яких дослідниці Адашевська І.Ю., Краєвська О.О. та Шеліхова І.Б. аргументують, що анімація сьогодні є однією з найефективніших технологій у сфері відеореклами, адже вона дозволяє оживляти об'єкти, створювати нові світи та передавати складну інформацію у доступній і динамічній формі. Завдяки своїм комунікативним властивостям, анімаційний контент легко сприймається аудиторією, не потребує перекладу та широко використовується у телебаченні, комп'ютерних іграх, презентаціях, інтернет-сервісах. У світовій практиці рекламна анімація активно застосовує 2D та 3D графіку, гібридні техніки й моушн-дизайн, що поєднує різні стилі та прийоми. Сучасні технології комп'ютерної графіки дозволяють створювати високоякісні ролики, які за рівнем виконання наближаються до трейлерів кінофільмів. Використання нових рішень

і нестандартних концепцій робить анімаційні продукти унікальними, привабливими та конкурентоспроможними, а розвиток ринку відеореклами безпосередньо пов'язаний із вдосконаленням анімаційних технологій [3].

Науковці Колесник Н.С., Шостачук Т.В., та Максимчук А.П. виявили, що сучасна дизайнерська практика демонструє поглиблення зв'язків з мультимедійними технологіями. Інтерактивний контент, зокрема доповнена реальність (AR) та віртуальна реальність (VR) стають ключовими для залучення споживачів у сфері дизайну. Дослідження демонструють, що синтез відео, анімацій та інтерактивних елементів, а також експерименти з різними стилями та кольоровими рішеннями, в спільній взаємодії значно підвищують ефективність просування брендів [4]. Взаємозв'язки світового ринку реклами з тривимірними зображеннями досліджувала науковиця Назаркевич М.А., стверджуючи, що рекламний дизайн як форма графічного дизайну вирізняється високим рівнем синтезу дисциплін, поєднуючи маркетинг, соціологію, психологію та культурологію. Стереоскопічні технології, зокрема тривимірні зображення, стають невід'ємним елементом сучасного візуального середовища, переходячи зі статусу інновацій до категорії професійної необхідності [5].

Дослідники Дейнеко Ж.В., Зелений О.П. та Криворучко М.О. систематизували сучасні знання про комп'ютерну анімацію, її можливості в мистецтві, освіті та індустрії розваг, провели глибокий аналіз проблем, пов'язаних із технічними та творчими аспектами її створення. Науковці зазначають, що у сучасній анімації важливим творчим завданням є гармонійне поєднання фантазії та реалістичності, що забезпечує переконливе сприйняття, особливо в проєктах, які імітують реальний світ. Акцентують, що конкурентоспроможність анімації забезпечується емоційною виразністю персонажів, технічною ефективністю моделей і впізнаністю художнього стилю. Також автори порушили питання проблематики впровадження штучного інтелекту в анімацію. Попри численні переваги, суттєвим ризиком

залишається зменшення участі аніматорів на початкових етапах проектування, що ставить під загрозу збереження ролі людської креативності в творчому процесі [6].

Дослідження науковиці Тараненко А.О. свідчать, що класичні методи покадрової анімації залишаються актуальними, еволюціонують з новими технологіями та зберігають попит у кіноіндустрії [7]. Цікавим дослідженням на тематику анімаційного дизайну є робота науковців Сташук О. та Сташук М., які відзначають перспективи розвитку української анімації, наводячи відомий приклад українського мультфільму з використанням ботанічної тематики «Мавка. Лісова пісня», де присутній глибокий зв'язок людини з природою. Автори переконані, що пошук нових способів взаємодії з аудиторією, залучення VR-технологій та інтерактивних платформ відкриває нові формати взаємодії з аудиторією, посилює вплив анімаційних творів і сприяє визнанню української мультпродукції на світовому рівні [8].

Науковці Крістофер Аулт, Венді Л. Клемент, Анна Берген, Майкл Дж. Донохью, Діанелла Г. Говарт, Ліанн Янзекович, Сія Какуману, Роберт Кінг, Рія Шах, Манса Срівастав, Шанія Велч, Гейлі Райт та Цзінбо Чжан у своїй статті висвітлили особливості мистецько-наукової виставки, створеної на основі дослідження аспіранта Єльського університету за підтримки викладачів Коледжу Нью-Джерсі (TCNJ). В процесі формування виставки об'єднано майже 50 студентів, які розробили інтерактивну експозицію про рослини, створивши серію інтерактивних анімацій. Проєкт поєднав науку, мистецтво та цифрові технології, зокрема анімацію і доповнену реальність, що дозволило глядачам глибше зануритися в тему жимолості, де були використані ботанічні зразки. Виставка стала успішним прикладом міждисциплінарної співпраці та ефективного поширення наукових знань. У дендрарії Гарвардського університету вперше застосували доповнену реальність (AR). Відвідувачі сканували символи жимолості для перегляду 3D-моделей і додаткової інформації. На основі нових досліджень аспіранта студенти створили

інтерактивне еволюційне дерево жимолості. У проєкті поєднали зусилля науковці, графічні дизайнери та розробники ігор. Перші вивчали ботанічні ознаки, другі створили точні мультяшні образи видів, а треті інтегрували їх у гру з джойстиком. Така міждисциплінарна співпраця дозволила глядачам взаємодіяти з рослинами в новий спосіб і сприяла глибшому розумінню та цінуванню їхнього різноманіття. Такі технології ефективно поєднали науку й мистецтво, сприяючи популяризації знань. Аналіз відгуків учасників засвідчив високу результативність виставки [9].

Дослідники Яна Цзян, Босян Сяо, Сіньюй Го та Баочжу Ян досліджували 3D-моделі рослин, що відтворюють їхню морфологію та ріст. Такі моделі поєднують ботаніку з технологіями віртуальної реальності, застосовуються в науці, освіті, дизайні, кіно та іграх, забезпечуючи баланс між точністю й швидкістю. Використання 3D-сканування та механізмів росту відкриває перспективи для досліджень і індустрії розваг, підкреслюючи необхідність оптимального поєднання реалізму та ефективності [10].

Важливою науковою працею є стаття про структуру PLant ANimation (PLANI), як універсальної структури для моделювання та анімації віртуальних рослин, що поєднує біологічні онтології з комп'ютерними алгоритмами. Автори Тіна Л.М. Дерзап та Говард Дж. Гамільтон пропонують системний вибір параметрів і методів, що дозволяє створювати реалістичні анімації для наукових, ігрових та кінематографічних застосувань. Концепція PLANI ґрунтується на багатовікових біологічних дослідженнях, десятиліттях функціонально-структурного моделювання та розвитку онтологій. Структура враховує мету анімації, підтримує різні підходи (математичні моделі, захоплення зображення, інструменти моделювання) та дозволяє модифікувати об'єкти й властивості у межах доменів. Незалежно від обраного методу, дизайнер керується PLANI для створення анімації рослин в контексті цільового спрямування [11].

Канадський науковець Дерек Бредлі запропонував інтерактивну 3D-анімацію

в реальному часі, яка моделює ріст дерев протягом чотирьох сезонів: проростання й розвиток листя навесні та влітку, зміну кольору восени та опадання взимку. Система може відтворювати також погодні ефекти – вітер, дощ і лід. Додатково дослідником запропоновано алгоритми для врахування впливу середовища. Зокрема, метод на основі L-системи модифікує структуру рослини залежно від освітлення та сусідніх об'єктів, що дозволяє отримати моделі, наближені до природних умов [12, 13].

У своїй дисертації бельгійський дослідник Вільям Ван Хевре наголосив на необхідності подолання неестетичного та нереалістичного вигляду моделей рослин і дерев, що створюються стандартними методами комп'ютерної графіки. Особливу увагу він приділив проблемі відтворення складної структури старих дерев, де традиційні підходи виявляються надто трудомісткими та малоефективними. Основна цінність роботи полягає у розробці двох алгоритмів, які забезпечують інтеграцію впливу зовнішнього середовища, передусім освітлення, у процес моделювання та анімації рослин і віртуальних дерев. Це дозволяє досягти більшої реалістичності та природності у візуалізації, відкриваючи нові можливості для комп'ютерної графіки та симуляції природних середовищ [14].

Маємо зазначити, що проаналізовані наукові матеріали, присвячені ботанічній ілюстрації та анімації, зокрема на ботанічну тематику, не забезпечують достатньої повноти й системності її осмислення у контексті анімаційного та графічного дизайну. Водночас ботанічна ілюстрація є ваговою й перспективною складовою цифрового дизайну, що потребує глибшого аналітичного опрацювання. Саме тому актуальним завданням постає її комплексне дослідження, спрямоване на узагальнення та визначення ключових особливостей сучасних підходів до візуалізації.

Результати. На основі проведеного дослідження можна зробити висновки, що ботанічна ілюстрація – це мистецтво зображення форми, кольору, деталей рослин. Стале професійне визначення, яке використовується в ботаніці, науковій ілюстрації та

мистецтвознавстві. Поруч із цим поняттям існує біологічна анімація – анімаційне відтворення біологічних процесів, явищ або структур, створене для пояснення, моделювання чи візуалізації живих систем, включно з тваринним світом. Хоча термін не має загальноприйнятого визначення і виник як описовий у науковому середовищі, важливо відрізнити його від споріднених понять. Зокрема, ботанічна анімація охоплює виключно рослини та їхні життєві цикли. Зупинимось детальніше на цьому понятті. Ботанічна анімація є міждисциплінарною практикою, яка постала як логічне продовження ботанічної ілюстрації в цифрову епоху. Попри відсутність офіційного закріплення в наукових класифікаціях, вона виконує низку важливих функцій: наукову (моделювання росту, фотосинтезу, руху листя – для освітніх відео, презентацій, біологічних симуляцій); художню (створення естетичних відео, арт-проектів, медитативних візуалізацій); інтерактивну (використання в додатках, іграх, VR/AR-досвіді, де рослини реагують на дії користувача). Термін «ботанічна анімація» є авторським новоутворенням, що не має усталеного енциклопедичного визначення. Його зміст формується через контекст використання – переважно в мистецьких або науково-популярних проєктах. Він утворений шляхом поєднання понять «ботаніка» та «анімація» й уперше вводиться в науковий обіг для позначення мистецького напрямку, який відтворює процеси та явища рослинного світу у динамічній формі. Термін забезпечує лаконічне й стандартизоване науково-технічне позначення, замінюючи розгорнуте формулювання «анімація на ботанічну тематику».

Отже, ботанічна анімація – це жанр анімаційного мистецтва, що візуально відтворює життєві цикли, морфологічні зміни та фізіологічні процеси рослин. Вона поєднує наукову достовірність із естетичною виразністю, створюючи новий сегмент візуальної культури. Цей підхід синтезує традиції ботанічної ілюстрації з сучасними анімаційними технологіями, еволюціонуючи від статичних малюнків до інтерактивних цифрових

світів, бере початок у науковій ілюстрації та розкривається завдяки кінематографу й комп'ютерній графіці. Найчастіше термін використовується у сфері відеоконтенту, анімаційних роликів та візуальних ефектів, пов'язаних із рослинною тематикою. Він уже присутній на онлайн-платформах відеостоків (Freepik, Shutterstock, Adobe Stock тощо) під позначенням «botanical animation», що підтверджує його актуальність і поступове закріплення в професійній практиці.

Яскравим прикладом, де застосовано термін «botanical animation» («ботанічна анімація») є короткометражний анімаційний фільм «Story of flowers» («Історія квітів»), створений японським художником-флористом із Токіо Азумою Макото, ілюстраторкою Кеті Скотт та аніматором Джеймсом Поллі у 2017 році, який візуалізує подорож квітки від насіння до в'янення. Це проєкт, який поєднує наукову точність, художню естетику та візуалізацію природних процесів з сучасними анімаційними техніками. Зображено взаємопов'язані мережі в екосистемі: підземні організми, що удобрюють ґрунт, та джміль, який сідає на квітку й запилює маточку. Кожен етап процесу проростання показано у збільшеному зображенні: коріння, що розростається, паростки, які пробиваються крізь землю, та квіти, що розквітають. Коли йде дощ, пелюстки опадають, а рослини випускають насіння, яке вбирається в ґрунт, розпочинаючи цикл заново. У другій частині показано взаємозв'язок між квітами та людьми – як вони входять у життя кожного через різні культури й практики. Анімація розкриває квіти не як матеріальні об'єкти, а як символи єдності – спосіб, за допомогою якого можна передавати й ділитися емоціями. Бачення Азуми полягає в тому, щоб відкрити дітям глибокий зв'язок між квітами та людиною й спрямувати їхній погляд на силу та потенціал, які приховують квіти.

Хоча творці публічно не перераховували точні програми, виходячи зі стилю анімації та галузевих практик, ймовірно використовувалися традиційні інструменти ілюстрації та цифрової анімації, такі як Adobe After Effects та Photoshop. Ці програми зазвичай використовуються у високоякісній анімаційній

графіці та освітній анімації, особливо при поєднанні мальованого від руки мистецтва з цифровим рухом. Для цього ймовірно використали Cinema 4D або Blender та Adobe Illustrator (рис. 2).

Азума Макото активно застосовує техніку таймлапсу, щоб показати життєвий цикл квітів – від розкриття бутонів до їхнього занепаду. У прискореному форматі глядачі спостерігають метаморфозу рослин, яка поєднує красу й драматизм природних процесів. Художник доповнює ці відео експериментальними звуковими доріжками, створюючи атмосферу, де особливо гостро відчувається скороминущість існування. Для Макото таймлапс стає метафорою часу, де квіти символізують народження, смерть і безперервний рух природи. У проєкті «Drop Time» він показує цикл життя у прискореному та зворотному русі, створюючи ефект нескінченного кола появи й зникнення. В інших роботах, де поєднано рентген-знімки та таймлапс, митець досліджує внутрішню структуру рослин, поєднуючи науковий підхід із мистецьким баченням.

Гіперреалістична 3D-анімація є найсучаснішим напрямом у сфері візуальних ефектів та цифрової графіки, що характеризується надзвичайною деталізацією та фотореалістичністю зображень персонажів, об'єктів і навколишнього середовища. Вона поєднує художній та технологічний підходи, дозволяючи створювати візуальні образи, які максимально наближені до фотографій або відеозаписів (рис. 3).

Цей стиль широко застосовується як у сфері анімаційного кіно, так і в художніх фільмах. Прикладами є роботи студій Pixar (Toy Story, The Incredibles, Frozen) та DreamWorks Animation (Shrek, How to Train Your Dragon). У кінематографі гіперреалістична комп'ютерна графіка використовується для створення складних візуальних ефектів, зокрема динозаврів у Jurassic Park, роботів у Transformers та практично всього візуального світу у фільмі Avatar.

Таким чином, гіперреалістична 3D-анімація виступає не лише технічним інструментом, а й формою мистецтва, що розширює

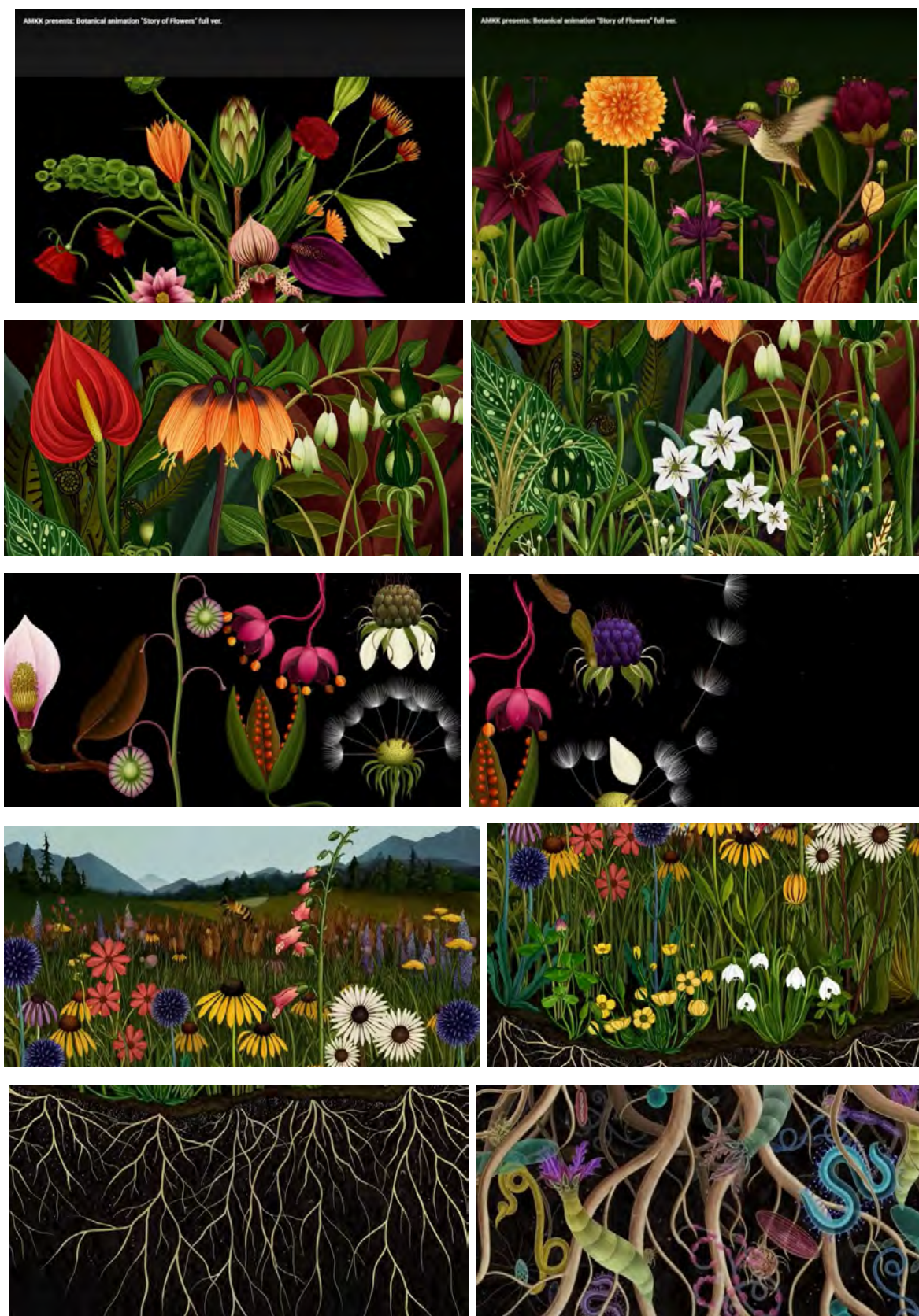


Рис. 1. Скріншоти кадрів із короткометражного анімаційного фільму Азуми Макото «Story of flowers» («Історія квітів»), перша серія

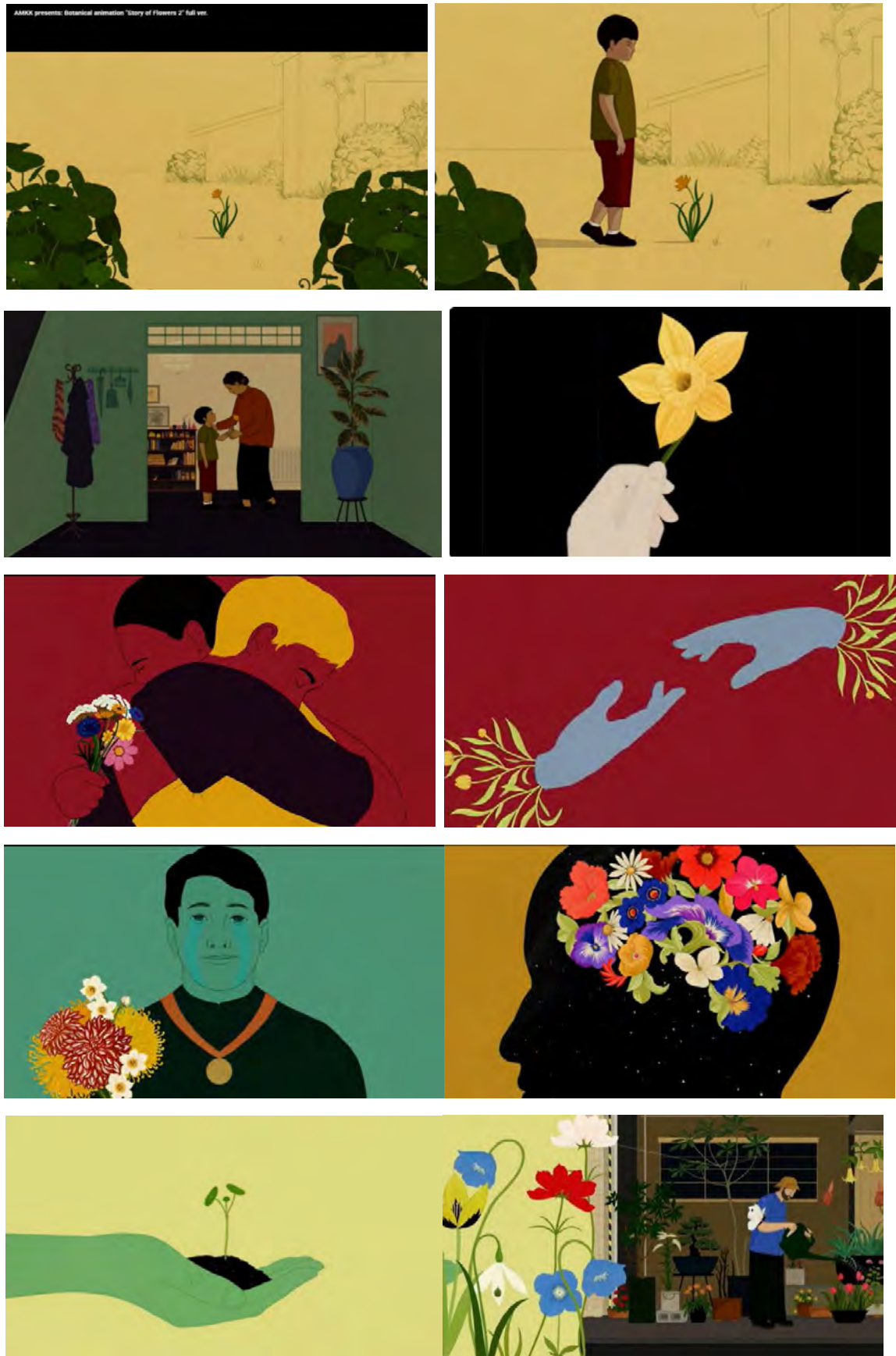


Рис. 2. Скріншоти кадрів із короткометражного анімаційного фільму Азуми Макото «Story of flowers» («Історія квітів»), друга серія

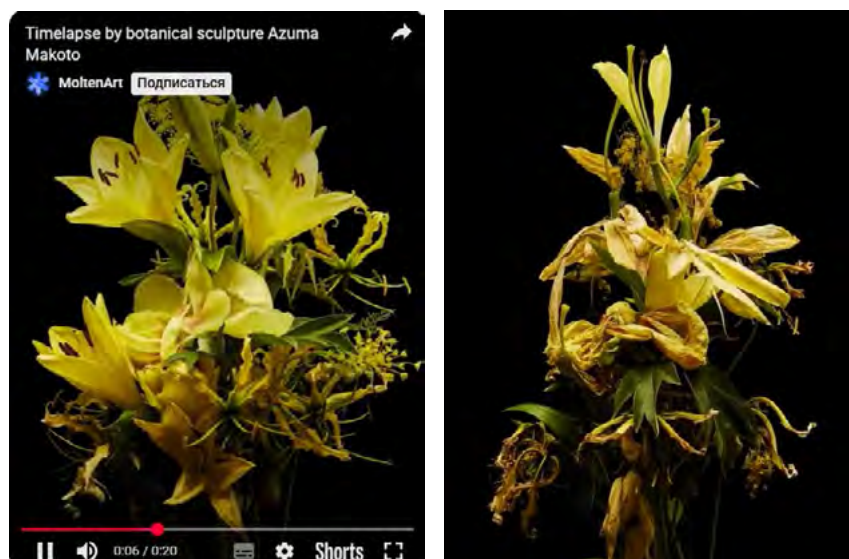


Рис. 3. Скріншоти кадрів із таймлапсу Азуми Макото

межі візуального сприйняття та відкриває нові можливості для кінематографа й цифрової культури (рис. 4, 5).

У розділі «Ботаніка» на сайті «Музей космосу» (м. Гарра, Оклахома, США) представлено колекцію високоякісних тривимірних моделей рослин. Ці цифрові об'єкти відзначаються високим ступенем реалістичності

та можуть слугувати цінним ресурсом для дослідників, викладачів і всіх, хто цікавиться ботанікою. Інтерактивний формат дозволяє користувачеві вільно обертати моделі навколо своєї осі в будь-якому напрямку, що забезпечує комплексне та достовірне візуальне відтворення морфологічних особливостей рослин [15].

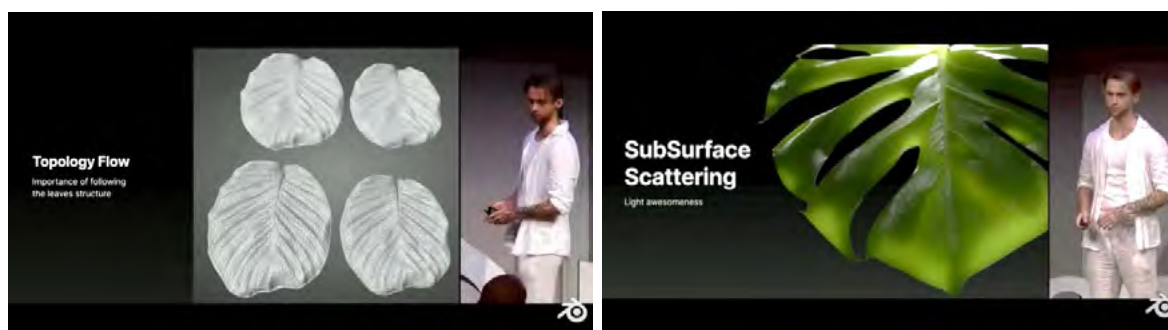


Рис. 4. Скріншоти кадрів із відео доповіді Іво Пільц (Iwo Pilec) «Hyperrealism In 3D Plants» на Blender Conference 2024

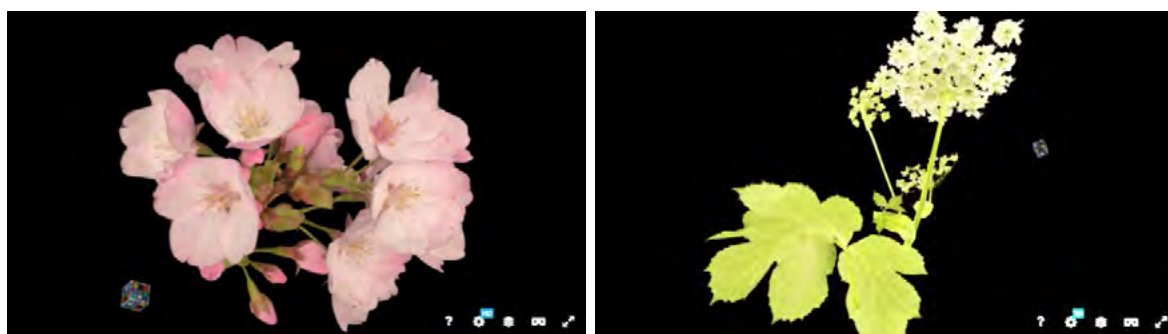


Рис. 5. Скріншоти 3D моделей рослин з сайту «Музей космосу», розділ «Ботаніка» (Гарра, Оклахома, Сполучені Штати)

Водночас розвиток цифрових технологій у сфері ботаніки тісно пов'язаний із загальними тенденціями в анімаційному дизайні. Порівняно з класичною анімацією, застосування комп'ютерної генеративної 3D анімації має деякі переваги. Однією з найважливіших переваг є відсутність спотворень пропорцій рухомого об'єкта оскільки, на відміну від художника, перспективу комп'ютер прораховує автоматично.

Результати дослідження показали, що в ботанічній анімації часто переважає реалістичний і стилізований стиль дизайну. Стилiзовані візуальні ефекти, що поєднують 2D естетику з 3D технологією, стають все більш популярними в анімаційному дизайні. В свою чергу попит на гіперреалістичну анімацію також зростає, особливо в галузях ігор, кіно та фізичних симуляцій.

На основі здійсненого аналізу окреслено провідні напрями стилістики дизайну ботанічної анімації, що репрезентуються двома базовими категоріями – стилізацією та реалізмом. Реалістичний стиль у ботанічній анімації доцільно класифікувати за трьома ключовими підходами:

- реалізм – спрямований на відтворення об'єктивної дійсності з максимальною відповідністю природним формам, рухам і середовищу;
- фотореалізм – характеризується досягненням такої точності зображення, що воно наближається до фотографічного відбитку реальності;

- гіперреалізм – орієнтований на надмірну деталізацію та створення візуальних образів, що перевищують рівень реалістичного сприйняття.

Розглянуті стилістичні напрями безпосередньо корелюють із сучасними графічними практиками, що застосовуються у створенні ботанічної анімації.

Ці практики охоплюють широкий спектр інструментів – від векторної графіки та ручної ілюстрації до 3D моделювання, генеративного дизайну, інтерактивної VR/AR графіки й цифрового живопису – що дає змогу створювати та оживляти ботанічні форми, гармонійно поєднуючи художню естетику з науковою точністю. До потенційного програмного забезпечення, що може бути використане у процесі створення ботанічної анімації, належать системи для векторної графіки та ілюстрації (Adobe Illustrator, Affinity Designer, CorelDRAW), тривимірного моделювання та симуляції (Blender, Cinema 4D, Maya), генеративного дизайну й алгоритмічної анімації (Processing, TouchDesigner, Houdini), інтерактивної графіки та VR/AR середовищ (Unity, Unreal Engine, Spark AR), а також цифрового живопису й покадрової анімації (Adobe After Effects, TVPaint, Procreate).

Застосування цих інструментів набуває особливого значення у контексті історичного розвитку ботанічної ілюстрації. Історія ботанічної ілюстрації є багатогранною та тривалою, а її розквіт в анімації слід розглядати крізь призму технологічного розвитку.

Систематизація сучасних графічних практик ботанічної анімації							
Техніки	Традиційна графіка	Призначення	Наукове	Методи	Стилiзація	Стилі	Реалізм
	Колаж		Освітнє		Наукова точність		Фотореалізм
	2D та 3D анімація		Розважальне		Покадрова анімація		Гіперреалізм
	Stop-motion		Рекламне		Морфінг		Декоративізм
	Інтерактивна анімація		Технологічне		Таймлапс		Мінімалізм
	Мікроанімація		Художнє		Комбінування		Абстракція
	Генеративна за допомогою ШІ		Екологічно-соціальне		Гібридна анімація		Еклектика
	Мікс-медіа						

Рис. 6. Запропонована класифікація сучасних графічних практик ботанічної анімації

Від появи фототехніки та оптичних інструментів до комп'ютерних технологій кожен етап сприяв трансформації ілюстрації з традиційного мистецького відтворення у сучасний мультимедійний засіб наукової та художньої комунікації.

Подальший розвиток ботанічної анімації демонструє, що комбінація різних технік і стилів відкриває нові горизонти творчості, дозволяє створювати оригінальні та виразні роботи. Популярним методом є гібридна анімація, що поєднує різні техніки – живі зйомки з CGI, 2D із 3D чи стоп-моушн із цифровими ефектами, створюючи нові художні можливості. Такі комбінації дозволяють інтегрувати фантастичні елементи у реалістичне середовище, зберігати виразність традиційної анімації та водночас досягати високого рівня деталізації й динаміки. Завдяки цьому гібридні стилі задовольняють різноманітні потреби оповіді та відкривають простір для експериментів, розширюючи межі творчості в сучасній анімації (рис. 6).

Висновки. На основі вищесказаного можна зробити висновки, що проведене дослідження дозволило здійснити комплексний аналіз сучасних підходів до ботанічної ілюстрації в анімаційному дизайні.

Наукова новизна цього дослідження полягає у здійсненні комплексного аналізу, що поглиблює розуміння сучасних підходів до ботанічної ілюстрації в контексті анімаційного дизайну. На основі ретельного огляду анімаційних проєктів було систематизовано

актуальні тенденції та запропоновано класифікацію основного стилістичного напрямку анімації на ботанічну тематику за трьома ключовими підходами: реалізм, фотореалізм та гіперреалізм. Визначено чітку структуру класифікації сучасних графічних практик ботанічної анімації. У межах дослідження введено й обґрунтовано новий термін – «ботанічна анімація». Проведене дослідження засвідчило, що ботанічна ілюстрація в контексті анімаційного дизайну дає змогу розкрити її естетичні та функціональні особливості як засобу візуальної комунікації в анімаційних проєктах у поєднанні з науковим контекстом, тим самим розширюючи сфери її застосування. Ботанічна ілюстрація в анімаційному дизайні перебуває на етапі становлення, розширюючи можливості графічного мистецтва та поглиблюючи його зв'язок із медіадизайном, науковою комунікацією й екологічною освітою. Вона утверджується як міждисциплінарний напрям, що поєднує художню естетику з науковою точністю та виконує освітньо-просвітницьку функцію. Можна констатувати, що сучасні графічні практики в межах анімаційного дизайну перебувають у фазі стрімкого розвитку, поступово трансформуючись у цифрову форму з притаманними їй унікальними особливостями. Технологічні зміни істотно впливають на стилістику засобів графічної виразності, а також на методи й інструменти, розширюючи межі концептуального дизайнерського мислення та відкриваючи нові творчі перспективи.

Література:

1. Василенко О. В. Ілюстрація, як основа при створенні анімаційного продукту // 36. матер. IX Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Умань, 23–24 лист. 2023 р.) / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Ф-т мистец. [та ін.] ; [редкол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. М. Козій (відпов. ред.), В. В. Семенчук та ін.]. – Умань : Візаві, 2023. – С. 53–55.
2. Дубрівна А. П., Єрмак І. О. Цифрова ілюстрація в контексті російсько-української війни // Український мистецтвознавчий дискурс. – 2023. – № 2. – С. 46–52.
3. Адашевська І. Ю., Краєвська О. О., Шеліхова І. Б. Особливості технології анімації у сучасній рекламі // Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут». – Харків, 2023. – С. 45–58.
4. Колесник Н. Є., Шостачук Т. В., Максимчук А. П. Мультимедійні технології в дизайні: теорія та практика // Наука і техніка сьогодні. – 2024. – № 8(36). – С. 641–652.
5. Назаркевич Є. П. Стереозображення в практиках арт-дизайну // Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2023. – С. 112–125. DOI: 10.24919/2308-4863.1/19.167591.
6. Дейнеко Ж. В., Зелений О. П., Криворучко М. О. Технічні та творчі аспекти комп'ютерної анімації // Харківський національний університет радіоелектроніки. – Харків, 2025. – С. 71–94. DOI: 10.30837/PMW.2025.T2.071.
7. Тараненко О. В. Дослідження методів створення покадрової анімації в сучасності // Харківський національний університет радіоелектроніки. – Харків, 2023. – С. 85–97.

8. Сташук О. А., Сташук М. О. Анімація як специфічний культурний продукт у художній практиці України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2023. – Вип. 46. – С. 159–166.
9. Derzaph T. L. M., Hamilton H. J. The PLANI Plant Animation Framework. – Regina : University of Regina, 2023. – P. 1–20. – URL: <https://scispace.com/pdf/the-plani-plant-animation-framework-4jyk2yno7f.pdf>.
10. Illustrate and Animate for Nature Conservation: Endemic Birds in the Wetlands of Bogotá. – Bogotá : Universidad Pedagógica Nacional, 2023. – URL: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18416>.
11. Plants as a Case for Creative Collaboration: Designing the Interactive Art-Science Exhibition “Meaningful Beauty” // Plant Science Bulletin. – 2023. – Vol. 69, No. 3. – P. 221–226. – URL: https://botany.org/userdata/IssueArchive/issues/-originalfile/WebPSB_69_3_2023.pdf.
12. Study in Plant Modeling and Animation // China Simulation Journal. – 2023. – P. 881–892. – URL: <https://dc-china-simulation.researchcommons.org/cgi/-viewcontent.cgi?article=4002&context=journal>.
13. Van Haevre W. Realism in Environment Sensitive Plant Models and their Animation : PhD Thesis. – Diepenbeek : UHasselt, 2007. – URL: <http://hdl.handle.net/1942/8904>.
14. Hyper-realism in 3D Plants — Blender Conference 2024. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=sVrv_jgy39g&t=1115s.
15. Botanical 3D Models Collection // Museum of the Cosmos. – Sketchfab, 2023. – URL: <https://sketchfab.com/MuseumoftheCosmos/collections/-botany-0f135c866462407aa51a690df2b9a2cc>.

References:

1. Vasylenko, O. V. (2023). Ilustratsiia, yak osnova pry stvorenni animatsiinoho produktu [Illustration as the basis for creating an animation product]. In Zbirnyk materialiv IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii (Uman, November 23–24, 2023) (pp. 53–55). Uman: Vizavi. [in Ukrainian].
2. Dubrivna, A. P., & Yermak, I. O. (2023). Tsyfrova ilustratsiia v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Digital illustration in the context of the Russian-Ukrainian war]. Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs, (2), 46–52. [in Ukrainian].
3. Adashevskaya, I. Yu., Kraievskaya, O. O., & Shelikhova, I. B. (2023). Osoblyvosti tekhnolohii animatsii u suchasniy reklamii [Features of animation technologies in modern advertising]. Kharkiv: Natsionalnyi tekhnichnyi universytet “Kharkivskiy politekhnichnyi instytut”, 45–58. [in Ukrainian].
4. Kolesnyk, N. Ye., Shostachuk, T. V., & Maksymchuk, A. P. (2024). Multymediini tekhnolohii v dyzaini: teoriia ta praktyka [Multimedia technologies in design: Theory and practice]. Nauka i tekhnika sohodni, 8(36), 641–652. [in Ukrainian].
5. Nazarkevych, Ye. P. (2023). Stereozobrazhennia v praktykakh art-dyzainu [Stereoscopic imaging in the art design practices]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 112–125. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/19.167591> [in Ukrainian].
6. Deineko, Zh. V., Zelenyi, O. P., & Kryvoruchko, M. O. (2025). Tekhnichni ta tvorchy aspekty kompiuternoi animatsii [Technical and creative aspects of the computer animation]. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet radioelektroniky, 71–94. <https://doi.org/10.30837/PMW.2025.T2.071> [in Ukrainian].
7. Taranenko, O. V. (2023). Doslidzhennia metodiv stvorennia pokadrovoy animatsii v suchasnosti [Research of the methods creating frame-by-frame animation today]. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet radioelektroniky, 85–97. [in Ukrainian].
8. Stashuk, O. A., & Stashuk, M. O. (2023). Animatsiia yak spetsyfichni kulturnyi produkt u khudozhnii praktytsi Ukrainy [Animation as a specific cultural product in the Ukrainian artistic practice]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 46, 159–166. [in Ukrainian].
9. Derzaph, T. L. M., & Hamilton, H. J. (2023). The PLANI plant animation framework (pp. 1–20). University of Regina. <https://scispace.com/pdf/the-plani-plant-animation-framework-4jyk2yno7f.pdf>
10. Universidad Pedagógica Nacional. (2023). Illustrate and animate for nature conservation: Endemic birds in the wetlands of Bogotá. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18416>
11. Plants as a case for creative collaboration: Designing the interactive art-science exhibition “Meaningful Beauty.” (2023). Plant Science Bulletin, 69(3), 221–226. https://botany.org/userdata/IssueArchive/issues/originalfile/WebPSB_69_3-2023.pdf
12. Study in plant modeling and animation. (2023). China Simulation Journal, 881–892. <https://dc-china-simulation.researchcommons.org/cgi/view-content.cgi?article=4002&context=journal>
13. Van Haevre, W. (2007). Realism in environment sensitive plant models and their animation (PhD thesis). UHasselt. <http://hdl.handle.net/1942/8904>
14. Hyper-realism in 3D plants — Blender Conference 2024. (2024). https://www.youtube.com/watch?v=sVrv_jgy39g&t=1115s
15. Museum of the Cosmos. (2023). Botanical 3D models collection. Sketchfab. <https://sketchfab.com/MuseumoftheCosmos/collections/-botany-0f135c866462407aa51a690df2b9a2cc>

Дата першого надходження статті до видання: 21.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.047-021.58 + 75.071.1(477.63)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.52>**Федоров Тимур Володимирович,**

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0007-7409-0597

fedorovtimur15@gmail.com

ІНДУСТРІАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРИВОРІЗЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ

Стаття присвячена дослідженню впливу індустріального середовища на формування художньої мови та регіональної ідентичності криворізьких митців др. пол. XX – поч. XXI ст. Актуальність зумовлена недостатнім рівнем опрацювання індустріальної тематики у вітчизняному мистецтвознавстві, а також фрагментарністю наукових розвідок, присвячених художнім процесам в промислових регіонах України. У роботі наголошено, що тривале ідеологічне нашарування в радянський період, зумовлене домінуванням соціалістичного реалізму, істотно ускладнило об'єктивне наукове осмислення зазначеної тематики як самостійного художнього феномену.

Також проаналізовано стан наукової вивченості проблематики, з'ясовано причини обмеженої уваги дослідників до визначеної теми та окреслено коло наукових праць, у яких промислова тематика розглядається лише побіжно, без належного мистецтвознавчого аналізу. Особливу увагу приділено специфіці мистецького розвитку Кривого Рогу – міста, формування якого було безпосередньо пов'язане з процесами індустріалізації, що зумовило глибоку трансформацію природного та міського ландшафту і, як наслідок, визначило характер художніх практик локальних митців.

На основі аналізу творчого доробку художників старшої генерації, як-от І. Авраменка, В. Белова та Г. Шишка, досліджено ключові художні риси, що сформувалися під впливом техногенного простору. У результаті мистецтвознавчого та стилістичного аналізу визначено дві групи характерних ознак: загальні, пов'язані з ідеологічними настановами соціалістичного реалізму та специфічні, сформовані безпосереднім впливом промислового середовища регіону. До останніх віднесено самобутній колористичний лад, зумовлений особливостями рудних кар'єрів і шахт Криворіжжя, а також своєрідне трактування простору як цілісного синтезу техногенних, природних і міських елементів. Доведено, що індустріальний ландшафт у творчості криворізьких митців постає не лише як об'єкт зображення, а як повноцінний носій емоційних, символічних і психологічних смислів, який розкриває драматургію краю.

Окрему увагу в статті приділено проблемі тяглості художніх традицій. На прикладі творчості сучасних митців – Г. Іващенко, Л. Давіденка та Н. Давіденко-Орлової – простежено трансформацію індустріальної тематики в умовах пострадянського культурного простору. Зокрема, у творчості Г. Іващенко індустріальний пейзаж набуває рис сюрреалістичної та постапокаліптичної образності, що дозволяє розглядати його доробок у ширшому контексті світових художніх практик.

Зроблено висновок, що промисловий простір є одним із ключових чинників формування регіональної художньої ідентичності Криворіжжя, забезпечуючи спадкоємність мистецьких практик і водночас створюючи умови для їх сучасного переосмислення.

Ключові слова: Індустріальний пейзаж, криворізькі художники, техногенне середовище, регіональна ідентичність, колористичний лад.

Fedorov Tymur. INDUSTRIAL SPACE AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC IDENTITY OF THE KRYVYI RIH ART COMMUNITY

The article investigates the impact of the industrial environment on the formation of the artistic language and regional identity of Kryvyi Rih artists from the second half of the 20th to the early 21st centuries. The relevance of the study is driven by the insufficient scholarly attention to industrial themes in Ukrainian art history, as well as the fragmented nature of research dedicated to artistic processes in Ukraine's industrial regions. The paper emphasizes that prolonged ideological layering during the Soviet period, caused by the dominance of Socialist Realism, significantly complicated the objective scholarly understanding of this subject as an independent artistic phenomenon.

The study analyzes the current state of research on the issue, identifies the reasons for limited scholarly attention to the topic, and outlines a range of academic works in which industrial themes are addressed only briefly, without proper art historical analysis. Particular attention is paid to the specifics of the artistic development of Kryvyi Rih—a city whose formation was directly linked to industrialization processes. This led to a profound transformation of the natural and urban landscape and, consequently, defined the nature of the artistic practices of local artists.

Based on an analysis of the creative heritage of the older generation of artists—such as I. Avramenko, V. Bielov, and H. Shyshko—the key artistic features formed under the influence of technogenic space are explored. Through art historical and stylistic analysis, two groups of characteristic features are identified: general features associated with the ideological tenets of Socialist Realism, and specific features formed by the direct influence of the region's industrial environment. The latter include a unique color palette, determined by the specific characteristics of the iron ore quarries and mines of the Kryvyi Rih area, as well as a distinctive interpretation of space as a holistic synthesis of technogenic, natural, and urban elements. It is demonstrated that the industrial landscape in the work of Kryvyi Rih artists emerges not only as an object of representation but as a full-fledged carrier of emotional, symbolic, and psychological meanings that reveal dramaturgy of the region.

Special attention is paid to the problem of the continuity of artistic traditions. Using the works of contemporary artists—H. Ivashchenko, L. Davidenko, and N. Davidenko-Orlova—the transformation of industrial themes in the post-Soviet cultural space is traced. In particular, in the work of H. Ivashchenko, the industrial landscape acquires features of surrealist and post-apocalyptic imagery, allowing his work to be considered within the broader context of global artistic practices.

The study concludes that industrial space is one of the key factors in the formation of the regional artistic identity of Kryvyi Rih, ensuring the continuity of artistic practices while simultaneously creating conditions for their modern reinterpretation.

Key words: Industrial landscape, Kryvyi Rih artists, technogenic environment, regional identity, coloristic structure.

Вступ. Індустріальна тематика в творчості українських митців, а також вплив промислового середовища на формування їхніх художніх практик і досі залишаються малодослідженими у вітчизняному мистецтвознавстві. Причини цього явища мають комплексний характер і зумовлені як історичними, так і ідеологічними чинниками. Зокрема, у радянський період індустріальний пейзаж був складовою ідеологічно спрямованого мистецтва, що ускладнило можливість об'єктивної оцінки цього феномену як самостійного художнього явища. Після проголошення незалежності України дослідницька увага значною мірою переорієнтувалася на ті візуальні форми й мистецькі прояви, які підкреслювали національну ідентичність та перебували поза межами офіційного канону радянської доби.

Така ситуація, у свою чергу, ускладнила комплексне осмислення художніх практик у регіонах, де мистецький розвиток був нерозривно пов'язаний з перебігом індустріалізації. У цьому контексті особливо показовим є дослідження мистецького ландшафту і творчої спадщини міста Кривий Ріг. Саме індустріальне середовище виступило

об'єднавчим чинником у творчості митців, які, попри належність до різних художніх шкіл за освітою, виробили спільні стилістичні та тематичні риси. Це, зрештою, заклало підґрунтя для формування локального художнього осередку з виразною регіональною ідентичністю.

У такому ракурсі індустріальна тематика та вплив виробничого середовища постають важливим і перспективним джерелом для дослідження закономірностей мистецьких процесів у регіоні, а також для глибшого розуміння специфіки розвитку українського мистецтва в умовах індустріального простору.

Метою статті є виявлення та комплексний аналіз впливу індустріального середовища на формування художньої мови й регіональної ідентичності криворізьких митців др. пол. XX – поч. XXI ст., а також визначення специфічних формально-стилістичних і образно-змістових ознак, зумовлених особливостями техногенного простору Криворіжжя.

Методи та матеріали. Для досягнення поставленої мети у статті застосовано комплекс наукових методів. Історико-хронологічний метод використано для простеження етапів формування та розвитку криворізького

художнього осередку в умовах індустріалізації регіону. Мистецтвознавчий формально-стилістичний аналіз дав змогу виявити характерні композиційні, колористичні та образні особливості промислового пейзажу в творчості місцевих митців. Компаративний метод застосовано для зіставлення художніх практик криворізьких авторів із світовими тенденціями, зокрема в контексті прецизійності. Іконологічний метод використано з метою розкриття символічних та метафоричних смислів індустріальної образності. Аналіз фахових джерел і наочних матеріалів забезпечив комплексне осмислення досліджуваної проблематики.

Результати дослідження. Дослідження впливу індустріального середовища на творчість митців залишається недостатньо розробленою проблемою у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі. Цю тезу підтверджено, зокрема, у статті О. Соловей та С. Чайковської «Індустріальний пейзаж у творчості київських художниць Олени Придувальної та Нати Левітасової». (2024) У зазначеній публікації автори наголошують, що попри здатність промислового краєвиду репрезентувати міський простір з альтернативної візуальної точки зору та актуалізувати естетичну цінність виробничої інфраструктури, подібну до сприйняття паркових і рекреаційних зон, цей напрям залишається недостатньо вивченим в українських мистецтвознавчих студіях. У статті також зазначено, що в працях таких дослідників, як Н. Асєєва, Т. Павлова, О. Лагутенко, Л. Савицька, індустріальний пейзаж лише побіжно згадується без належної аналітичної оцінки та ґрунтовного осмислення [11, с. 103].

Причини такого стану дослідженості мають комплексний характер. По-перше, значна частина художніх творів промислової тематики, створених у період існування СРСР, позначена рисами соціалістичного реалізму та ідеологічно зумовленого мистецтва, орієнтованого на пропагандистські завдання, це істотно ускладнює їхню об'єктивну оцінку.

По-друге, після розпаду Радянського Союзу наукові дослідження були значною

мірою переорієнтовані на переосмислення українського авангарду, модернізму та інших художніх напрямів, які раніше перебували поза межами офіційного канону. Індустріальна тематика при цьому не стала пріоритетним об'єктом наукової уваги, оскільки продовжувала асоціюватися з ідеологічно маркованим мистецтвом радянського періоду.

Ще одним чинником обмеженої кількості досліджень є недостатня вивченість мистецького життя регіонів України, насамперед тих, що традиційно вважаються індустріальними. Так, у статті Г. Лисенко «Художнє життя України в дослідженнях українських мистецтвознавців» (2022) наголошується, що за наявності розвиненої дослідницької бази у провідних культурних центрах периферійні, зокрема індустріальні регіони, потребують подальших комплексних наукових розвідок [6]. Додатково ця проблема ускладнюється тим, що навіть у працях, присвячених локальним мистецьким осередкам з вагомим промисловим сектором, індустріальна тематика здебільшого розглядається фрагментарно, без акцентування на її специфіці та художньо-змістовному потенціалі. Зокрема, у дисертаційному дослідженні О. Світличної «Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX століття» (2009) індустріальна тематика згадується лише в загальному контексті, без комплексного аналізу [10]. Аналогічна ситуація спостерігається і в науковій праці В. Осадчого «Художнє життя м. Кременчука кінця XIX – XX століття» (2021) [9]. У дисертації Г. Лисенко «Художнє життя Запоріжжя другої половини XX – початку XXI століття» (2023), попри визначення Запоріжжя як великого південного індустріального центру України, промислова тематика постає переважно як соціально-історичний контекст культурних процесів, не стаючи предметом спеціального мистецтвознавчого аналізу [7].

Водночас така ситуація створює суттєві перешкоди для комплексного дослідження мистецтва регіонів, формування яких безпосередньо пов'язане з промисловими комплексами. Показовим у цьому контексті є місто Кривий Ріг, розвиток якого визначальною мірою зумовлений

процесами індустріалізації. Актуальність вивчення впливу індустріального середовища на мистецькі практики Криворіжжя зумовлена тим, що культурне життя регіону характеризується безперервністю та різноманітністю художніх процесів упродовж історичного розвитку та сучасності. Виробничий ландшафт закономірно відобразився у творчості місцевих митців, виконуючи роль об'єднувального чинника та формуючи локальні художні особливості. Незважаючи на відмінності у мистецькій освіті та належності авторів до різних художніх традицій, ці риси сприяли становленню цілісного мистецького осередку з виразною регіональною ідентичністю.

Основний етап формування художнього осередку на Криворіжжі припадає на післявоєнний період 1950 – 1960-х років і зумовлений як загальнодержавними процесами повоєнної відбудови, так і інтенсивним розвитком індустріалізації міста. У передмові І. Зінов'євої «Спільні здобутки, спільні надії» (2023) до каталогу, присвяченого 30-річчю Криворізької організації Національної спілки художників України, зазначено, що в цей період провідними митцями Кривого Рогу були І. Авраменко, В. Белов, Д. Грибок, І. Остапенко, П. Ситнік, Г. Шишко, О. Арсент'єв, О. Васякін та І. Красножон [4; с. 6]. Характерною рисою художників вказаного періоду, які належали до старшої генерації, було здобуття професійної освіти у різних мистецьких навчальних закладах. Унаслідок цього вони репрезентували різні художні школи, кожна з яких мала власні стилістичні особливості.

Зокрема, Г. Шишко закінчив Одеське художнє училище імені М. Б. Грекова; І. Авраменко розпочав навчання в цьому ж закладі, однак через життєві обставини був змушений його перервати та згодом продовжив освіту в Кишинівському художньому училищі; В. Белов здобув освіту в Дніпропетровському художньому училищі; Д. Грибок – у Інституті живопису, скульптури та архітектури імені І. Ю. Рєпіна; П. Ситнік – у Львівському поліграфічному інституті імені І. Федорова.

Незважаючи на різні художні погляди, індивідуальні авторські стилі та специфіку мистецьких шкіл, що закономірно відбивається у творчості кожного митця, аналіз художнього доробку та узагальнення біографічних відомостей криворізьких художників зазначеного періоду дають підстави стверджувати, що більшість із них зверталася до індустріальних мотивів Криворіжжя, розглядаючи їх як важливе джерело творчого натхнення.

Одним із ключових чинників активізації промислової тематики у творчості локальних митців стало спорудження у 1972–1974 роках доменної печі № 9, що набула статусу знакового об'єкта індустріального розвитку не лише Кривого Рогу, а й загалом радянської промисловості. Як зазначає С. Агєєнко у статті «Художники Дніпропетровщини на будівництві Криворізької доменної печі № 9», з метою увіковічення та візуальної репрезентації цього масштабного будівельного проєкту було організовано систематичні виїзди художників на будівельний майданчик, що створювало умови для безпосередньої роботи з натури та формування етюдного матеріалу [1, с. 64].

Результатом зазначених процесів стало створення значної кількості мистецьких творів, а також організація виставок, одна із яких відбулася у приміщенні міської художньої школи № 1. Як зауважив А. Бережний у статті «Домни: літопис художній», опублікованій у газеті «Червоний гірник» від 21 грудня 1974 року, виставкова зала художньої школи постала як простір, у якому домінувала образна метафора «сонце трудового дня». Експозиція, що налічувала понад двісті робіт, наочно продемонструвала, як значна кількість митців черпала творче натхнення з «сонячної палітри гігантської будови». Особливу увагу критиків привернули твори вищезгаданих майстрів пензля: І. Авраменка, В. Белова, Г. Шишка та П. Ситніка. У підсумку автор статті підкреслює, що спорудження дев'ятої доменної печі не лише посилило промисловий потенціал міста, а й стало важливим чинником формування цілісного художнього літопису Криворіжжя [2].

Найбільш поширеним жанром, у межах якого реалізовувалася індустріальна тематика в мистецтві регіону, був пейзаж. Власне в цьому жанрі найвиразніше виявляються спільні риси творчості місцевих митців, що свідчить про формування певних власних ознак локального мистецького осередку. Спільні риси, притаманні творам криворізьких художників, умовно можна поділити на дві групи – загальні та специфічні.

Загальні риси були детерміновані ідеологічними настановами доби та вимогами соціалістичного реалізму, тоді як специфічні сформувалися під впливом особливостей виробничого середовища регіону. До загальних характеристик належать: возвеличення індустріалізації й технічного прогресу, героїзація праці та образу «простого» робітника. Зазначені якості повною мірою відповідають програмним установам соціалістичного реалізму й відображають домінуючі тенденції образотворчого мистецтва СРСР досліджуваного періоду.

Разом із тим, у творчості криворізьких художників простежується низка специфічних ознак, що свідчать про безпосередній вплив промислового середовища на формування художньої мови і, як наслідок, про набуття рис, характерних саме для них. З метою виявлення закономірностей формування цих характеристик доцільно зосередити особливу увагу на творчості Івана Авраменка, Віктора Белова та Григорія Шишка.

Вибір постатей зумовлений кількома чинниками. По-перше, у їхньому мистецькому доробку індустріальний пейзаж посідає провідне місце та отримує найбільш концептуально вивершене й художньо цілісне втілення. По-друге, в хронологічному вимірі автори жили й працювали в межах одного історичного періоду, що передбачало спільний вплив соціокультурних, ідеологічних та естетичних настанов доби. По-третє, звернення митців до близьких за тематикою мотивів створює підґрунтя для порівняльного аналізу та дає змогу виявити спільні художні якості, зумовлені впливом індустріального простору Криворіжжя.

Першою і найвиразнішою рисою постає самобутній колористичний лад творів, обумовлений специфікою видобутку залізної руди в регіоні. Працюючи над промисловими пейзажами на пленері, художники активно використовували насичені червоні, фіолетові та блакитні відтінки, поєднуючи їх з інтенсивними зеленими, майже смарагдовими тонами рослинності на тлі червоно-фіолетових кар'єрів і шахт, що надавало творам впізнаваної локальної виразності (рис. 1, 2).

Найбільш послідовно зазначені колористичні особливості простежуються у творчості Г. Шишка (1923–1994), зокрема в роботах «Полудень спекотного дня» (Іл. 1) та «Ще один спекотний день» (Іл. 2). У цих творах автор не обмежується фіксацією промислових об'єктів, а прагне розкрити їх



Іл. 1. Г. Шишко «Полудень спекотний день». 1970 р. Полотно, олія. 50 x 70 см



Іл. 2. Г. Шишко «Ще один спекотний день». 1974 р. Полотно, олія. 80 x 50 см

образно-емоційний та психологічний потенціал, насамперед за допомогою колористичних засобів. Індустріальний пейзаж у його інтерпретації набуває естетичної завершеності та художньої виразності, що дозволяє розглядати ці роботи поза межами суто ідеологічно зумовленої візуальної риторики соціалістичного реалізму.

Зазначену особливість творчості митця підтверджує і британська мистецтвознавиця Анн Кодічек, яка наголошувала, що Шишко ніколи не втрачав усвідомлення себе передусім як художника, а не як репрезентанта ідеологічної доктрини. На її думку, у творах живописця, представлених на виставці в Лондоні у 2005 році, ідеологічна складова не домінує над художньо-образним змістом, що дає підстави розглядати його доробок у ширшому мистецькому контексті [3].

Схожі тенденції колористичного вирішення простежуються і в творчості В. Белова (1925–2004), зокрема в роботі «Індустріальний Кривбас» (Іл. 3), де червоно-фіолетова гама виступає важливим образотворчим засобом, формуючи візуальну ідентичність виробничого ландшафту Криворіжжя. Подібні колористичні принципи характерні й для творчості І. Авраменка (1923–2008), що яскраво виявляються в картині «Смог над містом» (Іл. 4), у якій складні червоні відтінки постають ключовим чинником розкриття драматургії індустріального краєвиду Кривого Рогу (рис. 3–4).

Друга особливість, що простежується у творчості місцевих митців, є гармонійне

поєднання промислових об'єктів із природними та міськими елементами. Таке образне вирішення зумовлене специфікою містобудівного розвитку Кривого Рогу, який формувався навколо виробничих комплексів. Унаслідок цього техногенні об'єкти виявилися настільки глибоко інтегрованими в міське середовище, що разом із житловою забудовою утворили єдиний просторовий організм.

Аналогічні процеси спостерігаються й у взаємодії техногенного та природного оточення. Індустріалізація докорінно трансформувала степовий ландшафт Криворіжжя, внаслідок чого природний простір значною мірою злився з техногенним. Показовою в цьому контексті є панорамна робота І. Авраменка «Криворіжжя» (Іл. 5), що репрезентує місто в період його активного розвитку. У творі відображено єдиний просторовий комплекс, сформований у результаті синтезу середовищ. Автор зосереджується на дослідженні цього простору, його ритміці, динаміці та своєрідній естетиці. Як зазначає місцевий краєзнавець Д. Лис у біографічній книжці «Художня слава Кривого Рогу: Іван Авраменко» (2023), митець виявляв глибоку любов до рідного міста, зображуючи його в різних станах; на його полотнах Кривий Ріг постає як живий організм, у якому органічно поєднуються індустріальна міць і природна краса [5].

Схожі тенденції виявляються і в творчості Г. Шишка, зокрема в роботі «На берегах Саксагані» (Іл. 6), а також у пізніх творах В. Белова, що знаходить втілення в картині



Іл. 3. В. Белов «Індустріальний Кривбас». 1970 р. Полотно, олія 69 х 99 см



Іл. 4. І. Авраменко «Смог над містом». 1983 р. Полотно, олія. 55 х 60 см

«Весна на Кривбасі» (Іл. 7). У цих ліричних пейзажах, що оспівують красу природи, індустріальні елементи органічно вписуються в композицію та постають невід'ємною складовою краєвиду Криворіжжя. Такий підхід підтверджує тезу про те, що промисловість глибоко трансформувала степові ландшафти регіону, унаслідок чого природний, міський та техногенний простори функціонують як єдиний цілісний візуальний синтез (рис. 6–7).

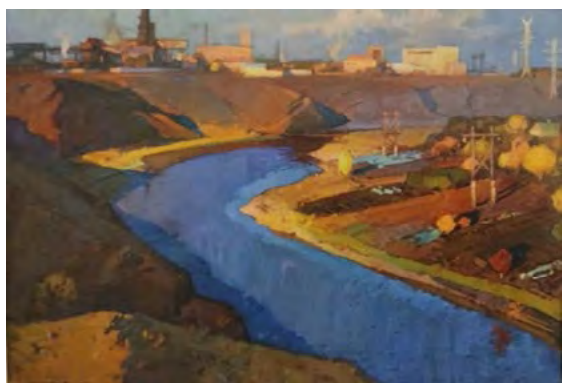
Таким чином, окреслені художні риси надають творчості локальних митців виразної ідентичності та формують комплекс ознак, характерних саме для криворізького осередку. Виявлені особливості, простежені на прикладі доробку І. Авраменка, В. Белова та Г. Шишка, мають поширення й проявляються у багатьох художників міста, зокрема П. Ситніка, Д. Грибка, Ю. Бондаренка, О. Арсентьєва, І. Остапенка, І. Красножона та інших.

Це свідчить про формування стійких художніх закономірностей, зумовлених специфікою індустріального середовища Криворіжжя, які визначають спільні принципи образного мислення, тематичних пріоритетів і формально-стилістичних рішень. У сукупності окреслені фактори сприяють утвердженню цілісної мистецької традиції регіону та забезпечують йому впізнаваність у ширшому контексті українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття.

У сучасному культурно-мистецькому розрізі вплив індустріального оточення продовжує зберігатися в художніх практиках локальних авторів. Попри те, що після проголошення незалежності України вектор творчих пошуків значної частини художників змістився у бік осмислення національної ідентичності, що відповідає загальноукраїнським мистецьким тенденціям, промислова



Іл. 5. Іван Авраменко «Криворіжжя». 1985 р.
Полотно, олія. 100х200 см



Іл. 6. Г. Шишко «Вечір на берегах
Саксагані». 1965 р. Полотно, олія



Іл. 7. В. Белов «Весна в Кривбасі». 1990 р.
Полотно, олія. 91 х 110 см

тематика й надалі залишається важливим джерелом натхнення для окремих представників регіонального мистецького осередку. Як і в попередні історичні періоди, найбільш послідовно ця тенденція простежується у жанрі пейзажного живопису.

Доцільно виокремити групу митців, які й сьогодні безпосередньо звертаються до техногенних мотивів міського простору, продовжуючи осмислювати виробничі об'єкти як самодостатні художні образи. Яскравим прикладом такого підходу є творчість Григорія Іващенко (1989–2016) – молодого художника, чий життєвий і творчий шлях трагічно обірвався у ранньому віці. Значна частина його мистецького доробку присвячена зображенню промислових ландшафтів Криворіжжя. Зберігаючи характерні регіональні риси, митець формує власну авторську інтерпретацію індустріальної тематики, що ґрунтується на поєднанні імпресіоністичних та експресіоністичних засад із індивідуальними стилістично-декоративними прийомами [8].

У полотнах Іващенко виробничі об'єкти постають як монументалізовані, майже сакралізовані форми. Водночас, на відміну від художників старшого покоління, які трактували індустріальний пейзаж як символ технічного прогресу та героїзації праці, митець трансформує цю парадигму, надаючи промисловим образам відчуття відстороненості та загадковості та формуючи власний авторський міф. Це яскраво простежується в творах «Невидиме світло рудних пластів» (Іл. 8) та «Пилом на видиху» (Іл. 9). Характерною

особливістю його композицій є відсутність людської постаті: виробничі об'єкти функціонують як автономні «машинні світи», позбавлені безпосереднього антропоцентричного виміру (рис. 8–9).

Зазначена якість зближує творчість художника з підходами американських прецизійністів, у яких індустріальні пейзажі також часто позбавлені людської присутності. Однак, на відміну від прецизійнізму, що прагнув передати раціоналізовану, прагматичну естетику машинного світу через чіткість ліній, геометризовані форми та згладжену поверхню, художній метод Іващенко є ближчим до експресіонізму. Завдяки сміливій фактурі, широкому живописному письму та важкому колориту він створює образ індустріального середовища як простору з глибоким психологічним наповненням та внутрішньою драматургією.

Крім того, у творчості Іващенко простежуються елементи сюрреалістичної та постапокаліптичної образності. Заводи, шахти та металеві конструкції, підсилені специфічною кольоровою гамою й атмосферою відчуження, формують враження деформованого, позачасового простору. У цьому аспекті його роботи виявляють певну типологічну спорідненість із творчістю польського митця Здзіслава Бексінського, зокрема в трактуванні індустріального ландшафту як носія екзистенційних і метафізичних сенсів.

Особливо виразно цей зв'язок простежується у використанні складних ракурсів і тунельних композицій, де промисловий



Іл. 8. Г. Іващенко «Невидиме світло рудних пластів». 2010 р. 82 x 200 см.
Полотно, олія

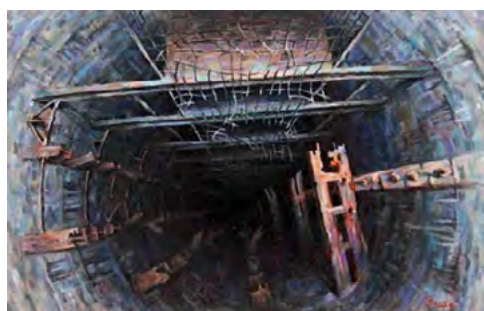


Іл. 9. Г. Іващенко «Пилом на видиху». 2011 р. 80 x 95 см.
Полотно, олія

об'єкт постає як своєрідний «портал» у метафізичні виміри, що чітко виявляється у роботі «Темрява, що оживає» (Іл. 10). Зламане, деконструйоване трактування металевих конструкцій створює відчуття покинутості та спустошення, ніби цивілізація зазнала масштабної катастрофи, а єдиним нагадуванням про її існування залишилися механічні форми (Іл. 11). Такий художній підхід остаточно закріплює перехід від реалістичної документальності до формування індивідуального антиутопічного бачення (рис. 10–11).

Також варто зауважити, що сучасний етап розвитку мистецького осередку засвідчує: промислова тематика й надалі постає вагомим чинником, що формує локальну ідентичність Криворіжжя. Показовим прикладом

є виставка «Кривий Ріг – залізне серце», проведена у 2023 році, в межах якої значна кількість художників представила твори, звернені до техногенних мотивів як засобу візуалізації образу міста [12]. У цьому контексті заслуговують на увагу твори подружжя Л. Давіденка та Н. Давіденко-Орлової «Перша шахта» (2022) та «Криворізький пейзаж» (2022), у яких простежується самотутнє поєднання народних мотивів, інтерпретованих крізь призму художньої мови, наближеної до народного примітивізму, з виробничими елементами. Такий синтез формує метафоричний образ, що символічно репрезентує злиття степового козацького краю з індустріальним виміром Кривого Рогу, що в свою чергу стає підтвердженням викладеної раніше тези



Іл. 10. Г. Іващенко «Темрява, що оживає» 2010 р. 89 x 129 см. Полотно, олія



Іл. 11. Г. Іващенко «Скидання рідкого граніту у хвостосховище» 2010 р. 65 x 120 см. Полотно, олія



Іл. 12. Л. Давіденко «Перша шахта» 2022 р. 80 x 60 см. Полотно, олія



Іл. 13. Н. Давіденко -Орлова «Криворізький пейзаж» 2022 р. 89 x 129 см. Полотно, олія

про нерозривний синтез техногенного та природного оточення Криворіжжя.

Висновки. Таким чином, аналіз фахової літератури засвідчує, що індустріальна тематика у сучасному вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі й досі залишається недостатньо розробленою. Це зумовлено складністю її об'єктивного осмислення, зокрема через збереження ідеологічних нашарувань соціалістичного реалізму. Зазначена проблема посилюється тим, що мистецькі процеси в регіонах України з потужним промисловим сектором потребують подальших, цілеспрямованих наукових розвідок. У результаті окреслена тематика в таких регіонах здебільшого розглядається в межах загального соціокультурного контексту, без належного спеціалізованого мистецтвознавчого аналізу.

Разом з тим дослідження криворізького художнього осередку, де мистецькі процеси розвивалися в нерозривному зв'язку з індустріалізацією, на прикладі творчого доробку І. Авраменка, В. Белова, Г. Шишка, Г. Іващенко, Л. Давіденко та Н. Давіденко-Орлової, дає підстави стверджувати, що виробничий простір міста справив вагомий вплив на формування мистецького обличчя

Криворіжжя. Техногенне оточення постає, водночас, як об'єднувальний чинник у творчості художників – представників різних мистецьких шкіл за фаховою освітою та носіїв індивідуальних авторських стилів, – і як фактор формування регіональної художньої ідентичності.

Проведена розвідка показує, що поряд із загальними стилістичними ознаками, значною мірою зумовленими домінуванням соціалістичного реалізму, у творчій практиці місцевих митців простежуються специфічні художні риси, продиктовані промисловим характером краю. До них належать самобутній колористичний лад, що виник унаслідок відображення індустріальних ландшафтів міста та синтезу природного степового краєвиду з урбанізованим і техногенним середовищем, у результаті чого формується своєрідна просторова модель, яку художники намагалися зафіксувати та інтерпретувати у власних творах. Попри трансформацію художніх трактувань – від героїзації індустріалізації та праці до пошуку екзистенційних сенсів – основні якості, сформовані під впливом промислового простору, простежуються у роботах локальних митців і в сучасний період.

Література:

1. Агеєнко С. Художники Дніпропетровщини на будівництві Криворізької доменної печі № 9. Криворіжжя: погляд у минуле... : матеріали VI історико-краєзнавчих читань. Т. 2 редкол.: Н. А. Печеніна (голова), А. В. Тарасов, Р. П. Шляхтич, В. А. Фінічева (упоряд.). Кривий Ріг, 2020. С. 62–72
2. Бережний А. Домни літопис художній. Червоний гірник. 1974. 21 грудня. С. 4.
3. Виставка Шишка в Лондоні: краса в потворстві. BBC Ukrainian, 23.11.2005. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/051123_ukr_brit_exhibition дата звернення: (10.01.2026 р.)
4. Зінов'єва І. Спільні здобутки, спільні надії, спільні традиції. 30 років Криворізької міської організації Національної спілки художників України. Кривий Ріг: Вид. Чернявський Д.О., 2023. С. 6-7
5. Лис В. Художня слава Кривого Рогу: Іван Авраменко. Кривий Ріг, 2023. 112 с
6. Лисенко Г. Художнє життя України в дослідженнях українських мистецтвознавців. Український мистецтвознавчий дискурс. Випуск № 5. Київ: Національний авіаційний університет, Видавничий дім «Гельветика». 2022. С. 40–46.
7. Лисенко Г. Художнє життя Запоріжжя другої половини XX – початку XXI століття.: д-ра філософії (PhD) 17.00.05. Харків. 2023. 330 с.
8. Мішуровський В. Іващенко Григорій Олексійович. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-13608> дата звернення: (08.01.2026).
9. Осадчий В. Художнє життя м. Кременчука кінця XIX–XX століття : дис. д-ра філософії (PhD) 17.00.05. Харків. 2021. 346 с.
10. Світлична О. Художнє життя Катеринослава-Дніпропетровська кінця XIX–XX ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.05. Харків, 2009. 270 с.

11. Соловей, О., Чайковська, С. (2024). Індустріальний пейзаж у творчості київських художниць Олени Придувалової та Нати Левітасової. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, (2), С. 102–109.

12. Художній альбом «Кривий Ріг – залізне серце України». Криворізька організація Національної спілки художників України. Кривий Ріг: Вид. «Майстерня Художнього проектування», 2024. – 45 с.

References:

1. Ageienko S. (2020) Khudozhnyky Dnipropetrovshchyny na budivnytstvi Kryvorizkoi domennoi pechi № 9. [Artists of Dnipropetrovsk region at the construction of Kryvyi Rih blast furnace No. 9] Kryvorizhzhia: pohliad u mynule... : materialy VI istoryko-kraieznavchyykh chytan. Vol. 2. Kryvyi Rih. 62–72. [in Ukrainian].

2. Berezhnyi A. (1974) Domny litopys khudozhnii. [Chronicle of blast furnaces in art] Chervonyi hirnyk. December 21. 4. [in Ukrainian].

3. Vystavka Shyshka v Londoni: krasa v potvorstvi. (2005) [Shyshko's exhibition in London: beauty in ugliness] BBC Ukrainian. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/11/051123_ukr_brit_exhibition (Accessed: 10.01.2026). [in Ukrainian].

4. Zinovieva I. (2023) Spilni zdobutky, spilni nadii, spilni tradytsii. 30 rokiv Kryvorizkoi miskoi orhanizatsii Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy. [Common achievements, common hopes, common traditions. 30 years of the Kryvyi Rih city organization of the National Union of Artists of Ukraine] Kryvyi Rih: Vyd. Cherniavskiy D.O. 6–7. [in Ukrainian].

5. Lys V. (2023) Khudozhnia slava Kryvoho Rohu: Ivan Avramenko. [Artistic glory of Kryvyi Rih: Ivan Avramenko] Kryvyi Rih. 112. [in Ukrainian].

6. Lysenko H. (2022) Khudozhnie zhyttia Ukrainy v doslidzhenniakh ukrainskykh mystetstvoznavtsiv. [Artistic life of Ukraine in the research of Ukrainian art critics] Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. Is. 5. Kyiv: Natsionalnyi aviatsiynyi universytet, Vydavnychiy dim «Helvetyka». 40–46. [in Ukrainian].

7. Lysenko H. (2023) Khudozhnie zhyttia Zaporizhzhia druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. [Artistic life of Zaporizhzhia in the second half of the 20th – early 21st centuries] PhD thesis. Kharkiv. 330. [in Ukrainian].

8. Mishurovskiy V. V. (2011) Ivashchenko Hryhorii Oleksiiovych. [Ivashchenko Hryhorii Oleksiiovych] Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-13608> (Accessed: 08.01.2026). [in Ukrainian].

9. Osadchyi V. (2021) Khudozhnie zhyttia m. Kremenchuka kintsia XIX–XX stolittia. [Artistic life of Kremenchuk at the end of the 19th–20th centuries] PhD thesis. Kharkiv. 346. [in Ukrainian].

10. Svitlychna O. (2009) Khudozhnie zhyttia Katerynoslava-Dnipropetrovska kintsia XIX–XX st. [Artistic life of Katerynoslav-Dnipropetrovsk at the end of the 19th–20th centuries] Author's abstract of PhD thesis. Kharkiv. 270. [in Ukrainian].

11. Solovei O., Chaikovska S. (2024) Industrialnyi peizazh u tvorchosti kyivskykh khudozhnyts Oleny Pryduvalovoi ta Nati Levitasovoi. [Industrial landscape in the works of Kyiv artists Olena Pryduvalova and Nata Levitasova] Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, (2). 102–109. [in Ukrainian].

12. Khudozhnii albom «Kryvyi Rih – zalizne sertse Ukrainy». (2024) [Art album "Kryvyi Rih – the iron heart of Ukraine"] Kryvorizka orhanizatsiia Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy. Kryvyi Rih: Vyd. «Maisternia Khudozhnoho proektuvannia». 45. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 20.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Хомутов Ігор Вікторович,

художник-реставратор,

мистецтвознавець

ORCID ID: 0000-0003-3389-8446

igor.homutov@gmail.com

ГАРМОНІЯ ЧЕРЕЗ ЕКСПРЕСІЮ: АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ІГОРЯ КУЗЬМЕНКО

У статті здійснюється комплексний мистецтвознавчий аналіз творчого доробку сучасного українського художника Ігоря Кузьменка, який розглядається не лише як креатор естетичних об'єктів, а і як своєрідний культурний емісар, що репрезентує дух українського мистецтва на міжнародній арені. Дослідження спирається на матеріали персональних інтерв'ю автора з митцем, аналіз ексклюзивного фотографічного архіву та актуальні дані вітчизняних і міжнародних художніх галерей. Автором детально простежується професійне становлення художника, головна увага в науковій розвідці приділяється еволюції художнього стилю та жанровій типології картин І. Кузьменка. Виокремлено кілька ключових етапів розвитку його авторської манери. Центральним об'єктом аналізу виступає пейзажний живопис, який став домінуючим вектором у зрілій творчості митця. Запропоновано розгорнуту та структуровану класифікацію пейзажів І. Кузьменка: марини, індустріальні краєвиди, урбаністичні пейзажі тощо. Найбільш масштабною виділено групу руральних (сільських) пейзажів, які, своєю чергою, диференційовано на сучасні природні (плернерні) й антропогенні, а також історичні види з традиційною українською архітектурою. Окремо акцентовано увагу на концептуальних серіях картин, що підкреслюють глибокий інтерес художника до межових, перехідних станів освітлення та погодних умов. У статті ґрунтовно досліджено техніко-технологічні особливості живописної манери І. Кузьменка, його свідомий перехід від традиційних олійних фарб до акрилу, активне використання фактурних ґрунтів, роботу флейцями та мастихінами в техніці «алла прима». Зроблено обґрунтований висновок про те, що творчість Ігоря Кузьменка еволюціонувала від універсального академізму до глибоко індивідуального авторського стилю, який вбирає в себе традиції та наративи українського мистецтва, знаходячи стабільний емоційний відгук у глядача.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, художник Ігор Кузьменко, пейзажний живопис, урбаністичний пейзаж, руральний пейзаж.

Khomutov Ihor. HARMONY THROUGH EXPRESSION: AN ANALYSIS OF IHOR KUZMENKO'S ARTISTIC OEUVRE

The article provides a comprehensive art-critical analysis of the creative oeuvre of the contemporary Ukrainian artist Ihor Kuzmenko, who is considered not only as a creator of aesthetic objects but also as a kind of cultural emissary representing the spirit of Ukrainian art in the international arena. The research is based on materials from the author's personal interviews with the artist, an analysis of an exclusive photographic archive, and current data from domestic and international art galleries. The author traces the artist's professional development in detail, with the main focus of the study placed on the evolution of I. Kuzmenko's artistic style and the genre typology of his paintings. Several key stages in the development of his personal style are identified. The central object of the analysis is landscape painting, which has become the dominant vector in the artist's mature work. A detailed and structured classification of I. Kuzmenko's landscapes is proposed: seascapes, industrial landscapes, urban landscapes, etc. The largest group identified is rural landscapes, which, in turn, are differentiated into contemporary natural (*en plein air*) and anthropogenic, as well as historical views featuring traditional Ukrainian architecture. Special emphasis is placed on conceptual series of paintings that underscore the artist's profound interest in liminal, transitional states of lighting and weather conditions. The article thoroughly investigates the technical and technological features of I. Kuzmenko's painting manner; his conscious transition from traditional oil paints to acrylics, his active use of textured primers, and his work with flat brushes and palette knives using the *alla prima* technique. A substantiated conclusion is drawn that Ihor Kuzmenko's art has evolved from universal academism to a deeply individual signature style that absorbs the traditions and narratives of Ukrainian art, consistently finding an emotional resonance with the viewer.

Key words: contemporary Ukrainian art, artist Ihor Kuzmenko, landscape painting, urban landscape, rural landscape.

Вступ. У сучасній Україні коли згадують про роль художника, то зазвичай вже не як про творця естетичних об'єктів; митець сьогодні – це або літописець національної стійкості, або своєрідний культурний дипломат, що несе на міжнародну арену сам дух української культури. Саме до таких культурних емісарів впевнено можна зарахувати молодого українського художника Ігоря Кузьменка. Хоча художнику ще нема і тридцяти, його картини користуються успіхом, а в творчому доробку простежуються кілька цікавих трансформацій. Аналізу та класифікації творчого доробку мистця і присвячена дана стаття.

Матеріалами дослідження слугували дані, отримані автором статті під час персональних інтерв'ю з художником, фотографічний архів картин Кузьменка, матеріали художніх галерей «АртДом» [1] та «HAGELART» [2]. Основним методом дослідження став формально-стилістичний метод, який дав змогу виявити основні стійкі формальні, змістові та інші виразні якості живопису І. Кузьменка. Завдяки цьому методу визначені характерні риси колористики, стилю, композиційних рішень та технічних прийомів мистця.

Народився Ігор Кузьменко 11 серпня 1997 року в місті Харкові [3]. Хоча ніхто з його кола не був пов'язаний і навіть особливо не цікавився творчістю, сам він з малих літ проявляв здібності до малювання і врешті-решт вирішив обрати мистецтво своєю професією.

Професійний шлях майже неможливий без гідної освіти, тому наприкінці школи Ігор почав займатися у досвідчених художників: у 2013-му році – у студії Людмили Горбатенко, у 2014-му – Олега Станічнова, у 2015-му – Наталії Берестюк. У 2015-2020 роках навчався в бакалавраті та магістратурі Харківської державної академії дизайну та мистецтв на славнозвісній [4, с. 9] кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтв, отримав диплом художника-реставратора. Викладачами Ігоря в стінах академії були видатні педагоги: Віра Чурсіна, Василь Ганоцький, Кирило Черепанов, Віталій Жердев, В'ячеслав Шуліка, Анатолій Долуда, Ігор Хомутов, Олена Кішкурно та багато інших.

З 2017 року Ігор Кузьменко стає членом Спілки художників України і відтоді регулярно приймає участь у її виставках. Того ж року проходить персональна виставка художника в Маріуполі, в домі-музеї Архіпа Куїнджі. В 2019 році експонується в Общинному центрі «Бейт Дан», у 2020-му – в київському Будинку учителя.

Закріплюючи свій статус на арт-ринку, починає співпрацювати з різноманітними художніми галереями та салонами. З 2019 року – з міжнародною фірмою Trend Gallery, з 2022-го – з аукціоном «СільСоль», з 2024-го року – з галереєю «Андріївській, 19А». З 2025 року співпрацює з художнім салоном «Art Dom» [1], з 2026-го – з галереєю «HAGELART» [2].

Картини Ігоря Кузьменка зберігаються в приватних колекціях США, КНР, Німеччини, Франції, ОАЕ, Канади, Словаччини. У посольстві США у Києві зберігається окрема збірка картин художника.

Результати. Так, у ранніх роботах мистця можна спостерігати велике жанрове розмаїття: серед них є портрети, натюрморти, жанрові сценки, і, звісно, пейзажі, які стануть основним жанром у подальшій творчості. Усі ці роботи виконані в академічному стилі, і хоча вирізняються впевненим професійним рівнем, у художньому плані не піднімаються вище за середню планку подібних учнівських творінь. Особливу увагу варто приділити картині «Пухнастий натюрморт» (іл. 1): якщо ранні натюрморти Кузьменка виконані в класичній техніці, що сходить ще до малих голландців XVIII століття – багатошаровий олійний живопис по темній підкладці з численними лесуваннями [5, с. 84] та стриманим колоритом, що прагне до монохромності, – то «Пухнастий натюрморт» явно знаменує якісний стрибок автора від учнівського ремісництва до справжньої художності. На відміну від фронтальних традиційних композицій ранніх натюрмортів, на картині зображено ракурс згори. У її яскравому колориті сміливо, проте гармонійно поєднані контрастні сполучення червоних, синіх та жовтих відтінків. Техніка живопису вільна й безпосередня, картина написана широкими

фактурними мазками в один прийом, себто «алла прима» [6, с. 117]. І найголовніше – ця комбінація жанрової сценки та натюрморту викликає стабільний емоційний відгук у глядача, що і є найважливішою ознакою справжньої художності.

Наступним етапом у творчості Кузьменка став різкий перехід від реалістичного олійного до акрилового абстрактного живопису по фактурних ґрунтах. Причому в абстрактних роботах мистця добре простежуються дві дуже відмінні групи творів. До однієї групи можна віднести монохромні абстракції, що зображують дуже чіткі, практично графічні чорно-білі силуети (наприклад, картина «Любов», іл. 2), до другої – твори, що характеризуються контрастним поєднанням дуже яскравих додаткових кольорів. Картини цієї групи виконані в розмашистій техніці флейцами та мастихінами, причому якщо деякі є повними абстракціями, що не викликають асоціацій з жодними конкретними образами реального життя, то в інших картинах вже бачимо головні теми подальшої творчості Кузьменка – природні та урбаністичні пейзажі, хоча і зведені практично до абсолютної безформності (рис. 1, 2).

Аналізуючи подальші твори художника, можна на власні очі переконатися, що пейзаж у тих чи інших видах стає домінуючим у творчості. Пейзажі Кузьменка вельми різноманітні, умовно їх можна розділити на

кілька груп. До найменш численної належать марини – це види українського Криму, або зображення моря крупним планом, часто з маяком вдалині (іл. 3).

Наступна група – пейзажі, які умовно можна назвати індустріальними. Подібна тематика у вітчизняному мистецтві загалом непопулярна ще з початку 1990-х років [7, с. 56], при цьому в індустріальних пейзажах Кузьменка спостерігається цілком усвідомлений перегук із живописом тих років: картини цієї групи вирізняються нехарактерною для інших робіт мистця строгістю та продуманістю композицій з підкреслено-геометризованим чергуванням великих площин та дрібних, але важливих деталей – наприклад, потягів. Окрему лінію індустріальних пейзажів складають картини, що мають особливий успіх у колекціонерів робіт художника зі США – на них переважно на тлі заходів сонця зображені характерні ажурні силуети опор ліній електропередач з яскравими вогнями міст на горизонті (іл. 4). Під час російських ударів по українській енергетиці подібна тематика стала особливо актуальною...

Окреме місце у творчості Кузьменка займають урбаністичні пейзажі. Їх також можна розділити на дві групи, що сильно відрізняються. У першій – створені в мастихінній техніці міські види, яким властивий дуже стриманий колорит. На них міські вулиці, зокрема рідного для Ігоря Харкова,



Іл. 1. Ігор Кузьменко. Пухнастий натюрморт. Полотно, олія. 2019 р.



Іл. 2. Ігор Кузьменко. Любов. Полотно, акрил. 2022 р.



Іл. 3. Ігор Кузьменко. Старий маяк.
Полотно, акрил. 2025 р.



Іл. 4. Ігор Кузьменко. Дорога додому.
Полотно, акрил. 2025 р.



Іл. 5. Ігор Кузьменко. Дощовий день.
Полотно, акрил. 2022 р.



Іл. 6. Ігор Кузьменко. Київ 2025. Полотно,
акрил. 2025 р.

зображені в динаміці, що створюється голландськими кутами, розмитими контурами автомобільного трафіку, посиленою перспективою будівель. Все це підкреслюється часто похмурою дощовою атмосферою, віддзеркаленнями вогнів будинків та автомобілів у калюжах і потоках води (іл. 5).

До другої групи міських пейзажів мистця можна віднести види Києва, що навпаки, мають дуже яскравий колорит. Переважно на них зображені межові стани вечірнього

освітлення, коли земля вже занурюється в темряву і міські вогні запалені, проте високі хмари ще осяяні сонцем, що заходить. На більшості таких картин зображені види на Дніпро та історичні райони Києва – Печерськ і Поділ, а також обов'язково присутня невелика, але впізнавана архітектурна доміканта – Андріївська церква, статуя Батьківщини-Матері, іноді дзвіниця Києво-Печерської Лаври. Ці твори вирізняють дуже контрастні поєднання вечірнього червоного

та нічного синього, і серед подібних робіт картина «Київ 2025» (іл. 6) із зображенням печерських схилів вже після заходу сонця, що має стриманий заспокійливий колорит, є скоріше винятком.

І, нарешті, перейдемо до найширшої лінійки творів мистця – пейзажів, які на противагу міським, урбаністичним видам можна назвати сільськими або руральними [8]. Серед них також можна виділити кілька масштабних груп. По-перше, всі подібні пейзажі можна розділити на «сучасні», що зображують дійсність сьогодення і часто

написані з натури; та «історичні», для яких характерне зображення будівель, що явно відносяться до XVIII-XIX століть.

До «сучасних» насамперед належать пейзажі, які можна умовно назвати «природними». Переважно вони виконані з натури на пленері й по суті є великоформатними етюдами. Ці роботи представляють краєвиди в повноті своєї природності (на них взагалі відсутні будь-які сліди присутності людини), вільно і широко написані флейцами та мастихінами в техніці «алла прима», часом настільки широко, що тільки збереження



Іл. 7. Ігор Кузьменко. Лелече гніздо.
Полотно, акрил. 2025 р.



Іл. 8. Ігор Кузьменко. Надвечір'я.
Полотно, акрил. 2024 р.



Іл. 9. Ігор Кузьменко. Тихий вечір.
Полотно, акрил. 2025 р.



Іл. 10. Ігор Кузьменко. Перший сніг.
Полотно, акрил. 2024 р.

впізнаваності ландшафтів не дозволяє віднести подібні твори до абстракцій.

На противагу таким «природним» пейзажам у творчому доробку мистця є велика кількість пейзажів «антропогенних», в яких так чи інакше присутні рукотворні об'єкти, проте «головним героєм» творів все ще залишається природа – сліди людини представлені дрібними деталями і не відіграють ключової ролі в композиції. В основному подібними рукотворними об'єктами виступають огорожі, дрібні силуети будівель та стовпи електричних мереж.

Продовжують цю лінію антропогенних видів пейзажі, де сільські, переважно побілені, будиночки сучасної архітектури відіграють вже головну роль і є композиційними центрами картин. Ці твори вирізняються широким, але реалістичним характером живопису з пропискою окремих дрібних деталей. Чудовим прикладом служить картина «Лелече гніздо» (іл. 7), що зображує гніздо лелек у вечірньому селі.

Окремо серед таких сільських пейзажів стоїть наймасштабніша (не менше трьох десятків робіт станом на 2026 рік) серія Кузьменка – умовно її можна назвати «червоною серією». На картинах цієї серії зображені осінні або зимові види з осяяною вечірнім

сонцем будівлею на тлі темного неба і неомінною колірною домінантою у вигляді червоної плями на передньому плані. Іноді ця пляма є майже реалістичною особливістю ландшафту, іноді навпаки, зводиться до практично абстрактної деталі, обумовленою виключно художніми завданнями (іл. 8).

І, нарешті, чимало творів художника представляють собою пейзажі з історичною архітектурою українського села – мазанками, дерев'яними хатками, вітряками, церквами, криницями-журавлями [9]. На деяких роботах з'являються людські постаті (для творчості Кузьменка річ рідкісна і нетипова), наприклад, жінка в традиційному українському одязі, з відрами на коромислі. Взагалі, описана тематика деталей для творчості мистця є наскрізною і часто постає у всіляких комбінаціях: так, вищезгадана «червона серія» представлена пейзажами з сучасними будівлями, але зустрічаються і варіації з історичними – мазанками, церквами, вітряками (іл. 9). Окремою темою є зображення стогів, переважно на заході сонця. Комбінації з вітряків і стогів теж присутні. Є також велика (більше десятка творів) серія, що представляє село взимку на тлі заходу сонця. Наприклад, на картині «Перший сніг» (іл. 10) занесені снігом хатки зображені підкреслено



Іл. 11. Ігор Кузьменко. Схід сонця.
Полотно, акрил. 2025 р.



Іл. 12. Ігор Кузьменко. Сонячний дощ.
Полотно, акрил. 2025 р.

дрібними на тлі заметених снігом полів і створюють вражаючий образ людської самотності серед суворой зимової природи.

Загалом оглядаючи пейзажну творчість Кузьменка, стає очевидним захоплення мистця межовими станами освітлення – значна кількість і урбаністичних, і руральних творів зображують види на заході чи сході (іл. 11) сонця, що привносить у живопис ефектність та експресію. Цими ж властивостями характерна окрема серія, присвячена вельми рідкісним погодним станам, коли яскраве сонце передусе сильній грозі або слідує за нею. Наприклад, подібний стан представлено на полотні «Сонячний дощ» (іл. 12).

Також всі роботи майстра мінімалістичні – їм абсолютно не властиві масштаб, помпезність або художня ускладненість у сюжетах чи композиціях. У технічному плані твори Кузьменка в основному є акриловим живописом на полотні, картини олійними фарбами рідкісні й переважно належать до ранньої творчості мистця. Перехід на більш сучасні матеріали був обумовлений не тільки зручністю використання, але й можливістю використовувати багаті технічні прийоми акрилового живопису в області фактурних ґрунтів [10, с. 2657]. Так, більшість пейзажів та абстрактних картин автора створювалися за наступною схемою: спершу тонким прозорим шаром прописуються ділянки, що не потребують фактури – небо, фони, задні плани тощо – потім шпателями та мастихінами ґрунтом і білилами створюється багата фактура, яка після висихання прописується кольором і надає живописному простору особливої глибини. Більша частина живопису створюється в один прийом по сирих або напівприсохлих шарах, і тільки окремі тонкі деталі прописуються в самому кінці по повністю

висохлих фарбах. Після остаточної стабілізації картина покривається лаком.

Окремим цікавим нюансом є той факт, що переважна більшість творів художника, який прагне до ефектів і спеціалізується на пейзажах, виконана на полотнах квадратного формату, що привносять навіть в експресивний живопис відчуття стабільності, умиротворення та гармонії. Менша ж частина творів виконана на полотнах вертикального формату, картини горизонтального формату у творчості майстра буквально поодинокі.

Висновки. Підсумовуючи аналіз творчого доробку, можна зробити висновок, що творчий шлях Ігоря Кузьменка демонструє стрімке професійне становлення від здобуття ґрунтовної академічної бази до визнання на міжнародному арт-ринку. Його мистецтво пройшло глибоку тематичну еволюцію: від класичних жанрів до абстрактного живопису і врешті-решт фокусування на пейзажі, де головним мотивом стають межові стани природного освітлення в сільських та урбаністичних мотивах. Цей художній пошук, експерименти з кольором, фактурою і формою підкріплюється виразною технічною майстерністю – свідомим переходом до сучасних матеріалів, роботою зі складними фактурними ґрунтами, експресивною манерою письма та тяжінням компоновання в квадратних форматах. І ще при погляді на весь доробок художника стає помітною еволюція від усереднених зображень, які без знання бекграунду складно віднести до якоїсь культурної традиції, то з часом формується і авторський стиль, і все сильніше проявляється вплив набутку саме українського мистецтва – тематика, сюжети, навіть кольори.

І головне – твори Ігоря Кузьменка впевнено знаходять відклик у глядача. Так що в рядах емісарів української культури безперечно гідне поповнення.

Література:

1. Художник Ігор Кузьменко: майстер мінімалістичного пейзажу та реставратор. *ArtДом* : веб-сайт. URL: <https://artdom.com.ua/ua/artists/kuzmenko-igor/> (дата звернення: 06.04.2026).
2. Ihor Kuzmenko, Ukrainian artist. *HAGELART* : веб-сайт. URL: <https://www.artsy.net/partner/hagelart/artists#ihor-kuzmenko> (дата звернення: 06.04.2026).
3. Ihor Kuzmenko – 1997, Kharkiv-UKRAINE. Kharkov. URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.938153521684991&type=3> (дата звернення: 06.04.2026).
4. Шуліка В.В. Тридцять років кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Міжнародна наукова конференція «30 років кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва» : Збірник наукових матеріалів. 22 листопада 2024 року, ХДАДМ. Харків : 2024. 132 с. (укр., англ. мов.). С. 9.
5. Стрельцова С.В., Зайцева В.І. Формування та розвиток шкіл «Старих майстрів» доби ренесансу та бароко в Європі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 52. Том 3. С. 84. DOI: 10.24919/2308-4863/52-3-10
6. Демиденко О.І., Поддубко К.В. Застосування в живопису техніки «а-ла прима». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2013. № 2. С. 117.
7. Авер'янова Н.М. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір. *Українознавчий альманах*. Київ, 2015. Випуск 18. С. 56.
8. Савчук І.Г. Словник суспільної географії. URL: <https://geohub.org.ua/node/4928> (дата звернення: 06.04.2026)
9. Данилюк А.Г. Давня архітектура українського села. Етнографічний нарис. Київ : Техніка, 2008. 256 с.
10. Петухова Т.А., Луценко І.В., Піддубна О.М. Особливості розвитку олійного та акрилового живопису в контексті сучасного мистецтвознавства. *Вісник науки та освіти*. Київ, 2025. № 35. С. 2657. DOI: 10.52058/2786-6165-2025-5(35)-2657-2675

References:

1. Khudozhnyk Ihor Kuzmenko: maister minimalistychnoho peizazhu ta restavrator [Artist Ihor Kuzmenko: Master of the Minimalist Landscape and Art Restorer]. *artdom.com.ua*. Retrieved from <https://artdom.com.ua/ua/artists/kuzmenko-igor/> [in Ukrainian].
2. HAGELART. (2026). Ihor Kuzmenko, *Ukrainian artist*. Retrieved from <https://www.artsy.net/partner/hagelart/artists#ihor-kuzmenko> [in English].
3. Kharkov. (2024). Ihor Kuzmenko – 1997, Kharkiv-UKRAINE. Retrieved from <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.938153521684991&type=3> [in English].
4. Shulika, V.V. (2024). Trydtsiat rokiv kafedri restavratsii ta ekspertyzy tvoriv mystetstva Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [The 30th Anniversary of the Department of Restoration and Expertise of Works of Art at the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. *Mizhnarodna naukova konferentsiia «30 rokiv kafedri restavratsii ta ekspertyzy tvoriv mystetstva» – International Academic Conference "30 Years of the Department of Restoration and Expertise of Works of Art"*, 9 [in Ukrainian].
5. Streltsova S.V., Zaitseva V.I. (2022). Formuvannia ta rozvytok shkil «Starykh maistriv» doby renesansu ta baroko v Yevropi [The formation and development of the "Old Masters" schools of the Renaissance and Baroque periods in Europe]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Topical Issues in the Humanities*, 52, 3, 84 [in Ukrainian].
6. Demydenko O.I., Poddubko K.V. (2013). Zastosuvannia v zhyvopysu tekhniky «a-la pryma» [Application of the "alla prima" technique in painting]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 117 [in Ukrainian].
7. Averianova N.M. (2015). Suchasne ukrainske obrazotvorche mystetstvo: vkhodzhennia v yevropeiskyi khudozhnii prostir [Contemporary Ukrainian fine art: integration into the European artistic space]. *Ukrainoznavchyi almanakh – Ukrainian Studies Almanac*, 18, 56 [in Ukrainian].
8. Savchuk I.H. (n.d.). Slovnyk suspilnoi heohrafii [The Dictionary of Human Geography]. *geohub.org.ua* Retrieved from <https://geohub.org.ua/node/4928> [in Ukrainian].
9. Danyliuk A.H. (2008). Davnia arkhitektura ukrainskoho sela. Etnohrafichnyi narys [Ancient architecture of the Ukrainian village. An ethnographic essay]. Kyiv : Tekhnika [in Ukrainian].
10. Petukhova T.A., Lutsenko I.V., Pidubna O.M. (2025). Osoblyvosti rozvytku oliinoho ta akrylovoho zhyvopysu v konteksti suchasnoho mystetstvoznavstva [Features of the development of oil and acrylic painting in the context of contemporary art studies]. *Visnyk nauky ta osvity – Bulletin of Science and Education*, 35, 2657 [in Ukrainian].

Список ілюстрацій:

- Іл. 1. Ігор Кузьменко. Пухнастий натюрморт. Полотно, олія. 2019 р.
- Іл. 2. Ігор Кузьменко. Любов. Полотно, акрил. 2022 р.
- Іл. 3. Ігор Кузьменко. Старий маяк. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 4. Ігор Кузьменко. Дорога додому. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 5. Ігор Кузьменко. Дощовий день. Полотно, акрил. 2022 р.
- Іл. 6. Ігор Кузьменко. Київ 2025. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 7. Ігор Кузьменко. Лелече гніздо. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 8. Ігор Кузьменко. Надвечір'я. Полотно, акрил. 2024 р.
- Іл. 9. Ігор Кузьменко. Тихий вечір. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 10. Ігор Кузьменко. Перший сніг. Полотно, акрил. 2024 р.
- Іл. 11. Ігор Кузьменко. Схід сонця. Полотно, акрил. 2025 р.
- Іл. 12. Ігор Кузьменко. Сонячний дощ. Полотно, акрил. 2025 р.

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 7.04:32(045) + 37.01 + 159.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.54>**Chemerys Hanna Yuriivna,**

PhD (Philosophy Doctor in Education), Associate Professor,
Head of Department of Design, Zaporizhzhia National University,
Associate Researcher CEFRES & University of Regensburg
ORCID ID: 0000-0003-3417-9910
Scopus ID: 57210104640
Researcher ID: V-3158-2017
Anyta.Chemeris@gmail.com

HYBRIDIZATION OF FEMALE ARCHETYPES IN THE SPACE OF TERRITORIAL MILITARY IDENTITY AS A FORM OF VISUAL SOFT RESISTANCE

This article explores the archetypal representation of female images in contemporary Ukrainian war visual culture. The study aims to identify dominant archetypes, mechanisms of their hybridization, and semantic transformations in visual representations dedicated to Ukrainian cities in the context of the full-scale war. The theoretical foundation is based on C. Jung's analytical psychology, adapted to methods of visual and iconographic analysis. The research develops an original multi-level system of archetypal coding that includes core archetypes – Great Mother, Kora (Maiden), Amazon, and Anima – as well as their hybrid combinations, types of transformation, and spatial context. This methodological framework enables qualitative analysis of visual material by coding dominant, secondary, and additional archetypal components. Hybridization of archetypes is examined through the series "Female Faces of War" by N. Leshchenko. Results reveal the dominance of hybrid categories, particularly the AN archetype (introspective warrior), representing a new cultural model of female subjectivity combining combat action, individuality, and internal reflection. Special attention is given to the MA category (mother-warrior) as a symbol of national defense, KA as a representation of experienced trauma and acquired agency, MN as a bearer of cultural memory and historical continuity, and KN as a visualization of traumatized innocence. It is established that under wartime conditions archetypal images often transcend binary models and demonstrate hybridization with a strengthened influence of the Amazon archetype. The study's scientific novelty lies in developing an original archetypal coding method for analyzing war visual culture and identifying new models of female identity forming within the Ukrainian cultural space during war.

Key words: archetype, visual culture, female image, war art, C. G. Jung, archetype hybridization, cultural memory, Ukrainian identity, image of resistance, iconographic analysis.

ЧЕМЕРИС ГАННА. ГІБРИДИЗАЦІЯ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ У ПРОСТОРІ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ВОЄННОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОГО М'ЯКОГО СПРОТИВУ

Статтю присвячено дослідженню архетипічної репрезентації жіночих образів у сучасній українській воєнній візуальній культурі. Метою дослідження є виявлення домінантних архетипів, механізмів їх гібридизації та семантичних трансформацій у візуальних образах, присвячених містам України в контексті повномасштабної війни. Теоретичною основою роботи слугує аналітична психологія К. Юнга, адаптована до методів візуального та іконографічного аналізу. У межах дослідження розроблено авторську багаторівневу систему архетипічного кодування, що включає базові архетипи – Велика Мати, Кора (Діва), Амазонка та Аніма – а також їх гібридні комбінації, типи трансформації та просторовий контекст. Запропонована методологічна рамка дозволяє здійснювати якісний аналіз візуального матеріалу через кодифікацію домінантного, вторинного та додаткових архетипічних компонентів. Гібридизація архетипів була досліджена на прикладі серії «Жіночі обличчя війни» Н. Лещенко. Результати дослідження засвідчили домінування гібридних категорій, зокрема архетипу AN (інтроспективна воїнка), що репрезентує новий культурний тип жіночої суб'єктності, у якому поєднуються бойова дія, індивідуальність та внутрішня рефлексія. Значну увагу приділено категоріям МА (мати-воїнка) як символу національного захисту, КА як репрезентації пережитої травми та набутої агентності, МН як носію культурної пам'яті та історичної тягlosti, а також КН як візуалізації травмованої невинності. Встановлено, що в умовах війни архетипічні образи часто виходять за межі бінарної моделі та демонструють гібридизацію з посиленням впливом

архетипу Амазонки. Наукова новизна дослідження полягає у створенні авторської методики архетипічного кодування для аналізу воєнної візуальної культури та виявленні нових моделей жіночої ідентичності, що формуються в українському культурному просторі в умовах війни.

Ключові слова: архетип, візуальна культура, жіночий образ, воєнне мистецтво, К. Юнг, гібридизація архетипів, культурна пам'ять, українська ідентичність, образ спротиву, іконографічний аналіз.

The study's relevance lies in the transformation of Ukraine's visual culture during war, where images serve political, communicative, and memorial roles. Female representations become key as symbols of resistance, memory, and cultural change [1; 2]. However, a systematic feminist analysis remains underdeveloped, requiring interdisciplinary approaches that combine gender perspective with archetypal analysis. This reveals deep psychocultural structures and new hybrid female images shaped by wartime experience. Visual culture also functions as a space of collective memory, where female images reflect trauma, care, and resistance, highlighting gendered dimensions of war. The source base is interdisciplinary, grounded in feminist aesthetics. Ukrainian studies (2022–2025) note a shift from symbolic roles to active female agency [4] and reinterpret femininity as dynamic and resistant [10]. Research on memory and digital art emphasises ethical representation and emotional narratives [6], while broader studies show the integration of traditional and modern codes [7]. Digital media analyses identify recurring typologies – from "victim" to "female soldier" and "Saint Javelin" – confirming feminist aesthetics as a tool of mobilisation [8]. Philosophical works highlight trauma, resistance, and solidarity as central to new aesthetic experience [9].

The aim of the study is to identify and interpret the features of the representation of female images in the visual culture of wartime Ukraine through the lens of feminist aesthetics, as well as to systematize them based on the Jung's archetypal model and to further identify hybrid archetypes.

The research methodology is interdisciplinary, combining iconographic, archetypal, discourse, and comparative approaches. Iconographic analysis is aimed at identifying symbols and visual codes, while the archetypal approach, based on Carl Gustav Jung, focuses on transformations and deviations from classical

archetypes, leading to the formation of hybrid models. Discourse analysis makes it possible to trace how images function in social media and the narratives they construct, while comparative analysis is used to examine pre-war and wartime representations, as well as Ukrainian and global contexts. The case study method provides an in-depth analysis of selected works, particularly the series "Women's Faces of War" by N. Leshchenko, enabling the identification of the reinterpretation and hybridisation of female archetypes in wartime art.

The Ukrainian military context as a setting for the transformation of archetypes.

Within the study of feminist aesthetics in wartime Ukrainian visual culture, female images can be classified using Jung's archetypal model [5], which allows systematisation beyond iconographic or stylistic traits to include deep psychocultural structures. This is relevant given the high symbolic density of female images, which carry ideological, emotional, and memorial meanings [4; 6]. Identification of archetypes involves comparing visual markers—postures, attributes, colour codes, compositional solutions—with archetypal models (see Fig. 1), analysing both obvious elements (uniform, weapons, child) and latent features (gaze, posture, space interaction, lighting). The Amazon archetype now conveys collective resistance alongside autonomous, combative femininity, appearing in female soldiers, volunteers, and medics. The Great Mother evolves from a "guardian" to a hybrid caring–fighting model, forming the Warrior Mother archetype. The Kora archetype highlights vulnerability and trauma, often merging with the Mother archetype to create a "woman-child" hybrid. The Anima represents inner psychological dimensions, expressed through memory, grief, and reflective imagery, and combines with the Mother archetype to form a "woman-memory" type that preserves collective war experience [3].

Rethinking Female Archetypes in Wartime Art and Hybrid Archetypes (based on the series "Women's Faces of War" by N. Leshchenko [11]). In contemporary Ukrainian wartime art, female archetypes acquire territorial specificity, transforming into carriers of localized cultural meanings. Space (land, city, home) functions not merely as a background but as an active element in shaping the archetypal image. A key tool (Table 1.) is a consolidated legend of analytical categories, which standardizes the interpretation process and ensures reproducibility of results. The legend covers four main blocks: archetypes (Great Mother, Kora, Amazon, Anima), types of transformation (trauma, action, internalization, sacralization, fluidity), spatial parameters (ruins, frontline, city, home, ethnic space, occupation), and image types (documentary, military, ethnic, religious, contemporary).

This systematization formalizes the analytical process and translates interpretation into structured data.

The study's analytical model employs a five-tiered approach to reading visual images: iconographic, emotional, narrative, symbolic, and archetypal. The iconographic level records visible features—form, composition, and attributes. The emotional level captures the viewer's affective response. The narrative level identifies the image's plot function and its role within broader visual or social contexts. The symbolic level relates to cultural codes, signs, and metaphors that convey meaning. The highest, archetypal level reveals the deep psychosemantic structure, linking the image to universal patterns of the collective unconscious. The model progresses

from surface perception to depth: from iconography through emotion, narrative, and symbolism to archetype. The lower levels reflect what is immediately seen, while the upper levels expose the structural foundations of meaning. This hierarchy aligns with Jung's concept of moving from the visible to the unconscious, enabling interpretation of the image as a multi-layered phenomenon.

Archetype A (the Amazon) is interpreted within this set of visual images as the dominance of a pure Type A or Type A with a minimal degree of hybridity (Table 2.).

Within this group, the semantic emphasis shifts towards professionalism, technological prowess, discipline and military effectiveness. This refers to the image of a functional fighting force in which individual emotionality is deliberately minimised, whilst competence, situational control and readiness for action come to the fore. In other words, it is the eastern and frontline cities that are most drawn to this archetype (Dnipro, Kharkiv, Severodonetsk, Rubizhne, Avdiivka, Sumy, Hostomel and Nikopol). The illustrations in this series highlight the prominence of motifs relating to tactical equipment, weapons, protective gear and technological elements, which shape the image of women as professional participants in the military sphere. In particular, the visualisations of Dnipro and Avdiivka feature particularly striking markers of military functionality – body armour, communication headsets, precision weapons and mechanised elements – which emphasise not so much personal drama as efficiency, strength and control.

Table 1

Summary table of archetype hybridisation coding parameters

Category	Code	Meaning	Category	Code	Meaning
Archetype	M	Great Mother	Transformation	TRM	Trauma
	K	Kora (Maiden)		ACT	Action
	A	Amazon		INT	Internalization
	N	Anima		SAC	Sacralization
Space	DST	Ruins	Image	FLU	Fluidity
	FRT	Front		DOC	Documentary
	URB	City		MIL	Military
	HM	Home		ETH	Ethnic / Traditional
	ETH	Ethnic / Cultural		REL	Religious
	OCC	Occupation		MDRN	Modern / Universal

Table 2

Pure Type A or Type A with a minimal degree of hybridity

Parameter	Dnipro	Kharkiv	Sievierodonetsk	Rubizhne
				
Primary	A	A	A	A
Transformation	ACT	ACT	ACT	ACT
Space	URB	URB	FRT	FRT
Image	MIL	MIL	MIL	MIL
Parameter	Avdiivka	Sumy	Gostomel	Nikopol
				
Primary	A	A	A	A
Transformation	ACT	ACT	ACT	ACT
Space	FRT	URB	FRT	URB
Image	MIL	MIL	MIL	MIL

Archetype N (Anima) represents the inner psycho-emotional dimension of the feminine image. Unlike the Amazon archetype, which is dominated by action, movement and functional efficiency, the Anima focuses on memory, emotional continuity and the inner experience of events. The semantic core of this archetype is formed by psychological depth, reflectiveness and symbolic self-knowledge. In visual material, the archetype often manifests itself through a calm, detached or pensive gaze, a static composition and minimal bodily movement. Additional markers include images of birds, light, water and the sky, as well as symbols associated with freedom, loss, anticipation and memory. Such visual choices shift the focus from external action to internal experience, transforming the female image into a bearer of cultural memory, collective trauma and the psycho-emotional state of the community. Functionally, this archetype represents the internalised experience of war and its emotional and symbolic interpretation. This group includes images associated with Chornobaivka, Chernobyl and Konotop (Table 3.).

Archetype K (Kora / Maiden) is one of the key foundational codes in the proposed

system of archetypal analysis. Its semantic core is defined by innocence, youth, potentiality, incomplete transformation, and vulnerability. Within this group, the female image represents an initial state, inner purity, and unrealized potential for change. Characteristic visual features include gentle expressiveness, a contemplative or slightly detached gaze, delicate bodily posture, civilian clothing, and the absence of active weapons or overt military attributes. At the compositional level, these images typically exhibit a calm, balanced structure, emphasizing vulnerability and psychological openness. The methodological value of this archetype lies in its frequent role as a starting point for further archetypal transformation, particularly toward hybrid codes associated with trauma, internalization, or the activation of strength. Examples of this group include images from Nova Kakhovka and Skadovsk (Table 4.)

Category AN (Introspective Warrior) is the most representative in the studied sample, highlighting its central role in shaping the contemporary visual model of the female image in wartime. This archetype combines active combat action with pronounced subjectivity, individual identity, and inner reflection. Unlike the "pure"

Table 3

**Pure Type N or Type N with
a minimal degree of hybridity**

Parameter	Chornobaivka	Chernobyl	Konotop
			
Primary	N	N	N
Secondary	FLU+SAC	TRM	INT
Transformation	ETH	DST	ETH
Space	ETH	DOC	ETH

Table 4

**Pure Type K or Type K with
a minimal degree of hybridity**

Parameter	Nova Kakhovka	Skadovsk
		
Primary	K	K
Secondary	ACT	ACT
Transformation	URB	OCC
Space	MDRN	DOC

Amazon, dominated by functional military efficiency, this category pairs combat readiness with personal presence and psychological depth. It embodies a new war heroine, where outward readiness for resistance merges with distinct individuality. Typical features include a modern urban style, a mix of civilian and military clothing, tattoos, personal accessories, relaxed poses, and expressive facial emotions. These elements visually emphasize not only combat roles but also the personal dimension of the

image. Functionally, this category establishes a new cultural archetype of female agency, portraying women not only as defenders but also as autonomous, reflective, and socially active participants in historical processes. Examples come from the cities of Mykolaiv, Odesa, Kryvyi Rih, Melitopol, Orikhiv, Poltava, Ternopil, Huliiapole, Zhytomyr, and Khmelnytskyi (Table 5.).

Importantly, many of these visual representations are associated with cities under threat of occupation, exposed to active combat, or

Table 5

Category AN (Introspective Warrior)

Parameter	Mykolaiv	Odesa	Kryvyi Rih	Melitopol	Orikhiv
					
Primary	A	A	A	A	A
Secondary	N	N	N	N	N
Transformation	ACT	ACT	ACT	ACT	ACT
Space	FRT	URB	URB	URB	DST
Image	MIL	MDRN	MDRN	MDRN	MDRN
Parameter	Poltava	Ternopil	Gulaypole	Zhytomyr	Khmelnytskyi
					
Primary	A	A	A	A	A
Secondary	N	N	N	N	N
Transformation	ACT	ACT	ACT	ACT	ACT
Space	URB	URB	URB	URB	URB
Image	MDRN	MDRN	MDRN	ETH	MDRN

symbolic of local resistance. In this context, the AN archetype represents resistance in occupied and frontline areas, where the female figure embodies not only physical opposition but also urban resilience, civic steadfastness, and the right to preserve cultural space.

Thus, this category conveys the visual code of contemporary Ukrainian resistance, integrating individuality, urban culture, and combat readiness into a cohesive image of the modern war heroine.

Category KA (Witness-Warrior / Traumatized Agency) reflects the transition from innocence to actively lived wartime experience, marking the archetypal shift from Kora to Amazon. This group combines traumatic vulnerability with empowered subjectivity, forming a distinctive female image—not as a passive victim, but as a figure who has endured trauma and gained agency. The semantic core centers on personal encounters with violence, destruction, and loss, transforming the figure into an active agent and witness. Here, the woman embodies the corporeal memory of war, with lived experience inscribed directly into the visual structure of the image. Typical markers include ruins, wounds, signs of physical or emotional exhaustion, weapons in hand, and frontal or upright postures emphasizing resilience and readiness for resistance. Compositionally, these images often juxtapose vulnerability with inner strength, creating tension between trauma and agency. Functionally, this category serves as a corporeal testimony of war, with the female figure

acting as a visual mediator of collective trauma. Examples include representations from Irpin, Mariupol, and Bakhmut, which, in the context of the Ukrainian war, have become symbols of destruction, loss, and heroic resistance (Table 6.).

Category MN (Woman-Memory / Cultural Continuity) combines the maternal archetype with the Anima as a bearer of memory, cultural depth, and inner experience. Unlike action-oriented categories, here the symbolic and cultural dimension of continuity is central, focusing on the preservation of memory, heritage, and collective identity. The semantic core of this group is formed by historical continuity, cultural memory, and generational succession. The female figure in this category represents not active action but the function of safeguarding meanings, traditions, and the community's historical experience. Key visual markers include ethno-cultural motifs, traditional costumes, memory symbols, birds, plants, ornamental elements, and an emphasis on inheritance. These signs create a visual code of continuity, presenting the woman as a carrier of the cultural archive. Functionally, this category embodies historical continuity, cultural identity, and the community's symbolic resilience in wartime. Examples include representations from Crimea and Enerhodar, where themes of memory, spatial loss, and preservation of regional identity are especially prominent (Table 7).

Category MA (Mother-Warrior) represents one of the most symbolically dense types in the studied sample. Its semantic core combines

Category KA
(Witness-Warrior / Traumatized Agency)

Parameter	Irpin	Mariupol	Bakhmut
			
Primary	K	A	A
Secondary	A	K	K
Transformation	TRM	TRM	TRM
Space	DST	DST	DST
Image	MIL	MIL	MIL

Table 6

Category MN (Woman-Memory / Cultural Continuity)

Crimea	Energodar
	
M	M
N	N
SAC	DOC
ETH	DST
ETH	REL

Table 7

the protective function of the maternal archetype (M) with the active defensive action of the Amazon archetype (A). Within this group, the dominant motif is the safeguarding of life, territory, cultural heritage, and future generations, which gives these images particular national-symbolic significance. The female figure in this category is often depicted frontally, in a vertical, monumental composition, emphasizing its iconic and almost memorial status. This compositional solution visually aligns the image with a sacralized protector, combining traits of mother, guardian, and warrior. Key visual markers include elements of traditional Ukrainian costume, shield, sword, spear, firearms, halo, wings, sacred backgrounds, as well as a child or other symbols of the future. Together, these features construct an image where defense is understood not only as military action but as an existential act of national preservation. Functionally, this category personifies the state as a protector, where the female image embodies the national archetype of defense and cultural continuity. Examples include representations from Kyiv, Zaporizhzhia, Kamianets-Podilskyi, Zakarpattia, Rivne, Lviv, and Vinnytsia (Table 8).

For more precise analysis, it is useful to express the dominance of the M and A archetypal components within each image as percentages. This approach allows not only documenting hybridity but also assessing the degree to which maternal or warrior traits prevail. For instance, the Kyiv image shows a higher percentage of the Amazon archetype, highlighting

a distinctly martial, heroic, and monumental protector of the city, with emphasis on sword, shield, and vertical posture. In contrast, the Lviv and Vinnytsia images reveal a greater proportion of the Great Mother archetype, representing the female figure as a guardian of lineage, care, and future generations. The Rivne image can be interpreted as a balanced model of the MA category, where both archetypal components are relatively even. Religious iconography, haloed backgrounds, and calm frontal poses create an atmosphere of serenity, spiritual protection, and sacred silence, while the presence of weapons introduces a defensive readiness, merging peaceful and martial dimensions within a single image. This percentage-based approach moves beyond binary coding toward a graduated model of archetypal dominance, significantly enhancing the analytical precision of the study.

Category KN (Traumatized Innocence) is one of the most significant traumatic categories in the sample, as it captures the destruction of the original state of innocence and psychological integrity. Semantically, this group reflects the transition from the Kora archetype, symbolizing youth, openness, and potential, to a state of inner fracture, shock, and loss of a safe world. Within this category, passivity, emotional shock, alienation, and inner emptiness dominate. Unlike categories where the female image represents active action or resistance, here it functions as a bearer of the consequences of violence, destruction, and collective trauma. Characteristic visual markers include a static frontal composition, ruins, cracks, damaged

Table 8

Category MA (Mother-Warrior)

Parameter	Kyiv	Zaporizhzhia	Kamianets-Podilskyi	Zakarpattia	Rivne	Lviv	Vinnytsia
							
Primary	A	A	A	A	M	M	M
Secondary	M	M	M	M	A	A	A
Transformation	ACT	ACT	ACT	ACT	ACT	SAC	ACT
Space	FRT	FRT	FRT	ETH	FRT	HM	URB
Image	MIL	MDRN	ETH	ETH	MIL	ETH	MIL

Table 9

Category NK (Innocent-Traumatized / Broken Innocence)

Parameter	Izyum	Bucha	Lysychansk
			
Primary	K	N	K
Secondary	N	K	N
Tertiary	-	A	A
Transformation	TRM	TRM	ACT
Space	DST	DST	URB
Image	MDRN	REL	ETH

environments, and symbols of broken heritage and destroyed homes. Such images create a visual code of post-traumatic space, where the female figure serves as testimony to catastrophic experience. Functionally, this category represents the victim and the consequences of destruction, capturing not the war event itself, but its psychological and cultural imprint. This group includes representations from Izyum, Bucha, and Lysychansk.(Table 9).

At the same time, analysis of these visual materials shows that the hybridization of images often extends beyond the combination of just two archetypes. In particular, the examples of Bucha and Lysychansk reveal a noticeable influence of a third archetype – A (Amazon). This manifests through the presence of weapons, elements of readiness for action, military attributes, or visual markers of inner resilience. This effect can be explained by the contextual environment in which the images are created, as they emerge during an active war, where the Amazon archetype becomes one of the most influential cultural codes in contemporary visuality. Even in traumatic images representing victims and destruction, the warrior component continues to appear as a sign of potential resistance, steadfastness, or memory of struggle. From a methodological perspective, this allows for discussing poly-archetypal hybridization, where individual images can simultaneously combine features of K, N, and A, going beyond the classical binary model. This approach significantly expands the analytical capabilities

of the framework and more accurately reflects the complexity of contemporary wartime iconography.

Conclusions. The study shows that archetypes function as adaptive mechanisms, transforming under social and historical influences. In wartime, they acquire new meanings linked to trauma, resistance, and collective identity. Female images serve as carriers of humanistic discourse, combining protection, memory, loss, and recovery, shaping a perspective on war that emphasizes empathy, resilience, and emotional experience alongside violence. However, such representations carry risks, including romanticization of war through the aestheticization of the female warrior and the creation of new stereotypes, such as glorifying female victims or normalizing strength as a required trait. Comparative analysis indicates that territorial context shapes archetypal configurations: Mariupol emphasizes trauma and memory (Anima, Kora), Kyiv highlights active resistance, while rural areas evoke stability and continuity linked to the Great Mother. Thus, space is a key factor in archetypal transformation, influencing both emotional tone and symbolic content. Despite these shifts, archetypes remain foundational structures for interpreting visual imagery. Female representations in wartime act as central agents of soft resistance, merging symbolic, emotional, and cultural dimensions, while Ukrainian visual art develops a new archetypal model of war, integrating trauma, action, memory, and identity into complex hybrid images.

Bibliography:

1. Брянцева Г., Брянцев О., Чемерис Г. Феномен смислової стійкості в інтертекстуальних практиках дизайну: стратегії управління культурними кодами. *Moderní aspekty vědy: LXVI. Díl mezinárodní kolektivní monografie*. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2026. С. 481–491 DOI : 10.52058/66-2026
2. Чемерис Г. Ю., Кардашов М. В. Деколоніальний підхід до протидії російській культурній експансії та привласненню української мистецької спадщини у вищій мистецькій освіті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. № 4. 2025. С. 49–54. DOI : 10.24195/artstudies.2025-4.7
3. Chemerys H. Feminist Aesthetics in the Visual Culture of Wartime Ukraine. *Українські студії в європейському контексті* : зб. наук. пр. Київ : ГО “Інноваційні обрії України”, 2026. № 12. (In Print)
4. Horichko, Y. (2025). Sacralisation of the female image during wartime in Ukraine and its reflection in graphic artworks. *Art and Design*, (1), 23–44. DOI : 10.30857/2617-0272.2025.1.2
5. Jung, C. G. (n.d.). Carl Jung. In *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved March 26, 2026, from UR : <https://www.britannica.com/biography/Carl-Jung>
6. Kvasnytsya, R. (2025). Visual design in representing war memory in Ukraine: Ethical and communicative dimensions. *Grail of Science*, (55), 751–758. DOI : 10.36074/grail-of-science.22.08.2025.092
7. Kysliuk, K. (2023). Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch3
8. Næsby, F. B., Meyer, S. B., & Humer, M. (2026). Gendered icons and the war in Ukraine: The visual politics of Ukraine’s social media communication. *Cooperation and Conflict*, 61(1), 177–205. DOI: 10.1177/00108367251377618
9. Shevchuk, K., & Shevchuk, D. (2025). Aesthetic experience in the wartime: The role of performances and performatives. *Analele Universității din Craiova. Seria Filosofie*, 56(2), 172–186.
10. Zaspá, I. (2022). The transformation of female image-symbols in the modern Ukrainian visual culture: The time of independence. *Issues in Cultural Studies*, 40, 176–184. DOI : 10.31866/2410-1311.40.2022.269371
11. @natashale777. (n.d.). Instagram profile. Retrieved March 26, 2026, from URL : <https://www.instagram.com/natashale777/>

References:

1. Bryantsva, H., Bryantsev, O., & Chemerys, H. (2026). Fenomen smyslovoyi stiykosti v intertekstual'nykh praktykakh dizaynu: stratehiyi upravlinnya kul'turnymy kodamy [The phenomenon of semantic stability in intertextual design practices: strategies for managing cultural codes]. *Moderní aspekty vědy: LXVI. Díl mezinárodní kolektivní monografie*, 481–491. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o. DOI : 10.52058/66-2026 [in Ukrainian]
2. Chemerys, H. & Kardashov, M. (2025). Dekolonial'nyy pidkhid do protydyi rosiys'kiy kul'turniy ekspansiyi ta pryvlasnennyyu ukrayins'koyi mystets'koyi spadshchyny u vyshchiy mystets'kiy osviti [A decolonial approach to countering Russian cultural expansion and the appropriation of Ukraine’s artistic heritage in higher arts education.] *Pivdenoukrayins'ki mystets'ki studiyi*, (4), 49–54. DOI : 10.24195/artstudies.2025-4.7 [in Ukrainian]
3. Chemerys, H. (2026) Feminist Aesthetics in the Visual Culture of Wartime Ukraine. *Ukrayins'ki studiyi v yevropeys'komu konteksti*: zb. nauk. pr. Kyiv: NGO “Innovative Horizons of Ukraine”, № 12. (In Print) [in English]
4. Horichko, Y. (2025). Sacralisation of the female image during wartime in Ukraine and its reflection in graphic artworks. *Art and Design*, (1), 23–44. DOI : 10.30857/2617-0272.2025.1.2 [in English]
5. Jung, C. G. (n.d.). Carl Jung. In *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved March 26, 2026, URL : <https://www.britannica.com/biography/Carl-Jung> [in English]
6. Kvasnytsya, R. (2025). Visual design in representing war memory in Ukraine: Ethical and communicative dimensions. *Grail of Science*, (55), 751–758. DOI : 10.36074/grail-of-science.22.08.2025.092 [in English]
7. Kysliuk, K. (2023). Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. DOI : 10.15587/978-617-7319-95-4.ch3 [in English]
8. Næsby, F. B., Meyer, S. B., & Humer, M. (2026). Gendered icons and the war in Ukraine: The visual politics of Ukraine’s social media communication. *Cooperation and Conflict*, 61(1), 177–205. DOI: 10.1177/00108367251377618 [in English]
9. Shevchuk, K., & Shevchuk, D. (2025). Aesthetic experience in the wartime: The role of performances and performatives. *Analele Universității din Craiova. Seria Filosofie*, 56(2), 172–186. [in English]
10. Zaspá, I. (2022). The transformation of female image-symbols in the modern Ukrainian visual culture: The time of independence. *Issues in Cultural Studies*, 40, 176–184. DOI : 10.31866/2410-1311.40.2022.269371 [in English]
11. @natashale777. (n.d.). Instagram profile. Retrieved March 26, 2026, from URL: <https://www.instagram.com/natashale777/>

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Чечик Валентина Вікторівна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1083-9590

Scopus ID: 57902306000

valentya.chechyk@yahoo.com

ЗНИКЛІ ІМЕНА ОСМУ: ДО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МЕЛАНІЇ ТКАЧЕНКО

Метою дослідження є реконструкція творчої біографії Меланії Ткаченко та уточнення проблеми її авторської атрибуції в контексті українського художнього процесу кінця 1920-х – початку 1930-х років. Особливу увагу приділено зіставленню виставкових, критичних, музейних і архівних фіксацій її імені з метою простеження механізмів формування авторської ідентифікації художниці в різних інституційних середовищах. Дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі виставкових каталогів 1927–1935 років, мистецької періодики кінця 1920-х – початку 1930-х років, матеріалів музейної документації, архівних описів із застосуванням історико-мистецтвознавчого, джерелознавчого та атрибуційного підходів. Результати дослідження засвідчують активну виставкову присутність Меланії Ткаченко в художньому житті доби та її включеність у сучасне критичне поле. Простежено, що у виставкових і критичних джерелах художниця послідовно фігурує без суперечностей у персональній ідентифікації, тоді як розбіжності виникають на етапі музейної атрибуції, пов'язаному з необхідністю повного іменного визначення автора. На підставі архівних матеріалів уточнено повне ім'я художниці – Меланія Іванівна Ткаченко – та встановлено причини варіативності атрибуції у джерельному корпусі. Висновки дослідження демонструють, що історія Меланії Ткаченко є прикладом існування художника в різних режимах документальної пам'яті. Реконструкція її виставкової діяльності й аналіз інституційних способів фіксації авторства дозволяють виявити механізми формування, зміцнення та трансформації мистецької пам'яті в культурному просторі ХХ століття й окреслюють перспективи подальших архівних студій.

Ключові слова: Меланія Ткаченко, ОСМУ, українське мистецтво 1920-х років, виставковий процес, авторська атрибуція, музейна документація, мистецька пам'ять.

Chechyk Valentyna. DISAPPEARED NAMES OF OSMU: TOWARD THE CREATIVE BIOGRAPHY OF MELANIA TKACHENKO

The aim of this study is to reconstruct the artistic biography of Melania Tkachenko and to clarify the problem of her authorial attribution within the context of the Ukrainian artistic process of the late 1920s and early 1930s. Particular attention is paid to the comparison of exhibition, critical, museum, and archival records of her name in order to trace the mechanisms through which the artist's identity was formed and fixed within different institutional environments. The research is based on a comparative analysis of exhibition catalogues from 1927–1935, art periodicals of the late 1920s–early 1930s, museum documentation, and archival descriptions, applying art-historical, source-critical, and attributional approaches.

The results demonstrate Melania Tkachenko's active participation in the exhibition life of the period and her integration into contemporary critical discourse. The study shows that exhibition and critical sources consistently identified the artist without contradictions in personal attribution, while discrepancies emerged at the stage of museum cataloguing, where the requirement for full personal identification altered the mode of recording authorship. Archival materials have made it possible to ascertain the artist's full name – Melania Ivanivna Tkachenko – and to explain the variability of attribution found in the documentary corpus.

The conclusions argue that the case of Melania Tkachenko represents not a disappearance of an artist but an example of artistic existence across different regimes of documentary memory. The reconstruction of her exhibition activity and the analysis of institutional attribution practices reveal mechanisms of preservation, displacement, and transformation of artistic memory within the cultural space of the twentieth century and outline perspectives for further archival research.

Key words: Melania Tkachenko, OSMU (Association of Contemporary Artists of Ukraine), Ukrainian art of the 1920s, exhibition process, authorial attribution, museum documentation, cultural memory.

Вступ. «Об'єднання сучасних мистців України» (ОСМУ) зазвичай описують через кілька імен, які стали «опорними» для історіографії. Між тим, виставкове поле кінця 1920-х років включало значно ширше коло учасників, присутність яких у документах зафіксована, але в подальших реконструкціях виявилася нерівною або перерваною. Меланія Ткаченко належить саме до таких постатей: її ім'я з'являється в каталогах всеукраїнських виставок 1927–1933 років, її твори входять у критичне поле, однак далі джерельний ряд дає збій: змінюються ініціали, втрачаються роботи, окремі фіксації виявляються несумісними між собою. Біографія художниці постає в ситуації «зсуву пам'яті», спричиненого розбіжностями виставкових, критичних і музейних способів фіксації імені.

Метою статті є уточнення персональної атрибуції Меланії Ткаченко та визначення її місця в художньому процесі кінця 1920-х – початку 1930-х років шляхом зіставлення виставкових, критичних і музейних джерел.

Матеріали та методи дослідження. Дослідження діяльності ОСМУ здійснювалося переважно в межах узагальнюючих студій, присвячених мистецькому процесу 1920–1930-х років (У. Мельникова [1], В. Шейко [2], А. Сидоренко [3], О. Роготченко [4], А. Сокирко [5]). У цих працях об'єднання розглядається в контексті формування художніх угруповань, ідеологічних трансформацій і культурної політики доби, причому увага зосереджується переважно довкола найбільш репрезентативних фігур середовища. Ім'я Меланії Ткаченко в цьому дослідницькому корпусі не фігурує, попри її зафіксовану участь у виставковому процесі кінця 1920-х – початку 1930-х років.

Матеріалами дослідження стали виставкові каталоги 1920-х – середини 1930-х років, публікації періодики означеного часу, музейна документація Національного художнього музею України, фонди Харківського художнього музею, а також опубліковані архівні описи особового фонду Ю. Оболенської (РДАЛМ).

Дослідження ґрунтується на історико-мистецтвознавчому, джерелознавчому та атрибуційному аналізі. Зіставлення різних типів фіксацій дозволило виявити розбіжності у персональних даних, простежити зміну ініціалів і уточнити повне ім'я художниці. Метод порівняльного аналізу використано для співвіднесення виставкових назв творів із критичними інтерпретаціями та музейними атрибуціями.

Результати. Меланія Ткаченко з'являється в українському художньому процесі наприкінці 1920-х років без видимої «передісторії»: її ім'я вперше фіксується в доступних джерелах одразу серед учасників великих виставок; попередній етап її художньої біографії в тогочасній пресі та виставкових матеріалах не простежується.

У лютому 1927 року вона бере участь у виставці «Художник сьогодні», де експонує одинадцять станкових робіт. У каталозі М. Ткаченко представлена в розділі «Художник в майстерні»; до переліку входять твори олійного живопису, акварельні етюди та рисунки олівцем, зокрема кілька варіантів мотиву кавового млинка (№ 198-208) [6, с. 11]; подальша доля цих та більшості згаданих нижче творів наразі залишається невідомою.

У травні 1927 року М. Ткаченко бере участь в харківській виставці Асоціації художників Червоної України (АХЧУ). Каталог фіксує групу її олійних робіт – етюди, натюрморти, портрети та композицію «Комсомолка» (№ 572–575) [7, с. 36], що певною мірою дозволяє конкретизувати тематичний і жанровий діапазон її мистецької роботи.

За свідченням Є. Холостенка, у грудні того ж року вона разом із М. Шароновим представляла Харків на київській виставці «Мистецький Київ – Західній Україні», де обидва означені як члени ОСМУ [8, с. 169].

У листопаді 1927 року, поряд із учасниками ОСМУ, Ткаченко експонується на ювілейній виставці «10 років Жовтня» [9, с. 22]. Саме це осміське середовище сучасники окреслювали як своєрідну «французьку колонію» на теренах України [10, с. 124],

підкреслюючи увагу до живописної мови, що переважала над сюжетною декларацією [11].

За каталогом виставки художниця представила вісім творів; два з них були відібрані для музейної закупівлі [12, с. 10]. Серія «Робітничий побут» (№ 353–359) згодом отримала відображення в пресі: один із творів був опублікований у журналі «Глобус» за 1928 рік під назвою «Сніданок» (Іл. 1) [13, с. 18]. Ідентифікація ґрунтується на зіставленні нумерації каталогу з підписом і композицією репродукції. Спосіб збереження твору у вигляді чорно-білої журнальної репродукції унеможливило безпосередній аналіз колористичної побудови та фактури. Водночас у критичних оглядах кінця 1920-х років колір послідовно осмислюється як один із визначальних чинників живописної мови ОСМУ, зокрема в огляді М. Левади [14, с. 3]. Це дозволяє припускати, що й у «Сніданку» колористичний аспект відігравав суттєву роль (рис. 1).



Рис. 1. Ткаченко Меланія. Сніданок. Ескіз, темпера. 1927

На підставі цієї репродукції можливим стає аналіз композиційної організації твору Меланії Ткаченко. У центрі – дві жіночі постаті, розміщені на передньому плані під час короткого перепочинку просто неба. Рух мінімізований, жести приглушені; фігури нахилені одна до одної, проте не вступають у безпосередній зоровий контакт. Між ними сформовано предметний осередок (чайник, кухоль, пляшка та згорток із їжею), що стягує композицію до центру й об'єднує постаті в спільному побутовому просторі.

Постаті трактовано узагальнено й масивно. Контраст темних площин облич і рук зі світлими площинами одягу формує виразну тональну структуру, завдяки якій фігури сприймаються як цілісні об'єми, вписані у площинно організований простір. Пейзажний фон не відкривається в глибину: геометризовані форми пагорбів утворюють умовне тло, підпорядковане ритму фігур. Вагітність однієї з жінок акцентує зосередженість сцени на тривалості й очікуванні.

Мотив перепочинку наприкінці 1920-х років широко представлений у живописі доби [15, с. 316]. Художників приваблює не стільки дія, скільки пауза між діями, момент тимчасового зупинення повсякденного руху. У цьому контексті «Сніданок» Меланії Ткаченко вирізняється зосередженістю композиції: простір не відкривається назовні, а збирається навколо двох постатей, утворюючи внутрішньо замкнений образ.

Попри належність до серії «Робітничий побут», сцена не зводиться до ілюстративного соціального епізоду; побутовий мотив сніданку слугує передусім засобом формальної організації, у якій буденна ситуація втрачає конкретність події. В огляді виставки, опублікованому П. Горбенком у журналі «Червоний шлях» 1928 року, Ткаченко згадується серед художників, що «базуються на вивченні старого малярства», поруч із В. Пальмовим та І. Івановим, і характеризується як авторка «старанно і досить грамотно зроблених речей», які «не зупиняють на собі особливої уваги» [16, с. 124]. Спокій композиції, позбавленої виразної дії, не збігався з виставковою інтонацією «героїчної доби». Саме ця стримана, майже безподієва пластична інтонація вступає в напружений діалог із сучасною критикою кінця 1920-х років.

Ім'я М. Ткаченко регулярно фіксується в критичних оглядах виставкового життя кінця 1920-х років, з'являючись поруч із провідними учасниками художнього процесу, зокрема митцями ОСМУ. М. Вороний означував це коло як «своєрідних експресіоністів» [17, с. 79]. У статті «Сучасні течії в українському малярстві» (1928) І. Врона розглядав М. Ткаченко серед художників,

пов'язаних із колористичними пошуками, поруч із В. Пальмовим, П. Голуб'ятниковим, М. Тряскіним, Л. Чуп'ятовим, а також О. Богомазовим, І. Івановим і Т. Фраєрманом [18, с. 88]. Уже в огляді Другої Всеукраїнської художньої виставки (1929) мистецтво майже того самого кола – П. Голуб'ятникова, А. Черкаського, І. Іванова, Т. Фраєрмана та М. Ткаченко – Іван Врона характеризує як прояв «безсилового, анемічного і підробленого інфантилізму» [19, с. 176]. І Горбенко, і Врона пов'язували живопис М. Ткаченко з художнім середовищем школи К. Петрова-Водкіна. Це зіставлення нині уточнюється завдяки фотографічним матеріалам школи Є. Званцевої, отриманим авторкою у приватній науковій комунікації, що дозволяє конкретизувати ранній етап художньої біографії Меланії Ткаченко.

На III Всеукраїнській художній виставці Наркомосу УРСР (1930–1931) М. Ткаченко – представниця ОСМУ – експонує олійний твір «Зникають дзвони» (№ 112) [20, с. 21]. За свідченням К. Родіонова, роботу, означену як плакат, було знято з експозиції [21, с. 112]. Напруга між художньою мовою М. Ткаченко та зміною художньої політики початку 1930-х років проявляється не лише в критичних оцінках, а й у самій експозиційній практиці.

Подальша виставкова присутність художниці простежується фрагментарно. Каталоги виставок, зокрема всеукраїнських художніх виставок початку – середини 1930-х років, нерідко не були видані, не збереглися або залишаються бібліографічною рідкістю, що ускладнює реконструкцію експозиційного матеріалу. У каталозі «Спецфонд 1937–1939» (2015) зафіксовано, що твір за авторством М. Ткаченко експонувався на V Всеукраїнській художній виставці НКО УСРР (1932–1933) [22, с. 325]. Відомості про склад цієї виставки були встановлені кураторкою проєкту Ю. Литвиненц на підставі матеріалів архіву харківського мистецтвознавця С. Таранушенка, що зберігаються в Національному художньому музеї України (НХМУ), зокрема підготовчих фотографій експозиції [23, с. 15].

Від цього моменту історія творчої присутності М. Ткаченко простежується вже в музейному контексті.

Проєкт НХМУ 2015 року «Спецфонд. 1937–1939» став точкою, з якої твори, вилучені з публічного простору в 1930-х роках, повернулися до наукового розгляду. Серед них – твір, опублікований у каталозі проєкту й збережений у фондах НХМУ під назвою «Алегорія (карикатура). 1930. Темпера». У музейній інвентарній документації автор зазначений як «Ткаченко Микола Іванович», що не узгоджується з виставковими та критичними джерелами кінця 1920-х – початку 1930-х років, де Ткаченко послідовно фігурує як художниця.

Композиція «Алегорії» вибудована на різкому протиставленні узагальненої фігури з піднятими руками, збільшеної за масштабом і винесеної на передній план, та групи релігійних персонажів, серед яких виразно акцентовано мотив дзвонів. Простір трактовано фронтально, із мінімізованою глибиною та загостреною силуетною побудовою, що надає сцені виразної плакатної інтонації. Антирелігійна образність цього твору співвідноситься з виставковим і критичним контекстом мистецтва Меланії Ткаченко початку 1930-х років. Нагадаємо, у каталозі III Всеукраїнської художньої виставки (1930–1931) художниця експонувала живопис «Зникають дзвони», означений сучасниками як твір плакатного характеру; в огляді С. Єфимовича (1931) цей експонат згадується під назвою «Проти релігії» та характеризується як робота з загостреним ідеологічним змістом і грубуватим кольоровим вирішенням «під плакат» [24, с. 134]. Варіативність назв засвідчує різні способи фіксації одного виставкового твору в джерелах різного типу.

Попри відмінність технічного означення (олійний живопис у виставковому каталозі та темпера в музейній інвентаризації), збіг датування, тематичного кола й критичних характеристик дозволяє розглядати «Зникають дзвони», критичне означення «Проти релігії» та музейну «Алегорію (карикатуру)» як імовірно взаємопов'язані фіксації одного художнього задуму, що функціонував

в різних інституційних контекстах початку 1930-х років. Саме це зіставлення виявляє розбіжність у способах атрибуції автора.

У виставкових каталогах і мистецькій пресі кінця 1920-х – початку 1930-х років М. Ткаченко послідовно постає як художниця: подекуди її прямо названо «ученицею» [25, с. 124] або подано у формі «Ткаченкова» [26, с. 176], що додатково фіксує жіночу ідентифікацію в тодішньому мовленні. Натомість у музейній інвентарній документації автор роботи зазначений як «Ткаченко Микола Іванович». Питання авторства виникає не у виставковому середовищі, а на етапі включення твору до музейної системи обліку (1939), коли вимога повної персональної ідентифікації змінює форму фіксації імені митця.

Важливе уточнення імені художниці надають описи архівних матеріалів особового фонду Ю. Оболенської (РДАЛМ), де зберігаються листи Ткаченко Меланії Іванівни, датовані 1935–1936 роками. Уже архівна фіксація повного імені знімає сумнів щодо персональної ідентифікації. Належність листів до фонду художниці з найближчого кола К. Петрова-Водкіна окреслює її зв'язок із цим середовищем у харківський період і повертає персональне ім'я в той контекст, де виставкові та музейні джерела виявилися непевними.

Окремо постає ще один корпус свідчень – неофіційний і фрагментарний, сформований публікаціями та інтерв'ю 2010-х років [27]. У цих матеріалах Меланія Ткаченко згадується як українська художниця, учениця К. Петрова-Водкіна, яка в умовах репресивної політики 1930-х років була ув'язнена, а згодом опинилася в Середній Азії, де працювала в художніх студіях Коканда «при дитячих будинках за їжу». Відомості подані у формі усних спогадів, пов'язаних із життєвою історією узбецького художника, сценографа, режисера й письменника Шавката Абдусаламова, і наразі не мають документального підтвердження в архівних чи музейних джерелах.

Попри відсутність верифікованих доказів, поява цього сюжету дозволяє припустити можливу траєкторію подальшої біографії й хронологічно збігається з періодом зникнення імені Ткаченко з українського

виставкового поля середини 1930-х років. У цьому випадку усна пам'ять постає ще одним рівень фіксації художниці – поряд із виставковими, критичними, музейними та архівними джерелами, що по-різному зберегли її присутність у художньому процесі.

Висновки. Проведене дослідження повертає Меланію Ткаченко в контекст українського художнього процесу кінця 1920-х років, окреслюючи її виставкову активність і характер критичного сприйняття. Її ім'я з'являється в каталогах великих виставок, у критичних оглядах, у полеміці навколо пластичної мови й ідеологічних очікувань часу. Живопис художниці (від камерних композицій до алегорично-плакатних рішень) входить у поле публічної дискусії доби. Дослідження уточнює її місце в колі колористичних пошуків кінця 1920-х років і в художньому середовищі, пов'язаному з традицією школи К. Петрова-Водкіна.

У середині 1930-х років її ім'я зникає з виставкового поля, однак документальний слід не переривається. Варіативність ініціалів у каталогах, музейна розшифровка з іншим ім'ям та архівне листування формують складний ряд фіксацій, що не поєднуються автоматично. Архівні матеріали дозволяють встановити повне ім'я – Меланія Іванівна Ткаченко – і співвіднести його з корпусом критичних текстів кінця 1920-х років.

Історія цієї біографії постає як історія роз'єднаних записів, збережених у різних інституційних і позаінституційних середовищах. Вона демонструє, як ім'я художника може одночасно бути присутнім у джерелах і втрачати цілісність у культурній пам'яті. Реконструкція виставкової діяльності та уточнення авторської атрибуції дозволяють простежити механізми збереження й зміщення мистецької пам'яті в культурному просторі ХХ століття та окреслюють перспективи подальших архівних досліджень.

Авторка висловлює подяку професорці кафедри германістики та русистики Коледжу Франкліна і Маршалла Ліні Бернштейн (США) за консультації, пов'язані з дослідженням художнього кола К. Петрова-Водкіна.

Література:

1. Мельникова У. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 194 с.
2. Шейко В.М. формування об'єднань художників України у 20-Х рр. ХХ ст. *Культура України*. Випуск 39. 2012. С. 4-15.
3. Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Сидоренко Андрій Вікторович ; Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021. 403 с.
4. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
5. Сокирко А. А. Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Київ, 2018. 259 с.
6. Художник сьогодні : каталог виставки в залах Всеукраїнського Соціального музею Артема. Харків : Всеукраїнський соціальний музей ім. Артема, 1927. 40 с.
7. Каталог Першої Всеукраїнської виставки художників Червоної України : живопис, графіка, скульптура, архітектура, фотографія, виробниче мистецтво. Харків : Вид-во АХЧУ, 1927. 43 с.
8. Холостенко Є. Виставка «Мистецький Київ – Західній Україні». *Життя і революція*. 1928. № 2. С. 169-170.
9. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки «10 років Жовтня» : малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно. Вид. 2-ге. Харків ; Київ ; Одеса : Вид-во Наркомосу УСРР, 1927. 52 с.
10. Єфимович С. На шляхах розвитку образотворчого мистецтва на Україні. *Життя і революція*. 1931. № 3. С. 123-149.
11. До статуту об'єднання сучасних митців України. Основні положення. *Нове мистецтво*. 1928. № 14-15. С. 8-9.
12. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки «10 років Жовтня» : малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно. Вид. 2-ге. Харків ; Київ ; Одеса : Вид-во Наркомосу УСРР, 1927. 52 с.
13. Ткаченко М. Сніданок (репродукція). *Глобус*. 1928. № 5. С. 18.
14. Левада М. Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання Сучасних Митців України (ОСМУ). *Радянське мистецтво*. 1928. № 6. С. 2-4.
15. Чечик В. Сніданок нової доби: людина і предметна реальність в українському мистецтві 1920-х – початку 1930-х років. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : збірник тез VII Міжнародної наукової конференції (19-21 листопада, 2025)*. Київ, 2025. С. 316. URL : <https://surl.luh.gov.ua/10.26907/2542-0416.2025.316> (дата звернення 15.02.2026).
16. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня. *Червоний шлях*, 1928. № 3. С. 115-127.
17. Вороний М. Всеукраїнська мистецька виставка (Малярство). *Глобус*. 1928. № 5. С. 78-80.
18. Врона І. Сучасні течії в українському малярстві. *Критика*. 1928. № 2. С. 88-99.
19. Врона І. Без керма і вітрил. (Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв). *Життя і революція*. 1929. № 7-8. С. 171-180.
20. Третя Всеукраїнська художня виставка НКО УСРР: малярство, графіка, скульптура, театр. оформ., оформ. побуту, студ. роботи худож. ін-тів: каталог. Київ: Наркомпрос УСРР, 1930-1931. 51 с.
21. Родіонов К. На III Всеукраїнській художній виставці. *Червоний шлях*. 1930. № 9. С. 110-119.
22. Спецфонд 1937-1939. З колекції НХМУ : каталог / авт.-упоряд. Ю. Литвинець. Київ : Фенікс, 2016. 406 с.
23. Спецфонд 1937-1939. З колекції НХМУ : каталог / авт.-упоряд. Ю. Литвинець. Київ : Фенікс, 2016. 406 с.
24. Єфимович С. На шляхах розвитку образотворчого мистецтва на Україні. *Життя і революція*. 1931. № 3. С. 123-149.
25. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня. *Червоний шлях*. 1928. № 3. С. 115-127.
26. Врона І. Без керма і вітрил. (Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв). *Життя і революція*. 1929. № 7-8. С. 171-180.
27. Shavkat Abdusalomov bilan suhbat [Електронний ресурс]. BBC News O'zbek. 5 may 2016. URL: <https://novvedomosti.ru/articles/culture/41985/> (дата звернення: 06.01.2026).

References:

1. Melnykova, U. (2007). *Mystetski obiednannia v Ukraini 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv (teoretychni zasady ta tvorcha praktyka)* [Art associations in Ukraine in the 1920s – early 1930s (theoretical foundations and creative practice)] (Candidate's dissertation). Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv [Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv, 194 p. [in Ukrainian].
2. Sheiko, V. M. (2012). *Formuvannia obiednan khudozhnykiv Ukrainy u 20-kh rr. XX st.* [Formation of artists' associations of Ukraine in the 1920s]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 39, 4–15. [in Ukrainian].
3. Sydorenko, A. V. (2021). *Formuvannia ARMU v Kyivskomu khudozhnomu instytuti ta yii vplyv na zhyvopys ukrainskoho modernizmu* [Formation of ARMU at the Kyiv Art Institute and its influence on Ukrainian modernist painting] (Candidate's dissertation). *Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury* [National Academy of Fine Arts and Architecture], Kyiv, 403 p. [in Ukrainian].
4. Rohotchenko, O. O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism]. *Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy* [Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine]. Kyiv: Feniks [Phoenix], 608 p. [in Ukrainian].
5. Sokyrko, A. A. (2018). *Dialnist obiednan khudozhnykiv USSR (1920-ti – pochatok 1930-kh rr.): suspilno-politychnyi kontekst* [Activities of artists' associations of the Ukrainian SSR (1920s – early 1930s): Socio-political context] (Candidate's dissertation). Kyiv, 259 p. [in Ukrainian].
6. *Khudozhnyk sohodni: kataloh vystavky v zaliakh Vseukrainskoho sotsialnoho muzeiu im. Artema* [The artist today: Exhibition catalogue in the halls of the All-Ukrainian Social Museum named after Artem]. (1927). Kharkiv: Vseukrainskyi sotsialnyi muzei im. Artema [All-Ukrainian Social Museum named after Artem], 40 p. [in Ukrainian].
7. *Kataloh Pershoi Vseukrainskoi vystavky khudozhnykiv Chervonoi Ukrainy: zhyvopys, hrafika, skulptura, arkhitektura, fotografiia, vyrobnyche mystetstvo* [Catalogue of the First All-Ukrainian Exhibition of Artists of Red Ukraine: Painting, graphics, sculpture, architecture, photography, industrial art]. (1927). Kharkiv: Vydavnytstvo AKhChU [Publishing House of the Association of Artists of Red Ukraine], 43 p. [in Ukrainian].
8. Kholostenko, Ye. (1928). *Vystavka «Mystetskyi Kyiv – Zakhidni Ukraini»* [Exhibition «Artistic Kyiv – to Western Ukraine»]. *Zhyttia i revoliutsiia* [Life and Revolution], (2), 169–170. [in Ukrainian].
9. *Kataloh Vseukrainskoi yuvileinoi vystavky «10 rokiv Zhovtnia»: maliarstvo, hrafika, skulptura, arkhitektura, foto-kino (2-he vyd.)* [Catalogue of the All-Ukrainian Jubilee Exhibition «10 Years of October»: Painting, graphics, sculpture, architecture, photo-cinema (2nd ed.)]. (1927). Kharkiv; Kyiv; Odesa: Vydavnytstvo Narkomосу USSR [Publishing House of the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR], 52 p. [in Ukrainian].
10. Efymovych, S. (1931). *Na shliakhakh rozvytku obrazotvorchoho mystetstva na Ukraini* [On the paths of development of fine arts in Ukraine]. *Zhyttia i revoliutsiia* [Life and Revolution], (3), 123–149. [in Ukrainian].
11. *Do statutu obiednannia suchasnykh myttsiv Ukrainy. Osnovni polozhennia* [To the statute of the Association of Contemporary Artists of Ukraine. Basic provisions]. (1928). *Nove mystetstvo* [New Art], (14–15), 8–9. [in Ukrainian].
12. *Kataloh Vseukrainskoi yuvileinoi vystavky “10 rokiv Zhovtnia”: maliarstvo, hrafika, skulptura, arkhitektura, foto-kino (2-he vyd.)* [Catalogue of the All-Ukrainian Jubilee Exhibition “10 Years of October”: Painting, graphics, sculpture, architecture, photo-cinema (2nd ed.)]. (1927). Kharkiv; Kyiv; Odesa: Vydavnytstvo Narkomосу USSR [Publishing House of the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR], 52 p. [in Ukrainian].
13. Tkachenko, M. (1928). *Snidanok (reproduktsiia)* [Breakfast (reproduction)]. *Hlobus* [Globus], (5), 18. [in Ukrainian].
14. Levada, M. (1928). *Vseukrainska khudozhnia vystavka. Obiednannia Suchasnykh Myttsiv Ukrainy (OSMU)* [All-Ukrainian art exhibition. Association of Contemporary Artists of Ukraine (OSMU)]. *Radianske mystetstvo* [Soviet Art], (6), 2–4. [in Ukrainian].
15. Chechyk, V. (2025). *Snidanok novoi doby: liudyna i predmetna realnist v ukrainskomu mystetstvi 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv* [Breakfast of a new era: The human being and material reality in Ukrainian art of the 1920s – early 1930s]. In *Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohii: zbirnyk tez VII Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (19–21 lystopada 2025)* [Problems of methodology of contemporary art studies and cultural studies: Proceedings of the 7th International Scientific Conference (November 19–21, 2025)] (p. 316). Kyiv. <https://surl.luh.gov.ua/lehqfqn> [in Ukrainian].
16. Horbenko, P. (1928). *Ohliad Vseukrainskoi khudozhnoi vystavky v 10 rokivny Zhovtnia* [Review of the All-Ukrainian art exhibition on the 10th anniversary of October]. *Chervonyi shliakh* [Red Path], (3), 115–127. [in Ukrainian].
17. Voronyi, M. (1928). *Vseukrainska mystetska vystavka. Maliarstvo*. *Hlobus*, (5), 78–80. [in Ukrainian].
18. Vrona, I. (1928). *Suchasni techii v ukrainskomu maliarstvi*. *Krytyka*, (2), 88–99. [in Ukrainian].

19. Vrona, I. (1929). Bez kerma i vitryl (Druha vseukrainska vystavka obrazotvorchykh mystetstv) [Without a rudder and sails (Second All-Ukrainian exhibition of fine arts)]. Zhyttia i revoliutsiia [Life and Revolution], (7–8), 171–180. [in Ukrainian].
20. Tretia Vseukrainska khudozhnia vystavka NKO USRR: maliarstvo, hrafika, skulptura, teatr. oform., oform. pobutu, stud. roboty khudozh. in-tiv: kataloh [Third All-Ukrainian Art Exhibition of the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR: painting, graphics, sculpture, theatre design, everyday design, student works of art institutes: catalogue]. (1930–1931). Kyiv: Narkompros USRR [People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR], 51 p. [in Ukrainian].
21. Rodionov, K. (1930). Na III Vseukrainskii khudozhnii vystavtsi [At the Third All-Ukrainian Art Exhibition]. Chervonyi shliakh [Red Path], (9), 110–119. [in Ukrainian].
22. Spetsfond 1937–1939. Z koleksii NHMU: kataloh [Special Fund 1937–1939. From the collection of the National Art Museum of Ukraine: catalogue]. (2016). Yu. Lytvynets (Comp.). Kyiv: Feniks [Phoenix], 406 p. [in Ukrainian].
23. Spetsfond 1937–1939. Z koleksii NHMU: kataloh [Special Fund 1937–1939. From the collection of the National Art Museum of Ukraine: catalogue]. (2016). Yu. Lytvynets (Comp.). Kyiv: Feniks [Phoenix], 406 p. [in Ukrainian].
24. Efymovych, S. (1931). Na shliakhakh rozvytku obrazotvorchoho mystetstva na Ukraini [On the paths of development of fine arts in Ukraine]. Zhyttia i revoliutsiia [Life and Revolution], (3), 123–149. [in Ukrainian].
25. Horbenko, P. (1928). Ohliad Vseukrainskoi khudozhnoi vystavky v 10 rokovyny Zhovtnia [Review of the All-Ukrainian art exhibition on the 10th anniversary of October]. Chervonyi shliakh [Red Path], (3), 115–127. [in Ukrainian].
26. Vrona, I. (1929). Bez kerma i vitryl (Druha vseukrainska vystavka obrazotvorchykh mystetstv) [Without a rudder and sails (Second All-Ukrainian exhibition of fine arts)]. Zhyttia i revoliutsiia [Life and Revolution], (7–8), 171–180. [in Ukrainian].
27. Shavkat Abdusalomov bilan suhbat [Interview with Shavkat Abdusalomov]. (2016, May 5). BBC News O'zbek [BBC News Uzbek]. <https://novvedomosti.ru/articles/culture/41985/>

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 008:394:327:930.85:75(44)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.56>

Tchystiak Dmytro Olexandrovytch,

docteur d'État en philologie, Professeur des Universités,
département de philologie romane,
Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv,
Travailleur honoré de la culture d'Ukraine
ORCID ID: 0000-0003-0081-7806
Scopus-Author ID: 57218830414
Researcher ID: AAD-1613-2022
dmytro.tchystiak@gmail.com

Kazimirova Inna Olexandrivna,

directrice du département, Centre muséal d'exposition,
Musée de l'histoire de Kyiv
ORCID ID: 0009-0005-7071-9277
sauinna@ukr.net

NICOLE LEMAIRE D'AGAGGIO'S CREATIVE AND DIPLOMATIC ACTIVITY: HERITAGE AND PERSPECTIVES

This article is devoted to the analysis of the creative work and public activities in the field of European diplomacy of the prominent artist, art historian, cultural and public figure, Secretary General of the European Academy of Sciences, Arts and Literature (AESAL), Nicole Lemaire d'Agaggio. It examines her artistic development—from works in the field of expressionist portraiture to non-constructivist abstraction, from the technique of polychromatic drapery to series of works inspired by collaboration with prominent researchers in European molecular physics, with a critical review of Ukrainian and foreign art historical studies in this field. A specific analysis is provided of Nicole Lemaire d'Agaggio's cultural, artistic, and public-diplomatic work in international projects of the AESAL under the auspices of the French Senate and UNESCO, in synergy with other institutions within a broad sociocultural context over the past 45 years, through the democratic liberation struggles, to the latest European integration projects. The article examines in detail the various aspects of artistic, scientific, and social cooperation between European and Ukrainian partners of the AESAL, including efforts to promote the creative and artistic legacy of Taras Shevchenko, Borys Oliynyk, Borys Chehodar, Dmytro Pavlychko, and Oleksandr Ivahnenko, as well as the essayistic heritage of Ukrainian-born Nobel Prize laureate Georges Charpak. As a conclusion of the study, the main achievements, challenges, and prospects for researching the work of Nicole Lemaire d'Agaggio in Ukrainian and international art history have been identified, and the leading directions of the AESAL's current and future activities have been outlined, particularly in the field of Franco-Ukrainian cooperation.

Key words: art history, visual arts, cultural diplomacy, Franco-Ukrainian cultural relations, translation.

Чистяк Дмитро, Казімірова Інна. МИСТЕЦЬКА ТА КУЛЬТУРНО-ДИПЛОМАТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ НІКОЛЬ ЛЕМЕР Д'АГАДЖІО: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Статтю присвячено аналізу творчого доробку та суспільної діяльності у сфері європейської дипломатії відомої художниці, мистецтвознавця, культурної та громадської діячки, генерального секретаря Європейської академії наук, мистецтв і літератури (ЄАНМЛ) Ніколь Лемер д'Агаджіо. Проаналізовано її творче становлення – від робіт у сфері експресіоністичного портрета до не-конструктивістської абстракції, від техніки поліхромного драпірування до серій робіт, натхнених співпрацею з визначними дослідниками європейської молекулярної фізики, з критичним розглядом вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавчих досліджень у даній царині. Окремо аналізується культурно-мистецька та суспільно-дипломатична робота Ніколь Лемер д'Агаджіо в міжнародних проектах ЄАНМЛ під егідою Сенату Франції та ЮНЕСКО у синергії з іншими інституціями у широкому соціокультурному контексті за останні 45 років, від часів «залізної завіси», через визвольні демократичні змагання до новітніх євроінтеграційних проектів. Детально розглянуто особливості різнопланової мистецької, наукової та суспільної кооперації між європейськими та українськими партнерами ЄАНМЛ, зокрема участь у популяризації у франкомовному культурному ареалі творчої та художньої спадщини Тараса Шевченка, Бориса Олійника, Бориса Чегодара,

Дмитра Павличка та Олександра Івахненка, а також есеїстичної спадщини лауреата Нобелівської премії українського походження Жоржа Шарпака. Як підсумок студії виділено основні здобутки, проблеми та перспективи дослідження діяльності Ніколь Лемер д'Атаджіо в українському та зарубіжному мистецтвознавстві, скристалізовано провідні напрямки новітньої та подальшої діяльності ЄАНМЛ, зокрема у сфері франко-української співпраці.

Ключові слова: мистецтвознавство, образотворче мистецтво, культурна дипломатія, франко-українські культурні зв'язки, переклад.

Introduction. Les multiples activités créatives et sociales de la secrétaire générale de l'Académie européenne des sciences, des arts et des lettres (AESAL) Nicole Lemaire d'Agaggio (1937–2023), une figure emblématique de la scène culturelle européenne de la seconde moitié du XXe siècle au début du XXIe siècle, méritent une analyse détaillée. Sa coopération avec les institutions scientifiques et artistiques ukrainiennes ainsi qu'avec les personnalités du monde culturel et scientifique a jeté des bases solides pour une intégration et une coopération futures entre la France et l'Ukraine. En cette période tumultueuse d'agression russe, le soutien actif de la secrétaire générale et des nombreux membres de l'AESAL à travers le monde a joué un rôle important; il semble donc opportun de rendre un hommage digne à cette figure emblématique de la vie culturelle européenne, qui a soutenu l'Ukraine dans sa juste lutte pour sa libération des envahisseurs. L'objectif de cette recherche est de présenter un bref aperçu du parcours personnel, créatif et social de Nicole Lemaire d'Agaggio dans le contexte de sa coopération avec l'Ukraine.

Matériaux et méthodes. Il convient de noter que l'étude des activités créatives et sociales de Nicole Lemaire d'Agaggio a déjà suscité un certain intérêt de la part des chercheurs ukrainiens, notamment dans le cadre de la visite à Kyiv de la secrétaire générale de l'AESAL à l'occasion de l'inauguration de l'exposition «Science et art» (2019) et de la publication du catalogue du même nom, à la rédaction duquel s'est associé le coauteur de cet article. Dans ce contexte, il convient de mentionner les publications des académiciens honoraires de l'Académie nationale des arts d'Ukraine et membres titulaires de l'AESAL E.Dymchyts, S. Dovgyi et I. Mosénkis, les articles de synthèse de M. Ospichtcheva-Pavlychyne ainsi que l'interview de l'artiste réalisée par I. Riabchiï. Ces publications sont consacrées

avant tout à la présentation de l'action sociale de la secrétaire générale de l'AESAL (S. Dovgyi, I. Mosenkis, I. Riabchiï), mais aussi à la question de la muséalisation de son œuvre (E. Dymchyts, M. Ospichtcheva-Pavlychyne). Par ailleurs, les recherches plus approfondies menées sur l'œuvre de Nicole Lemaire d'Agaggio dans les domaines de l'art francophone et italien, ainsi que la consultation d'une partie des archives de l'AESAL et des archives privées mises à la disposition des auteurs de ces lignes – nous permet d'examiner le parcours de vie, l'œuvre et l'engagement social de notre inoubliable collègue à la lumière d'un matériau socioculturel plus large, afin d'ouvrir de nouvelles perspectives scientifiques.

Discussion. Nicole Lemaire d'Agaggio est née le 12 décembre 1937 à Nice et s'est consacrée à la création artistique dès son plus jeune âge, réalisant des œuvres figuratives à l'huile et au pastel (sa formation initiale a notamment été influencée par sa rencontre avec une voisine du village de Cabris, près de Grasse, la mère d'Antoine de Saint-Exupéry; parmi les autres voisins de ce lieu emblématique figuraient le lauréat du prix Nobel de littérature André Gide et Maria Van Rysselberghe, veuve du célèbre artiste belge Théo Van Rysselberghe). Un exemple éloquent: à 12 ans, elle a remporté le premier prix du concours artistique pour adultes de la ville de Cannes pour son œuvre «La bataille des fleurs sur la Croisette». Elle a travaillé pendant plusieurs années dans la technique du portrait (que l'académicien Philippe Roberts-Jones a qualifiée à juste titre d'«expressionniste» ou «aux mouvements de l'existentiel» [9, p. 21]), puis, dans les années 1960, elle est passée d'une méthode post-surréaliste à une abstraction lyrique, puis à une abstraction non-constructiviste (l'académicien René Huyghe l'a qualifiée d'«abstraction subjective» [9, p. 32] en fonction du spectre thématique qui lui sert d'inspiration que ce soient la poésie de Pablo Neruda ou les

études sur les particules élémentaires en physique quantique, toujours comme manifestation de l'inconscient collectif en contact avec la lumière intérieure.

C'est à cette époque qu'elle fait la connaissance de figures marquantes de la culture française: Pablo Picasso, Jean Cocteau, Marc Chagall, Jacques Prévert, Jacques Audiberti, Pablo Neruda, Roger Caillois, Jean d'Ormeson, Jean-Jacques Gauthier, Henri Michaux... En 1976, son œuvre picturale «L'épée de feu», inspirée de l'héritage poétique de Pablo Neruda, remporte le Prix du Musée national de Monaco. Il convient de noter que la création artistique de Nicole Lemaire d'Agaggio a contribué au développement de l'action sociale et culturelle: pendant 24 ans, jusqu'en 1994, elle a occupé les fonctions d'adjointe au maire chargée de la culture de la ville d'Antibes-Juan-les-Pins, et a ainsi participé à l'organisation de centaines d'événements et d'initiatives artistiques (notamment l'inauguration du Musée du Bastion Saint-André et du Musée Pablo Picasso), ainsi que de conférences sur l'art qui ont acquis une renommée bien au-delà de cette région.

Sa coopération créatrice avec de nombreux scientifiques de renom a incité Nicole Lemaire d'Agaggio à porter son intérêt vers la physique quantique, qu'elle a fusionnée avec la peinture abstraite pour représenter des images invisibles à l'œil humain (en proposant le terme d'hyperabstraction) – incarnée dans une série d'illustrations pour l'ouvrage «Vision moléculaire du monde» (Centre national de la recherche scientifique, 1981). C'est précisément aux relations entre l'art et la science que Nicole Lemaire d'Agaggio consacre sa thèse intitulée «Les sciences exactes, inspiratrices de l'art pictural au XXe siècle», soutenue en vue de l'obtention du doctorat en arts à l'Université de la Sorbonne (1985).

Parmi ses fréquentations artistiques de l'époque figuraient Maria-Elena Vieira da Silva, René de Castries, Max Pol Fouchet, Hans Hartung, Jean Guitton, Christian Langlois, Maurice Schumann, Jacques Chabanne, André Roussin, Marc Blanpain, Anna Eva Bergmann, Pierre Emmanuel, Roger Gouze, Jean Carzou, Jean Picard le Doux, le couple Fontanarosa, André Jacquemin, Frédéric Pottecher, Maurice

Denuzière, Paul Belmondo, Philippe Roberts-Jones... Au cours de cette période, elle a également réalisé, sur commande du gouvernement français, une série de sculptures monumentales de mosaïque, ainsi qu'une série de tentures décoratives.

Dans les années 1990, l'artiste entame la création d'un cycle d'œuvres utilisant la technique du «drapé polychrome», s'inspirant également des recherches menées par des scientifiques contemporains. Carmine Benincasa, professeur à l'université La Sapienza de Rome, caractérise ainsi ces œuvres: «à mi-chemin entre peinture et sculpture, où les formes soumises à une perpétuelle tension constructive retrouve l'ivresse de la liberté [...] le sceau royal de la peinture cosmique» [7, p. 9]. Les œuvres de Nicole Lemaire d'Agaggio ont été exposées dans de nombreux pays: de Genève au Koweït, de Mexico à Rabat, de Namur à New York, du Chili au Japon, du Palais du Luxembourg au Palais de la Culture à Sofia, etc. Comme l'a justement fait remarquer l'académicien S. Dovgyi, «il s'agit d'une intégration délibérée de thèmes scientifiques complexes dans l'univers artistique, d'une tentative de donner un sens aux problèmes les plus actuels de la science moderne: la formation de l'Univers, le monde des particules élémentaires, l'origine de la vie sur Terre, les mystères de l'espace lointain» [2, p. 4]. L'académicien Raymond Daudel a fait une autre remarque pertinente concernant la distinction entre la signification et l'expressivité des œuvres d'art: «L'art de Nicole Lemaire d'Agaggio est bien plus complexe. Il réussit à la fois à nous émouvoir par sa nature expressive qui touche nos sens, mais il séduit aussi notre intellect grâce aux concepts qu'il suggère. C'est un art à la fois *exprimant et signifiant*» [9, p. 61].

Parallèlement, l'activité créative de Nicole Lemaire d'Agaggio s'accompagnait d'un engagement social fécond. Militante active du mouvement pour les droits des femmes, elle fut élue en 1970 à la présidence de la Commission de la culture et des arts du Syndicat professionnel des femmes, et c'est à ce titre qu'elle entama une vaste action internationale. Par ailleurs, en

1973, en compagnie du célèbre écrivain français Hervé Bazin, elle s'est rendue en URSS à l'occasion du Congrès international pour la paix et, selon ses souvenirs, c'est là-bas qu'a mûri l'idée de créer une Académie européenne des sciences, des arts et des lettres, qui aurait pour mission d'établir des contacts entre les pays d'Europe occidentale et d'Europe orientale. Cette initiative a été soutenue par le président du Sénat français, Alain Poher, et Nicole Lemaire d'Agaggio est devenue la secrétaire générale de la nouvelle institution. Parmi les membres fondateurs de la nouvelle AESAL, il convient de mentionner le célèbre chimiste français, officier de la Légion d'honneur, Raymond Daudel, collaborateur du couple Joliot-Curie, ainsi que René Huyghes, éminent historien de l'art (qui avait organisé l'évacuation des collections du Louvre sous l'occupation allemande), membre de l'Académie française.

Aujourd'hui, l'AESAL poursuit sa mission visant à renforcer les liens entre les domaines scientifiques et artistiques de l'activité humaine afin d'apporter des réponses aux défis internationaux auxquels est confrontée la société contemporaine: plus de 40 lauréats du prix Nobel issus de divers domaines, des membres titulaires de plus de 55 académies nationales de nombreux pays, ainsi qu'un comité d'honneur auquel participent des personnalités éminentes du monde politique, de la société civile et de la culture, sans oublier des représentants d'institutions intergouvernementales de haut niveau, travaillent à cette fin. L'institution est actuellement dirigée par Jean-Patrick Connerade, professeur émérite du King's College de Londres, ancien président d'Euroscience et poète de talent, lauréat du prix Hérédia de l'Académie française. Parmi les événements marquants organisés par l'Académie ces dernières années, – des colloques internationaux consacrés aux questions d'éthique scientifique et de dialogue interculturel, aux problèmes d'écologie et de soins médicaux dans la région méditerranéenne, aux tendances du développement urbain lors du Forum de Shanghai, au mouvement international de lutte contre l'infection par le virus VIH, aux concours européens dans le domaine de la poésie et des arts plastiques, etc. Et dans

tout cela, le rôle principal a été joué par Nicole Lemaire d'Agaggio, qui a occupé le poste de secrétaire générale de l'AESAL jusqu'aux derniers jours de sa vie.

La création artistique et l'engagement citoyen de Nicole Lemaire d'Agaggio ont été largement reconnus: elle a reçu les plus hautes distinctions de la République française, à savoir la Légion d'honneur, l'Ordre national du Mérite et l'Ordre des Arts et des Lettres, ainsi que l'Ordre de l'Étoile de la solidarité italienne et l'Ordre national du Mérite de la Côte d'Ivoire, et de nombreuses autres distinctions, notamment le Grand Prix de la Fondation Michel-Ange, la Médaille d'argent de l'Institut académique de Paris, ainsi que des distinctions en Roumanie, au Koweït, au Japon, etc.

Résultats. La coopération fructueuse et de longue date entre la secrétaire générale de l'AESAL Nicole Lemaire d'Agaggio, et l'Ukraine mérite une attention particulière. C'est sous l'égide de l'AESAL qu'ont été élaborés plusieurs projets artistiques marquants, notamment dans le domaine de la promotion des arts plastiques ukrainiens. Parmi ceux-ci, l'édition franco-ukrainienne des œuvres de Taras Chevtchenko «Testament», traduite et éditée par Dmytro Tchystiak, mérite une attention particulière. Le recueil comporte une préface de Stanislav Dovgii, qui a mis en lumière la pertinence de l'œuvre poétique de Taras Chevtchenko pour le lecteur francophone. Le célèbre historien de l'art, membre honoraire de l'Académie nationale des arts de l'Ukraine Dmytro Horbatchov et la philologue de renom, professeure émérite à l'Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv Olena Solomarska se sont penchés sur les particularités de l'héritage pictural de Chevtchenko dans le contexte des arts plastiques et de la littérature européens romantiques, voire surréalistes. Le livre contient également un article de Dmytro Tchystiak rédigé en collaboration avec le membre honoraire de l'Académie nationale des arts d'Ukraine Iouriï Mosénkis, intitulé «Taras Chevtchenko: un testament poétique bicentenaire», qui met en lumière la modernité de la poésie de Chevtchenko et des compositions musicales inspirées de ses vers pour le lecteur francophone. Parmi les autres publications

de traductions en français de Dmytro Tchystiak, sous sa propre direction scientifique et sous l'égide de l'AESAL, illustrées par des œuvres d'artistes ukrainiens, il convient de mentionner les recueils de Dmytro Pavlytchko (2015) avec des reproductions de Vasyl Tchehodar et du membre honoraire de l'Académie nationale des arts d'Ukraine, Borys Oliinyk (2015) avec des reproductions d'Olexandre Ivakhnenko. La présentation de ces publications et d'autres ouvrages d'auteurs ukrainiens a eu lieu au Centre culturel ukrainien de Paris et au Sénat français, lors de l'assemblée annuelle de l'AESAL et d'événements littéraires organisés par le responsable international des lettres de l'AESAL, Dmytro Tchystiak, en collaboration avec des institutions culturelles étrangères.

La visite à Kyiv, en mai 2019, de la secrétaire générale de l'AESAL, Nicole Lemaire d'Agaggio, a marqué un tournant dans le développement des relations culturelles franco-ukrainiennes. À cette occasion, son exposition personnelle «Science et art» a été inaugurée, avec sa participation au XIIIe Festival national de la science, ainsi que des réunions de travail avec les directions de l'Académie nationale des arts d'Ukraine, de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine, de l'Académie nationale des sciences pédagogiques d'Ukraine, de l'Union nationale des écrivains d'Ukraine, etc. Il convient également de noter que c'est la secrétaire

générale de l'AESAL qui a été à l'origine et a illustré la publication de la traduction ukrainienne des «Mémoires d'un déraciné, physicien, citoyen du monde» de Georges Charpak (2014), lauréat du prix Nobel de physique en 1992, scientifique d'origine ukrainienne avec lequel elle entretenait des relations amicales.

L'agression russe à grande échelle contre l'Ukraine a suscité, au sein de l'AESAL, une vague de soutien envers notre pays – et la position pro-ukrainienne de Nicole Lemaire d'Agaggio y est pour beaucoup. De nombreux projets culturels, la lutte contre la désinformation dans les médias étrangers, le soutien financier à nos militaires et aux personnes déplacées.. Dans ses dernières lettres et conversations téléphoniques, quelques jours avant son départ, Nicole Lemaire d'Agaggio a une nouvelle fois encouragé ses collègues ukrainiens à tenir bon; elle croyait en l'adhésion future de l'Ukraine à l'Union européenne, en l'avenir prodigieux de l'AESAL, où la section ukrainienne devait devenir l'un des principaux centres de gravité, et en la victoire des forces européennes progressistes. C'est avec ces pensées qu'elle nous a quittés, mais le souvenir lumineux de cette figure inoubliable de la culture européenne restera à jamais gravé dans le cœur de ses compagnons de route, et son parcours créatif et social servira de guide aux futures générations d'artistes et de chercheurs, en Ukraine et à l'étranger.

Bibliography:

1. Димшиць Е., Оспіщева-Павлишин М. Розвиток і трансформація віртуальних музеїв на музейному порталі МАН України. *Музейна педагогіка в науковій освіті*: зб. тез доп. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 листопада 2021 р.) / наук. ред. С. Довгого. Київ: Національний центр «Мала академія наук України», 2021. Ч. 2. С. 270–272.
2. Довгий С. Наука і мистецтво: нерозривний зв'язок. *Лемер д'Агаджіо Н. Наука і мистецтво*: каталог виставки. Київ: Пінзель, 2019. С. 3–6.
3. Лемер д'Агаджіо Н. Наука і мистецтво: каталог виставки / упор. Т. І. Белан, В. М. Кудляк, І. С. Рябчій, Д. О. Чистяк. Київ: Пінзель, 2019. 54 с.
4. Мосенкіс Ю. Нові культурні проекти Європейської академії наук, мистецтв і літератури. *Всесвіт*. 2019. № 3–4. С. 187–189.
5. Рябчій І. Ніколь Лемер Д'Агаджіо. *Рябчій І. Двічі по десять: обличчя і голоси*. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. С. 83–92.
6. Шарпак Ж. Спогади вигнанця, фізика, громадянина світу [пер. з франц. І. Рябчія; передм. С. Довгого, Н. Лемер д'Агаджіо]. Львів: Кальварія, 2014. 200 с.
7. Benincasa C., Daudel R., Glibota A. Transparences. D'Agaggio. Paris–Roma: Paris Art Center – Studio di Val Cervo Edizioni, 1993. 90 p.
8. Chevtchenko Taras. Testament = Шевченко Тарас. Заповіт [пер. з укр., наук. ред. Д. Чистяка; передм. Д. Горбачова, С. Довгого, Ю. Мосенкіса, О. Соломарської, Д. Чистяка]. Paris: ICS, 2014. 68 с.

9. D'Agaggio. La volupté dans l'hyperabstraction. Paris: Paris Art Center, 1985. 119 p.
10. D'Agaggio. Les sillons de la création. Paris: Paris Art Center, 1992. 112 p.
11. L'amour de la liberté: Anthologie du Concours International de poésie de l'AESAL en 2017. [Traduit en français par Dmytro Tchystiak; édité par Nicole Lemaire d'Agaggio et Dmytro Tchystiak]. Paris, Sigillaire, 2017. 62 p.
12. Oliinyk B. Mon soleil blanc = Олійник Б. Сиве сонечко [переклад французькою та наукова редакція Д.О. Чистяка; передмова С. Довгого; ілюстр. О. Івахненко]. Paris: ICS, 2015. 80 p.
13. Pavlytchko D. Mes deux couleurs = Павличко Дмитро. Два кольори [переклад французькою та наукова редакція Д. О. Чистяка, передм. С. Довгого; ілюстр. В.Чегодара]. Paris: ICS, 2015. 70 p.

References:

1. Dovgyi, S. (Eds.) (2021). *Muzeyna pedagogika v naukoviy osviti* [Museum Pedagogics in Scientific Education]. Kyiv: National Centre "Mala Akademia Nauk Ukrainy" [in Ukrainian].
2. Dovgyi, S. (2019). *Nauka i mystetstvo: nerozryvnyy zviyazok* [Science and Art: Unbroken Link]. Kyiv: Pinzel, 3–6 [in Ukrainian].
3. Lemaire d'Agaggio, N. (2019). *Nauka i mystetstvo* [Sciences and Art]. Kyiv: Pinzel [in Ukrainian].
4. Mosenkis, Y. (2019). *Novi kulturni proekty Evropeyskoyi akademiyi nauk, mystetstv i literatury* [New Cultural Projects of the European Academy of Sciences, Arts and Literature], *Vsesvit*, 3–4, 187–189 [in Ukrainian].
5. Riabchiy, I. (2015). *Dvichi po desiat* [Ten multiplied by two]. Lviv: Kalvaria [in Ukrainian].
6. Charpac, G. (2014). *Spohady vyhnantsia, fizyka, hromadianyna svitu* [Memories of Exiled Physician, World Citizen]. Lviv: Kalvaria [in Ukrainian].
7. Benincasa, C. & Daudel, R. & Glibota, A. (1993). *Transparences. D'Agaggio*. [Transparencies. D'Agaggio]. Paris–Roma: Paris Art Center – Studio di Val Cervo Edizioni [in French].
8. Chevtchenko, T. (2014). *Testament* [Testament]. Paris: ICS [in French].
9. D'Agaggio (1985). *La volupté dans l'hyperabstraction* [The Voluptuous Hyperabstraction]. Paris: Paris Art Center [in French].
10. D'Agaggio (1992). *Les sillons de la création* [The ways of creation]. Paris: Paris Art Center [in French].
11. Lemaire d'Agaggio, N. & Tchystiak, D. (Eds.). (2017). *L'amour de la liberté* [Love of Freedom]. Paris: Sigillaire [in French].
12. Oliinyk, B. (2015). *Mon soleil blanc* [My White Sun]. Paris: ICS [in French].
13. Pavlytchko, D. (2015). *Mes deux couleurs* [My Two Colours]. Paris: ICS [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 745.52:391(4:5):316.722

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.57>

Чуботіна Ірина Михайлівна,

доктор філософії,
старший викладач кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0001-8436-0086
iri-s83@outlook.com

Чупріна Наталія Владиславівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0002-5209-3400
Scopus Author ID: 56835800000
chouprina@ukr.net

Кокоріна Галина Василівна,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0002-8317-8917
galinaramasanova@gmail.com

Давиденко Ірина Володимирівна,

доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0002-6355-900X
irinedavidenko@gmail.com

Яценко Марина Володимирівна,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0002-6983-4332
yacenko.mv@knutd.com.ua

КРОСКУЛЬТУРНА КОНВЕРГЕНЦІЯ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ: МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ ТА ІНТЕГРАЦІЇ СХІДНОГО І ЗАХІДНОГО КОСТЮМА В ГЛОБАЛЬНОМУ МОДНОМУ ПРОСТОРИ

Мета статті полягає у комплексному дослідженні культурного та естетичного взаємовпливу східного і західного костюму в контексті сучасного дизайну одягу. Аналіз охоплює історію взаємин двох парадигм костюма, а також декоративні елементи й художні прийоми, що формують їхню специфіку. Особливу увагу приділено сприйняттю азійського вбрання крізь призму тривалого захоплення Заходу орієнталізмом і сучасному співіснуванню різних підходів до одягу. У цьому контексті з'ясовано особливості творчих методів Сходу й Заходу та потенціал їх синтезу в умовах глобалізації й інклюзивного дизайну. Дослідження зосереджене на трьох векторах далекосхідного дизайну – японському, китайському та корейському – їхніх характерних рисах, генезі взаємин із західним костюмом і сучасній репрезентації на західних подіумах. Було розглянуто представників трьох країн, які успішно функціонують в умовах глобального ринку та презентують власний дизайн на західних тижнях моди. Серед ключових завдань – аналіз історії формування одягу в цих країнах, процесів вестернізації локальних традицій та їхнього впливу на європейську й американську моду. Реалізація цих завдань передбачає аналіз культурних та естетичних відмінностей,

виявлення спільних рис, дослідження феномену орієнталізму в контексті розвитку західного дизайну одягу та окреслення стратегій розвитку цих взаємовпливів в умовах сучасного естетичного континіуму. **Наукова новизна** полягає в систематизації естетичних і стилізових особливостей костюма Японії, Китаю та Південної Кореї як чинників, що суттєво впливають на глобальний дизайн одягу та сприяють подальшій інтеграції у світовий культурно-естетичний простір.

Ключові слова: сучасний костюм, світова мода, китайський костюм, японський костюм, південно-корейська мода, дизайн одягу, взаємовплив в дизайні одягу.

Chubotina Iryna, Chuprina Nataliya, Kokorina Halyna, Davydenko Iryna, Yatsenko Maryna.
CROSS-CULTURAL CONVERGENCE IN FASHION DESIGN: MECHANISMS OF MUTUAL INFLUENCE AND INTEGRATION OF EASTERN AND WESTERN COSTUME WITHIN THE GLOBAL FASHION SPACE

The purpose of the article is a comprehensive study of the cultural and aesthetic mutual influence of Eastern and Western costume within the context of contemporary fashion design. The analysis covers the history of the relationship between these two costume paradigms, as well as the decorative elements and artistic techniques that define their specificity. Special attention is paid to the perception of Asian attire through the prism of the West's long-standing fascination with Orientalism and the modern coexistence of diverse approaches to clothing. In this context, the features of creative methods from both East and West are identified, alongside the potential for their synthesis in the conditions of globalization and inclusive design.

The research focuses on three vectors of Far Eastern design – Japanese, Chinese, and Korean – their characteristic features, the genesis of their relationship with Western costume, and their contemporary representation on Western runways. The study examines designers from these three countries who successfully operate in the global market and present their collections at Western fashion weeks. Among the key objectives is the analysis of the historical formation of clothing in these nations, the processes of Westernization of local traditions, and their impact on European and American fashion. Achieving these objectives involves analyzing cultural and aesthetic differences, identifying common traits, exploring the phenomenon of Orientalism in the development of Western fashion design, and outlining strategies for the evolution of these mutual influences within the modern aesthetic continuum.

The scientific novelty lies in the systematization of the aesthetic and stylistic features of Japanese, Chinese, and South Korean costumes as factors that significantly influence global fashion design and contribute to further integration into the world cultural and aesthetic space.

Key words: contemporary costume, global fashion, Chinese costume, Japanese costume, South Korean fashion, fashion design, mutual influence in fashion design.

Вступ. Тенденції до глобалізації та систематичної інтеграції локальних культурних проявів в світові процеси є те що визначає будь-які мистецькі процеси загалом та дизайн одягу зокрема. При цьому спостерігається тенденція до індивідуалізації та інклюзивності в костюмі, що є домінантою в світових тенденціях розвитку. Як слідство цих напрямків особлива зосередженість модної спільноти на поза-європейських та поза-американських естетичних проявах, що могли б збагатити та піднести на новий рівень сучасний дизайн. Тривалий час європейські художні кола були зацікавлені іншим світобаченням та естетичними нормами, що були проявлені в костюмі сходу, але трактувалися вони не завжди коректно через призму західного сприйняття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що проблематика крос-культурної

конвергенції в дизайні одягу та інтеграційних практик між західним і східним костюмом привертає дедалі більший науковий інтерес у міжнародному академічному дискурсі. Зокрема, у праці Цз. Чжан досліджено відмінності естетичних стандартів китайської та західної культур одягу, включно з колористикою, конструктивними принципами й способами носіння, а також окреслено причини цих розбіжностей [1]. Автор А. Фукаї аналізує вплив японського кімоно на західний дизайн одягу, підкреслюючи його позачасову актуальність [2]. Дослідниця З. Томашич розглядає еволюцію китайських стилів крізь історію та значення традиційних орнаментів у сучасній моді [3]. На прикладі генези корейського національного костюма Л. Вебб демонструє негативні наслідки глобалізації для традиційного вбрання, зокрема втрату практичності ханбока в сучасному

житті, і водночас окреслює можливі шляхи його відродження [4]. Дослідники Метрополітен-музей мистецтва у праці, присвяченій феномену орієнталізму, зазначають, що Схід пропонує альтернативну концепцію одягу порівняно із західною традицією краєвства, підкреслюючи: «Надаючи першість текстилю, східний одяг підкреслює плоский рельєф тканини, петлі та обгортання одягу, а також цілісність незшитого текстилю. Ці цінності, протилежні постсередньовічній західній одязі, запропонували Заходу парадигму одягання та пошиття одягу, яка мала спорадичний вплив, особливо в наш час» [5].

Методологічну базу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що охоплює теоретичні засади мистецтвознавства, культурології та дизайну одягу. В основу покладено принципи системності, соціально-комунікаційного й культурно-історичного підходів, які дають змогу комплексно аналізувати інтеграційні процеси взаємовпливу східного та західного костюма в глобальному модному просторі. У роботі застосовано методи аналізу й синтезу – для узагальнення історичних і теоретичних положень; порівняльний – для виявлення спільних і відмінних художньо-естетичних рішень; візуально-аналітичний – для інтерпретації стильових і колористично-фактурних характеристик. Поєднання цих методів забезпечило цілісне осмислення кроскультурних конвергенцій у дизайні одягу в умовах глобалізаційних процесів.

Попри прискіпливу увагу західних культурно-мистецьких середовищ до східної естетичної парадигми, тривалий час акцент робився саме на західному погляді на відмінності східного одягу від глобального модного процесу. Зокрема, Енн Голландер підкреслює прогресивність західного костюма завдяки його адаптивності до змін суспільного розвитку та відносну сталість східного вбрання, яке меншою мірою піддавалося модним трансформаціям [6]. З цієї перспективи східний костюм постає спорідненим із традиційним народним одягом, для якого визначальними є сталість і тяглість традиції. Водночас, як буде показано далі, відмінності між цими напрямками значно глибші.

Дослідник Чжан Цзівень виводить основні характеристики традиційних китайських костюмів та культурні концепції: витончене вираження форми й кольору; натяк і алегоричність як джерело естетики, що проявляється через стиль, композицію, лінії та гармонію; акцент на тонких художніх техніках і ремісничій майстерності; активне використання вишивки, стрічок і орнаментів для поєднання реалізму з романтичною атмосферою; врівноваженість і стабільність образу; цілісна координація одягу, що створює відчуття порядку, гармонії, урочистості та відповідності середовищу й епосі; костюм як символ національної ідентичності, що зазнає міжкультурних впливів, але зберігає власні естетичні норми й дрес-код. А далі автор також подає характеристики культурної концепції західного одягу: культ краси людського тіла та фізичної привабливості; орієнтація на приваблення уваги через силует, відкриті ділянки тіла й еротичну естетику; сильний психологічний ефект швидкого занурення в естетичне сприйняття; пріоритет індивідуальності; одяг як засіб самовираження, самоконструювання образу й демонстрації самооцінки. Тобто основними рисами східного костюму з огляду на вищезазначене можна назвати збалансованість, із підкреслення національної специфіки культури одягу, де бажана гармонія досягається орієнтацією на стильову атмосферу та декоруванням без акцентуації на людському тілі. А західний одяг набуває своїх рис через прагнення до сенсорної виразності, підкресленні індивідуальності та орієнтації на чуттєві стимули через дизайн, колір і лінії; сексуальність і колористика виступають ключовими чинниками модного успіху. Та констатує «Китайська культура одягу приділяє увагу прагненню духовного рівня, а стиль одягу є відносно консервативним, демонструючи гідну, елегантну та витончену східну атмосферу. Західна культура одягу приділяє увагу прагненню наукового рівня, а прагнення до стилів одягу пов'язане з носінням людських форм, тому вигин одягу очевидний, демонструючи красу, сміливість та елегантність з практичністю» [1].

В дослідженні «Традиційне китайське мистецтво та культура в сучасній китайській моді» говориться про розходження двох підходів ще на рівні конструювання де підхід пропорційного поділу при створенні викрійок, який використовується в Китаї, використовує лише мінімальну кількість вимірювань тіла (зазвичай лише вимірювання обхвату та довжини) у процесі формування викрійок одягу. «Поряд зі стилями одягу, системи створення викрійок розвивалися для того, щоб відповідати моді, тканинам та формам тіла, які переважають у певних регіонах. Використання європейської системи «блочних» викрійок дозволяє створювати одяг, який більше прилягає до тіла, тоді як китайський підхід пропорційного поділу призначений для створення вільного, більш зручного одягу» [3]. Тобто зазначене тяжіння до приховування тіла базується не тільки на культурній парадигмі але й через конструкторсько-технологічні умови формуя при цьому неповторні і вибагливі дизайни, що варіювалися вкрай різноманітно відносно регіонів та історичного плину.

Далі ми розглянемо базові форми традиційного одягу Китаю, Японії та Кореї, які мають найбільший вплив на локальний та світовий сучасний одяг.

Основним одягом Китаю для обох статей був одяг, схожий на халат або туніку, що загортався в огорт. «Ханьфу (汉服 букв. «одяг китайської народності хань»), також відомий як Ханьчжуан (汉装) або традиційний китайський одяг, – це традиційні стилі одягу китайської народності хань, які носять з II тисячоліття до нашої ери.» Еліта носила ханьфу, найчастіше з шовку, які обгорталися навколо тіла та зав'язувалися поясом. Такі халати були або достатньо довгими, щоб не вимагати нижнього одягу, або дещо коротшими (наприклад, до стегон) і носилися поверх штанів або спідниці. «Традиційно ханьфу складається з халата під назвою паофу або пари верхнього одягу під назвою ру (куртка) та нижнього одягу під назвою цюнь (спідниця)» [7]. Штани та спідниці не були тісно пов'язані зі статтю та носилися як чоловіками, так і жінками. Жінки еліти

віддавали перевагу яскраво візерунчастому шовковому одягу для свого одягу. Мода на жіночий одяг пережила епоху швидких змін за часів династії Тан (618–907), коли багата та космополітична імперська культура стимулювала споживання та наслідування, а новизна забезпечувалася культурними впливами перських та тюркських народів через Шовковий шлях. Одяг елітних чоловіків у давнину також часто був досить барвистим, але в пізніші періоди чоловічий одяг мав тенденцію ставати більш похмурим і однотонним. Однак ця тенденція до більш простого одягу була компенсована розвитком, починаючи з кінця династії Сун (дванадцяте століття), «драконового халата» для використання як придворного одягу [8]. «Ханьфу вплинув на традиційний одяг багатьох сусідніх культур у китайській культурній сфері, включаючи корейський ханбок, японське кімоно (вафуку), рюкюань рюсоу, та в'єтнамський áo gileo linh (в'єтнамський одяг). Елементи дизайну ханьфу також вплинули на західну моду, особливо через стиль шинуазрі, завдяки популярності шинуазрі з 17 століття в Європі та Сполучених Штатах» [7].

Ціпао (旗袍 букв. «банер-халат»), також відомий як чонсам (长衫 букв. «довга сорочка») або мандаринська сукня – це китайський жіночий одяг, натхненний цичжуанами, етнічним одягом народу маньчжурів. Чонгсам це був одяг для обох статей, але став асоціюватися як жіночий одяг у Китаї протягом XX століття. Він був запроваджений за часів династії Цін, наприкінці 19 століття. Його історія пов'язана із соціальними, економічними та політичними змінами, а також із моделями міграції. Спочатку це був одяг напівкочових пастухів (маньчжурських чоловіків) з північного сходу Китаю, довгий халат вільного крою, який закривав ноги та мав передній клапан, що перекривався петлями та застібками на правому плечі, з бічними розрізами, що забезпечувало свободу рухів, необхідну для ходьби та верхової їзди. Жіночий варіант цього халата був відомий як ципао або «халат-прапор» на честь жінок, розміщених у великих містах

разом із маньчжурськими прапорними полками для контролю населення. Чонгсам потрапив до Китаю як іноземний одяг, що представляв культуру загарбника. І корінних китайців хань було природно протидіяти цій іноземній формі одягу» [3].

Костюм Мао Цей сучасний китайський туніковий костюм – чоловічий костюм, спочатку відомий у Китаї як костюм Чжуншань (Zhongshan zhuang 中山装), на честь лідера республіканців Сунь Ятсена (孙逸仙, Сунь Чжуншань), який запровадив цей костюм невдовзі після заснування Китайської Республіки в 1912 році як форму національного одягу з чітким політичним підтекстом. Сунь заснував костюм на японській кадетській формі. Чотири кишені символізують Чотири Чесноти (Guan czi 管子), збірку філософської праці, названої на честь китайського філософа XVII століття Гуань Чжуна (管仲): пристойність, справедливість, чесність і сором; а п'ять гудзиків символізують гілки влади Китаю: виконавчу, законодавчу, судову, екзаменаційну та контрольну. Три гудзики на манжетах символізують Три Народні Принципи (San min zhu yi 三民主义) Доктор Сунь Ятсен хотів створити національний одяг. Він виступав за носіння функціонального одягу. Костюм, який він розробив, був названий на його честь, Чжуншань (Чжуншань – це вимова його імені на мандаринський діалект); але на Заході його також називають костюмом Мао, оскільки саме цей костюм Мао Цзедун часто носив на публіці та заохочував носити китайських громадян. «Сунь поєднав східний та західний стилі, створивши те, що ми зараз називаємо костюмом Мао. Він використав японську кадетську форму як основу, розробивши куртку з відкидним коміром та п'ятьма або сімома гудзиками. Сунь замінив три внутрішні кишені, що були на західних костюмах, на чотири зовнішні кишені та одну внутрішню кишеню. Потім він поєднав куртку з мішкуватими штанами» [3]. «Танчжуан (□□) – це різновид маньчжурської куртки з прямим коміром. Це оновлена форма куртки магуа династії Цін, адаптація куртки маньчжурських вершників. Хоча

назва куртки англійською та китайською мовами натякає на походження з періоду династії Тан, насправді її дизайнери задумували як «китайський» одяг» [3]. Костюм тан має стійкі особливості: по-перше, він має прямий комір; по-друге, рукави та тіло виготовлені з одного цілого шматка, і між ними немає стібків; по-третє, костюм застібається спереду на гудзики; по-четверте, гудзики, відомі як китайські жаби, мають декоративне плетіння для застібки спереду.

Корейський національний одяг як для чоловіків, так і для жінок відомий як ханбок (한복), що означає просто «корейський халат». Ханбок, має художнє та функціональне значення кожного елемента: 1. Чогорі (저고리): Верхня частина ханбока, що включає довгу стрічку-краватку. 2. Чіма (치마): Велика спідниця, яку носять під чогорі. 3. Чоловічий ханбок має штани бадзі (바지). 4. Котшин (꽃신): Жіноче взуття, що буквально означає «квіткове взуття». 5. Гат (갓): Традиційний чоловічий капелюх. Поширений модний предмет для вечних вищого класу епохи Чосен (відомий як янбан (양반)). 6. Бінью (비녀): Традиційні пов'язки, головні убори та шпильки для волосся, різноманітні за асортиментом та кольором.» [9]

Традиційний чоловічий ансамбль, споріднений з одягом Маньчжурії та степових земель за її межами, але не має тісного зв'язку з китайським чоловічим одягом, складається з короткої куртки, яку носять поверх об'ємних мішкуватих штанів, заправлених у чорні валянки, зверху одягається жорстке шовкове пальто світлого кольору (блідо-зелений або блідо-блакитний). Доповнює вбрання жорсткий чорний капелюх з кінського волосся або солом'яний капелюх. Жіночий ханбок, якому також притаманна пастельна гама, навпаки, ймовірно, походить від жіночої моди династії Тан коли були поширені більш об'ємні сукні з високою талією, які носили з короткою курткою. Весь одяг покритий верхньою спідницею з шовкового газу [8].

Кімоно (яп. 着物, kimono – «вбрання»; яп. 和服, wafuku – «японський одяг») – назва спочатку просто одягу, але з часом була

адаптована для традиційного вбрання Японії [10]. У VI–VIII століттях населення островів перебувало під значним культурним впливом Китаю, що позначилося на костюмі, який наслідував континентальні зразки. Валері Стіл так характеризує прихід традиційної форми на японські острови: «в аристократичній культурі періодів Нара (710–785) та Хейан (795–1185) мода була повністю асимільована з японськими культурними нормами та виражалася в таких деталях, як колір, крій та декоративні мотиви в одязі, який завжди зберігав основну тему довгого халата з накидкою» [8]. Чоловіки носили довгі халати з візерунчастого шовку або, для верхової їзди та інших занять, коротші куртки з накидкою поверх широких штанив з відповідного або контрастного матеріалу. Жінки тієї епохи носили кілька шарів халатів з накидкою, покровеним таким чином, щоб кожен шар був видно під попереднім. «В епоху правління воєнничої аристократії (самураїв), яка почалася в 1185 році та тривала майже 700 років, одяг як для чоловіків, так і для жінок еволюціонував у бік Т-подібного обгорнутого одягу, відомого як кімоно, в якому елементи смаку виражалися більше в текстильних елементах, ніж у крої чи стилі самого одягу» [8]. Так, традиційне кімоно має наступні характеристики: об'єм «кокон»; опущений, відступний комір; прямокутний рукав; плече, з якого тканина вільно звисає (на відміну від талії як структурного елемента); та центральний пояс-обі, або бант. [11] На відміну від західного підходу до зміни конструктивної бізи мода та стиль знаходили своє вираження у фарбованих, тканих або вишитих тканинах розкішної якості та фантастичного розмаїття; носінні вишитого сімейного герба на потилиці сім'ями, які мали на це право; виборі тканини та техніці зав'язування широкого пояса обі. У 20 столітті «кімоно були витіснені здебільшого звичайним одягом західного стилю в період після Другої світової війни, а згодом їх здебільшого носили лише як офіційний одяг та з особливих випадків» [8]. Основними рисами традиційного костюма всіх трьох країн стали врівноваженість і стабільність образу, цілісна координація елементів

одягу, що створює відчуття гармонії та відповідності епосі, а також вишуканий декор і вільний силует без акцентування на анатомії тіла. Саме ці унікальні характеристики визначили тривалу історію орієнталізму (від лат. *orientalis* – східний), який понад три століття надихав культурні еліти Західного світу. Втім, шлях абсорбції східної парадигми західними митцями поступово еволюціонував: від механічного копіювання зовнішніх форм він перейшов до глибокого осмислення естетичних концепцій вбрання, хоча сьогодні сам феномен орієнталізму й викликає суттєву критику з боку наукової спільноти. Так дослідники з The Metropolitan Museum of Art вважають що орієнталізм постає як інтелектуальна конструкція Заходу, що ідеалізує Схід як «світський рай», не осквернений цивілізацією. Привабливість Сходу частково ґрунтувалася на його непроникності для Заходу». Ця «незбагненність» Сходу є відображенням обмеженості західного розуміння, проте саме через орієнталізм західна культура намагається досягти власної цілісності [5]. Шинуазрі (фр. *chinoiserie*, від фр. *chinois* «китайський», тобто «китайщина») як підвид орієнталізму виник у Франції, коли у 16 столітті розвинулася морська торгівля між Китаєм та Францією. Велика кількість китайських виробів мистецтва та ремесел була імпортована до Європи, що спричинило бум китайського стилю у 18 столітті. «Шинуазрі, що відображається в декоративному дизайні, є різновидом елегантного, розкішного та екзотичного декоративного стилю, який поєднується з традиційним західним естетичним темпераментом та інтересом, а не з чистим китайським стилем» [12].

Експансія азійського культурного впливу в Європі значно інтенсифікувалася після відкриття порту Йокогама у 1859 році, що означувало вихід Японії з багатовікової самоізоляції. «У всьому світі інтерес до Японії зріс протягом 1860-х років, коли в Парижі та Лондоні виникли магазини, що продавали японські товари. Ці магазини стали місцями збору художників та арт-дилерів: японські товари їх захоплювали. Отже, художники розкидали японські предмети як екзотичні

об'єкти у своїх картинах» [13]. Найбільш виразно потреба Заходу в освоєнні Сходу проявляється в одязі. «Західний шинуазрі, японізм та туркері як повторювані явища декоративного мистецтва та культури добре відомі, проте з багатьох предметів взаємодії між Сходом і Заходом текстиль та одяг були одними з найвизначніших» [5].

З початком XX століття далекосхідна естетика почала інтегруватися в дизайн одягу, проте початково цей процес охоплював виключно жіночий гардероб. Зокрема, такі кутюр'є, як Жак Дюссе, Мадлен Віонне та Поль Пуаре, активно експериментували з конструктивними елементами японського кімоно. [13] «Кімоно вплинуло на ідеї багатьох дизайнерів, надихаючи на нові модні ресурси. Можна стверджувати, що мало який традиційний одяг надихнув дизайнерів такою мірою, як кімоно» [2]. Кімоно через свій лаконічний і при цьому вишуканий крій легко адаптувався до жіночого гардеробу. Проте з часом ширше розуміння японської естетики приходить на Захід. Так, увага до культури носіння одягу в Японії підкорила Крістіана Діора: «Діор подвоїв свою захопленість Японією в 1953 році, коли його одноіменний будинок високої моди став першим, який показав свої вироби в країні. Шквал дизайнів з його паризької колекції був представлений у Токіо, Нагої, Кіото та Осаці, включаючи сукню з влучною назвою *Jardin Japonais*, натхненну японськими садами. Пізніше того ж року *Dior* уклав партнерство з текстильною компанією *Kanebo* та універмагом *Daimaru*, ліцензуючи обидві компанії на адаптацію та відтворення візерунків і текстилю бренду в Японії» [14]. Так, з часом абсорбція японської культурної спадщини флагманського паризького будинку моди не згасає: «Підтримка *Dior* японської культури була продемонстрована на показі високої моди весна/літо 2007 року, де було представлено атласне пальто з облягаючим верхом, принтом якого був прикрашений зображенням «Велика хвиля» Кацусіки Хокусая(...) В одному образі тодішній креативний директор Джон Гальяно втілює дитячі спогади *Dior*. Натхнення оперою «Мадам Батерфляй»,

колекція також включала переосмислення кімоно та макіяж у стилі гейш від легендарної Пет Макграт. Майже два десятиліття потому колекція продовжує викликати розмови та натхнення, будучи ключовим моментом у незабутньому перебуванні Гальяно в домі моди» [14]. Далі вже *Dior* Рафа Сімонса вирушив до Токіо у 2014 році зі своєю першою передосінньою колекцією, де вона потрапила прямо на стадіон боротьби сумо. «Інновації знову вразили *Dior*, коли К'юрі стала першою жінкою-кутюр'є бренду. Дебютувавши під час сезону кутюр у Парижі 2017 року, її колекція була одою химерним садам і пишним квітам, які часто надихали *Monsieur Dior*» [14]. Не тільки жіночі образи сучасності надихаються японськими мотивами: модний дім *Maison Margiela* представив Для своєї чоловічої колекції весна/літо 2018 року кілька вражаючих прикладів впливу кімоно. «Джон Гальяно з цього дому розробив чоловіче пальто з барвистого та розкішного антикварного обі – пояса, яким зав'язують кімоно.» Окрім цього чоловіча колекція Тома Брауна весна/літо 2016 року поєднала дизайни, натхненні кімоно, з строгими костюмами ділового стилю, створюючи сучасний поп-стиль [2]. Дріс Ван Нотен систематично використовував японські мотиви в чоловічих колекціях, «в 2025 році віддає шану японському мистецтву сумінагасі. Сумінагасі, що означає «плаваюче чорнило», – це традиційна форма мистецтва мармурування, яка створює візерунки на воді, а потім переносить їх на тканину. Для чоловічої колекції весна-літо 2025 ця техніка була застосована до низки готових виробів, надаючи кожному виробу власний унікальний намальований вручну мотив.» [15]

З 1960-х років китайські мотиви інтегрувалися в європейську чоловічу моду як візуальна альтернатива західному комерціалізму та раціоналізму, що відображало антиінституційні настрої епохи. Популярність цієї естетики у 1970-х була зумовлена глибокою соціальною кризою, а також прийняттям китайських мотивів культурою хіпі як символу відмови від західних цінностей [12]. З часів опіумних воєн західні суспільства

сприймали Китай як меланхолійну й відсталу країну, що відобразилося в мистецтві та масовій культурі – зокрема в образах декадентських наркоманів у роботах Жорж Барб'є та потворному образі Фу Маньчжу у фільмі «Обличчя Фу Маньчжу» (1965, реж. Дон Шарп). Ці уявлення були радше наслідком західних хибних інтерпретацій, але водночас відповідали контртенденції, спрямованій проти надмірно витонченого й оптимістичного модернізму Заходу. На відміну від класичного європейського костюма, що асоціювався з традиційністю, костюм Мао сприймався як знак ідеологічного оновлення та альтернативної соціальної моделі. «Костюми Мао та інші китайські уніформи були костюмами, виготовленими в Китаї для ліквідації ієрархії, що натякало на своєрідний бунт проти влади та ортодоксії. З цієї причини уніформа стала новим стилем антимодного одягу та поширилася по західних країнах» [12].

Західноєвропейські соціалісти й інтелектуали підхопили цей стиль у 1960–1970-х роках, нерідко поєднуючи маоїстський силует із водолазкою. Попре свої перші субкультурні кроки мода на китайські мотиви знаходить своє місце і в великих будинках моди. «Китайська колекція» Ів Сен-Лоран 1977 року та аромат *Orium* відображали образ Китаю західної уяви, поєднаний із європейською *haute couture*, хоча сам дизайнер відвідав країну лише 1985 року. У 2004 році Том Форд переосмислив ці мотиви для дому *Yves Saint Laurent*, використавши плечі-«пагоди», варіації ципао та імператорські символи династії Цін. Китайська символіка – дракони, хвилі, фенікси – неодноразово з'являлася і в колекціях інших брендів, зокрема *Armani Privé*, Ральф Лорен та *Gucci*. Сукню *Gucci* з феніксом обрала Меланія Трамп для державного візиту до Китаю разом із Дональдом Трампом, що викликало дискусії щодо доречності символіки. Деякі дизайнери надихалися не лише одягом, а й декоративним мистецтвом: наприклад, Роберто Каваллі створив сукню, стилізовану під китайську порцеляну з міста Цзінчжень. Колекції Жан-Поль Гот'є 2001 року («*Fu Manchu*», «*Shanghai Express*») поєднували театральні фантазії про Китай,

викликаючи суперечки через використання образу Фу Манчу та екзотизовані стереотипи. Сам дизайнер заявляв, що прагнув передати уявний Китай – театр, колір і розкіш [16].

Творчість Джон Гальяно для власного бренду та *Christian Dior* демонструє тривалий інтерес до азійських тем – від етнічних прикрас народів Гуйчжоу до стилізації під Червону гвардію. Проте, використання революційної символіки, пов'язаної з Мао Цзедун, викликало критику через історичний контекст насильства Культурної революції [16].

Корейські мотиви почали активно з'являтися на європейських та американських подіумах із 2010-х років, значною мірою завдяки стрімкій популяризації К-поп індустрії, зокрема дорам із використанням традиційного одягу або його фантазійних інтерпретацій. «Незважаючи на свою рідкість у країні, ханбок почав з'являтися на міжнародних подіумах, зокрема в колекціях 2011 року від Каролін Еррери та Крістіана Діора представлені стилі, натхненні ханбоком» [9]. Модний дім *Chanel* звернувся до традиційного південнокорейського одягу для своєї круїзної колекції 2015/2016 років, представивши барвисту міжсезонну лінію на показі одягу в Сеулі. «Моделі також носили чорні перуки, натхненні династією Чосон, яка правила з 1392 по 1910 рік. Використовуючи палітру рожевого, помаранчевого, фіолетового, м'ятно-зеленого та королівського синього кольорів, креативний дизайнер Карл Лагерфельд сказав, що натхненний традиційним корейським одягом ханбок для цієї лінії» [17]. Варто зазначити, що попри розбіжності в естетичних підходах, провідні західні модельєри протягом тривалого часу надихалися східною тематикою, активно впроваджуючи азійські мотиви у свої колекції. Втім, повноцінний культурний обмін став можливим лише завдяки процесам глобалізації та інтеграції майстрів із Японії, Китаю та Південної Кореї у простір європейських та американських тижнів моди.

Інтеграція японської естетики в західний фешн-простір активізувалася у 1960–1970-х роках завдяки діяльності Ханае Морі, Кендзо Такади та Кансая

Ямамото. Ці дизайнери майстерно поєднали традиційні елементи – багатошаровість, вільний силует, широкі рукави та розпис по шовку – із західними канонами, представивши екзотичний, але адаптований до глобального ринку стиль. Саме їхні пошуки заклали підвалини для використання східних конструктивних рішень у сучасному дизайні одягу. Але те що наразі асоціюється із японською хвилею на заході розпочалося на десятиліття пізніше. На початку 1980-х років два прогресивні модельєри з Японії, Рей Кавакубо з *Comme des Garçons* та Йоджі Ямамото, вперше представили свої колекції паризькій публіці, залишивши незабутній слід у світі моди. Обидва заснували свої відповідні бренди у рідній Японії за кілька років до цього – Кавакубо розпочала свій перший бізнес у 1975 році, а Ямамото – у 1972 році – але їхня «поява» на міжнародній арені мала далекосяжний вплив на весь світ моди. «Одяг, представлений Кавакубо та Ямамото в Парижі, представляв собою відхід від західних умовностей дизайну одягу, кидаючи виклик усталеним уявленням про гендер та красу. Фактично, їхні дизайни часто уникали пошиття, яке підкреслювало жіночі форми, на користь огортаючих шарів вільної тканини, абстрактних форм та асиметричних подолів. Віддаючи перевагу монохромному стилю, цей одяг часто був суцільно чорного кольору та виготовлявся з грубо текстурованих тканин, що створювало алюзію розривів або зносу» [18]. Ще одним співвітчизником Рея Кавакубо та Йоджі Ямамото, який передував їм у Парижі, був Іссея Міяке. Його роботи, що ґрунтувалися на традиційній японській філософії дизайну, тим не менш досліджували зв'язок між традиційним японським одягом та західною модою [18]. Захоплюючись дослідженням взаємозв'язку між одягом і тілом, він також почав розширювати межі технології обробки тканин. Донині покази Іссея Міяке користуються повагою завдяки оригінальним тканинам та інноваціям у технології одягу. «Міяке, Ямамото та Кавакубо поділяють схожі ідеали щодо того, як можна досягти відчуття простору, а отже, і життя в одязі. Проміжок між тілом та

одягом є особливо важливим у всіх їхніх роздумах про простір і є одним зі способів, за допомогою яких усі троє прагнуть створити життя у своєму одязі» [19].

Реакція на революційні дизайни японських майстрів, особливо Кавакубо та Ямамото була досить неоднозначною. Рецепція японського деконструктивізму у США початково була скептичною: вільний крій, необроблені краї та асиметрія сприймалися як заперечення традиційної елегантності. «На тлі розкішного гламуру 1980-х років, з його елегантними костюмами *Armani* на Уолл-стріт та світськими леді у *Versace*, унікальний бренд японської моди *Kawakubo* з його потертими тканинами та необробленими швами кинув виклик модному статус-кво» [20]. Домінування чорного кольору в колекціях хибно інтерпретували як естетизацію бідності чи депресії. Проте авторка Мелісса Марра-Альварес зазначає: «Насправді Кавакубо та Ямамото використовували чорні тканини для створення безформного, асексуального вигляду, а не як засіб викликати постапокаліптичні образи у своїх творіннях, як деякі жартували. (...) Неминуче, ця художня філософія отримала певне позитивне визнання з боку західної публіки, оскільки деяких вразила складна конструкція та інтелектуальний підхід до дизайну, що проявлялися в її одязі» [18]. Згодом авангардний підхід обох майстрів довів свою прогресивність, ставши невід'ємною складовою західного модного дискурсу та створивши підґрунтя інтелектуальної моди.

Лінію японського авангарду та деконструктивізму активно продовжує Джуня Ватанабе, колишній закрійник *Comme des Garçons*, що заснував власний бренд під егідою CDG, його роботи відомі як «технокутюр», вирізняються інтелектуальною складністю та використанням інноваційного текстилю в архітектурних силуетах. [20] В цьому ж революційному руслі працює бренд *Sacai* (засновниця Тітосе Абе), що має наразі всі ознаки нової японської модної наддержави, що підтверджується колабораціями з такими гігантами, як *Apple* та *The North Face*. "Що *Sacai* вміє найкраще, так це

руйнує межі між повсякденним та звичайним одягом, створюючи одяг, який підходить для будь-якої нагоди. Натхненні спортивним стилем, речі часто поєднуються з двох різних предметів одягу, таких як бомбер М-А1, поєднаний зі спідницею" [20]. Інший знаковий японський дизайнер - Ніго (Томоакі Нагао) буквально заклав основу сучасної стрітвір-індустрії. Заснувавши бренд A Bathing Ape (BAPE) у межах субкультури Ура-Хараджукі, він мимоволі сформував нову економічну стратегію ринку:

«Хоча це виникло радше через необхідність, ніж через стратегію, надзвичайно низький рівень продукції BAPE (Ніго не міг дозволити собі створювати більше) означав, що продукція часто розпродавалася, що стало шаблоном для моделі ексклюзивності та дроп-релізу, з якою досі працюють більшість сучасних брендів вуличного одягу». [20] З 2021 року, обійнявши посаду художнього керівника Kenzo, дизайнер продовжує розвивати спадщину Кендзо Такади, поєднуючи фантазійну орнаментику засновника з ультрасучасною динамікою.

Китайські майстри дизайну одягу дещо пізніше здобули довіру західного модного істеблішменту. Однією з провідних тенденцій китайського дизайну стала екстравагантна розкіш у поєднанні з традиційними мотивами, що стабільно привертала увагу світової аудиторії. Показовими є колекції Го Пей, яка відродила традиції китайської вишивки й живопису, та Лоуренс Сюй, чиї роботи поєднують західні конструктивні принципи з китайською символікою та ремісничими техніками. Водночас дизайнери китайського походження нерідко обирають стратегію орієнтації на мейнстрімний сегмент. Прикладами є Філіп Лім і Александр Ванг – ключові представники «азійської хвилі» в західній модній індустрії, для якої характерні спорт-шик, комфортність, адаптивність до західного ринку та витончена іронічність, притаманна сучасній китайській естетиці. Іншого підходу до включення східної парадигми тримається Ума Ванг (*UMA WANG*) – одна з найбільш самобутніх представниць сучасного китайського дизайну,

чия творчість базується на безкомпромісній інтелектуальній моді. Її стиль визначають складні силуети, що деконструють форму тіла, що не має гендерних та вікових кордонів та природна палітра кольорів, яка апелює до «споконвічності» та архаїки. [21]

Своє унікальне втілення китайський дизайн має і на чоловічому подіумі. Шон Суен (*Sean Suen*) – дизайнер авангардної чоловічої моди, чия творча концепція базується на естетичному діалозі між Сходом і Заходом. Його бекграунд у галузі образотворчого мистецтва та графічного дизайну зумовив особливу архітектуру бренду, де прецизійність структури поєднується з високою художньою виразністю. «Зростання в Пекіні – місті, що вирує історичними пам'ятками, культурною спадщиною та динамічними перетинами між Сходом і Заходом – глибоко вплинуло на його творчий доробок». [22]

У його роботах чітко простежується принцип інтелектуальної домінантності, характерний для історичної китайської маскулінності. Ця модель мужності, що дещо втратила актуальність під тиском західних стандартів, сьогодні набуває нової релевантності через творчість Суена, пропонуючи альтернативу агресивним гендерним стереотипам.

Культурна експансія корейської ідентичності, що впливає на світ вже біля 10 років, вплинула і на цікавість до фешн-індустрії. Корейські бренди одягу люкс-сегменту хоча і зарекомендували себе пізніше за японські та китайські вже завоювали прихильність поціновувачей неординарного та прогресивного дизайну в особливості в сегменті чоловічого вбрання. Так, Янмі Ву, яка є засновницею двох чоловічих брендів: *Wooyoungmi* та *Solid Homme*. І стала однією з найвпливовіших найуспішнішим незалежним дизайнерським брендом чоловічого одягу в Кореї. З У 1993 році Ву Янгмі та кілька молодих друзів-дизайнерів започаткували «Нову хвилю» як платформу для молодих дизайнерів, де вони можуть демонструвати свої роботи. Це проклало шлях для сучасного Тижня моди в Сеулі. Довгий час ігнорування позаєвропейських дизайнерів

на заході врешті закінчився і для корейських брендів це стало можливістю продемонструвати власні пошуки що часто контрастують особливо в розрізі чоловічої моди. Окрім традиційної рафінованості закладеним *Solid Homme* та енергії деконструктизму в *Wooyoungmi* оба лейбла несуть в собі заряд азійського інтелектуалізму, що все більше і більше вимагається західним ринком перенасиченим традиційною елегантністю миланської та паризької моди. Як зазначає Херальд Корея : «Творіння Ву відповідають ще одній умові предметів розкоші – універсалізму. Окрім врахування європейського клімату, Ву не змінює свої дизайни для закордонного ринку» [23].

Іншу стратегію демонструє бренд *Rokh*, орієнтований на абсорбцію східного та західного досвіду заради виведення нової естетичної гармонії. Дизайнер Рок Хван підкреслює глобальний характер свого підходу:

«Я вважаю *Rokh* громадянином світу. Важко точно визначити, як кожна країна впливає на мої дизайни, але я думаю, що це радше про загальну перспективу – бути відкритим та шукати натхнення всюди». Пріоритетом бренду є концепція позачасовості: «Мене справді задовольняє позачасовість колекції. Є речі, які можна носити знову і знову, легко інтегруючи в гардероб клієнта, і саме цього я завжди прагну досягти» [24]. Такий підхід робить *Rokh* репрезентативним прикладом сучасного корейського дизайну, що поєднує концептуальність із високою утилітарністю.

Наведені приклади демонструють багаторівневий вплив далекосхідних дизайнерів на сучасний жіночий та чоловічий одяг. Дизайнери з Японії, Китаю та Південної Кореї формують нову світову парадигму, інтегруючи сталі елементи східного одягу – плаский крій, складне декорування та пріоритет естетики над сексуалізацією тіла, – а також інноваційні підходи: інтелектуалізацію, деконструктивну складність, позагендерну та позавікову інклюзивність. При цьому вони не протиставляють свою творчість західним канонам, а навпаки – вдало адаптують їх, збагачуючи глобальний модний процес.

Висновки. Отже, можна констатувати, що кроскультурна конвергенція східного і західного костюма в дизайні одягу є однією з найвпливовіших течій глобального модного простору. У ході дослідження виявлено особливості сприйняття азійського вбрання крізь призму тривалого захоплення Заходу орієнталізмом, а також з'ясовано специфіку творчих методів Сходу й Заходу та потенціал їх синтезу в умовах глобалізації. Проаналізовано роботи західних дизайнерів, які систематично інтегрують азійські мотиви у свої колекції, і східних митців, що успішно діють на глобальному ринку та презентують дизайн на західних тижнях моди. Доведено, що завдяки цьому процесу далекосхідний дизайн не лише інтегрується у світовий модний простір, а й підносить мистецтво костюма на новий рівень, відкриваючи додаткові вектори розвитку.

Література:

1. Zhang J. An Exploration of the Differences between Chinese and Western Costumes in the Archaeological Archaeology of Clothing Culture in Different Periods of Agriculture. *Journal of Environmental and Public Health*. 2022. DOI: 10.1155/2022/2491990.
2. Fukai A. How the Kimono Has Influenced the World of Fashion. Nippon.com. URL: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00646/how-the-kimono-has-influenced-the-world-of-fashion.html> (дата звернення: 11.09.2025).
3. Tomašić Z. Traditional Chinese Art and Culture in Contemporary Chinese Fashion. MA thesis. Department of Asian, African and South Mediterranean Studies. Ca' Foscari University of Venice. URL: <https://unitesi.unive.it/retrieve/9932ba8b-a6da-44aa-8df1-198872de4360/882506-1259832.pdf> (дата звернення: 26.01.2026).
4. Webb L. Fashion: Hanbok. 10 Magazine. URL: <https://10mag.com/fashion-style-hanbok-korean-traditional-dress/> (дата звернення: 14.02.2026).
5. Martin R., Koda H. Orientalism: Visions of the East in Western Dress. *The Metropolitan Museum of Art Timeline of Art History*. 2004. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd_orie.htm (дата звернення: 11.01.2026).
6. Hollander A. Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress. New York: Bloomsbury Academic. 2016. 288 p.
7. Hanfu. *Wikipedia*, The Free Encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hanfu> (дата звернення: 11.01.2026).

8. Steele V. (ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. New York: Charles Scribner's Sons. 2004. 557 p. ISBN 0684313979.
9. Hanbok: Korean Traditional Dress. 10 Magazine. URL: <https://10mag.com/fashion-style-hanbok-korean-traditional-dress/> (дата звернення: 11.12.2025).
10. Кімоно. *Вікіпедія: вільна енциклопедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кімоно> (дата звернення: 11.09.2025).
11. Micaelli C. How did Japanese fashion influencing Western fashion begin. *Research Catalogue*. 2023. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/2123601/2123602> (дата звернення: 04.02.2026).
12. Ma Y., Bian X. Research on Chinese Influence on Western Fashion Based on Fashion Magazine from 1970 to 1979. *Asian Social Science*. 2020. 16(2), P. 11–18. DOI: 10.5539/ass.v16n2p11.
13. Vionnet. *Research Catalogue*. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/2123601/2123602> (дата звернення: 11.12.2025).
14. Goldstone V. J'adore Japan: Dior's Enduring Love Affair With Japanese Culture. *Showstudio*. 2025. URL: <https://www.showstudio.com/news/jadore-japan-tracing-diors-love-of-japanese-culture> (дата звернення: 12.02.2026).
15. SS25 Suminagashi. Dries Van Noten. URL: <https://www.driesvannoten.com/pages/ss25-suminagashi> (дата звернення: 01.02.2026).
16. Grella-Chen M. Antithesis Versus Inspiration: Chinese Clothing In The Eyes Of Western Theorists And Fashion Designers. *Intercultural Relations*. 2020. No 2(8). P. 81–99. <https://doi.org/10.12797/RM.02.2020.08.05>
17. Chanel Looks to Traditional South Korean Style for Cruise Line. *The Straits Times*. URL: <https://www.straitstimes.com/lifestyle/chanel-looks-to-traditional-south-korean-style-for-cruise-line> (дата звернення: 15.02.2026).
18. Marra-Alvarez M. When the West Wore East: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and The Rise of the Japanese Avant-Garde in Fashion. *Museum at FIT*. 2010. URL: https://www.kci.or.jp/articles/files/D57_Marra_Alvarez_e_When_the_West_Wore_East.pdf (дата звернення: 15.02.2026).
19. MacBeth L. Gap and Voids: The Space Between in the Work of Issey Miyake, Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto. URL: https://www.academia.edu/23671363/Gap_and_Voids_the_space_between_in_the_work_of_Issey_Miyake_Rei_Kawakubo_and_Yohji_Yamamoto (дата звернення: 21.01.2026).
20. Yu S. The Top Japanese Fashion Designers. *Farfetch : webpage*. 2020. URL: <https://www.farfetch.com/gt/style-guide/brands/best-japanese-fashion-designers/> (дата звернення: 20.02.2026).
21. Uma Wang. Business of Fashion. URL: <https://www.businessoffashion.com/people/uma-wang/> (дата звернення: 11.09.2025).
22. Phillips E. Ten Meets Sean Suen, The Beijing-Based Designer Rewriting The Rules Of Menswear. *10 Magazine*. 2025. URL: <https://10magazine.com/ten-meets-sean-suen-beijing-designer-menswear/> (дата звернення: 01.02.2026).
23. The Korea Herald. URL: <https://www.koreaherald.com/article/3647735> (дата звернення: 11.02.2026).
24. Rok Hwang: We're a Citizen of the World. *L'Officiel Baltic*. URL: <https://www.lofficielbaltic.com/fashion/rok-hwang-we-re-a-citizen-of-the-world> (дата звернення: 03.01.2026).

References:

1. Zhang, J. (2022). An Exploration of the Differences between Chinese and Western Costumes in the Archaeological Archaeology of Clothing Culture in Different Periods of Agriculture. *Journal of Environmental and Public Health*. DOI: 10.1155/2022/2491990.
2. Fukai, A. (2025). How the Kimono Has Influenced the World of Fashion. *Nippon.com*. Retrieved from: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00646/how-the-kimono-has-influenced-the-world-of-fashion.html> (дата звернення: 11.09.2025).
3. Tomašić, Z. (2026). Traditional Chinese Art and Culture in Contemporary Chinese Fashion. MA thesis. Department of Asian, African and South Mediterranean Studies. Ca' Foscari University of Venice. Retrieved from: <https://unitesi.unive.it/retrieve/9932ba8b-a6da-44aa-8df1-198872de4360/882506-1259832.pdf> (дата звернення: 26.01.2026).
4. Webb, L. (2026). Fashion: Hanbok. 10 Magazine. Retrieved from: <https://10mag.com/fashion-style-hanbok-korean-traditional-dress/> (дата звернення: 14.02.2026).
5. Martin, R., & Koda, H. (2004). Orientalism: Visions of the East in Western Dress. The Metropolitan Museum of Art Timeline of Art History. Retrieved from: https://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd_orie.htm (дата звернення: 11.01.2026).
6. Hollander, A. (2016). *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York: Bloomsbury Academic.
7. Wikipedia (2026). Hanfu. Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hanfu> (дата звернення: 11.01.2026).

8. Steele, V. (Ed.). (2004). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. New York: Charles Scribner's Sons.
9. 10 Magazine (2025). Hanbok: Korean Traditional Dress. 10 Magazine. Retrieved from: <https://10mag.com/fashion-style-hanbok-korean-traditional-dress/> (дата звернення: 11.12.2025).
10. Wikipedia (2025). Kimono [Kimono]. Wikipedia: vilna entsyklopediia. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кімоно> (дата звернення: 11.09.2025) [in Ukrainian].
11. Micaelli, C. (2023). How did Japanese fashion influencing Western fashion begin. Research Catalogue. Retrieved from: <https://www.researchcatalogue.net/view/2123601/2123602> (дата звернення: 04.02.2026).
12. Ma, Y., & Bian, X. (2020). Research on Chinese Influence on Western Fashion Based on Fashion Magazine from 1970 to 1979. *Asian Social Science*. 16(2). 11–18. DOI: 10.5539/ass.v16n2p11.
13. Research Catalogue (2025). Vionnet. Research Catalogue. Retrieved from: <https://www.researchcatalogue.net/view/2123601/2123602> (дата звернення: 11.12.2025).
14. Goldstone, V. (2025). J'adore Japan: Dior's Enduring Love Affair With Japanese Culture. Showstudio. Retrieved from: <https://www.showstudio.com/news/jadore-japan-tracing-diors-love-of-japanese-culture> (дата звернення: 12.02.2026).
15. Dries Van Noten (2026). SS25 Suminagashi. Dries Van Noten. Retrieved from: <https://www.driesvannoten.com/pages/ss25-suminagashi> (дата звернення: 01.02.2026).
16. Grela-Chen, M. (2020). Antithesis Versus Inspiration: Chinese Clothing In The Eyes Of Western Theorists And Fashion Designers. *Intercultural Relations*. No 2(8). 81–99. <https://doi.org/10.12797/RM.02.2020.08.05>
17. The Straits Times (2026). Chanel Looks to Traditional South Korean Style for Cruise Line. The Straits Times. Retrieved from: <https://www.straitstimes.com/lifestyle/chanel-looks-to-traditional-south-korean-style-for-cruise-line> (дата звернення: 15.02.2026).
18. Marra-Alvarez, M. (2010). When the West Wore East: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and The Rise of the Japanese Avant-Garde in Fashion. Museum at FIT. Retrieved from: https://www.kci.or.jp/articles/files/D57_Marra_Alvarez_e_When_the_West_Wore_East.pdf (дата звернення: 15.02.2026).
19. MacBeth, L. (2026). Gap and Voids: The Space Between in the Work of Issey Miyake, Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto. Academia.edu. Retrieved from: www.academia.edu (дата звернення: 21.01.2026).
20. Yu, S. (2020). The Top Japanese Fashion Designers. Farfetch: webpage. Retrieved from: <https://www.farfetch.com/gt/style-guide/brands/best-japanese-fashion-designers/> (дата звернення: 20.02.2026).
21. Business of Fashion (2025). Uma Wang. Business of Fashion. Retrieved from: <https://www.businessoffashion.com/people/uma-wang/> (дата звернення: 11.09.2025).
22. Phillips, E. (2025). Ten Meets Sean Suen, The Beijing-Based Designer Rewriting The Rules Of Menswear. 10 Magazine. Retrieved from: <https://10magazine.com/ten-meets-sean-suen-beijing-designer-menswear/> (дата звернення: 01.02.2026).
23. The Korea Herald (2026). The Korea Herald. Retrieved from: <https://www.koreaherald.com/article/3647735> (дата звернення: 11.02.2026).
24. L'Officiel Baltic (2026). Rok Hwang: We're a Citizen of the World. L'Officiel Baltic. Retrieved from: <https://www.lofficielbaltic.com/fashion/rok-hwang-we-re-a-citizen-of-the-world> (дата звернення: 03.01.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 71

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.58>**Шарлай Олена Василівна,**

кандидат архітектури,

старший викладач кафедри дизайну середовища

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1445-0339

Helene.sharlay@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ МІСЬКИХ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ

В статті розглядаються сучасні тенденції в формуванні міських громадських просторів. Наводиться результати дослідження світової проектної практики. Аналізуються стратегії і програми розвитку міст різних країн спрямовані на підвищення гуманізації міського простору. Наводиться різниця в пріоритетах при дослідженні і створенні проектною пропозиції країн Європи, Далекого сходу і Північної Америки. Виявлений новий підхід до формування стратегії розвитку сталих громад, що включає ретельний попередній аналіз стану міської громади. Необхідно не тільки врахувати структуру та динаміку розвитку міських просторів, але проаналізувати стан самої місцевої спільноти, врахувати очкування мешканців, склад соціальних груп і потенціал розвитку.

Наведені методи аналізу і вплив результатів аналізу на формування просторового рішення міського громадського простору методами дизайну. Наведено приклади, як використання результати аналізу, проведеного методами опитування, співбесіди і додаткового тематичного дослідження здатні суттєво вплинути на проектне рішення. Розглянута роль місцевої спільноти при виборі оптимальної тактики розвитку міського середовища.

Розглянуті основні елементи громадського простору, послідовність, баланс території і варіанти їх наповнення. Запропоновані методи формування середовища простору для створення відповідного емоційного стану відвідувача. Наведені композиційні, планувальні і просторові рішення організації простору, кольорові сполучення, освітлення для зон з різним типом емоційної активності.

Ключові слова: громадський простір, архітектурне середовище, регіоналізм, дизайн.

Sharlai Olena. CURRENT TRENDS IN FORMING THE DESIGN OF URBAN PUBLIC SPACES

The article examines current trends in the formation of urban public spaces. The results of a study of world design practice are presented. The strategies and programs for the development of cities of different countries are analyzed, aimed at increasing the humanization of urban space. The difference in priorities in the study and creation of a project proposal in the countries of Europe, the Far East and North America is presented. A new approach to the formation of a strategy for the development of sustainable communities is revealed, which includes a thorough preliminary analysis of the state of the urban community. It is necessary not only to take into account the structure and dynamics of the development of urban spaces, but also to analyze the state of the local community itself, take into account the expectations of residents, the composition of social groups, and the potential for development.

The methods of analysis and the influence of the results of the analysis on the formation of a spatial solution for urban public space using design methods are presented. Examples are given of how the results of the analysis conducted using survey, interview and additional thematic research methods can significantly influence the design solution. The role of the local community in choosing the optimal tactics for the development of the urban environment is considered.

The main elements of public space, the sequence, balance of the territory and options for their filling are considered. Methods for forming the environment of space are proposed to create the appropriate emotional state of the visitor. Compositional, planning and spatial solutions for organizing space, color combinations, lighting for zones with different types of emotional activity are presented.

Key words: public space, architectural environment, regionalism, design.

На сучасному етапі розвитку містобудівних систем очевидним є пришвидшення темпів трансформації міських суспільних

просторів. Для вибору оптимальної тактики розвитку міського середовища необхідно не тільки проаналізувати структуру та динаміку

розвитку основних типів міських просторів, але і приділити додаткову увагу аналізу самої місцевої спільноти, врахувати очкування мешканців, склад соціальних груп і потенціал розвитку. За останнє десятиріччя ці питання все частіше стають темами конференцій і професійних дискусій і результати цих обговорень стають основою для створення програм розвитку міст як на місцевому, так і на державному рівнях.

В доповіді департаменту економічних і соціальних справ Організації об'єднаних націй за 2025 рік піднімається питання створення нової рамочної програми міського розвитку до 2030 року. Зазначається, що стійкий розвиток все більше залежить від успішного управління зростанням міст, і в необхідності задоволенні потреб зростаючого міського населення. Щоб забезпечити оптимальний розподіл та інклюзивність переваг урбанізації, стратегії управління зростанням міст повинні гарантувати доступ до інфраструктури та соціальних послуг для всіх мешканців [6].

В світовій проектній практиці, стратегії розвитку міських громадських просторів суттєво відрізняються. Загалом всі вони зосереджені на просторовому оновленні, відновленні соціальних функцій, побудові багаторівневих систем управління та забезпеченні сталого розвитку. Між тим, у Німеччині та Нідерландах, ідеї міської регенерації і оновлення міст передбачають модернізацію інфраструктури, введення інноваційних соціальних послуг та залучення мешканців до спільного життя старих громад. В Нідерландах запроваджено ініціативу під назвою «Живі лабораторії», яка має на меті відновлення громади на рівні мікроспільнот для одночасного розвитку територій і підтримці традицій громади. Надзвичайно важливою в цьому сенсі є створення дитячо-дружніх спільнот. Розширення і ускладнення ігрових просторів для дітей є важливим кроком на шляху до формування додаткових освітніх просторів. Передбачається облаштування ігрових зон сучасним інтерактивним обладнанням, використання безпечного покриття, забезпечення контакту з природою, стимулювання взаємодії батьків і дітей, а також створення зон з елементами візуального дизайну. Для формування

екологічного підходу передбачено збільшення площ озеленення, облаштування дощових садів створення екологічних коридорів, вертикальних садів і зелених дахів і громадських городів [2, 4].

В Сполучних Штатах Америки проектувальники створюють середовище з залученням місцевих громад до процесів оновлення, підкреслюючи важливість підходу, відомого як «оновлення знизу вгору», який передбачає активну участь мешканців в процесі прийняття рішення про планування і вибір обладнання для громадського простору. Активно використовується ідея створення реабілітаційних громадських просторів спрямованих на підтримку здоров'я. Це включає створення фітнес-парків і спеціалізованих зон для активного відпочинку людей різного віку, спрямованих на підтримання їхнього фізичного та психічного стану і сприяє активній соціальній взаємодії [3].

В Японії важливим питанням є вирішення проблеми старих громад.

Основні практичні заходи спрямовані на адаптацію простору до вимог мешканців літнього віку та розвиток механізмів самоорганізації спільнот. Концепція «компактного міста» в Токіо передбачає розробку проектів з розширення простору і покращення екологічної ситуації для міських громад, створенні умов для самоорганізації громад. Ще одним напрямком в формуванні громадських просторів є втілення концепції «розумного міста». Вона передбачає широке використання сучасних технологій для створення інтелектуальної системи освітлення, цифрових інформаційних блоків для полегшення користування міською інфраструктурою. Подібне цифрове обладнання також збирає дані про режим застосування відвідувачами і аналіз цих даних дає змогу ефективніше планувати простір і забезпечувати максимальну зручність у місцях загального користування [2, 4].

Схожі ініціативи спостерігаються і в Південній Кореї. В рамках цього підходу створена стратегія «міської регенерації під керівництвом мешканців». Передбачається залучення мешканців на всіх етапах роботи – від формування ідеї планування до втілення

проектів. Програма «Місто спільного використання» в Сеулі передбачає відновлення занедбаних громадських просторів з використанням інформаційних технологій. Проекти такого відновлення сприяють поверненню молоді до громад, створення нових робочих місць, що забезпечує гармонійний розвиток громади [2,5].

В Китаї, при формуванні громадських просторів особливу увагу приділяється проектуванню просторів, які задовольняють потреби людей похилого віку і дітей, використовуючи різні методи дизайну. Пріоритет надається вирішенню питань безпеки, комфортності, впізнаваності та сприянню соціальній взаємодії. Проектні пропозиції базуються на засадах створення безбар'єрного середовища, використання зручного обладнання для зон відпочинку і ігрових зон з затіненими ділянками; встановлення зрозумілих орієнтирів для кращої навігації; а також проектування зон для спілкування, щоб заохочувати літніх людей до соціальної активності [1, 5].

Велика увага до створенні комфортних громадських просторів для дітей приділяється в країнах Північної Європи. Проектувальники намагаються створити середовище, яке б залучало молоде покоління, розробляючи безпечні, інноваційні та інтерактивні ігрові зони. Ігрові майданчики інтегрують навчальні елементи для проведення еко-уроків в тематичних парках, надаючи знання про навколишнє середовище і виховуючи суспільну відповідальність [2,4].

Питанням залучення культурної спадщини в дизайні громадських просторів найбільшу увагу приділяють проектувальники країн південної Європи. В Іспанія та Франція, публічне мистецтво є органічною частиною дизайну громадських зон. Елементи дизайну традиційних сюжетів прикрашають вулиці та площі, посилюючи відчуття локальної ідентичності у мешканців. Дизайнери інтегрують історичний та культурний контекст в об'єкти громадського простору. Це створює унікальну атмосферу та сприяє популяризації культурної спадщини регіонів [1].

Таким чином, загальна тенденція в питаннях відновлення сталих громад базується

на принципах сталого розвитку і включає задачі структурної реорганізації, забезпеченні екологічної безпеки, активізації соціальної взаємодії і популяризації історичної і культурної спадщини регіону. При цьому, в країнах північної Європи приділяють особливу увагу створенню середовища сприятливого для розвитку дітей і молоді, а в країнах центральної і південної Європи суттєві зусилля спрямовані на інтеграцію елементів культурної і історичної спадщини. В країнах далекого сходу при формуванні громадських просторів основну увагу приділяють створенню середовища для людей похилого віку і дітей, залучаючи для цього як традиційні, так і новітні технології. При формуванні громадських просторів в Америці, здебільшого зосередженні на створенні просторів для вирішення питань соціальної адаптації і зміцнення місцевої спільноти.

Таким чином, можна зазначити, що на глобальному рівні в усіх урбанізованих країнах задачі по регенерації сталих громад є схожі задачі: забезпечення відповідного екологічного стану, створення сучасної інфраструктури, зміцнення соціальних зв'язків між мешканцями і створення можливостей для самоорганізації громади.

Поняття «міський суспільний простір» можна розглядати з трьох оціночних позицій: «місто», «суспільство» та «простір».

Як структурний елемент міста, громадський простір складається з планувальних, об'ємно-просторових характеристик території, функціонального наповнення та історико-культурної цінності архітектурного середовища. За об'ємно-просторовим рішенням громадські простори можуть бути відкритими чи замкненими фрагментами міського ландшафту, за містобудівною ознакою – центральними чи периферійними, структуроутворюючими чи допоміжними. За функціональним призначенням суспільні простори можуть бути моно- або поліфункціональними.

Друга оціночна категорія у понятті «міський громадський простір» розглядає об'єкт з позиції успішності функціонування громадського простору і забезпечення доступності простору для мешканців, .

Зазвичай міський громадський простір знаходиться в муніципальній власності, доступність повинна бути забезпечена для всіх категорій громадян, включаючи маломобільні групи населення, що необхідно для зміцнення соціальних зв'язки, формування відчуття культурної ідентичності району, і нейтралізації маргінальних настроїв. Пропонується проаналізувати спільноту з точки зору соціології і урбаністики, аби визначити її вплив на формування планувально-просторового рішення суспільного простору.

З точки зору урбаністики, міська громада це базова одиниця функціонально-просторової організації міста, яка є ланкою між макро-урбаністичними схемами розвитку та мікро-урбаністичними. В громаді мають бути представлені різні функції, включаючи проживання, освіту, охорону здоров'я, транспорт, а також відпочинок, що робить її важливою платформою для реалізації ідеї «15-хвилинного життєвого кола». Якісна стратегія розвитку громади забезпечує передбачає розподіл міських функцій, оптимізацію щільності населення, забезпечення повного спектру міських послуг [4].

З точки зору соціології, громада – це не тільки житлова одиниця, це соціальний колектив, що базується на фіксованих соціальних відносинах та культурній ідентичності, на родинних, територіальних і емоційних зв'язках. Стала територіальна громада є стабільною, автономною та інтегрованою в соціальну мережу.

Однак, темпи урбанізації призвели до виникнення спільного для великих явища, такого як старіння соціальних груп. Проблеми старих міських громад здебільшого пов'язані із недосконалою інфраструктурою планувальної організації, функціональним наповненням, що не відповідає сучасним стандартам, відсутністю просторів для спілкування або застарілим елементам обладнання. Це відбивається в відсутності якісних громадських послуг, проблемами в організації руху транспорту, занадто щільній і одноманітній забудові і нестачею озелених територій. Архітектурне середовище таких районів поступово набуває депресивного

вигляду. Для інтеграції їх в сучасну містобудівну структуру необхідна докорінна реконструкція.

При виборі тактики реконструкції слід провести комплексний аналіз району, який наряду з традиційним обстеженням територій як містобудівної одиниці, включає і аналіз стану місцевої спільноти. Для такого дослідження можуть бути використані метод опитування, метод співбесіди і метод тематичного дослідження.

Метод опитування використовується для виявлення проблем мешканців і їх очікувань. Проводиться анкетування, де питання охоплюють актуальні сфери організації простору району, наявності і якості громадських послуг, оцінка ступеню безпеки і якості транспортної організації. За результатами такого дослідження мають бути виявлені питання громади, які будуть пріоритетними під час розробки проектної пропозиції.

Метод співбесіди передбачає проведення спільних зустрічей представників громад з фахівцями і представниками міського управління. Такі зустрічі дають розуміння про недоліки управління громадою, і вносити уточнення в план реконструкції території цієї громади.

Метод тематичного дослідження передбачає додаткове поглиблене вивчення окремих проблемних питань, які були виявлені під час аналізу методами опитування та співбесіди.

Врахування результатів аналізу стану міської спільноти, дозволять з'ясувати наявні проблемні питання в планувальній організації району, оптимізувати організацію інфраструктури, змінити функціональне наповнення і реорганізувати, за можливості, транспортні мережі. В питанні організації громадських просторів, дослідження стану громади впливатиме на спектр і просторовий баланс розподілу функціональних зон, склад необхідного обладнання і характер ландшафтно-організації.

Стандартною стала вимога до врахування потреб мало мобільних груп населення, до яких входять люди з обмеженими фізичними можливостями, люди після 60 років, діти до 6 років, вагітні жінки і батьки з дитячими

візочками. Але, додаткові дослідження можуть виявити не стільки необхідність створення окремих функціональних просторів, але скорегувати їх послідовність і співвідношення.

Громадський простір складається з різних функціональних зон для задоволення різних потреб людей у різних видах діяльності. Це і зони для відпочинку, спілкування, спорту, культурних та розважальних заходів. Однак, галасливі та активні зони не повинні межувати тихими зонами.

Дитячі ігрові майданчики повинні бути відокремлені від майданчиків, призначених для відпочинку людей похилого віку.

В той же час, слід забезпечити доступність для всіх користувачів, включаючи людей з обмеженими фізичними можливостями за рахунок використання методів безбар'єрного простору. Для забезпечення легкої доступності для людей, що мають проблеми з мобільністю застосовують дублювання сходів пандусами, розширення простору вхідних зон, використання мощення в одному рівні з рівною і неслизькою поверхнею, відсутність бордюрів. При облаштуванні місць відпочинку окрім забезпечення місць для сидіння, слід приділити увагу плануванню освітлення, а також зон облаштування зони сонцезахисними структурами. Також важливим питанням є формування меж між різними зонами. Межа може бути вирішена двома способами.

Перший спосіб полягає в формуванні щільної зеленої огорожі з кущів і дерев, або створенні відкритого простору за рахунок використання газону. Другий спосіб, це проектування багатофункціональних зон. Наприклад, відкрита ділянка газону може використовуватися для проведення заходів під час фестивалів, але для постійних мешканців ця зона може функціонувати як майданчик для відпочинку. Мобільні місця для сидіння дозволяють ефективно використовувати такі громадські зони для спілкування різної кількості людей за власним бажанням, відпочинку або громадських заходів, залежно від потреб мешканців у різний час.

Для забезпечення легкості адаптації використовують систему знаків і орієнтирів. Для

людей з вадами зору використовують тактильне покриття доріжок на транзитних напрямках, додаткові інформаційні таблички шрифтом Брайеля, таблички з контрастними зображеннями. Для людей з інтелектуальними обмеженнями необхідні таблиці з універсальними символами.

При створенні образу середовища простору слід враховувати той емоційний стан, який має відчувати людина в залежності від функціонального призначення зони. Цей стан можна створити за рахунок використання засобів дизайну при об'ємно-просторового рішення.

Для створення відчуття впорядкованості, що буде доречним у вхідних зонах, слід використовувати прості форми і подібні об'єми, що змінюються за масштабом. В плануванні будуть доречні плавні лінії, вигнуті форми і простори. В загальній просторовій композиції мають переважати горизонтальні площини. В оздобленні краще сприйматимуться впізнавані об'єкти і матеріали. Використання м'якого рівномірного освітлення і спокійної нюансної кольорової гами створить відчуття спокою і передбачуваності.

При розробці дитячих ігрових майданчиків проектувальники прагнуть створити відчуття жвавості і веселощів. Для цього варто використовувати вільні за формою простори, напрямки руху у вигляді петель, гладкі поверхні покриття і ігрових елементів, візуальну відсутність обмежень, контрастні форми структурних елементів (легкі-важкі, світлі-темні, щільні-перфоровані), теплі яскраві кольори і сяюче освітлення.

В зонах тихого відпочинку людина повинна мати змогу побути на самоті з собою, зосередитись на власних відчуттях. Тому простір має бути лаконічним, або рівномірно насиченим, або мінімалістичним. Не варто використовувати виразні форми і контрастні поєднання. Важливо досягти балансу вертикальних і горизонтальних форм. При розробці просторового рішення за рахунок використання рослинних форм слід створити місця з різним рівнем ізольованості. М'яке розсіяне освітлення створить відчуття безпеки і спокою.

В разі наявності зон з меморіальною функцією, створенню фіксованого на конкретній темі емоційного стану допоможе

використання гіпертрофованого масштабу в просторовому рішенні, темного коліру для горизонтальної поверхні, завершений композиційний лад (симетрія) з вираженим центром (віссю), використання коштовних матеріалів і стримана, але багата за відтінками кольорова гама.

Зони активного відпочинку, спортивні майданчики мають створити емоційний стан, коли людина прагнучим динамічних дій. Цьому сприятимуть використання виразних форм, чіткого ритму конструктивних елементів з вираженими вертикалями, наявність діагональних напрямків, акцентування різних зон відкритими кольорами.

Зони активного відпочинку для проведення свят і урочистих подій додатково повинні мати виражений композиційний центр, що концентруватиме увагу на фокусній зоні події (сцена, брама, арена, трибуна), обладнання відкритих кольорів і яскраве направлене освітлення.

Ще одним важливим завданням при створенні громадських просторів є формування позитивної спільноти, яка буде пов'язана з конкретною територією, що забезпечить стан емоційної прихильності.

Архітектурно-дизайнерського рішення має враховувати результати аналізу історії функціонування району міста, подій та персон, життя яких пов'язано з цим місцем. Перевтілення зібраної інформації у просторові форми і художні образи відтворюючи унікальну історичну спадщину допоможе створити унікальне архітектурне середовище, яке формуватиме культурну ідентичність громади. Це включає і використання місцевих будівельних та оздоблюваних матеріалів і традиційних технологій, і Формування образу простору за рахунок використання елементів дизайну відповідно культурних і історичних подій, і органічне включення нових об'єктів у стале архітектурне середовище.

Вивчення побажань мешканців і залучення їх до обговорень проекту, допоможе обрати оптимальне рішення і забезпечити успішне функціонування громадського простору, дозволить посилити виразність архітектурного середовища і сформує відчуття особистої причетності до історії місця.. Успішні рішення міських громадських просторів можуть підвищити рівень комфорту і зробити райони міст більш інвестиційно привабливими.

Література:

1. Cameron J. Churchill and Brian W. Baetz 1999 Development of Decision Support System for Sustainable Community Design Journal of Urban Planning and Development. Vol. 125, [https://doi.org/10.1061/\(ASCE\)0733-9488\(1999\)125:1\(17\)](https://doi.org/10.1061/(ASCE)0733-9488(1999)125:1(17))
2. Camagni, R., and Capello, R. (2013). Regional Competitiveness and Territorial Capital: A Conceptual Approach and Empirical Evidence from the European Union. Regional Studies, Vol. 47, No. 9, 1383–1402.
3. Calthorpe, P. 1993. The next American metropolis: ecology, community, and the American dream. Princeton Architectural Press, New York.
4. Coutard, O., Finnveden, G., Kabisch, S., Kitchin, R., Matos, R., Nijkamp, P., Pronello, C., and Robinson, D. (2014). Urban Megatrends: Towards a European Research Agenda. Urban Europe, Joint Programming Initiative Urban Europe.
5. Nessa Winston, 2008. «Urban Regeneration for Sustainable Development: The Role of Sustainable Housing?», European Planning Studies, Taylor & Francis Journals, vol. 17, pages 1781–1796.
6. United Nations, Department of Economic and Social Affairs Highlights 2025 Published by the United Nations, Department of Economic and Social Affairs New York, New York 10017, United States of America. 118 p.

References:

1. Cameron J. Churchill and Brian W. Baetz 1999 Development of Decision Support System for Sustainable Community Design Journal of Urban Planning and Development. Vol. 125, [https://doi.org/10.1061/\(ASCE\)0733-9488\(1999\)125:1\(17\)](https://doi.org/10.1061/(ASCE)0733-9488(1999)125:1(17))
2. Camagni, R., and Capello, R. (2013). Regional Competitiveness and Territorial Capital: A Conceptual Approach and Empirical Evidence from the European Union. Regional Studies, Vol. 47, No. 9, 1383–1402.
3. Calthorpe, P. 1993. The next American metropolis: ecology, community, and the American dream. Princeton Architectural Press, New York.

4. Coutard, O., Finnveden, G., Kabisch, S., Kitchin, R., Matos, R., Nijkamp, P., Pronello, C., and Robinson, D. (2014). Urban Megatrends: Towards a European Research Agenda. Urban Europe, Joint Programming Initiative Urban Europe.

5. Nessa Winston, 2008. «Urban Regeneration for Sustainable Development: The Role of Sustainable Housing?», European Planning Studies, Taylor & Francis Journals, vol. 17, pages 1781–1796.

6. United Nations, Department of Economic and Social Affairs Highlights 2025 Published by the United Nations, Department of Economic and Social Affairs New York, New York 10017, United States of America. 118 p.

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 72:73/74(41)"3–19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.59>

Школьна Ольга Володимирівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Ковальчук Остап Вікторович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-9178-401X
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

Братусь Іван Вікторович,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-8747-2611
i.bratus@kubg.edu.ua

ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ МАВРИТАНСЬКОГО СТИЛЮ В ЄВРОПІ ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – розкрити витoki, особливості генези, етапи еволюції мавританської архітектури в Європі, а також представити її художньо-образні, функціональні, композиційні особливості. Окрему увагу приділено «вишиваній кладці» античної забудови Балкан, насамперед Болгарії, скляних і керамічних прикрасах стилю «Мудехар», густій ліпнині стилів Мануеліно і Платереско Португалії та Іспанії, рельєфах фасадів «готсько-сарацинського» стилю, а також алебастрових і ганчевих декорах стилю «Альгамбра». Акцентовано увагу на поширенні рис мавританської архітектури в різних типах споруд: у мечетях, синагогах, католицьких храмах, кенасах, а також в ансамблях театрів, шкіл, лікарень й інших типах світських споруд України, Грузії, Угорщини, Боснії та Герцеговини, Румунії, Литви, Хорватії, Сербії, Італії. Наголошено на поширенні моди на риси іспано-мавританського (андалуського) стилю в країнах Європи у кілька етапів з відповідними рисами зодчества, з урахуванням потреб різних громад (православних, мусульманських, караїмських, юдейських, католицьких і змішаних (громадська забудова). Інструментарій дослідження охоплює хронологічний принцип, мистецтвознавчого й архітектурознавчий підходи, онтологічний, герменевтичний, аксіологічний, історико-генетичний, порівняльно-історичний, крос-культурний, соціокультурний, формально-стилістичний, типологічний і метод мистецтвознавчого аналізу. Серед ключових завдань дослідження – простежити розповсюдження моди на будівництво архітектурних споруд різних за функцією, окреслити риси зодчества у межах мавританської стилістики для богослужбових і цивільних потреб. Акцентовано на характеристиках регіональних різновидів забудови у межах різних часових проміжків від часів Середньовіччя до Новітнього часу та наголошено на поширенні елементів стилю на землях Болгарії, Туреччини, Хорватії, Румунії, Угорщини, України, Грузії, Боснії та Герцеговини, Литви, Італії, Сербії.

Ключові слова: мавританський стиль, орієнталізм, архітектура, дизайн середовища, стилістика, монументально-декоративне мистецтво, композиція, художні особливості.

Shkolna Olga, Kovalchuk Ostop, Bratus Ivan. SOURCES OF INSPIRATION FOR THE MOORISH STYLE IN EUROPE FROM THE MIDDLE AGES TO THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The purpose of the article is to reveal the origins, features of the genesis, stages of evolution of Moorish architecture in Europe, as well as to present its artistic, figurative, functional, and compositional features. Special

attention is paid to the “embroidered masonry” of the ancient buildings of the Balkans, primarily Bulgaria, glass and ceramic decorations of the “Mudéjar” style, dense stucco molding of the Manueline and Plateresque styles of Portugal and Spain, reliefs of facades of the “Gothic-Saracin” style, as well as alabaster and wattle decors of the “Alhambra” style. Attention is focused on the spread of features of Moorish architecture in various types of buildings: in mosques, synagogues, Catholic churches, kenas, as well as in ensembles of theaters, schools, hospitals and other types of secular buildings in Ukraine, Georgia, Hungary, Bosnia and Herzegovina, Romania, Lithuania, Croatia, Serbia, and Italy. The spread of the fashion for the features of the Hispano-Moorish (Andalusian) style in European countries in several stages with corresponding architectural features is emphasized, taking into account the needs of different communities (Orthodox, Muslim, Karaite, Jewish, Catholic and mixed (public buildings)). The research tools include the chronological principle, art history and architecture approaches, ontological, hermeneutic, axiological, historical-genetic, comparative-historical, cross-cultural, socio-cultural, formal-stylistic, typological and art history analysis methods. Among the key tasks of the research are to trace the spread of the fashion for the construction of architectural structures of different functions, to outline the features of architecture within the Moorish style for religious and civil needs. The emphasis is on the characteristics of regional types of buildings within different time periods from the Middle Ages to the Modern Age and The spread of elements of the style in the lands of Bulgaria, Turkey, Croatia, Romania, Hungary, Ukraine, Georgia, Bosnia and Herzegovina, Lithuania, Italy, Serbia is emphasized.

Key words: Moorish style, orientalism, architecture, environmental design, stylistics, monumental and decorative art, composition, artistic features.

Постановка проблеми. Мавританська архітектура сьогодні чимдалі більше привертає до себе увагу. Адже її різноманітний спадок наразі актуалізує питання щодо витоків стилю, джерел його інспірацій, специфіки розповсюдження у межах країн Європи, типологічних (функціональних) характеристик споруд. Тим, не менше, не дивлячись на низку розрізнених публікацій з означеної проблематики, донині мавританська архітектура Європи комплексно не була осмислена.

Аналіз досліджень і публікацій. Термінології іспано-мавританського, мавританського, андалуського стилю було приділено увагу в книзі П. Безродного «Архітектурні терміни. Короткий російсько-український тлумачний словник» (2-ге видання), виданій 2008 року в Києві [1, с. 117–118]. У згаданому науковому виданні розглянуто поняття «мавританський», що похідне з одного боку від лексеми «мавр» (дефініція, якою здавна окреслювали чорношкірих, мулатів/арабів чи інших людей з темним волоссям, очима та смуглявою шкірою), а з іншого – від застарілої назви Марокко, що раніше іменувалась «Мавретанією». Також оскільки стиль найбільше проявився у розбудові Андалусії в Іспанії, у деяких державах прийнято застосовувати поняття «андалуський» стиль.

Окремо слід розглянути витoki зодчества з кладкою, яка імітує фризи вишивки, досить

поширеною на Балканах у після-античний період, а також земель колишніх візантійських провінцій. Принагідно варто згадати розвідку «Беловска базилика», в якій унаочнено характерні приклади забудови цього типу в Європі. Фоторепортаж з аналітичною частиною тут ілюструє смугасту кладку екстер'єрів (здебільшого червоного відтінку) поблизу міста Белово у Болгарії [2], що свідчить про долучення до формування стилю слов'янських народів, а не лише населення Піренейського півострова, як вважає низка фахівців-архітектурознавців, зокрема В. Вечерський згідно статті «Мавританський стиль», виданій 2024 р. [3].

Джерела інспірацій означеного стилю у сучасному архітектурознавстві й мистецтвознавстві осмислено у монографії авторів М. Баррукарда й А. Беднорза «Мавританська архітектура в Андалусії» (Кельн, 2007) [7, с. 1–240]. Результати їх дослідження близькі висновкам розвідки магрибінських музеєзнавців під проводом А. Тоурі «Андалусійське Марокко: дискавері мистецтва життя» (Рабат (?), 2010), де приділено увагу аспектам зародження і розвитку стилю на Африканському й Європейському континентах [14].

Зодчество згаданої стилістики стало предметом дослідження у фундаментальній монографії Дж. М. Блума «Архітектура ісламського Сходу: Північна Африка й Іберійський

півострів, 700–1800» [8, с. 1–320]. Автор цього видання акцентує увагу на стилістичних аспектах розвитку розбудови окресленої в назві частини Африканського континенту в хронологічній розгортці, при цьому частково підтверджує дані про автохтонність місцевих традицій зодчества з урахуванням впливів берберського населення, туарегів та арабів.

Орієнтальний складовий мавританського стилю присвячено дослідження Ф. Н. Борера «Орієнталізм і візуальна культура, що представляють Месопотамію в Європі дев'ятнадцятого століття», видане у Кембріджі 2003 р. [9, с. 1–384]. Зважаючи на потребу вивчення англійцями засад колоніального мистецтва, у тому числі «готсько-сарацинського» («індо-сарацинського»), виходячи з історичних обставин, пов'язаних із єднанням з індійським регіоном, островами Цейлоном та ін., віхами Ост-Індської кампанії, означений вчений намагається прослідкувати витоки східних традицій у мавританській забудові.

Стаття «Вписування простору меншин в ісламське місто: єврейський квартал Фесу (1438–1912)» колаборації авторів на чолі з С. Міллер, оприлюднена 2001 р., присвячена розгляду специфічних рис архітектури й мистецтва юдеїв, котрі вплинули на формування непересічного колориту зодчества Європи від Середньовіччя до початку ХХ сторіччя. У виданні акцентовано увагу на ремісничих традиціях вказаного регіону Марокко у зв'язку із юдейською громадою. Адже остання була змушена переселятися до Фесу й інших суміжних територій від періоду гонінь, пов'язаних з іспанською інквізицією, португальською колонізацією країн Магрибу, і суттєво збагатила колорит декоративно-прикладного мистецтва вказаного регіону, вплинула на розвиток місцевого синтезу дизайну й архітектури [12, с. 310–327].

Впливам арабських, турецьких, іранських традицій та формування стилів Платереско і Мануеліно з відповідними віхами мистецтва і зодчества великого регіону неподалік Піренейського півострова, присвячено працю А.-Ф. Холуда «Відродження нового орієнталізму з Близького Сходу». У ній автор

виявляє джерела інспірацій, котрі мали вплив на генезу й еволюцію іспанського і португальського симбіозу мистецтва й архітектури від часів Давніх Месопотамії, Єгипту, Риму та Візантійської імперії. Дослідник приділяє увагу оновленню орієнтальних засад розвитку означених вище стилів регіону, вказує на своєрідність протікання таких трансформацій у мистецтві й дизайні теренів Африки й Європи [11, с. 79–99].

Суттєвими чинниками поширення моди на мавританський стиль після доби Середньовіччя стали фактори надихання європейцями екзотичними, достатньо замкненими, герметичними культурами Сходу. У цьому ключі колектив авторів під проводом Н. Дас присвятив увагу маркерам взаємодії європейців з «маврами» у статті «Ключові слова ідентичності, раси та людської мобільності в ранній сучасній Англії», ставлячи акцент на взаємному збагаченні між учасниками цих процесів [10, с. 40–50].

Подібна проблематика поширення стилістичних віянь в Європі й Америці зацікавила Дж. М. Шреффлера у науковій статті «Географія Мудехару в іспанській колоніальній Америці: сфери порівняння та конкуренції близько 1550–1950 рр.». Дослідник розглянув зв'язок іспансько-португальських традицій не лише з країнами Магрибу, а й з Бразилією та іншими країнами Латинської Америки, від часів Середньовіччя до середини ХХ ст. Автор також осмислював питання поширення моди на мавританський стиль іншими континентами [13, с. 27–43].

Однак, розглянуті праці не вичерпують питання розповсюдження мавританського (андалуського, іспано-мавританського) стилю у межах територій Східної, Північної, Центральної, Західної Європи з доби Середньовіччя до початку ХХ сторіччя.

Виклад основного тексту дослідження. Широке поняття мавританського стилю де-факто включає низку складових різновидів і джерел інспірацій. Якщо говорити про його витоки, то найпершими можна помітити специфічні ознаки смугастих, «вишиваних» кладок, котрі набули поширення у пост-античний період на колишніх

територіях Давнього Риму у різних землях Візантійської імперії. Ще задовго до появи іспанського стилю Мудехар, історичні межі якого окреслюються XI–XIV століттями, почали муруватися споруди на землях Балкан, насамперед, у Болгарії та Сербії, в яких прослідковується тяжіння до створення ритмічних візерунків вохристо-цеглястих смуг забудови, котрі початково були пов'язані з попередженням руйнування будівель у разі сейсмічної активності.

Так, руїни римської гробниці в Анхіало (давня назва сучасного болгарського міста Поморіє неподалік Несебру) II–IV ст. н. е. та базилики в Белово IV–V ст. у Болгарії стали широко відомі в Європі з раннього візантійського часу (Рис. 1). Вони вражають декоративними рішеннями з кольоровою кладкою, ритміка яких у загальній композиції ще не мала сталого вираження, як пізніше, у часи пізньої Візантії доби Комнінів. Зокрема зберіглося багато пам'яток такого типу в Старому Граді міста Несебр, що був у Ранньому і Зрілому Середньовіччі чимось подібним до грецького Афону і нараховував понад 40 храмів.

Їх хронологія зведення датується V–XIV століттями, значна частина при цьому була мурована до XI століття, коли бере початок стиль Мудехар. Так, руїни храму Святої Софії (V–VI ст.), терм (VI ст.), базилики Богородиці Елеуси (VI ст.), храмів Святого Стефана (X ст.), Святого Димитрія (X–XI ст.) і церкви Іоанна Хрестителя

(X–XI ст.) було побудовано, або запроєктовано ще до поширення в Іспанії раннього мавританського стилю.

При цьому впливи традицій будівництва попередньої епохи з «вишиваною» кладкою набули розвитку, зливаючись на землях Болгарії з рефлексіями Мудехару впродовж XI–XIV століть, в епохальному будівництві у Несебрі храмів Святого Стефана (XI ст.), Святих Архангелів Михаїла та Гавриїла (XIII ст.), Святого Тодора (XIII ст.), Святої Параскеви (XIII ст.), Христа-Пантократора (Вседержителя) (XIV ст.), Святого Іоанна Алітургетоса (Неосвяченого) (XIV ст.) та Святого Спаса (Святого Вознесіння Христового) (XVII ст.).

Від мурування візантійських терм VI ст., зведених за доби Юстиніана Великого, унаочнюється, що кладка стін ключових споруд Старого Граду Несебру отримує «вишиваний» вигляд завдяки чіткому, повторюваному ритму червонястих смуг композиції. Ця риса, водночас, надавала образу споруди величності з акцентом на урочистості здійснення омовінь, котрі в означений час були складовою укладу життя істеблїшменту.

Так, від межі V–VI століть, коли було зведено кріпосні стіни, храм Святої Софії і суспільні терми з «вишиваним» візерунком стін у Старому Граді за дев'ять наступних віків у Несебрі культура виконання цегляної кладки з вкрапленнями кольорових смуг плінфи стало ще більш складною, віртуозною частиною робіт майстрів



Рис. 1. Вхід до античної римської гробниці в Анхіало II–IV ст. н.е. та кольорові елементи кладки базилики у Белово IV–V ст. н.е. у Месемврії, Болгарія.

Фото з сайту: <https://ancientbulgaria.bg/bg/listings/rimska-grobnica>,
<https://ancientbulgaria.bg/bg/listings/belovska-bazilika>

з розбудови. За цей час будівельники згідно проєктам архітекторів навчилися чергувати туфову кладку з тонкими повторюваними (часто потрійними) смугами червоної пласкої цегли й рядами скляних, здебільшого різнобарвного скла голосників, в апсидах, піварочних просторах, закомарах, обрамленні віконних отворів, та фризах, які мали підкреслювати архітектоніку.

З епохи романського стилю та готики й до доби зрілого Ренесансу майстри у Болгарії виконували не тільки типові для мавританської стилістики «метопово-тригліфні» види декоративної кладки, а й експериментували з «хрещатим» свастико-меандровим візерунком з вохристої цегли з голосниками зі скла, схожими на денця пляшок, між її пасками (взоруючись на керамічні декори фасадів відомих споруд, виконаних у стилі Мудехар в Іспанії XI–XVI ст.), а також з кольорової цегли створювали рельєфні декоративні візерунки з орнаментом на фасадах (Рис. 2).

При цьому в Старому Граді Несебру така святкова урочистість виконання стосувалася не тільки споруд для богослужбових потреб, громадських будівель лазень тощо, а й практично всіх приватних місцевих будинків, котрі стали окрасою давньої цитадельної частини міста, котра нараз знаходиться під охороною Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО з 1983 року.

У цьому сенсі слід акцентувати, що поняття «мавританський стиль», похідне від застарілої назви Марокко, котрий, по суті, від XI–XIV століть набув поширення у традиціях смугастої, «вишиваної» кладки сакральних і цивільних споруд в етнічній Болгарії доби Візантійської імперії, довгий час взагалі не застосовувалося для аналізу спадщини даних територій.

Тобто, можна констатувати, що у вказаному болгарському регіоні від доби Раннього Середньовіччя часів підйому Візантійської імперії Юстиніана Великого до епохи

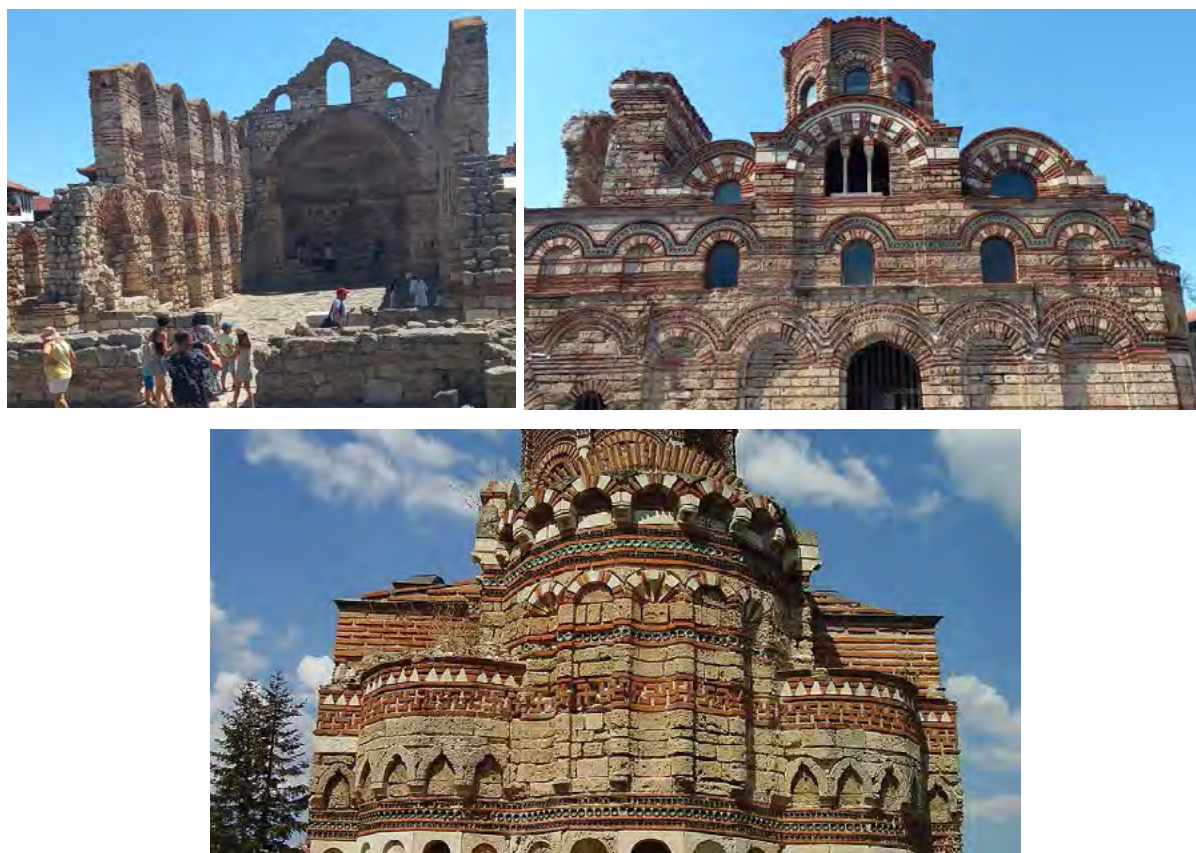


Рис. 2. Еволюція фасадів Старого граду Несебру. Руїни візантійських терм VI ст. часів Юстиніана Великого та храму Христа-Пантократора (2 світлина) XIV ст. 1, 2 фото – автор О. Школьна. Останнє фото з сайту: <https://tripomatic.com/ru/poi/cerkov-pantokratora-poi:33440>

бароко був поширений феномен «вишиваної» кладки фасадів будівель. Остання мала чергування рядів з кольорової плінфи кольору теракоти й апелювала до архітекτονіки і ритмічного візерунку стін забудови, виконаної в іспано-мавританському стилі країн Магрибу (Алжиру, Марокко, Тунісу). Виходячи з першості місцевої моди в архітектурних традиціях Балкан, радше можна говорити про поштовхи до розвитку подібних тенденцій у зведенні споруд і на Середземномор'ї (у Північній Африці).

Також слід зазначити, що з епохи Середньовіччя й Раннього Нового часу елементи «вишиваної» кладки стали також невід'ємною складовою забудови територій сучасної Хорватії, що засвідчується візерунками стін храмів на о. Стон (церква Святого Влаха, XIV ст. (Рис. 3), Святого Ліберана XVII ст. з більш пізнішими переробками тощо).

Щоправда, декор тамтешніх споруд з цегляними вохристими «перебивками» отримав більш аскетичні форми, котрі значною мірою підкреслювали архітекτονіку у важливих деталях інтер'єрів та екстер'єрів. Так, півкруглі частини довкола порталів, одвірків, троянд вітрів, що виконували згідно готичної моди роль десюдепортів, а також люнети над пілястрами і аркбутанами, світлові колодязі, увінчані шпильями колон, прикрашалися подібними візерунками кладки.

На землях Хорватії також набуло розповсюдження оздоблення фасадів будівель пасками кольорової плінфи і рядами керамічних (теракотових) пасків з ромбічними деталями, близькими моді стилю Мудехар. В останньому упродовж XI–XVI століть на землях Іспанії шляхом змішування елементів єврейської, а також християнської і марокканської культур (типовий приклад – башта кафедрального собору Санта-Марія-де-Медіавілла у м. Теруель) формувалася тенденція прикрашати споруди вохристою черепицею попід скатами даху.

Фактично, пізніше, від XVI століття мода на кольорові «перебивки» у надвіконнях та арочних просторах розповсюдилася і на колишніх землях Візантії. А саме у межах теренів Туреччини, де у місті Конья



Рис. 3. Церква Святого Влаха, XIV ст., о. Стон, Хорватія

неподалік комплексу усипальниці Мевляни (Рис. 4) у часи султана Селіма II між 1558 і 1567 рр. була зведена за проєктом архітектора Мімара Сінана мечеть Селіміє, прикрашена кольоровими візерунками кладки над арками.

Вказаний епохальний для Османської імперії зодчий був також автором проєкту мечеті Міхрімах-султан у західній частині Стамбулу під назвою Едірне-капи. За 1562–1565 рр. він побудував тут монументальний комплекс, що складався з ансамблю медресе, мечеті, тюрбе (усипальниці),



Рис. 4. Музей і мавзолей Мевляни у м. Конья (Туреччина), XIII–XVI ст. Елементи кольорової кладки на скруглених елементах



Рис. 5. Мімар Сінан. Інтер'єр мечеті Міхрімах-султан (доньки Сулеймана Великого та Роксолани) в Едірне-капи (Стамбул), 1562–1565 рр.

хамаму, торгових рядів і фонтану. У вказаній обителі він застосував декорування склепінчастих арок смугами зеленкуватого фарбування за типово мавританськими традиціями оздоблення інтер'єрів, а також запроєктував акцентні біло-коричневі чергування декоративних рішень арочних кілеподібних склепінь понад фонтаном тощо (Рис. 5).

До періоду XV–XVII століть відносяться й частини головної резиденції турецьких султанів – палацу Топкапи у Стамбулі, зведені вже після взяття Константинополя османами. У цьому ансамблі привертає увагу оздоблення арочних конструкцій тераси Софа-і Хумайун кольоровою смугастою кладкою. Причому вохристі елементи тут S-подібно

згинаються, й утворюють ефект хвилястих, «танцюючих» ліній (час побудови – 1638 р.).

Це композиційне рішення, водночас, підкреслює архітектонічне членування лініями фасаду будівлі, і сповіщає її образу грайливого характеру (Рис. 6). Поруч з комплексом споруди також знаходиться золочена альтанка під куполом (Іфтаріє Коску), функція якої полягала у розговінні під час священного місяці Ромодану й спогляданні живописної бухти Золотого Рогу.

Схожий мотив декорування фасаду повторюється у галереї Зали прийомів ансамблю, хоча й з видозмінами: з чергуванням елементів та без хвилястого ефекту ліній темної кладки. Значна частина цього архітектурного комплексу розбудовувалася у добу Мехмеда II та пізніше – за правління Сулеймана Великого і його нащадків.

Звивисті лінії кладки з чергуваннями малюнку, схожі на образну версію імітації клавіш клавесинів та фортепіано, з'являються у середовищі окремих будівель Топкапи, насамперед, в інтер'єрі Зали прийомів (аудієнцій), мурованої в епоху Мехмеда III упродовж 1595–1603 рр. у Третньому дворі означеного ансамблю.

Низку споруд Стамбула, починаючи з мечеті Шехзаде Мехмета, споруджена геніальним архітектором Мімаром Сінаном,



Рис. 6. Головний фасад тераси Софа-і Хумайун з прикладами кольорової кладки арок в інтер'єрах архітектурного комплексу Топкапи у Стамбулі. Кінець XVI – початок XVII ст. Фото з сайтів: <https://www.followmyflow.com.pl/index.php/podroze/europa/palac-topkapi-harem-sultana-w-stam>; <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/196/156135>

а також у різних провінціях імперії Османів – санджаках на Балканах, було прикрашено від XVI століття творами легендарного архітектора та надалі його учнів (зокрема, Мімаром Хайруддіном) зі смугастими орнаментальними відтіненнями країв арок. Характерний приклад – мечеть Гази Хусрев-Бега у Сараєво (Боснія та Герцеговина).

За традиціями османів 1676 р. зведено і мечеть Парсана в місті Конья, де фасади також декорувалися кольоровою кладкою. Подібним чином прикрашалися й мусульманські мечеті на територіях, захоплених Оттоманською Портою в Європі. Характерним прикладом забудови XVI–XVII ст.

з декоративними машрабіями вікон є мечеть Паші Газі-Касіма в угорському місті Печ, яка після звільнення цих територій від османів була перепрофільована у християнський храм (Рис. 7). Декор фасаду даної пам'ятки оздоблений «смугастими» завершеннями кладкою цеглою кілеподібних арок над перфорованою верхньою частиною вікон.

На протязі XVIII ст. мавританський стиль в архітектурній моді Європи перестав розвиватися. Очевидно, частково через те, що після захоплення Палестини, Вірменії, Іранського Азербайджану, земель Балкан, а також Алжиру та Тунісу впродовж XVI століття, турки стали володарями мавританського



Рис. 7. Архітектор Кьорменді. Мечеть Паші Газі-Касіма (Джамі) у місті Печ (Угорщина), з часом перепрофільована у християнську церкву, XVII ст. (фото О. Школьної), та її модель. Останнє фото з сайту: https://ua.mozaweb.com/uk/Extra-3D_sceni-Mechet_Gazi_Kasim_pashi_Pech_Ugorshina_17_stolittya-146815

спадку зодчество на його історичній батьківщині. Турецько-перські війни підривали економіку країни з 1514–1515 по 1821–1823 рр., а тріумфальна перемога над османами Яна III Собеського під Віднем 1683 р. призвела до завершення етапу консолідації земель імперії та епохи масштабних будівництв [4, с. 140–144]. Крім того, розбійницькі напади в середині країни, російсько-турецька війна, що тривала на протязі 1768–1774 рр., стали додатковими несприятливими факторами розбудови архітектури у вказаний час.

Пан-османські завойовницькі наративи з цього періоду перестали бути провідними у середині країни, а за її межами в багатьох держав Європи, охоплених реформаторськими трансформаціями релігійного, соціально-політичного та економічного устрою (адже після епохи Ост-Індських кампаній розпочиналася доба буржуазних революцій), не викликали особливого захоплення цим екзотизмом, адже в означену добу в моду увійшли мотиви індо-сарацинського стилю і шинуазрі.

Натомість в Європі й окремих колонізованих від XV століття центрах-портах Марокко, по закінченні розвитку стилю Мудехар, з огляду на сталі імпульси племінюючи готики, Ренесансу та надалі епохи маньєризму й раннього італійського бароко, формувалися нові естетичні мистецькі канони. Вони були збагачені архітектурними і монументально-декоративними напрацюваннями берберської династії мусульман Меринідів 1255–1465 р., що отримали особливо виразне звучання від другої половини XIV століття на тлі корсарських завоювань в Європі і широко поставленої работоргівлі.

Так, мистецтво Мавретанії (давня назва Марокко) у свою чергу вплинуло на тенденції зодчества Португалії та Іспанії, де синтез європейських й африканських пластичних орієнтирів вилився у химерні візії архітектури Мануеліно і Платереско. Останні також вплинули на розвиток в Європі нових мистецьких стереотипів часів історизму, коли елементи згаданих стилів стали частиною синтетичних напрямку Альгамбра XIX ст.

Тоді мавританський стиль був життєдайним джерелом формування банку орієнтальних сюжетів у живописі академізму, декоративно-прикладному, монументально-декоративному мистецтві й скульптурі [5, с. 33–44].

Паралельно з завершенням зрілої фази розвитку Мануеліно і Платереско, і паузою XVIII століття, мавританська стилістика, збагачена екзотичною монументальною спадщиною Великих Моголів і Сефевідів, вплинула на формування у XIX століття у межах історизму готсько-сарацинського (індо-сарацинського) стилю в архітектурі британських зодчих в Індії й на території окремих європейських центрів. Суть його специфіки полягала у поєднання індійських, мусульманських і рис європейської архітектури в забудові громадських й урядових установ [10, с. 40–50].

Мода на зведення ревайвалістських неомавританських архітектурних споруд у Європі набула особливої популярності від середини XIX ст. Тоді на широтах від Кавказу до Італії почали масово будувати будівлі зі смугастою кладкою стін, із силками до будівельних орнаментально-декоративних традицій «Болгарського Афону» – Несебру, балканського спадку Хорватії з керамічною кладкою надвіконь, а також спираючись на пластичний спадок Мудехару, частково Мануеліно і Платереско (застосовуючи «мавританські», цебто марокканські арки, віконні та дверні отвори, синтезуючи спадок готичних пінаклів, кукурдзяних початків, мукарн тощо).

У більшості країн Європи в цей час зводяться громадські або споруди для богослужбових потреб, з апеляцією до моди на мавританський стиль. Характерні приклади – будівля колишньої мерії, Тбіліський державний театр опери та балету ім. Захарія Паліашвілі, собор Олександра Невського в Грузії; Алупкінський палац Криму; юдейські синагоги Дохань і Румбаха Угорщини. Означені архітектурні комплекси були муровані з елементами смугастої кладки в орієнтальній стилістиці та мають відповідні стилю композиційні акценти та художньо-образне звучання.

Наприкінці XIX ст. було побудовано Турецький будинок, Італійську середню школу в місті Рієка (нині Хорватія), споруду мерії «Вієчницю» у столиці Боснія та Герцеговина Сараєво (Рис. 8). Для середземноморських будівель було типовим використання окрім смугастої кладки, орієнтальної ошатної ліпнини у поєднанні з мукарнами, як

рефлексії на Мануеліно й Платереско, з відповідними пінаклями на даху, вжитком ажурних елементів перфорації кшталту машрабій [6, с. 264–273], у тому числі в люнетах-десю-депортах, а також підковоподібних рядів арок.

На зламі XIX і XX століть у мавританській стилістиці також було побудовано ансамбль синагоги Бейт Ізраель (у комплекс

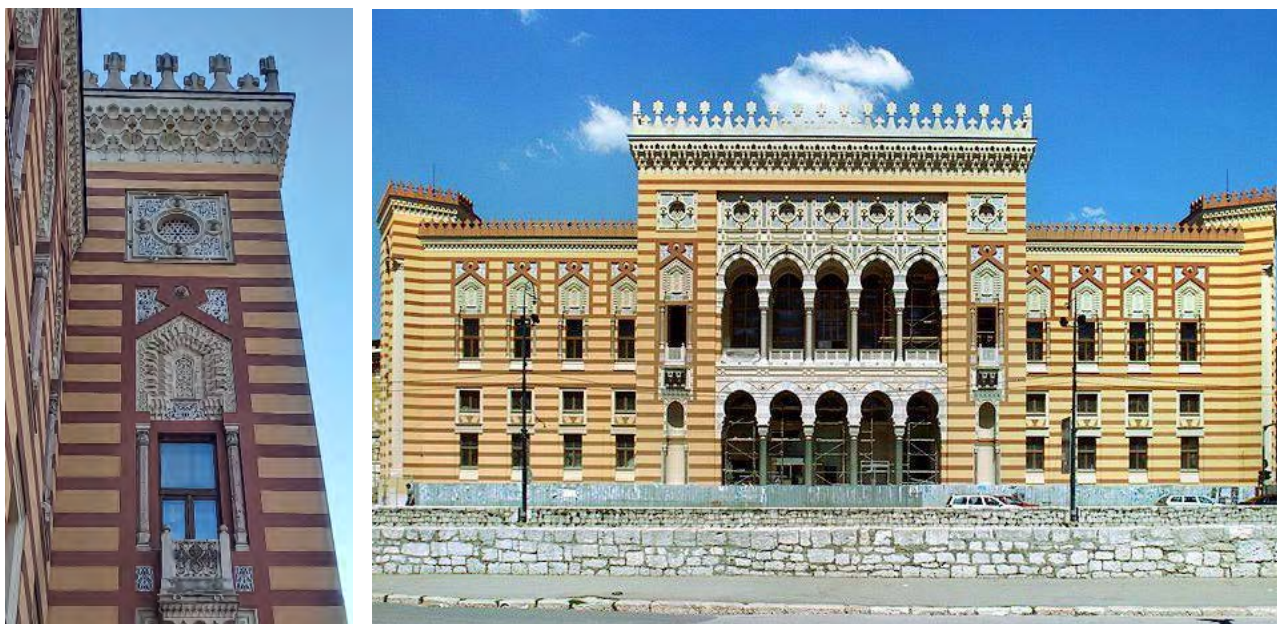


Рис. 8. Арх. Карел Паржик. Пластичний декор на фасад мерії Сараєво (Боснія та Герцеговина) у мавританській стилістиці. Перше фото – автор О. Шкільна. Друге фото з сайту: <https://ru.trip.com/travel-guide/attraction/stari-grad/sarajevo-city-hall-33055501?curr=RUB>

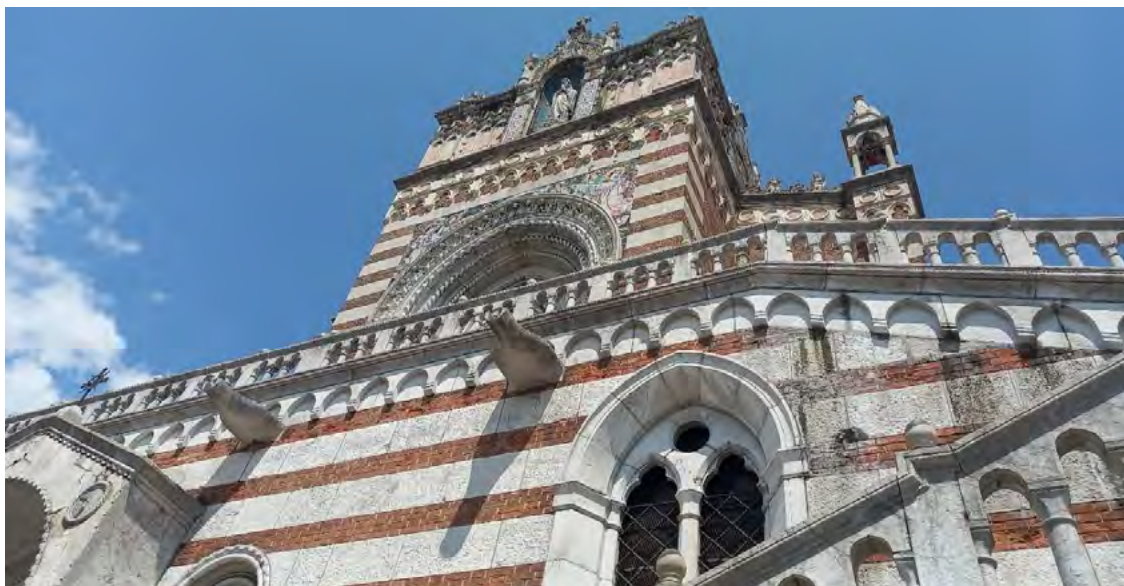


Рис. 9. Архітектор Джованні Маріо Куретт, скульптор Урбано Ботассо, різник Антоніо Марієтті. Капуцинська церква Богоматері Лурдської в Рієці, Хорватія. 1904–1929 рр. Фото О. Шкільної

якої входить суспільний центр і кошерний ресторан) у місті Брашові (Румунія), а також караїмські кенаси Києва та Вільнюса, хоральну синагогу у Вільнюсі, Капуцинську церкву в Рієці (Хорватія) (Рис. 9), лікарню Гольденберга в Кропивницькому, Мавританську арку підковоподібної форми на Французькому бульварі Одеси, церкву на цвинтарі Святого Миколая у Белграді (Сербія), окремі елементи стилю стали частиною приміщень центрального корпусу Київського політехнічного інституту (Україна), зокрема парадних урочистих сходів та низки зал.

Риси мавританської архітектури притаманні і католицьким храмам. Так, на фасаді Капуцинської церкви в ім'я Богоматері Лурдської на початку XX ст. у місті Рієці було застосовано трилопатеві арки, характерні для архітектури Алжиру, раніше модні упродовж XIX ст. (до таких елементів архітектури зверталися зодчі у розробках інтер'єрів у Палаці Михайла Воронцова у Тіфлісі третьої чверті XIX ст.), а також пінаклі, повторювані глухі («сліпі») арки, люнети, ніші порталного типу з ажурним частинами пластичного моделювання, скульптуру, мозаїки, які надавали еклектичному ансамблю унікального художньо-образного вирішення.

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, слід зазначити, що мавританський (іспано-мавританський, андалуський) стиль в архітектурі Європи частково укорінений в традиціях зодчества Балкан. Це прослідковується у регіонах з пост-античними поселеннями Причорномор'я, де поєднувалися орнаментовані «вишивані» зразки кладки стін зі смугами вохристої пласкої плінфи та рядів скляних голосників. Вказані риси були притаманні забудові IV–XI століть у межах територій Візантійської імперії (насамперед, Болгарії).

Зокрема, подібні тенденції розповсюдилися від часів Середньовіччя у межах будівельної моди Адріатики (острів Стон тощо). Пізніше вони отримали поширення у забудові сакральних споруд мусульман на землях османів у Європі (переважно роботи Мімара Сінана). Передусім, у Туреччині (м. Стамбул,

Конья тощо), Боснії та Герцеговині (м. Сараєво), Угорщині (м. Піч).

Надалі розповсюдження моди на неомавританську стилістику набуло широкої популярності у розбудові театрів, палаців, лікарень, синагог, кенас, базилік, кошерних ресторанів і суспільних культурних центрів, середніх шкіл, міських адміністрацій Грузії, Хорватії, України, Туреччини, Сербії, Румунії, Італії (нині частина Хорватії), Литви тощо.

Іспано-мавританський стиль, крім античних і візантійських інтенцій, збагачувався в Європі марокканськими наративами декоративно-прикладного мистецтва, химерними пластичними рішеннями Мануеліно і Платереско (Португалія й Іспанія), орієнтальними візіями готсько-сарацинського (індо-сарацинського) колоніального стилю англійців XIX ст., а також оригінальними автохтонними джерелами інспірацій берберського, юдейського, іранського, турецького, арабського, індійського мистецтва різьблення й ліпнини, проявами стилю Альгамбра.

При цьому іспано-мавританське зодчество у дизайні середовища з різними функціями громадських споруд і будівель для богослужбових потреб отримало розвиток у синтезі гіпсового декору, стуку, різьбленого алебастру, на фасадах та в інтер'єрах споруд Європи другої половини XIX – початку XX ст. Специфікою конструктивних, композиційних і пластичних рішень таких будівель стали неомавританські, найчастіше підковоподібні, кілеподібні, лопатеподібні арки (характерні приклади – оздоблення Центрального корпусу Київського політехнічного інституту, елементи фасаду Капуцинської церкви Богоматері Лурдської, будівлі мерії Сараєво).

Перспективи подальших досліджень слід пов'язувати з ґрунтовним вивченням спадку архітектури етнічної України, виконаної у межах мавританської (іспано-мавританської, андалуської) стилістики на протязі XIX – початку XX століть. Насамперед, це дослідження втрачених караїмських кенас, синагог, прибуткових будинків, готелів, палаців, садиб означеного періоду тощо.

Література:

1. Безродний П. Архітектурні терміни: Короткий російсько-український тлумачний словник. 2-ге вид., випр. та допов. Київ: Вища школа, 2008. С. 117–118.
2. Беловската базилика. URL: <https://www.photomoments.bg/bg/post/belovska-basilica> (дата звернення: 06.10.2024 р.).
3. Вечерський В. В. Мавританський стиль. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Мавританський_стиль (дата звернення: 06.10.2024).
4. Школьна О., Белнакіта У. Османські намети часів Яна III Собеського з Королівського замку на Вавелі в світлі тюркологічних досліджень текстилю України XVII–XVIII століть. *Матеріали VIII конгресу сходознавців*: м. Київ, 20 грудня 2024 року. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського; Львів; Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 140–144. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-37>
5. Школьна О., Ковальчук О. Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур як прояв орієнталізму в європейському ювелірному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 49. С. 34–44. DOI: 10.31866/2410-1176.49.2023.293282
6. Школьна, О. Поняття «машрабія», «пишка», «шушабанді», «ма'ага», «шаббак», «шебеке» в архітектурі країн Азії, Близького Сходу та Північної Африки. *Мистецтвознавство України*, 2019, 19, С. 264–273. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186011>
7. Barrucand M., Bednorz A. Moorish architecture in Andalusia. Cologne: Taschen, 2007. 240 p.
8. Bloom J. M. Architecture of the Islamic West: North Africa and the Iberian Peninsula, 700–1800. New Haven: Yale University Press, 2020. 320 p.
9. Bohrer Frederick N. Orientalism and Visual Culture Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 384 p.
10. Das Nandini, Melo João Vicente, Smith Haig Z., Working Lauren. Keywords of Identity, Race, and Human Mobility in Early Modern England. Amsterdam, 2021. Pp. 40–50. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1t8q92s.7>.
11. Kholood Al-Fahad. The Resurgence of a New Orientalism from the Middle East. *WORLD ART*, 2023, Vol. 13, No. 1, Pp. 79–99 <https://doi.org/10.1080/21500894.2022.2142275>
12. Miller, Gilson Susan; Petruccioli, Attilio; Bertagnin, Mauro. Inscripting Minority Space in the Islamic City: The Jewish Quarter of Fez (1438-1912). *Journal of the Society of Architectural Historians*. 2001. 60 (3): 310–327. doi:10.2307/991758
13. Schreffler, Michael J. Geographies of the Mudéjar in the Spanish Colonial Americas: Realms of Comparison and Competition, circa 1550–1950. *Latin American and Latinx Visual Culture*. 2022. 4 (1): 27–43. doi:10.1525/lavc.2022.4.1.27
14. Touri, Abdelaziz; Benaboud, Mhammad; Boujibar El-Khatib, Naïma; Lakhdar, Kamal; Mezzine, Mohamed. *Andalusian Morocco: A Discovery in Living Art* (2 ed.). Ministère des Affaires Culturelles du Royaume du Maroc & Museum With No Frontiers. 2010.

References:

1. Bezrodnyi P. (2008). Arkhitekturni terminy: Korotkyi rosiisko-ukrainskyi tлумachnyi slovnyk. 2-he vyd., vypr. ta dopov [Architectural terms: Short Russian-Ukrainian explanatory dictionary. 2nd ed., corrected and supplemented]. Kyiv: Vyshcha shkola. S. 117–118 [Kyiv: Higher School. P. 117–118] [in Ukrainian].
2. Belovskata bazylyka [Belovska Basilica] (2024). URL: <https://www.photomoments.bg/bg/post/belovska-basilica> (date of application: 06.10.2024 r.) [in Bulgarian].
3. Vecherskyi V. V. (2024). Mavrytanskyi styl. Velyka ukrainska entsyklopediia [Moorish style. Great Ukrainian encyclopedia]. URL: https://vue.gov.ua/Мавританський_стил (date of application: 06.10.2024) [in Ukrainian].
4. Shkolna O., Belnakita U. (2024). Osmanski namety chasiv Yana III Sobieskoho z Korolivskoho zamku na Vaveli v svitli tiurkolohichnykh doslidzhen tekstyliu Ukrainy XVII–XVIII stolit [Ottoman tents of the time of Jan III Sobieski from the Royal Castle at Wawel in the light of Turkological studies of Ukrainian textiles of the 17th–18th centuries]. Materialy VIII konhresu skhodoznavsiv: m. Kyiv, 20 hrudnia 2024 roku. Kyiv: Tavriyskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho [Proceedings of the 8th Congress of Orientalists]. Lviv; Toruń: Liha-Pres. P. 140–144. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-37> [in Ukrainian].
5. Shkolna O., Kovalchuk O. (2023) Morchych, Moretto, Morenbuste, Blekamur yak proiav oriientalizmu v yevropeiskomu yuvelirnomu mystetstvi. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Vyp. 49. S. 34–44 [Morchych, Moretto, Morenbuste, Blackamur as a manifestation of orientalism in European jewelry art. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies. Issue 49. Pp. 34–44]. DOI: 10.31866/2410-1176.49.2023.293282 [in Ukrainian].
6. Shkolna, O. (2019). Poniattia «mashrabii», «pyshka», «shushabandi», «maaha», «shabbak», «shebeke» v arkhitekturi krain Azii, Blyzhkoho Skhodu ta Pivnichnoi Afryky. Mystetstvoznnavstvo Ukrainy, (19), S. 264–273

[The concepts of “mashrabiya”, “pyshka”, “shushabandi”, “ma’aga”, “shabbak”, “shebeke” in the architecture of the countries of Asia, the Middle East and North Africa. *Art History of Ukraine*, (19), pp. 264–273]. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.186011> [in Ukrainian].

7. Barrucand M., Bednorz A. (2007) *Moorish architecture in Andalusia*. Cologne: Taschen. 240 p. [in English].

8. Bloom J. M. (2020). *Architecture of the Islamic West: North Africa and the Iberian Peninsula, 700–1800*. New Haven: Yale University Press. 320 p. [in English].

9. Bohrer Frederick N. (2003). *Orientalism and Visual Culture Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 384 p. [in English].

10. Das Nandini, Melo João Vicente, Smith Haig Z., Working Lauren (2021). Keywords of Identity, Race, and Human Mobility in Early Modern England. *Amsterdam*, p. 40–50. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt1t8q92s.7>. [in English].

11. Kholood Al-Fahad (2023). The Resurgence of a New Orientalism from the Middle East. *WORLD ART*, Vol. 13, No. 1, 79–99 <https://doi.org/10.1080/21500894.2022.2142275> [in English].

12. Miller, Gilson Susan; Petruccioli, Attilio; Bertagnin, Mauro (2001). Inscribing Minority Space in the Islamic City: The Jewish Quarter of Fez (1438–1912). *Journal of the Society of Architectural Historians*. 60 (3): 310–327. doi:10.2307/991758 [in English].

13. Schreffler, Michael J. (2022). Geographies of the Mudéjar in the Spanish Colonial Americas: Realms of Comparison and Competition, circa 1550–1950. *Latin American and Latinx Visual Culture*. 4 (1): 27–43. doi:10.1525/lavc.2022.4.1.27 [in English].

14. Touri, Abdelaziz; Benaboud, Mhammad; Boujibar El-Khatib, Naïma; Lakhdar, Kamal; Mezzine, Mohamed (2010). *Andalusian Morocco: A Discovery in Living Art* (2 ed.). Ministère des Affaires Culturelles du Royaume du Maroc & Museum With No Frontiers [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.075

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.60>**Шман Світлана Юріївна,**

кандидат культурології,

доцент кафедри гуманітарних дисциплін,

в.о. декана факультету музичного мистецтва

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-6658-1288

ДЕКОЛОНІЗАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ В СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ: ДОСВІД НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»

У статті представлено ґрунтовне мистецтвознавче дослідження сучасних деколонізаційних стратегій у просторі українського художнього музею на прикладі діяльності Національного музею «Київська картинна галерея». Актуальність обраної теми зумовлена нагальною потребою фундаментального переосмислення музейних фондів, які протягом тривалого історичного періоду перебували під потужним впливом імперської ідеології, колоніальних наративів та жорсткої радянської цензури. Автор детально аналізує складні механізми реконтекстуалізації музейних об'єктів, що історично формувалися в межах російського імперського дискурсу, що неминуче призводило до нівелювання національної приналежності митців, апропріації їхніх здобутків та системного спотворення первинних мистецтвознавчих контекстів.

Теоретико-методологічну базу даного дослідження складають концептуальні розробки Д. Пака та Л. Сміт, які були адаптовані авторами до специфіки та викликів сучасної української музейної практики в умовах повномасштабної війни. У роботі послідовно розглядаються етапи музейної деколонізації: від критичного перегляду наукової атрибуції творів і уточнення біографічних даних майстрів до створення принципово нових кураторських інтерпретацій та експозиційних рішень. Особливу увагу зосереджено на аналізі резонансних виставкових проєктів «Віч-на-віч» та «Народжені в Україні». Ці ініціативи розглядаються як ефективні та потужні інструменти відновлення національної мистецької ідентичності та послідовної деконструкції імперського міфу про існування «єдиного російського культурного простору». Проаналізовано, як саме через докорінну зміну експозиційної логіки, впровадження оновлених наукових етикеток та розширення супровідних текстів відбувається повернення імен видатних українських майстрів у вітчизняне та світове культурне поле.

Доведено, що процеси деколонізації в сучасних українських реаліях є не лише внутрішнім науковим процесом, а й важливою стратегічною складовою культурного маркетингу, що дозволяє ефективно актуалізувати українську культурну спадщину в європейському та глобальному інтелектуальному контекстах. У статті акцентується на важливості розробки нових концептуальних експозиційних моделей, які базуються на засадах інклюзивності, історичної справедливості, етичності та глибокого критичного аналізу колоніального минулого. Результати дослідження переконливо підтверджують, що трансформація музейного простору є ключовим етапом у процесі формування сучасної національної свідомості та повноцінної інтеграції українського класичного мистецтва в актуальний світовий мистецтвознавчий дискурс.

Ключові слова: деколонізація, музейна стратегія, Національний музей «Київська картинна галерея», українське мистецтво, музей, музейний фонд, музейні зібрання.

Shman Svitlana. DECOLONIZATION STRATEGIES IN THE MODERN MUSEUM SPACE: EXPERIENCE OF THE NATIONAL MUSEUM “KYIV ART GALLERY”

The article presents a fundamental art-historical study of modern decolonization strategies within the space of the Ukrainian art museum, using the activity of the National Museum “Kyiv Art Gallery” as a primary case study. The relevance of the chosen topic is dictated by the urgent necessity for a profound re-evaluation of museum collections that, throughout a long historical period, remained under the powerful influence of imperial ideology, colonial narratives, and strict Soviet censorship. The author provides a comprehensive analysis of the complex mechanisms for the recontextualization of museum objects that were historically formed within the framework of the Russian imperial discourse. This historical positioning inevitably led to the neutralization of artists' national identities, the appropriation of their creative achievements, and the systematic distortion of original art-historical contexts.

The theoretical and methodological framework of this research consists of the conceptual developments of D. Pak and L. Smith, which have been meticulously adapted by the authors to the specific challenges of contemporary Ukrainian museum practice under the conditions of full-scale war. The paper consistently examines the stages of museum decolonization: from the critical revision of scholarly attribution of artworks and the clarification of masters' biographical data to the creation of fundamentally new curatorial interpretations and innovative exhibition solutions. Special focus is placed on the analysis of high-profile exhibition projects such as "Face to Face" and "Born in Ukraine". These initiatives are examined as effective and powerful tools for restoring national artistic identity and the systematic deconstruction of the imperial myth regarding the existence of a "unified Russian cultural space". The study analyzes how, through a radical change in exhibition logic, the introduction of updated scholarly labeling, and the expansion of accompanying narrative texts, the names of prominent Ukrainian masters are being returned to the domestic and global cultural spheres.

It is demonstrated that decolonization processes in contemporary Ukrainian realities are not only an internal scientific endeavor but also a vital strategic component of cultural marketing. This allows for the effective actualization of Ukrainian cultural heritage within European and global intellectual contexts. The article emphasizes the vital importance of developing new conceptual exhibition models based on the principles of inclusivity, historical justice, ethics, and a deep critical analysis of the colonial past. The research findings convincingly confirm that the transformation of the museum space is a key stage in the process of forming modern national consciousness and the full integration of Ukrainian classical art into the current global art-historical discourse. This process ensures that the museum functions as a dynamic institution capable of representing national heritage accurately in the 21st century.

Key words: decolonization, museum strategy, National Museum "Kyiv Art Gallery", Ukrainian art, museum, museum fund, museum collections.

Вступ. Сучасний етап розвитку українського мистецтвознавства характеризується інтенсивним пошуком нових методологічних підходів до інтерпретації культурної спадщини. В умовах повномасштабної російської агресії та тривалого процесу державотворення, питання деколонізації музейного простору перейшло з теоретичної площини у сферу стратегічної необхідності. Національні музеї сьогодні виступають не лише як репозитарії художніх цінностей, а й як активні суб'єкти формування національної ідентичності та культурної безпеки держави.

Особливої актуальності цей процес набуває для художніх інституцій, чії колекції формувалися в часи Російської імперії та радянського періоду. Національний музей «Київська картинна галерея» (далі – НМ ККГ) є унікальним об'єктом для деколоніальних студій. Історично заснований на базі приватного зібрання родини Терещенків, музей тривалий час функціонував у межах імперського нарративу «російського мистецтва». Сьогодні ж установа реалізує комплексні маркетингові та наукові стратегії, спрямовані на відновлення автентичних змістів української культури, спростування нав'язаних ідеологічних тлумачень та інтеграцію вітчизняного мистецтва у глобальний європейський контекст. Деколонізація

в даному контексті розуміється як зміна ключової концепції музейної діяльності, що передбачає відмову від чужих наративів на користь формування власної траєкторії національного розвитку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичний фундамент деколонізації музейних установ закладено у працях західних дослідників, які аналізували досвід країн з колоніальним минулим. Важливе значення для розуміння етапності цього процесу мають розробки науковця Дануї Пака, який виокремлює п'ять ключових стадій трансформації музею: від «ревідкриття» (пересмислення національної історії) та стадії «смуток» (переживання травм колонізації) до «реалізації» стратегій соціальних перетворень. Схожий підхід демонструє дослідниця Л. Сміт, фокусуючи увагу на етапах перебування, самоідентичності та критичного аналізу національної історії.

В українському науковому дискурсі питання деколонізації культури та «деколонізації свідомості» піднімалися у працях О. Забужко, В. Агеєвої, М. Снайдера (в аспекті формування імперських міфів). Мистецтвознавчий аспект проблеми, зокрема питання атрибуції та повернення «вкрадених» імен українських митців, активно досліджують О. Кашуба-Вольвач, Д. Горбачов,

Д. Акімов, а також віце-президент Національної академії мистецтв України, народний художник України Ю. Вакуленко, чії публічні виступи та інтерв'ю стали основою для формування нової виставкової політики музею.

Попри наявність загальних теоретичних розробок, практичні аспекти деколонізації конкретних музейних колекцій, зокрема досвід НМ ККГ у реалізації проєктів на кшталт «Віч-на-віч» та «Народжені в Україні», потребують глибшого мистецтвознавчого аналізу та систематизації.

Метою статті є комплексний аналіз деколонізаційних стратегій Національного музею «Київська картинна галерея» як інструменту відновлення української мистецької ідентичності. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

1. Систематизувати теоретичні етапи деколонізації музею на основі концепцій Д. Пака та Л. Сміт.

2. Дослідити проблему деконструкції імперського конструкту «російський художник» на прикладі колекції НМ ККГ.

3. Проаналізувати виставкову політику музею (проєкти «Віч-на-віч», «Народжені в Україні») як практичне втілення деколоніального розвороту.

4. Обґрунтувати роль музею як активного суб'єкта формування нових національних наративів у європейському культурному просторі.

Процеси глобальної трансформації соціокультурного простору в ХХІ столітті актуалізували питання деколонізації як фундаментальної передумови відновлення національної суб'єктності. Для України, яка століттями перебувала в орбіті імперського та радянського впливів, деколонізація культури є не лише науковою проблемою, а й питанням національної безпеки та ідентичності. У цьому контексті музеї, як інституції пам'яті, стають передовою лінією боротьби за право на власну історію та інтерпретацію культурного надбання.

Національний музей «Київська картинна галерея» (далі – НМ ККГ) посідає особливе місце в цьому процесі. Його колекція, що базується на зібранні родини Терещенків,

тривалий час позиціонувалася як частина «російського художнього світу». Сьогодні установа стоїть перед викликом: як перетворити «хранилище предметів» на динамічний простір національного самопізнання. Актуальність теми зумовлена необхідністю наукового обґрунтування деколоніальних практик, які дозволяють повернути до українського контексту «вкрадені» імена та явища, що були штучно апропрійовані імперією.

Виклад основного матеріалу

Розділ 1. Теоретичні засади деколонізації музейної установи: світовий досвід та українські реалії

Процес деколонізації в музейній сфері сьогодні розуміється не просто як зміна назв чи етикеток, а як фундаментальна трансформація підходів до музейної діяльності. Для Національного музею «Київська картинна галерея» (НМ ККГ) це питання набуває особливої гостроти, оскільки музей опинився в епіцентрі необхідності творчого переосмислення своєї ролі: від «хранилища» імперського мистецтва до активного майданчика національного самопізнання.

Науковець **Дануй Пак**, аналізуючи досвід країн з колоніальним минулим, виокремлює п'ять стратегічних етапів деколонізації, які ми можемо чітко простежити в сучасній динаміці НМ ККГ.

Перший етап – **ревідкриття та ревідновлення** – передбачає глибоке переосмислення національної історії та пошук ідентичності. Для ККГ це означає критичний погляд на власну колекцію, яка десятиліттями маркувалася як «російська». Другий етап – **смуток** – відображає складне переживання суспільством звинувачень та стереотипів, нав'язаних країною-колонізатором. У контексті мистецтвознавства це проявляється у подоланні комплексу меншовартості української культури щодо імперського центру. Третій етап – **прагнення** – полягає у вибудові нових сценаріїв майбутнього розвитку, де музей стає суб'єктом, а не об'єктом культурної політики. Четвертий та п'ятий етапи – **повага та реалізація** – символізують соціальну трансформацію та впровадження конкретних стратегій перетворень, що ми бачимо у зміні виставкових планів музею.

Натомість дослідниця **Л. Сміт** пропонує лаконічнішу, але не менш змістовну триступеневу модель:

1. **Перебудова та відновлення** структурних засад інституції.

2. **Формування нової самоідентичності.**

3. **Встановлення нових етичних норм,** мовного розвитку та критичного аналізу національної історії.

Застосування цих теоретичних моделей до діяльності НМ ККГ дозволяє стверджувати, що деколонізація тут виступає як шлях до відновлення української ідентичності в межах європейської спільноти. Як слушно зазначає музейна спільнота, музеї сьогодні стають місцем, де суспільство вчиться приймати історію у всій її складності, не уникаючи викликів, а формуючи критичне мислення.

Специфіка деколонізації в НМ ККГ полягає у необхідності «передослідження» колекції. Враховуючи, що значну частину фондів складає зібрання родини Терещенків, до складу якого входили твори митців, що здобували освіту в імперських академіях, сьогодні виникає гостра потреба відокремити політичну приналежність до імперії від етнокультурної та творчої ідентичності авторів. Як підкреслює директор музею Ю. Вакуленко, необхідно «повернути до лона української та інших національних культур ті імена та явища, які були вкрадені» під загальним брендом «російського мистецтва».

Таким чином, деколонізаційна стратегія НМ ККГ базується на переході від пасивного збереження предметів до активного створення нових наративів, де українська культура постає не як периферійна частина імперії, а як органічний складник світового художнього процесу.

Розділ 2. Ревізія художньої спадщини родини Терещенків: від імперського конструкту до національного контексту

Історичне формування колекції Національного музею «Київська картинна галерея» нерозривно пов'язане з меценатською діяльністю родини Терещенків – видатних українських промисловців, чиї естетичні вподобання відображали складну соціокультурну ситуацію XIX – початку XX століття. Проте тривалий час у радянському та

пострадянському мистецтвознавстві ця збірка інтерпретувалася виключно як «музей російського мистецтва». Така дефініція була продуктом імперського конструкту, за яким під поняття «російський художник» підпадали всі митці, що жили та працювали на території Російської імперії, незалежно від їхнього етнічного походження, місця народження чи ментального зв'язку з рідною землею.

Сьогодні деколонізаційна стратегія НМ ККГ спрямована на деконструкцію цього монолітного міфу. Як зазначено в концептуальних засадах розвитку музею, виникає гостра потреба «передослідити колекцію і повернути до лона української та інших національних культур ті імена та явища, які були вкрадені» (Вакуленко, 2022). Це завдання потребує детального мистецтвознавчого аналізу біографій та творчих методів митців, чия ідентичність була нівельована імперським центром.

Яскравим прикладом такої реконтекстуалізації є постать **Іллі Рєпіна**. Попри те, що імперський наратив закріпив за ним статус «великого російського живописця», його творчість корінням сягає українського ґрунту (Чугуївщина), а значна частина шедеврів присвячена українській тематиці та козацькому епосу. Аналогічна ситуація спостерігається з постаттю **Архипа Куїнджі**, чие уродженство в Маріуполі та специфічне «південне» бачення світла роблять його невід'ємною частиною саме українського мистецького ландшафту, попри його навчання в Петербурзькій академії мистецтв.

Процес деколонізації колекції НМ ККГ передбачає перегляд атрибуції творів таких майстрів, як:

Дмитро Левицький – видатний портретист, який, попри успіх у Петербурзі, залишався вихованцем української барокової школи;

Микола Ярошенко – чия творчість глибоко пов'язана з Полтавщиною та демократичними традиціями української інтелігенції;

Давид Бурлюк – «батько російського футуризму», який сам ідентифікував себе як «татарсько-запорізького козака» і чия творча енергія була заснована на візуальних кодах українського степу.

Освіта в Імперській академії мистецтв, яка тривалий час була єдиним легітимним шляхом до професійного визнання, не може бути єдиним критерієм національної приналежності митця. Деколоніальний підхід, що впроваджується в НМ ККГ, акцентує увагу на тому, що українська культура була не «периферією», яка постачала таланти в центр, а самодостатнім джерелом сенсів, які центр апропріював для легітимізації власної культурної переваги.

Таким чином, ревізія спадщини Терещенків у сучасному музейному дискурсі – це не лише зміна підписів на етикетках, а відновлення історичної справедливості. Музей трансформується з «пам'ятника імперському збиральництву» на інструмент деколонізації свідомості відвідувача, пропонуючи новий погляд на українське мистецтво як частину європейського та світового контексту, де імена Рєпіна, Куїнджі та Малевича повертаються до свого справжнього культурного дому.

Розділ 3. Практичні кейси деколонізації: виставкові проекти «Віч-на-віч» та «Народжені в Україні»

Ефективність деколонізаційної стратегії музею визначається не лише зміною наукової парадигми, а й її візуалізацією в експозиційному просторі. Для Національного музею «Київська картинна галерея» (НМ ККГ) інструментом такої візуалізації став цикл проектів, що пропонують глядачеві радикально нову оптику сприйняття знайомих творів. Ключовим у цьому контексті став цикл експозицій «Віч-на-віч», покликаний реконтекстуалізувати колекцію через виокремлення раніше ігнорованих або свідомо замовчуваних наративів.

Першим твором, представленим у межах цього проекту, став **«Портрет Марка Скоропадського з синами Михайлом та Павлом»** авторства **Миколи Ге**. Вибір цієї роботи є глибоко символічним та програмним. Постать М. Ге, митця з французьким корінням, який обрав Україну (хутір Іванівський на Чернігівщині) не лише як місце проживання, а й як простір духовного та творчого пошуку, ідеально ілюструє складність ідентичності в колоніальній системі.

Презентація портрета представників славетного гетьманського роду Скоропадських актуалізує тему українського державотворення та тягlosti елітарних традицій. Через цей кейс музей демонструє, що деколонізація – це не лише про етнічність, а й про культурний вибір митця та його включеність в український історичний контекст. Проект змушує відвідувача заново знайомитись із творчістю Ге під іншою точкою зору, де він постає не «російським передвижником», а філософом, чий світогляд був сформований українським інтелектуальним ландшафтом.

Логічним продовженням цієї стратегії стала запланована виставка **«Віч-на-віч з Іваном Айвазовським»**. Деколонізація постаті Айвазовського (Ованеса Айвазяна) є одним із найскладніших викликів, оскільки його ім'я було одним із наріжних каменів міфу про «велич російського маринізму». Проте розгляд його творчості крізь призму кримського походження, вірменського коріння та тісних зв'язків із Півднем України дозволяє вилучити його спадщину з монопольного володіння імперського наративу, повертаючи митця до полікультурного контексту українського Причорномор'я.

Масштабним кроком у напрямку міжнародної деколонізації українського мистецтва став проект **«Народжені в Україні»**, реалізований навесні 2022 року в Базельському художньому музеї (Швейцарія). Ця виставка стала актом культурної дипломатії в умовах війни, коли НМ ККГ представив шедеври світового рівня зі своєї колекції саме як твори видатних українських митців. Експозиція в Базелі змістила акценти, які десятиліттями панували в західному мистецтвознавстві:

Ілля Рєпін та **Микола Ярошенко** були представлені як художники, чия реалістична мова була інструментом соціальної критики та відображення життя саме українського суспільства;

Володимир Боровиковський та **Дмитро Левицький** постали як спадкоємці київської академічної школи, що привнесли в імперський портрет естетику українського бароко;

Архип Куїнджі та **Давид Бурлюк** були інтерпретовані через їхній зв'язок

із візуальною культурою Півдня України, що кардинально відрізняється від «північного» канону.

Головний наратив виставки «Народжені в Україні» полягав у тому, що ці митці не просто «мали українське походження», а були органічною частиною національного культурного коду, який імперія намагалася уніфікувати під власні потреби. Успіх проєкту в Базелі довів, що європейський глядач готовий до деколоніального перегляду історії мистецтва Східної Європи, якщо українські інституції пропонують фахову та аргументовану альтернативу російськоцентризмом концепціям.

Таким чином, практична діяльність НМ ККГ демонструє перехід від «мовчазного збереження» до активної «рекультивації» змістів. Кожна виставка стає кроком до відновлення цілісності українського мистецького канону, де колишні «російські художники» повертаються в лоно національної культури, збагачуючи її своїм світовим визнанням.

Розділ 4. Музей як простір формування критичного мислення та національного діалогу: соціально-маркетинговий аспект деколонізації

Трансформація Національного музею «Київська картинна галерея» (НМ ККГ) у межах деколонізаційного дискурсу виходить далеко за межі суто академічних перетрибуцій чи зміни експозиційних етикеток. Сьогодні музей позиціонує себе як активний агент соціальних змін, де «суспільство вчиться не уникати викликів, а приймати історію такою, якою вона є – зі складними питаннями і важливими уроками» (Вакулєнко, 2022). Цей підхід корелює з четвертим та п'ятим етапами деколонізації за Дануї Паком – «повагою» та «реалізацією», де інституція стає майданчиком для формування критичного мислення та участі громадян у створенні нових національних наративів.

Маркетингова стратегія НМ ККГ у цьому контексті набуває особливої ваги. Традиційне уявлення про музей як про консервативну «сховище» художніх цінностей замінюється моделлю відкритого форуму. Деколонізація стає центральним елементом

брендингу музею, що дозволяє не лише актуалізувати колекцію для внутрішнього споживача, а й ефективно представляти український культурний продукт на міжнародній арені. У межах маркетингових стратегій розвитку НМ ККГ питання деколонізації розглядається як шлях до відновлення української ідентичності в європейській спільноті. Це дозволяє музею залучати нову аудиторію – молодь, креативні індустрії та міжнародних експертів, для яких питання постколоніальної рефлексії є частиною глобального інтелектуального порядку денного.

Важливим аспектом формування критичного мислення відвідувача є відмова від лінійного, імперського способу подачі матеріалу. Замість монолітної історії «російського мистецтва», музей пропонує глядачеві простір для діалогу минулого й сьогодення. У цьому процесі українська культура виступає не як пасивний об'єкт впливу, а як самостійний суб'єкт, інтегрований у світову культуру. Проєкти типу «Віч-на-віч» стимулюють глядача до самостійного аналізу: чому цей митець вважався російським? Які візуальні коди свідчать про його українське коріння? Як політичні обставини впливали на його творчу долю? Така постановка питань перетворює пасивне споглядання на активний інтелектуальний процес.

Етичний складник деколонізації в діяльності НМ ККГ також заслуговує на окрему увагу. Згідно з моделлю Л. Сміт, встановлення нових етичних норм та мовний розвиток є завершальним етапом деколонізації. Для Київської картинної галереї це означає перехід на нову термінологію, відмову від колоніальних епітетів та розробку освітніх програм, що пояснюють складні сторінки історії формування колекції. Музей перестав замовчувати той факт, що багато творів потрапили до фондів через призму імперського збиральництва, і натомість пропонує чесний аналіз цих процесів.

Соціальна роль музею в умовах деколонізації полягає у вибудові «нових сценаріїв майбутнього розвитку». Формуючи нові підходи до побудови власної експозиції, НМ ККГ сприяє національному самоусвідомленню

громадянина. Музейні предмети набувають нової інтерпретації – вони стають символами прагнення народу до самоідентифікації. Таким чином, деколонізаційна стратегія виступає не лише науковим інструментом, а й потужним засобом соціальної терапії, що допомагає суспільству подолати травми колоніального минулого та вибудувати повагу до власної культурної спадщини.

Отже, інтеграція деколоніальних практик у маркетингову та освітню діяльність НМ ККГ дозволяє музею вийти на рівень сучасної європейської інституції, яка не лише зберігає мистецтво, а й активно формує критично мисляче, національно свідоме суспільство.

Розділ 5. Деколоніальна оптика в аналізі ключових творів колекції НМ ККГ: практичні аспекти реінтерпретації

Для повноцінної реалізації деколонізаційної стратегії недостатньо лише змінити загальні гасла; необхідно здійснити «мікроаналіз» конкретних артефактів, що складають ядро музейного зібрання. У межах проєкту «Віч-на-віч» Національний музей «Київська картинна галерея» розпочав процес індивідуальної реінтерпретації творів, які тривалий час сприймалися крізь призму імперської академічної традиції.

Центральним об'єктом такого переосмислення став **«Портрет Марка Скоропадського з синами Михайлом та Павлом»** пензля **Миколи Ге**.

Тривалий час цей твір розглядався в контексті російського портретного живопису другої половини XIX століття. Проте деколоніальна оптика дозволяє виявити в ньому потужний пласт української елітарної ідентичності. Марко Скоропадський – представник одного з найвпливовіших козацько-старшинських родів, чия історія є синонімом українського державотворення. Зображення його разом із синами – майбутніми діями української історії (зокрема Павлом Скоропадським, майбутнім Гетьманом України) – маркує цей твір як маніфест тяглості національної еліти. Мистецтвознавчий аналіз полотна в контексті деколонізації акцентує увагу не на «академізмі» виконання, а на суб'єктності зображених осіб, чия родова

пам'ять та політичні аспірації перебували в опозиції до уніфікаційних процесів Російської імперії.

Не менш важливим є приклад творчості **Іллі Рєпіна**, зокрема його робіт, що зберігаються в НМ ККГ. Імперський наратив апропріював Рєпіна як «головного російського реаліста», ігноруючи той факт, що його художня мова, колорит та тематичний вибір були глибоко вкорінені в українську візуальну культуру. Деколоніальний підхід до аналізу його творів передбачає виокремлення «козацького коду» – особливої уваги до свободи, демократизму та специфічного гумору, що є іманентними рисами українського менталітету. В експозиції НМ ККГ твори Рєпіна тепер прочитуються як свідчення «внутрішньої еміграції» митця, який, працюючи в центрі імперії, залишався ментально пов'язаним із рідною Слобожанщиною.

Ще одним кейсом для реінтерпретації є спадщина **Архипа Куїнджі**. В межах деколонізаційної стратегії його пейзажі, зокрема знамениті нічні сцени Дніпра, розглядаються не як «загальноімперський ландшафт», а як специфічне бачення українського Півдня. Світлові ефекти Куїнджі, які часто називали «магічними», насправді мають підґрунтям візуальний досвід маріупольського дитинства та українського степу. Повернення Куїнджі до українського контексту в стінах ККГ руйнує міф про те, що «світове визнання» митця можливе лише через його приналежність до російської школи.

Процес такої реінтерпретації включає три основні етапи:

1. Деконструкція походження: акцент на українському корінні, освіті та середовищі, що сформувало митця.

2. Семантичний аналіз: пошук національних символів, типів та сюжетів, які в імперському дискурсі маркувалися як «малоросійська екзотика», а насправді були формою збереження національної пам'яті.

3. Зміна термінологічного апарату: заміна визначення «російський художник» на «український митець», або «митець українського походження, чия творчість була апропрійована імперією».

Таким чином, практична робота з колекцією в НМ ККГ стає живим прикладом того, як деколонізація перетворюється з політичного лозунга на фахову мистецтвознавчу методику. Це дозволяє не лише «повернути вкрадені імена», а й збагатити історію українського мистецтва новими, раніше прихованими сенсами, роблячи її цілісною та суверенною.

Перед формулюванням висновків варто зазначити, що окремі аспекти досліджуваної проблематики вже частково розкривалися в попередніх наукових розвідках, зокрема у контексті артмаркетингу та функціонування мистецьких інституцій. Це дозволяє поглибити аналіз сучасних деколонізаційних стратегій через призму міждисциплінарних підходів.

Зокрема, актуалізується теза про необхідність системного аналізу мистецького середовища, відповідно до якої «Маркетологи арт-ринку, прагнучи до успіху у професійній діяльності, мають систематично досліджувати всю сферу маркетингового середовища. Необхідно проводити щорічні опитування споживачів та експертів, розробляти нові методики для тестувань та спостережень. Порівнюємо ринки театрального мистецтва, естрадного, циркового мистецтва, інших напрямів шоу-бізнесу» [1, с. 141]. У контексті даного дослідження це положення набуває нового змісту, оскільки деколонізація музейного простору передбачає не лише наукову переатрибуцію творів, але й глибоке переосмислення комунікаційних стратегій музею як інституції. Саме тому діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» демонструє перехід від класичних моделей експонування до активної культурної репрезентації української ідентичності.

Водночас положення про те, що «Ціна на твори мистецтва залежить від значної кількості чинників, серед яких найважливішими, безумовно, виступають якість твору та, за певних умов, ім'я його автора Ціна на твори мистецтва залежить від значної кількості чинників, серед яких найважливішими, безумовно, виступають якість твору та, за певних умов, ім'я його автора» [2, с. 77], у межах

деколонізаційного дискурсу набуває принципово нового значення. Адже повернення української ідентичності митцям, яких тривалий час маркували як «російських», безпосередньо впливає не лише на історико-культурну справедливість, але й на їхню символічну та ринкову вартість у глобальному мистецькому просторі.

У цьому контексті важливим є також положення, що «Об'єктами маркетингу можуть виступати споживачі мистецьких товарів і послуг, мистецькі та супутні товари, мистецький, рекламний, логістичний та інший інструментарій, а також передусім твори мистецтва, які є товаром» [3, с. 21]. Проте в межах дослідження доведено, що сучасний музей трансформує цю логіку: мистецький твір постає не лише як товар, а як носій культурної пам'яті, інструмент деконструкції імперських наративів та засіб формування національної свідомості.

Особливої ваги набуває теза про необхідність використання історичного досвіду: «На шляху розбудови нового українського суспільства перед мистецтвознавцями, культурологами, істориками та державними управліннями стоять відповідальні задачі, серед яких – використання уроків історичного минулого на користь успішному розвитку держави в теперішньому та майбутньому» [8, с. 127]. У межах даного дослідження це положення реалізується через практику реконтекстуалізації музейних колекцій, яка дозволяє не лише відновити автентичні мистецтвознавчі наративи, але й інтегрувати їх у сучасний культурний дискурс.

Водночас класичне визначення, згідно з яким «Головна функція художніх музеїв полягає в експонуванні художніх творів в залах музею та на виставках, в тому числі міжнародних» [9, с. 233], суттєво розширюється. Аналіз діяльності НМ «Київська картинна галерея» засвідчує, що музей сьогодні виконує значно ширші функції – від платформи культурної дипломатії до простору критичного осмислення історії та ідентичності.

Нарешті, важливим є положення щодо комплектування музейних фондів, яке передбачає систематичні, тематичні та комплексні

підходи [10, с. 272]. У контексті деколонізації ці підходи трансформуються, оскільки комплектування та переосмислення колекцій відбувається з урахуванням нових атрибуційних даних, національної приналежності митців та етичних принципів репрезентації культурної спадщини.

У контексті дослідження деколонізаційних стратегій у діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» важливим є звернення до сучасних наукових розвідок, присвячених проблемам музейної комунікації, репрезентації колекцій та експертного осмислення культурної спадщини.

Зокрема, у дослідженнях, присвячених музейній комунікації, акцентується на здатності художнього музею інтегрувати різні види мистецтва в єдиний комунікативний простір, де експозиція виступає не лише формою презентації, а й інструментом формування нових смислів та інтерпретацій культурної спадщини. Такий підхід є особливо релевантним у межах деколонізаційного дискурсу, оскільки дозволяє переосмислювати усталені мистецькі наративи та актуалізувати національний контекст через сучасні виставкові практики [4].

Подальший розвиток цієї проблематики пов'язаний із дослідженням особливостей репрезентації музейних колекцій, зокрема в аспекті побудови тематичних експозиційних блоків, що об'єднують різні художні напрями. У цьому контексті підкреслюється значення кураторських стратегій як інструменту структурування історико-мистецького матеріалу та створення цілісного наративу, який здатен відобразити складні процеси культурної трансформації. Це безпосередньо корелює з практиками реконтекстуалізації, що реалізуються в межах деколонізації музейного простору [5].

Водночас суттєвого значення набуває питання використання музейних колекцій як джерельної бази для експертних досліджень. Сучасні підходи до аналізу музейних фондів передбачають їх розгляд не лише як сукупності предметів, але як складної системи культурних кодів, що потребують глибокого наукового осмислення та переатрибуції.

У межах даного дослідження це положення знаходить своє відображення у процесах уточнення авторства, походження та інтерпретації мистецьких творів, що були сформовані під впливом імперських наративів [6].

Окремий напрям сучасних наукових досліджень пов'язаний із процесами музеалізації різних типів культурних об'єктів та їх збереженням у контексті трансформаційних викликів. У цьому аспекті наголошується на важливості інтеграції традиційних підходів до збереження культурної спадщини з новітніми методами її інтерпретації та популяризації. Такі підходи є особливо актуальними для українських музеїв у період переосмислення їх ролі як інституцій культурної пам'яті та носіїв національної ідентичності [7].

Таким чином, аналіз сучасних наукових праць дозволяє стверджувати, що деколонізація музейного простору є міждисциплінарним процесом, який поєднує питання музейної комунікації, експозиційних стратегій, експертного аналізу колекцій та збереження культурної спадщини. Це підтверджує необхідність комплексного підходу до трансформації музейних інституцій, що і реалізується у практиці Національного музею «Київська картинна галерея».

Висновки. Проведене дослідження деколонізаційних стратегій у діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» дозволяє сформулювати низку концептуальних висновків, що мають суттєве значення для сучасного мистецтвознавчого дискурсу та музейної практики в Україні.

1. Теоретична рефлексія деколонізації. Встановлено, що деколонізація музейного простору в Україні є складним, багатовекторним процесом, який виходить за межі суто адміністративних рішень. Застосування методологічних моделей Дануї Пака та Л. Сміт до діяльності НМ ККГ засвідчило, що установа перебуває на етапі активної «реалізації» та «самоідентичності». Це виявляється у переході від пасивного збереження колоніального спадку до агресивної (у позитивному сенсі) реконтекстуалізації колекції. Деколонізація розуміється як шлях відновлення національної суб'єктності через

спростування імперських міфів та виявлення автентичних змістів української культури, що десятиліттями нівелювалися ідеологічними нашаруваннями.

2. Деконструкція імперського художнього канону. Дослідження підтвердило, що термін «російський художник» тривалий час використовувався як інструмент культурної апропріації. Аналіз колекції НМ ККГ, зокрема зібрання родини Терещенків, довів необхідність перегляду атрибуційних підходів. Ми довели, що навчання митця в Імперській академії мистецтв або його успіх у культурних центрах метрополії не є достатньою підставою для заперечення його української ідентичності. Повернення імен Іллі Рєпіна, Архипа Куїнджі, Дмитра Левицького та Миколи Ярошенка до українського мистецького канону є актом відновлення історичної справедливості та деколонізації свідомості як науковців, так і відвідувачів музею.

3. Ефективність експозиційних практик. Практичні кейси – цикл проєктів «Вічна-віч» та міжнародна виставка «Народжені в Україні» – продемонстрували життєздатність деколоніальної оптики. Аналіз презентації портрета Марка Скоропадського авторства М. Ге показав, як через один мистецький твір можна актуалізувати питання тягlosti української еліти та державотворення. Виставкова діяльність музею у Базелі засвідчила, що деколонізація є потужним інструментом культурної дипломатії, здатною змінити ставлення світової спільноти

до українського мистецтва, презентуючи його не як «периферійний додаток» до російської культури, а як самодостатній європейський феномен.

4. Соціально-маркетинговий вплив. Деколонізаційна стратегія виявилася ключовим елементом сучасного маркетингу НМ ККГ. Вона сприяє перетворенню музею на динамічний простір формування критичного мислення та національного діалогу. Музей сьогодні стає інституцією, де суспільство через мистецтво вчиться аналізувати складні історичні травми та вибудовувати нові сценарії майбутнього. Це створює унікальний бренд музею як майданчика національного самопізнання, що залучає нову, інтелектуально активну аудиторію.

5. Перспективи подальших досліджень. Процес деколонізації в НМ ККГ далекий від завершення. Він потребує подальшого глибокого вивчення в аспектах мовної політики музею, цифровізації фондів з новими атрибуційними даними та розширення міжнародної співпраці для деколонізації західних музейних каталогів, де українські митці все ще маркуються як «російські».

Підсумовуючи, можна стверджувати, що досвід Національного музею «Київська картинна галерея» є репрезентативним для всієї музейної системи України. Деколонізація тут виступає не як відмова від минулого, а як його критичне переосмислення, що дозволяє українській культурі зайняти гідне місце у глобальному художньому процесі, звільнившись від «тіні імперії».

Література:

1. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609>
2. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879>
3. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830>
4. Кравченко А. Український театральний авангард у просторі музейної комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. №3. С.180-186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289825>
5. Кравченко А.І. Репрезентація колекції Дніпровського художнього музею порубіжжя XIX-XX століть в експозиційному блоці «Модерн. Авангард. Символізм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. №1. С.180-186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058>

6. Шман С. Музейні колекції як джерельна база експертних досліджень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. №1. С.169-173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277657>
7. Soshnikov, A. & Shman, S. Musealization of Printed Editions of the Mid-20th Century in the Context of Cultural Heritage Preservation. *Альманах «Культура і сучасність»*. 2024. С. 22-29. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.22>
8. Vakulenko Yu. Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 3. P. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>
9. Vakulenko Yu. Implementation of the Main Museums’ Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 4. P. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>
10. Vakulenko Yu. Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2025. № 2. P. 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>

References:

1. Akimov, D. I. (2021). Marketynhovi doslidzhennia ta prosuvannia khudozhnikh tvoriv u marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Marketing research and promotion of artworks in the marketing of fine arts]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609> [in Ukrainian].
2. Akimov, D. I. (2023). Marketynh obrazotvorchoho mystetstva: vid antychnykh chasiv do artrynku XXI stolittia [Fine art marketing: from antiquity to the 21st-century art market]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879> [in Ukrainian].
3. Akimov, D. I. (2023). Marketynhovi alhorytmy prosuvannia mystetskoho produktu na artrynku [Marketing algorithms for promoting an art product in the art market]. *Notes on Art Criticism*, 43, 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830> [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. (2023). Ukrainskyi teatralnyi avanhard u prostori muzeinoi komunikatsii [Ukrainian theatrical avant-garde in the space of museum communication]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (3), 180–186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289825> [in Ukrainian].
5. Kravchenko, A. I. (2024). Reprezentatsiia kolektsii Dniprovskoho khudozhnogo muzeiu porubizhzhia XIX–XX stolit v ekspozytsiinomu blotsi “Modern. Avanhard. Symvolizm” [Representation of the collection of the Dnipro Art Museum at the turn of the 19th–20th centuries in the exhibition block “Modern. Avant-garde. Symbolism”]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (1), 180–186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058> [in Ukrainian].
6. Shman, S. (2023). Muzeini kolektsii yak dzherelna baza ekspertnykh doslidzhen [Museum collections as a source base for expert research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (1), 169–173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277657> [in Ukrainian].
7. Soshnikov, A., & Shman, S. (2024). Musealization of printed editions of the mid-20th century in the context of cultural heritage preservation. *Kultura i suchasnist*, 22–29. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.22> [in English].
8. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289> [in English].
9. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums’ Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883> [in English].
10. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 21.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 30.428;37;7

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.61>

Штрамило Олексій Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-5353-8790
o.shtramylo@kubg.edu.ua

Волгін Юрій Євгенійович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0003-9424-4451
y.volhin@kubg.edu.ua

Єфімов Юрій Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0007-9505-6638
y.yefimov@kubg.edu.ua

Рибінський Борис Антонович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0009-5869-0044
b.rybinskyi@kubg.edu.ua

Миронова Ганна Анатоліївна,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-8490-7739
h.myronova@kubg.edu.ua

ТИПОЛОГІЯ ЗНАКІВ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОГО БРЕНДИНГУ: ДІЙСНА І ХИБНА

У статті досліджується важлива проблема відсутності єдиної класифікації знаків/логотипів, що призводить до плутанини в термінології у сфері візуального брендингу та айдентики (особливо при перекладі з англійської, де термін logo часто замінює собою специфічні поняття symbol, icon, mark тощо). Відсутність чіткої методики заважає студентам-дизайнерам усвідомлено підходити до створення айдентики. Метою дослідження є спроба розмежувати «дійсну» (науково обґрунтовану) та «хибну» (популярну, але неточну) типологію. Аналізуються причини виникнення «хибних» підходів до класифікації знаків, зумовлених труднощами адаптації англomовного фахового лексикону. В українській традиції «знак» має ширше семіотичне значення, тоді як західній практиці термін logo став універсальним «парасольковим» терміном для будь-якої брендової символіки. У роботі запропоновано науково обґрунтовану типологію, що базується на розмежуванні понять «логотип», «графічний знак» та «емблема». Визначено роль чіткої методології у підготовці майбутніх бренд-дизайнерів для свідомого застосування інструментарію візуальної ідентифікації. Стаття пропонує практичні рекомендації щодо уніфікації термінології у вітчизняному професійному середовищі. Систематизація фахового лексикону у відповідності до цієї типології є необхідною умовою для інтеграції українського дизайну в глобальний контекст без втрати змістовної точності.

Ключові слова: семіотика, знак, лого, логотип, айдентика, візуальний брендинг, бренд, брендинг, типологія.

Shtramlyo Alexey, Volgin Yuri, Yefimov Yuri, Rybinsky Boris, Myronova Anna. TYPOLOGY OF SIGNS IN THE CONTEXT OF VISUAL BRANDING: VALID AND FALSE

The article explores the issue of terminological confusion within visual branding and identity. The author analyzes the origins of "false" approaches to sign classification, which stem from difficulties in adapting English professional lexicon. The paper proposes a scientifically grounded typology based on the distinction between "logotype," "brand mark," and "emblem." The role of clear methodology in training future brand designers for the conscious application of visual identity tools is defined. The article offers practical recommendations for unifying terminology within the domestic professional environment to align with global design standards. Systematization of professional vocabulary in accordance with this typology is a necessary condition for the integration of Ukrainian design into the global context without loss of substantive accuracy.

Key words: semiotics, sign, logo, logotype, identity, visual branding, brand, branding, typology.

Постановка питання. Визначальна роль знаку у формуванні системи візуальної ідентифікації бренду, часто званої «візуальним брендингом», «фірмовим стилем» чи просто «айдентикою», є очевидною не тільки для фахівців, але й для широкого загалу, що історично доведено їх використанням у територіальній геральдиці [1]. Спроба розглянути інструментарій реалізації цієї ролі та навіть і саму типологію знаків, що її забезпечує, як правило призводить до плутанини, а іноді й повного безглуздя навіть в роботах багатьох дослідників, не кажучи вже про методу, яку мали б засвоїти студенти – бренд-дизайнери для усвідомленого застосування в своїй подальшій практиці.

Почасти, ця плутанина пов'язана з розбіжністю в термінології, вживаної в англomовному та україномовному фаховому лексиконі. Зокрема, в англійській мові відсутній термін «знак» в тому значенні, яке є звичним і довершеним для української, і натомість є кілька варіантів його перекладу (symbol, sign, icon, mark etc.), кожен з яких має також інші значення, що створює певний контекст їх застосування, відмінний від запитуваного. Відтак, мобільний та зручний у використанні термін «logo», похідний від терміну «логотип», і власне просто його скорочена форма, щільно приклеївся до будь-якої форми фірмової / брендової символіки – від логотипу як такого до окремого знаку і всього фірмового блоку, незалежно від його складу та структури, відтіснивши всі інші терміни на другий план.

І попри відсутність об'єктивних підстав, таку можливість спростити собі життя радо підхопило й україномовне навколофахове

товариство, забуваючи про існуючу термінологію і позбавляючи себе потреби і можливості структурувати елементи фірмової символіки і типологізувати кожен з них відповідно до його функції. Звісно, цьому сприяло широке залучення в інформаційне поле англomовних матеріалів, далеко не завжди достатньо професійних [2; 3; 4; 9; 10].

Матеріали і методи. Як результат – розуміння функцій, властивостей та характеристик знаків, як семіотичних одиниць [5] в айдентичі часто втрачається, змішуючись з характеристиками інших елементів фірмової символіки (логотип, емблема, фірмовий блок тощо). Відтак, в якості типології цих невизначених елементів, схованих під універсальним терміном «лого», подається просто розподілення на «текстові», «іконічні» (що, зазвичай, має на увазі будь-які нелітерні знаки з будь-яким смислом), «комбіновані» (будь-яка форма фірмового блоку, складніша за попередні) або з додачу якихось більш ускладнених, але не більш обґрунтованих «типів» цих самих «лого». Зрештою, така спроба типологізації ніяк не призводить до усвідомлення їх застосування, способу дії та стосунків між собою, а тільки ще більше профанізує та хаотизує саму спробу. Адже для кожного з елементів фірмової символіки (попри все розмаїття їх візуальних форм) є свої характеристики і головне – критерії і принципи типології, які дозволяють усвідомлено керувати проєктним процесом в брендингу.

Але якщо, скажімо, фірмовий блок характеризується суто композицією та ієрархією складових, а логотип, як шрифтова форма – формальними прийомами перетворення літер

в емоційний, але абстрактний образ, то для знаків, в тому числі інтегрованих в логотип, визначальною характеристикою є саме візуально-інформаційна складова, а точніше – спосіб передачі інформації зазвичай, закладеної в назві компанії / бренду, як головному смисловою юніті, пов'язаному з візуальним знаком. І саме це є підставою для типологізації знаків, а зовсім не буквально зображення, яке той чи інший знак містить. Цей принцип докладно розглянутий та визначений ще Ч.С. Пірсом, чий доробок є наріжним каменем семіотики. Відповідно до нього, всі знаки за способом передачі інформації поділяються на 3 типи – іконічний, індексальний та асоціативний або в інших інтерпретаціях – символічний, який в контексті брендингу варто розглядати як окремий випадок асоціативного [6].

Результат. Характер дії знаку, що визначає приналежність до того чи іншого типу, в свою чергу, базується на взаєминах між трьома нерозривно пов'язаними аспектами сутності знаку як такого – ЗМІСТ; ФУНКЦІЯ; ФОРМА (дещо спрощена, для кращого розуміння в процесі навчання, інтерпретація відомого Трикутника Фреге) (Рис. 1).



Рис. 1. Характер дії знаку

Спробуємо вдатися до ширшого опису цієї дії та характеристик типів знаків:

1) **ІКОНІЧНИЙ** (зображувальний) – передає зміст в найпростіший спосіб: буквально зображує / ілюструє об'єкт (смысл), який він обозначає; тобто глядач безпосередньо розуміє те, що бачить. Відповідно, інформація, яку такі знаки здатні передати – дуже

проста, інтерпретація баченого зводиться до мінімуму і не вимагає додаткової трактовки. Знаки такого типу сприймаються дуже легко, швидко і беззастережно, але не залишаються глибоко в пам'яті і не справляють самі по собі глибоких вражень. Власне, якості такого знаку зводяться до візуальних: враження від такого знаку може бути справлено тим, **ЯК** він зображений, а не тим, **ЩО** в ньому зображено.

2) **Іконічний** спосіб передачі знаком інформації властивий для такого виду знаків, як **ПІКТОГРАМИ**: їхня задача – швидко і легко дати зрозуміти глядачу, що саме позначено; інтелектуальна інтерпретація та емоційний вплив, як правило, не є завданням піктограм. З точки зору брендингу іконічний знак показує **ПРОДУКТ** (для фірмового знаку продуктом є зміст назви).

3) **ІНДЕКСАЛЬНИЙ** (позначальний) – передає інформацію не в прямий спосіб, а за принципом причинно-наслідкового зв'язку: глядач розуміє, що стоїть за позначкою, оскільки має стійке та беззаперечне уявлення про зміст знаку та його властивості, набуто його життєвим досвідом, культурним контекстом його життя та знаннями, що є для нього аксіомою. Відповідно, для правильного розуміння такого знаку заздалегідь передбачається вже існуюча наявність такого уявлення у цільової аудиторії. Тобто, індексальний знак за визначенням є **КОНВЕНЦІЙНИМ**.

Конвенція – сформульована чи негласна суспільна угода про однакове розуміння явищ або речей. Наприклад, ми всі знаємо, не задумуючись про це, що сонце світить, земля є внизу, а небо згори, що пташки співають, а собака гавкає, і що сніг є білим. Це є конвенція. Людина, що живе на тропічному острові і ніколи не бачила снігу – не знає про це: вона є поза конвенцією, і знак у вигляді сніжинки буде їй незрозумілий. Таким чином, використовуючи фактор конвенційності для передачі інформації за принципом причинно-наслідкового зв'язку, в індексальному знаку починає працювати в своїх найпростіших формах **МЕТАФОРА** [8] – тобто головнішим вже стає те, **ЩО** знак зображує, а вже потім **ЯК**.

Також характерним прийомом для індексального знаку є **МЕТОНІМІЯ**. Метонімія – заміна образу за принципом суміжності: частина замість цілого, ціле замість частини, множина замість одиниці, вмістилице замість вмісту та ін. Наприклад, гніздо замість птаха, гудзик або шафа замість одягу, вовк замість зграї. Це стає можливим тому, що не викликає питань факт того, що птахи живуть у гнізді, одяг зачібається на гудзики, а вовки збираються у зграї.

Зрозуміло, що для сприйняття індексального знаку вже потрібне мінімальне інтелектуальне зусилля, щоб співвіднести такий знак із своїм власним знанням, і завдяки цьому він викликає більший відгук у глядача та відповідно – краще запам'ятовується, ніж іконічний. Також не обходиться без цього способу навіть в піктографії, якщо змістом знаку є не матеріальний об'єкт, а стан, чи відчуття, чи явище, яке може бути передане тільки за рахунок заміщення його матеріальним об'єктом (**ІДЕОГРАМА**). З точки зору брендингу такий знак, як правило, відображає **ЦІННОСТІ** бренду.

3) **АСОЦІАТИВНИЙ**, як різновид – **СИМВОЛІЧНИЙ** знак – найскладніший з точки зору передачі інформації. Такий знак передає її за рахунок глибокої метафори, переносу образу знайомого об'єкту з його властивостями та характеристиками на інший, незнайомий об'єкт, таким чином – наділення відомими характеристиками об'єкту, нібито ніяк із знайомим не пов'язаного.

Щоб знайти цей зв'язок та зрозуміти сенс такої метафори, крім певної конвенційності, що в асоціативному знаку не є головним, необхідна інтелектуальна праця та переживання, емоційне сприйняття глядачем тих рис, які передаються цією метафорою. Звичайно, завданням такого знаку є ці переживання викликати.

Тож асоціативні знаки є **ЕМОЦІЙНО-КОНВЕНЦІЙНИМИ**. Такі знаки справляють найглибше враження та найкраще запам'ятовуються завдяки тим зусиллям, які витрачаються глядачем на його сприйняття та власну інтерпретацію. Відповідно, для такого знаку, як абсолютно метафоричного,

на першому плані є **ІДЕЯ**, на якій він базується, а її візуалізація стає допоміжною функцією [7]. Наприклад, зображена в знаку кішка, що несе в зубах кошеня, ніяким чином не пов'язана з логістичною компанією. Але через метафору ми розуміємо, що таким чином компанія повідомляє нам про те, що ставиться до вантажів, які вона перевозить, так само турботливо, як кішка до свого кошеняти. А як саме зображена ця кішка графічно – є другорядним для нашого сприйняття цієї метафори (Рис. 2).



Рис. 2. Приклад використання метафори у асоціативному знаку логістичної компанії

Відповідно, з точки зору брендингу асоціативні знаки відображають **ВРАЖЕННЯ** від бренду, тобто є найближче до ключової мети бренду, що досягається через айдентіку. Підкреслимо, що приналежність знаку до того чи іншого типу залежить не від самого знаку (в сенсі його візуальних якостей), а від того, яку саме інформацію, зміст він передає, і відповідно – в який спосіб він це здійснює. Один і той самий знак в різних контекстах може належати до різних типів, залежно від змісту інформації, яку він передає.

Окремого розгляду заслуговують літерні знаки – **МОНОГРАМИ**, які вочевидь не підпадають під ці принципи типологізації, оскільки передають інформацію в інший спосіб – завдяки **ЧИТАННЮ** літер, що поріднює їх з логотипами та концентрації уваги глядача на формальній естетиці. Але значна кількість таких знаків, якщо не більшість, поєднує літерну форму із додатковими змістовними елементами або контекстом, намагаючись таким чином додати смислових шарів та посилити враження на глядача. Очевидно, що такий підхід є більш ніж виправданим з точки зору брендингу. В таких випадках літерні форми починають слугувати опосередкованим

засобом для передачі додаткового смислу (не зображуваного буквально), набуваючи ознак метафоричності. Відповідно, такі знаки за способом передачі інформації тяжіють до індексального типу, якщо сама ідея знаку не передбачає дії асоціації, і самі літери в ньому не стають другорядним елементом.

Водночас, такі знаки можуть служити яскравим прикладом того, що майже за кожним знаком може стояти сукупність смислів, а не один єдиний (що стосується знаків будь-яких візуальних форм – зображувальних, абстрактних тощо, а не тільки літерних), і відтак кожен з смислових шарів може інтерпретуватись одним знаком в різний спосіб, внаслідок чого знак поєднує в собі риси різних типів разом. Але в контексті брендингу, важливо розуміти, що в переважній кількості випадків, як правило, саме НАЗВА компанії / бренду (її вербальний знак) є найважливішим і найближчим до візуального знаку смисловим об'єктом, і саме передача її смислу є домінантою з точки зору типології. Інші смислові шари (наприклад, продукт / діяльність, індивідуальні характеристики тощо) також мають значення як смислові об'єкти, але в більшості випадків для інтерпретації у знаку є другорядними.

Також важливо розуміти, що для вербальних знаків діють ті самі принципи типології, що й для візуальних, але головним смисловим об'єктом для інтерпретації, на відміну від візуальних знаків, вже є сам продукт: на етапі неймінгу (розробки вербального знаку), крім нього ще нема чого інтерпретувати (інші характеристики бренду, як і у випадку з візуальним знаком, є додатковими).

Відтак, на умовній лінії зв'язку між продуктом та візуальним знаком, назва стоїть між ними та виступає для них сполучною ланкою. І в цій конструкції, щоб зримий чи незримий зв'язок між продуктом та знаком все ж таки не загубився остаточно, способи передачі інформації вербальним знаком (назвою) та візуальним знаком (символом) мають бути узгоджені: чим складніший спосіб використовує один з них, тим простіший має використовувати другий, і навпаки. Якщо назва бренду у відношенні до продукту

є дуже метафоричною (тобто передає інформацію про продукт в асоціативний спосіб), то візуальний знак, швидше за все, має бути іконічним, тобто просто візуалізувати зміст назви. І тоді по відношенню до продукту вони працюють як одне ціле зі спільною метафорою. Яскравий приклад – легендарний знак компанії Apple (Рис. 3) іконічність якого базується на серії метафор, що лягли в основу створення нейму.



Рис. 3. Знак компанії Apple

Відповідно, якщо назва бренду є описовою щодо продукту (іконічний тип знаку), то візуальний знак бажано використовувати асоціативний, що застосовує спільну для назви й продукту метафору (Рис. 4). Загалом, саме розуміння вірних, реально діючих закономірностей роботи знаків, їх ролі та взаємодії з іншими елементами айдентики, володіння критеріями та принципами їх типології дозволяє бренд-дизайнеру проводити проєктний процес системно та послідовно, усвідомлюючи його мету та засоби її досягнення, і не припускаючись тої безлічі прикрих помилок, випадковостей і непорозумінь, якими наразі так щедро просякнуте поле візуального брендингу.

Наведемо перелік основних застосовуваних в айдентиці візуальних елементів з найбільш поширеними в англomовному лексиконі термінами:

- **Логотип** (англ. **Logotype / Wordmark**): шрифтове начертання назви бренду, яке також може включати інтегровані додаткові візуальні елементи.

- **Знак (фірмовий знак, брендовий знак, знак)** (англ. **Logomark / Brandmark**): самодостатній за формою та смислом графічний елемент (літерний, зображувальний, абстрактний тощо), який не відтворює безпосередньо назву бренду, відтак, як правило, потребує для цього супроводу логотипа.

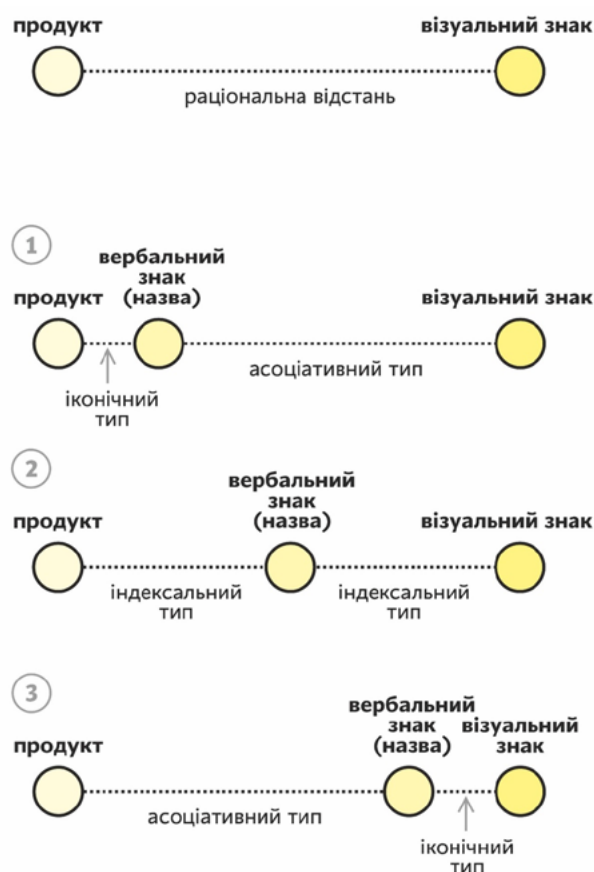


Рис. 4. Способи передачі інформації вербальним знаком (назвою) та візуальним знаком (символом)

- **Монограма** – літерний знак (англ. **Monogram / Lettermark**) базується на ініціалах імені бренду (з можливим суміщенням з додатковими візуальними елементами). Монограма може бути і логотипом у випадку, якщо сама назва бренду являє собою абрєвіатуру (власне, передану монограмою повністю).

- **Нелітерний (образний) знак** (англ. **Symbol / Icon / Mark / Sign**) – передає інформацію про бренд одним (або кількома) способами, що й визначають його тип – іконічний, індексальний, асоціативний.

• **Фірмовий блок** (англ. **Combination Mark / Combo Mark**): поєднання логотипа та знака (та можливо – додаткових текстових елементів) як композиція з окремих об'єктів або інтегрованих в єдину структуру. Термін «логотип» є прийнятним для фірмового блоку в широкому сенсі, оскільки власне логотип є його основою.

• **Емблема** (англ. **Emblem**): усталена композиція із змістовно не пов'язаних між собою окремих елементів, як текстових, так і зображувальних, так і оздоблювальних, як правило зібраних в замкнену зовнішню форму. Формально, **герби** та інші геральдичні форми також є емблемами.

Але більш струнку систему типологізації застосовуваних в айдентиці елементів краще представити у вигляді схеми:

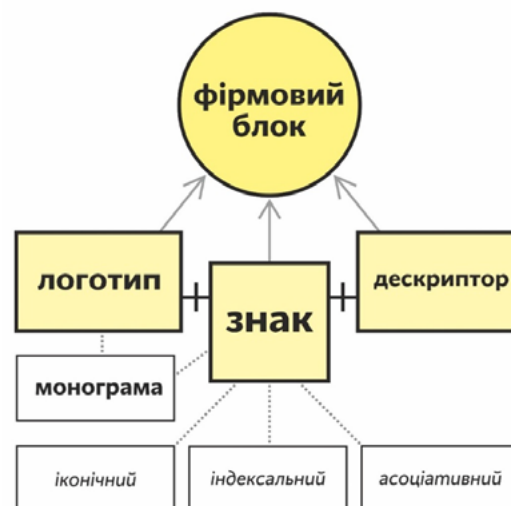


Рис. 5. Принципова схема типологізації застосовуваних в айдентиці елементів

Висновок. Підсумовуючи, слід зазначити, що уникнення плутанини у візуальному брендингу та свідоме, системне використання прийомів та засобів візуальної ідентифікації передбачає чітке розуміння дизайнером як самого інструментарію з належними йому функціями та закономірностями взаємодії інструментів, так і термінів, які чітко ці інструменти визначають: **логотип** (суто шрифтове вирішення назви компанії або бренду); **фірмовий** (або коректніше – **брендовий**) **знак** – графічний символ, що в свою чергу типологізується згідно семантичної ролі; **фірмовий блок** (сукупність знаку, логотипу та можливих додаткових елементів, як то дескриптор тощо). Недоречне використання універсального англіцизму «лого» по відношенню до цих інструментів у професійному та освітньому середовищі за визначенням нівелює саму систему взаємодії цих інструментів,

не кажучи вже про семіотичну глибину проєктування.

Дійсна типологія знаків, яка допомагає дизайнеру в проєктному процесі, повинна ґрунтуватися не на узагальненому мовному запозиченні і не на формальних зовнішніх ознаках, а на морфологічній структурі візуальних елементів та семантичній ролі знаків в системі айдентики. Лише такий підхід

дозволить майбутнім бренд-дизайнерам свідомо обирати інструментарій, що відповідає стратегічним завданням бренду і набувати професійних знань та навичок у візуальному брендингу. І відтак – систематизація фахового лексикону у відповідності до цієї типології є необхідною умовою для інтеграції українського дизайну в глобальний контекст без втрати змістовної точності.

Література:

1. Гречило А. Українська територіальна геральдика. Львів: Інститут української археографії імені М.С. Грушевського, *Українське геральдичне товариство*, 2010. 280 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн : підручник. Харків : ХДАДМ, 2003. 320 с.
3. Евамі М. Логотип. Посібник з графічного дизайну / пер. з англ. С. Пухлій. Київ : ArtHuss, 2017. 352 с.
4. Ейрі Д. Лого. Дизайн. Любов. Посібник зі створення довшереної айдентики бренду. Київ : ArtHuss, 2024. 232 с.
5. Еко У. Відсутня структура. Вступ до семіології / пер. з італ. Г. Волкової. Київ : Видавництво Жупанського, 2024.
6. Каша О. Лого та ідентичність. Як створювати бренди, що запам'ятовуються. Київ : ArtHuss, 2021. 240 с.
7. Саленбахер Ю. Креативний особистий брендинг. Харків: Вид-во «Ранок» : Фабула, 2023. 224 с.
8. Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. К.: НАКККиМ, 2019. № 1.
9. Olins W. On Brand. London : Thames & Hudson, 2003. 256 p.
10. Wheeler A. Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team. 5th ed. Hoboken : John Wiley & Sons, 2017. 336 p.

References:

1. Hrechylo, A. (2010). *Ukrainska terytorialna heraldyka [Ukrainian Territorial Heraldry]*. Lviv: Instytut ukrainskoi arkheohrafiy imeni M.S. Hrushevskoho, *Ukrainske heraldychne tovarystvo*, 280 s. [in Ukrainian]
2. Danylenko, V. Ya. (2003). *Dyzain : pidruchnyk [Design: textbook]*. Kharkiv : KhDADM, 320 s. [in Ukrainian]
3. Evami M. Lohotyp. (2017). *Posibnyk z hrafichnoho dyzainu [Logo. Graphic Design Manual]* / per. z anhl. S. Pukhllyi. Kyiv : ArtHuss, 352 s. [in Ukrainian]
4. Eiri D. Loho. (2024). *Dyzain. Liubov. Posibnyk zi stvorennia doвшerenoї aidentyky brendu [Logo. Design. Love. Manual for Creating a Perfect Brand Identity]*. Kyiv : ArtHuss, 232 s. [in Ukrainian]
5. Eko U. (2024). *Vidsutnia struktura. Vstup do semiolohii [Missing Structure. Introduction to Semiology]* / per. z ital. H. Volkovoi. Kyiv : Vydavnytstvo Zhupanskoho. [in Ukrainian]
6. Kasha, O. (2021). *Loho ta identychnist. Yak stvoriuvaty brendy, shcho zapamiatovuiutsia [Logo and Identity. How to Create Memorable Brands]*. Kyiv : ArtHuss, 240 s. [in Ukraine]
7. Salenbakher, Yu. (2023). *Kreatyvnyi osobystyi brendynh [Creative Personal Branding]*. Kharkiv: Vyd-vo «Ranok» : Fabula, 224 s. [in Ukraine]
8. Karpov, V., Syrotynska, N. (2019). Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva: nauk. zhurnal*. K.: NAKKKiM, № 1. [in English]
9. Olins, W. (2003). *On Brand*. London : Thames & Hudson, 256 p. [in English]
10. Wheeler, A. (2017). *Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team*. 5th ed. Hoboken : John Wiley & Sons, 336 p. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 17.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2, 2026

Issue 2, 2026

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Мови видання: українська, англійська, французька, німецька, іспанська, польська

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *С. Ю. Калабухова*

Дата розміщення онлайн: 30.04.2026. Дата друку: 07.05.2026.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 65,56. Зам. № 0526/432.
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.