УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3
Issue 3

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 (Kaczmarska Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта 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; **Подхаланскі 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»
зареєстровано 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: В2 – Дизайн;
В3 – Декоративне мистецтво та ремесла, В4 – 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.

ISSN 2786-5886 (Print)
ISSN 2786-5894 (Online)

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2026

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; **Kiuntsli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii 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; **Cherniavskyi Konstiantyn 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 Małgorzata** – 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 Iaşi, 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.

ISSN 2786-5886 (Print)
ISSN 2786-5894 (Online)

© Design "Publishing House "Helvetica", 2026

ЗМІСТ

Пшінка Н. М., Ткаченко Д. Б.
ВІЗУАЛЬНА АЙДЕНТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО ВИДАВНИЦТВА ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ «ВЕСЕЛКА»: БРЕНД І РЕБРЕНДИНГ **12**

Черкесова І. Г.
ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ З ХУДОЖНЬО-ПРИКЛАДНОЇ ГРАФІКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОДОЛАННЯ КОГНІТИВНОГО ДИСОНАНСУ У СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 023 «ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО» **24**

Атланов В. В., Корнюков Ю. К.
ФЕНОМЕН ЦИФРОВОЇ ТАКТИЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ **31**

Бойко Д. В., Вергунов С. В., Іванова Н. В., Радченко А. О., Зінченко А. Г.
КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ДИЗАЙНІ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ: ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМИ ВІД ЕСКІЗУ ДО АДАПТИВНОГО ПРОТОТИПУ **40**

Брильов С. В., Кочубей М. С., Сотник Л. І.
АКАДЕМІЧНА ХУДОЖНЯ ШКОЛА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ **47**

Вахович В. Р., Скляренко Н. В.
CGI-ПРОСТІР У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ОБКЛАДИНОК: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ВІЗУАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ **52**

Власов О. А.
ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ МОЛОКА Й МОЛОЧНИХ ПРОДУКТІВ ТА ЇХ ОЗДОБЛЕННЯ **61**

Гаврош О. І., Тимчій О. Ю.
ХУДОЖНЯ ТА КУРАТОРСЬКА ПРАКТИКА ТАРАСА ТАБАКИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ **69**

Головачук І. П., Мирошниченко І. В., Шмельов В. М., Бурчак І. Н.
МЕТОДИ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ НА ВИРОБАХ СКЛАДНОЇ ФОРМИ **79**

Гонца Ф. А., Фізер І. І.
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ **87**

Гусєва Л. Г., Пунгіна О. А., Стрітьєвич Т. М.
НОКТЮРН ЯК ТВІР ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: КОНЦЕПТУАЛЬНА ТРАЙСФОРМАЦІЯ **96**

Дмитренко Н. В.
ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА «САМАРКАНД» **103**

Енюшіна К. В.
СУЧАСНІ МЕТОДИ РЕСТАВРАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ КРУГЛОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ УКРАЇНИ **113**

Єфімов Ю. В., Синявська Н. В., Рибінський Б. А.
НАЦІОНАЛЬНІ КОЛЬОРИ В РЕКЛАМНИХ МАКЕТАХ ЯК ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОГО ОПОРУ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ **118**

Зайцева В. І., Буйгашева А. Б. Бровченко А. І.
ВІТАЛІЙ БУЙГАШЕВ ЯК НОВАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ЕНКАУСТИКИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ 1960–1980-Х РОКІВ..... **124**

Зайцева В. О.
СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ БУДІВНИЦТВА ТА ВІДНОВЛЕННЯ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ ДАЛЬНІХ ПЕЧЕР КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ..... **131**

Туркотенко П. О., Волгін Ю. Є., Карпов В. В.
АЙДЕНТИКА МОТИВАЦІЙНОГО МОБІЛЬНОГО ЗАСТОСУНКУ «TTOG»..... **139**

Кириченко О. І., Гарбузенко Л. В.
ВІДОБРАЖЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... **150**

Ковтун І. І., Петращук С. А.
МОРФОГЕНЕЗ У ДИЗАЙНІ МЕБЛЕВИХ ВИРОБІВ..... **157**

Козінчук В. Р., Мелік-Шахназарова В. В.
СТАНЦІЯ МЕТРО «ЗОЛОТІ ВОРОТА» ЯК ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ..... **164**

Колесник Н. Є.
ЕТНОДИЗАЙН У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОМП'ЮТЕРНІЙ ГРАФІЦІ ТА ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ..... **169**

Корж-Радько Л. А., Радько К. В.
ЖИВОПИСНИЙ СВІТ НАТЮРМОРТІВ ВОЛОДИМИРА РАДЬКА: ВІД АКАДЕМІЇ ДО АВАНГАРДУ..... **176**

Костенко І. О., Олійник В. В.
ЗАСОБИ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ..... **186**

Левкович Н. Я., Бабунич Ю. І., Щевйова У. Д.
ЄВРЕЙСЬКЕ КЛАДОВИЩЕ У САТАНОВІ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ВПЛИВИ МИСТЕЦТВА БЛИЗЬКОГО СХОДУ В ДЕКОРАТИВОМУ ОЗДОБЛЕННІ МАЦЕВ... **192**

Лихолат О. В., Миронова Г. А., Овдійчук Т. В.
ДИЗАЙН БРЕНДУ МУЗИЧНОГО ЛЕЙБЛУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ЦИФРОВОМУ МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБКИ БРЕНДУ DM.MEDIA)..... **200**

Лопухова С. О.
ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПЕРСОНАЛІЗОВАНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ..... **212**

Мазур Б. М., Чепелик О. В., Чернявська Т. В.,
АНІМАЛІСТИЧНИЙ ЖАНР У СКУЛЬПТУРІ: ВІД НАТУРНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ ДО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ..... **220**

Морозов В. В.
ГЕНЕРАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ..... **228**

Муравець М. В.
РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СВЯТА ТРІЙЦЯ»: ІКОНОГРАФІЯ, ЖИВОПИС..... **237**

Одробінський Ю. В., Тригуб О. Л.,
ДИЗАЙН ІРРЕАЛЬНОГО: ХУДОЖНЯ МОРФОЛОГІЯ ТА МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В МАССЮРРЕАЛІСТИЧНІЙ ГРАФІЦІ..... **242**

Олексенко В. А., Афонін В. А., Бондар І. І.
МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН ІВАНА ВАСИЛЬОВИЧА ФІЗЕРА: СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ І ХУДОЖНЯ ІДЕНТИЧНІСТЬ.....**251**

Панфілова О. Г., Петренко К. О.
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ.....**259**

Пастернак Т. Б.
ВІРТУАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ У СУЧАСНОМУ ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ.....**268**

Пісьо С. Я., Дудяк Н. В., Фабрика Ю. М., Марусяк В. С.
СУЧАСНІ АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНІ СТРАТЕГІЇ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МУЗЕЮ «БОЙКІВЩИНА» У САМБОРІ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСЕРЕДКУ.....**273**

Погосьян Д. Р.
ОПАНУВАННЯ ОСНОВ АЙДЕНТИКИ ТА ФІРМОВОГО СТИЛЮ У СИСТЕМІ ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЯК ЧИННИК УСПІШНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ З ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....**279**

Прокопович Т. А., Концевич І. З.
ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ ЗАСОБАМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ: АНАЛІЗ ПОРТРЕТІВ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ЛИТОВСЬКОГО ВІТОВТА.....**286**

Ren Yutian, Dubrivna A
SYMBOLIC EVOLUTION MODELS OF CHINESE AUSPICIOUS SIGNS “FU” AND “XI” IN CONTEMPORARY BOOK DESIGN.....**294**

Роготченко К. О.
ЛОКАЦІЇ ВІЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ МИТЦІВ 1990–2000-Х РОКІВ: КАВ’ЯРНІ, ПРИВАТНІ ПОМЕШКАННЯ, ВУЛИЧНІ ВИСТАВКИ.....**300**

Руденченко А. А., Мешко А. М., Халмурадова Ю. В., Панфілов Р. В.
АВТОРСЬКІ ТА КУРАТОРСЬКІ ПРОЄКТИ РУСТЕМА СКИБІНА: ЗБЕРЕЖЕННЯ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....**310**

Сах А. І.
ВІЗУАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ МІЛІТАРНОГО СИМВОЛУ: РЕСЕМАНТИЗАЦІЯ ТА ПОБУТУВАННЯ ЗНАКА N («ІДЕЯ НАЦІЇ») У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ СПРОТИВУ.....**316**

Сердюк А. І., Шпак О. В., Шпак В. О.
ВІЗУАЛЬНА АРХЕОЛОГІЯ ЛІТЕРИ: РЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ФОРМ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ШРИФТОВОМУ ДИЗАЙНІ.....**321**

Sydorova N. V., Dotsenko Yu. V., Perperi A. O.
OPTIMIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF GRAPHIC TRAINING USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE.....**329**

Сливка В. М.
АКТУАЛЬНІСТЬ ДИЗАЙНУ ІНТЕРАКТИВНОЇ ВИННОЇ ЕТИКЕТКИ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ ПІДХОДІВ.....**339**

Студницька М. Р.
ПІВНІЧНОЄВРОПЕЙСЬКЕ СКЛО XV–XVII СТ.: ОСЕРЕДКИ ГУТНОГО ПРОМИСЛУ, ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.....**346**

Фелістович К. С., Синюк О. І.
ВПЛИВ СТИЛІСТИЧНОЇ СПРОЩЕНОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ НА ШВИДКІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВОМУ КОНТЕКСТІ.....**357**

Chubotina I. M., Chuprina N. V., Yezhova O. V., Gerasymenko O. D.
GRAPHIC EXPRESSION AND ILLUSTRATIVE STYLISATION OF IMAGES
BASED ON TRADITIONAL LOOKS OF THE TANG DYNASTY OF CHINESE CULTURE..... **363**

Школьна О. В., Бернат Л. А., Сивирин Ю. В.
ІКОНОГРАФІЧНІ ІЗВОДИ ОБРАЗУ СВЯТОЇ КАТЕРИНИ З МОНАСТИРЯ
СВЯТОЇ КАТЕРИНИ НА СІНАЇ **378**

Яковець І. О., Романенко Н. Г., Чугай Н. М., Кривонос В. О.
РОЛЬ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ У ЦИФРОВІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ
ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ З ДИЗАЙНУ..... **390**

CONTENTS

Pshinka Natalia, Tkachenko Dmytro
IDENTITY OF NATIONAL PUBLISHER OF CHILDREN'S LITERATURE "VESELKA [RAINBOW]": BRAND AND REBRANDING..... **12**

Cherkesova Inna
PRACTICAL EXERCISES IN THE ARTISTIC-APPLIED GRAPHICS AS A TOOL FOR OVERCOMING COGNITIVE DISSONANCE AMONG STUDENTS OF SPECIALITY 023 "FINE ARTS"..... **24**

Atlanov Valeriy, Korniukov Yurii
THE PHENOMENON OF DIGITAL TACTILITY IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN..... **31**

Boiko Daria, Vergunov Sergey, Ivanova Nina, Radchenko Alla, Zinchenko Andrey
COMPUTER TECHNOLOGIES IN JEWELRY DESIGN: DIGITAL TRANSFORMATION OF FORM FROM SKETCH TO ADAPTIVE PROTOTYPE..... **40**

Brylov Serhii, Kochubei Mykolai, Sotnyk Leonid
ACADEMIC ART EDUCATION AS A FOUNDATION OF VISUAL CULTURE AND NATIONAL IDENTITY: THE UKRAINIAN EXPERIENCE IN FINE ART AND DESIGN..... **47**

Vakhovych Vladyslava, Skliarenko Nataliia
CGI SPACE IN THE DESIGN OF CONTEMPORARY MUSIC COVERS: CONCEPTUAL PRINCIPLES OF VISUAL ORGANIZATION..... **52**

Vlasov Oleksiy
TRADITIONAL FORMS OF CRIMEAN TATAR CERAMIC VESSELS FOR MILK AND DAIRY PRODUCTS AND THEIR DECORATION..... **61**

Havrosh Oksana, Tymchiy Olesya
ARTISTIC AND CURATORIAL PRACTICE OF TARAS TABAKA IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF TRANSCARPATHIAN ART IN THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY..... **69**

Holovachuk Igor, Myroshnychenko Ivanna, Shmelov Viacheslav, Burchak Ihor
METHODS OF 3D MODELING OF GRAPHIC IMAGES ON PRODUCTS OF COMPLEX SHAPE..... **79**

Gontsa Fedir, Fizer Ivan
TRADITIONS AND INNOVATIONS OF RESTORATION CENTERS IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF PRESERVING REGIONAL CULTURAL HERITAGE..... **87**

Husyeva Liubov, Punhina Olha, Stritievych Tetiana
NOCTURNE AS A WORK OF FINE ART: CONCEPTUAL TRANSFORMATION..... **96**

Dmytrenko Nataliia
ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL CHARACTERISTICS OF CERAMICS FROM THE COLLECTION OF THE "SAMARKAND" STATE MUSEUM-RESERVE..... **103**

Eniushina Kateryna
CONTEMPORARY METHODS OF RESTORATION OF WOODEN POLYCHROME SCULPTURE IN UKRAINE..... **113**

Yefimov Yuriy, Syniavska Natalia, Rybinskyi Boris
NATIONAL COLORS IN ADVERTISING LAYOUTS AS AN ELEMENT OF VISUAL RESISTANCE AND NATIONAL SELF-IDENTIFICATION..... **118**

Zaitseva Veronika, Buihasheva Alla, Brovchenko Anatoly
VITALIY BUYHASHEV AS AN INNOVATOR OF UKRAINIAN ENCAUSTIC IN THE MONUMENTAL ARTISTIC CONTEXT OF UKRAINE IN THE 1960S–1980S..... **124**

Zaitseva Viktoriia
PAGES FROM THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION AND RESTORATION OF THE CHURCH OF THE NATIVITY OF THE VIRGIN OF THE ARCHITECTURAL COMPLEX OF THE DISTANT CAVES OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA..... **131**

Turkotenko Polina, Volgin Yuriy, Karpov Viktor
THE IDENTITY OF THE MOTIVATIONAL MOBILE APPLICATION "TTOG"..... **139**

Kyrychenko Olena, Garbuzenko Larisa
REPRESENTATION OF FOLK TRADITIONS IN UKRAINIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY..... **150**

Kovtun Igor, Petrashchuk Svitlana
MORPHOGENESIS IN FURNITURE DESIGN..... **157**

Kozinchuk Vitalii, Melik-Shakhnazarova Valeriia
THE "ZOLOTY VOROTA" METRO STATION AS A VISUAL REPRESENTATION OF HISTORICAL MEMORY IN URBAN SPACE..... **164**

Kolesnyk Nataliia
ETHNODESIGN IN THE DIGITAL ERA: INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN COMPUTER GRAPHICS AND VISUAL COMMUNICATIONS..... **169**

Korzh-Radko Lyudmila, Radko Kateryna
THE PICTURESQUE WORLD OF VLODYMYR RADKO'S STILL LIFES: FROM ACADEMY TO AVANTGARDE..... **176**

Kostenko Ihor, Oliynick Viktoriia
TOOLS AND PRINCIPLES OF FORMING THE VISUAL IDENTITY OF CONTEMPORARY CULTURAL PROJECTS..... **186**

Levkovych Nataliya, Babunych Yuliia, Shcheviova Uliana
THE JEWISH CEMETERY IN SATANIV IN THE CONTEXT OF VISUAL CULTURE: INFLUENCES OF MIDDLE EASTERN ART IN THE DECORATIVE ORNAMENTATION OF MATZEVOT..... **192**

Lykholat Olena, Myronova Hanna, Ovdiichuk Tetiana
MUSIC LABEL'S BRAND DESIGN AS A TOOL FOR VISUAL COMMUNICATION IN THE DIGITAL MUSIC ENVIRONMENT (THE CASE OF THE DM.MEDIA BRAND)..... **200**

Lopukhova Svitlana
TRANSFORMING VISUAL ARTS EDUCATION FOR FUTURE DESIGNERS: A PERSONALIZED LEARNING APPROACH..... **212**

Mazur Bohdan, Chepelyk Oleksii, Cherniavska Tamara
THE ANIMALISTIC GENRE IN SCULPTURE: FROM LIFE OBSERVATION TO ARTISTIC IMAGE..... **220**

Morozov Volodymyr
GENERATIVE TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR FORMING THE VISUAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN..... **228**

Muravets Marta
RESTORATION OF THE CANVAS ICON "HOLY TRINITY": ICONOGRAPHY AND PAINTING..... **237**

Odrobinsky Yuryi, Tryhub Olena
DESIGN OF THE UNREAL: ARTISTIC MORPHOLOGY AND METHODS OF IMAGE TRANSFORMATION IN MASS SURREALISTIC GRAPHICS..... **242**

Oleksenko Viktor, Afonin Viktor, Bondar Ivan
THE ARTISTIC PHENOMENON OF IVAN VASILEVICH FIZER: SEMANTIC DOMINANTS AND ARTISTIC IDENTITY..... **251**

Panfilova Oleksandra, Petrenko Kateryna
VISUALIZATION OF EMOTIONAL STATE IN CONTEMPORARY FINE ART: ARTISTIC TECHNIQUES AND TOOLS..... **259**

Pasternak Taras
VIRTUAL LANDSCAPE: REPRESENTATION OF THE TERRITORY OF UKRAINE IN CONTEMPORARY DIGITAL ART..... **268**

Pisyo Stepan, Dudyak Natalia, Fabryka Yurii, Marusyak Victoria
MODERN ARCHITECTURAL AND CONSTRUCTION STRATEGIES FOR REVITALIZATION OF THE BOIKIVSHCHINA MUSEUM IN SAMBOR IN THE CONDITIONS OF DIGITAL TRANSFORMATION OF THE CENTRE..... **273**

Pohosian Daryna
MASTERING BRAND IDENTITY AND VISUAL IDENTITY BASICS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN AS A SUCCESS FACTOR FOR FUTURE GRAPHIC DESIGNERS..... **279**

Prokopovych Tetiana, Kontsevych Izabella
FORMATION OF THE VISUAL IMAGE OF HISTORICAL FIGURES USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE: ANALYSIS OF PORTRAITS OF GRAND DUKE OF LITHUANIA VYTAUTAS..... **286**

Ren Yutian, Dubrivna Antonina
SYMBOLIC EVOLUTION MODELS OF CHINESE AUSPICIOUS SIGNS “FU” AND “XI” IN CONTEMPORARY BOOK DESIGN..... **294**

Rohotchenko Kostyantyn
VENUES WHERE ARTISTS GATHERED FREELY IN THE 1990S AND 2000S: COFFEE SHOPS, PRIVATE HOMES, AND STREET EXHIBITIONS..... **300**

Rudenchenko Alla, Meshko Andrii, Khalmuradova Julia, Panfilov Ruslan
AUTHORIAL AND CURATORIAL PROJECTS OF RUSTEM SKYBIN: PRESERVATION, REPRESENTATION AND CULTURAL DIPLOMACY OF CRIMEAN TATAR ART..... **310**

Sakh Artem
VISUAL ANTHROPOLOGY OF THE MILITARY SYMBOL: RESEMANTIZATION AND EXISTENCE OF THE N (“IDEA OF THE NATION”) SIGN IN CONTEMPORARY RESISTANCE CULTURE..... **316**

Serdyuk Anna, Shpak Olga, Shpak Vasyl
VISUAL ARCHAEOLOGY OF LETTERING: RECONSTRUCTING HISTORICAL FORMS IN CONTEMPORARY TYPE DESIGN..... **321**

Sydorova N. V., Dotsenko Yu. V., Perperi A. O.
OPTIMIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF GRAPHIC TRAINING USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE..... **329**

Slyvka Vladyslav
THE RELEVANCE OF INTERACTIVE WINE LABEL DESIGN IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ADVERTISING APPROACHES..... **339**

Studnytska Mariana
NORTH EUROPEAN GLASS OF THE 15TH–17TH CENTURIES: CENTERS OF THE FOREST GLASS INDUSTRY, HISTORY OF DEVELOPMENT AND STYLISTIC FEATURES..... **346**

Felistovych Kateryna, Synyuk Oleksiy
THE INFLUENCE OF STYLISTIC SIMPLIFICATION OF IMAGES ON THE SPEED OF VISUAL PERCEPTION IN A DIGITAL ENVIRONMENT..... **357**

Chubotina I. M., Chuprina N. V., Yezhova O. V., Gerasymenko O. D.
GRAPHIC EXPRESSION AND ILLUSTRATIVE STYLISATION OF IMAGES BASED ON TRADITIONAL LOOKS OF THE TANG DYNASTY OF CHINESE CULTURE..... **363**

Shkolna Olga, Bernat Leonid, Sivyrin Yuriy
ICONOGRAPHIC DETAILS OF THE IMAGE OF SAINT CATHERINE FROM THE MONASTERY OF SAINT CATHERINE AT SINAI..... **378**

Yakovets Inna, Romanenko Nataliia, Chuhai Nataliia, Kryvonos Volodymyr
THE ROLE OF COMPUTER GRAPHICS IN THE DIGITAL TRANSFORMATION OF THE DESIGN EDUCATION PROCESS..... **390**

УДК 7.012:655.3.066.11
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.1

Пшінка Наталя Миколаївна,
старший викладач
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0003-1143-5854
natpshinka@gmail.com

Ткаченко Дмитро Борисович,
викладач
Фахового коледжу мистецтв та дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0009-0003-1879-9914
dbtkach@gmail.com

ВІЗУАЛЬНА АЙДЕНТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО ВИДАВНИЦТВА ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ «ВЕСЕЛКА»: БРЕНД І РЕБРЕНДИНГ

Здійснено дослідження головних складових візуального стилю Національного видавництва дитячої літератури «Веселка» як ідентифікатора бренду, транслятора традицій і національних культурних цінностей, засобу емоційної комунікації з дитячою читацькою аудиторією впродовж 90 років (1934–2024).

Мета дослідження – виявити особливості складових візуальної айдентики видавництва «Веселка» (неймінг, логотипи, емблеми, бренд-герой, носії айдентики) та прослідкувати в історичній ретроспективі їх трансформацію, ребрендинг під впливом суспільно-політичних перетворень, ідеологічних наративів та розвитку технологій.

Актуальність та новизна дослідження: комплексний аналіз головних елементів айдентики та варіативності їх використання у дизайні книг видавництва «Веселка» та на інших носіях в історичному ракурсі впродовж 90 років здійснюється вперше. Вивчення досвіду створення цілісної естетики ексклюзивного національного бренду є актуальним сьогодні для видавців, книгознавців, маркетологів, істориків мистецтва і для сучасних дизайнерів – як зразок і основа для нових креативних ідей.

Унікальність феномену видавництва «Веселка» в тому, що колективи його художніх редакторів і понад тисяча позаштатних художників-ілюстраторів та дизайнерів упродовж 90 років творили національну школу мистецтва дитячої книги, а понад 10 тис. назв книжкової продукції найрізноманітнішої тематики, літературних жанрів, стилів художнього оформлення є національним культурним надбанням, яке дає науковцям і практикам у галузі мистецтва книги, графічного дизайну і брендингу широке поле для досліджень.

Ключові слова: *видавництво «Веселка», бренд, фірмовий стиль, неймінг, логотип, книжковий дизайн, маскот.*

Pshinka Natalia, Tkachenko Dmytro. IDENTITY OF NATIONAL PUBLISHER OF CHILDREN'S LITERATURE "VESELKA [RAINBOW]": BRAND AND REBRANDING

This study examines the key components of the visual style of the National Children's Literature Publishing House "Veselka" as a brand identifier, a conveyor of traditions and national cultural values, and a means of emotional communication with a young readership over the course of 90 years (1934–2024).

The aim of the study: to identify the distinctive features of the components of Veselka Publishing House's visual identity (naming, logos, emblems, brand character, identity carriers) and to trace their transformation in historical retrospect, rebranding under the influence of socio-political transformations, ideological narratives, and technological developments.

Relevance and novelty of the study: This is the first comprehensive analysis of the main elements of identity and the variability of their use in the book design of the "Veselka" Publishing House and on other media from a historical perspective spanning 90 years. Studying the experience of creating a cohesive aesthetic for an exclusive national brand is relevant today for publishers, book scholars, marketers, art historians, and contemporary designers – as a model and foundation for new creative ideas.

The uniqueness of the "Veselka" publishing house lies in the fact that its teams of art editors and over a thousand freelance artists, illustrators, and designers have, over the course of 90 years, created a national school of children's

© Пшінка Н. М., Ткаченко Д. Б., 2026

book art, and over 10,000 titles of books covering a wide variety of topics, literary genres, and design styles constitute a national cultural heritage that provides researchers and professionals in the fields of book art, graphic design, and branding with a broad scope for research.

Key words: *"Veselka" Publishing House, brand, corporate identity, naming, logo, book design, mascot.*

Вступ. В історичній ретроспективі простежено становлення і розвиток бренду НВДЛ «Веселка» та головних складових його візуалізації впродовж 1934–2024 рр. Аналіз здійснено на основі теоретичних засад брендингу, представлених у працях науковців, фахівців з маркетингу, реклами, дизайну, мистецтвознавства та книгознавства – вітчизняних і зарубіжних.

Матеріали та методи. Джерельною базою емпіричного дослідження, візуальних спостережень насамперед є: друкована продукція «Веселки» (книги, журнал «Веселочка», рекламні плакати, листівки, буклети) і вебсайт [1]; матеріали та інформація, надані автору статті Миколою Пшінкою (головний художник «Веселки» у 1970–2015 рр.) і головним редактором видавництва Іриною Бойко під час особистого спілкування. Використано бібліографічні друковані видання [2] та електронні ресурси Книжкової палати України [3]. У статті цитуються результати нашого дослідження дизайну фірмових знаків «Веселки» (2024) [4].

Методи *історико-культурологічного та семіотичного аналізу* застосовані для виявлення суспільно-історичних, ідеологічних чинників, які впливали на розвиток бренду, назву та її візуалізацію в логотипі, на загальну видавничу політику і знакову систему айдентики «Веселки». Цінні для дослідження статті мистецтвознавців про ілюстрування і архітектоніку книжок цього видавництва опубліковані в наукових виданнях, періодиці, у видавничих щорічниках літературно-критичних статей «Весняні обрії» (1969, 1971, 1972) і «Література. Діти. Час» (1975–1990). Стилістичні й жанрові особливості ілюстрування книжок «Веселки» дослідила в дисертації О. Авраменко [5]. Різнопланові матеріали про розвиток бренду, виставкову діяльність в Україні та за кордоном, комунікацію з юними читачами, естетичне, патріотичне і національне виховання дітей та молоді засобами книжкового мистецтва друкувалися в кожному номері Всеукраїнського літературно-мистецького журналу для дітей «Веселочка» (2001–2010 рр.), де, зокрема, опублікована стаття Б. Чайковського про походження, етимологію і семантику назви видавництва і логотипа бренду [6]. Цю тему коментує і директор видавництва Ярема Гоян [7].

Історію видавництва і походження його назви, опрацювавши відомості з архівів та друкованої періодики, систематизувала і стисло виклала у монографії О. Іванченко [8].

Творче надбання «Веселки» – понад 10 тис. назв книжок загальним тиражем 1 млрд 130 млн прим [8, с. 29] – потребує глибокого і всебічного дослідження. Видавництво за 90 років залучило величезний колектив – понад 1 тисячу – позаштатних ілюстраторів і дизайнерів з усієї України – графіків, живописців, майстрів народної творчості і юних художників. Так, у бібліографічному покажчику «"Веселка" – дітям. 1934–1984» [2] зазначено 946 імен ілюстраторів, а за наступні 30 років прибуло багато творчої молоді. Важливо, що розвиток найпопулярнішого серед українських видавництв бренду і процес формування національної школи мистецтва дитячої книги не переривався, а кожне наступне покоління митців спиралося на досвід і спадщину попередників та розвивало їхні традиції на новому технологічному рівні.

З 1956 р. колектив художніх редакторів «Дитвидаву»-«Веселки» очолювали головні художники (артдиректори за сьогоднішньою термінологією): Віктор Михайлович Григор'єв (1956–1958), Віктор Васильович Полтавець (1958–1975), Микола Сергійович Пшінка (1975–2015). «Про те, що саме з 70-х років відбувається значне й очевидне зрушення в художньому оформленні видань «Веселки», відзначає

не один мистецтвознавець цього часу. <…>. в 70–80-х роках у видавництві вже склався колектив художників, для яких цілісність, змістовність і образна значущість книги визначається сукупністю слова, зображення і художньо-конструктивних прийомів» [8, с. 84–85].

Фірмовий стиль «Веселки» аналізуємо в загальному контексті розвитку в Україні бренд-дизайну та впливу на нього сучасних технологій. Цю тематику за останні роки досліджували вітчизняні науковці О. Гальчинська [9], С. Оганесян [10] та ін. За кордоном розробку логотипів висвітлювали зарубіжні дослідники і дизайнери: Ейрі Д. Лого [11]; Barros-Arrieta D. [12] та ін.

Узагальнюючи інформацію, отриману з наведених наукових праць та інтернет-сайтів, зазначимо, що окремі поняття інтерпретуються дослідниками надто широко і багатозначно, тому подаємо визначення термінів, якими оперуємо в нашому дослідженні, за онлайн-енциклопедією ЕСУ [13].

Бренд (англ. *brand* – тавро, фабрична марка) – усвідомлені асоціації та емоції, що виникають у людини при сприйнятті певного слова чи образу, формують її звички та спосіб життя. У конкретному розумінні, бренд – сукупність іміджевих, експлуатаційних, технічних та ін. характеристик товару, що виражається в торговій марці.

Айдентика бренду (від англ. *identity* – ідентичність) – це фірмовий стиль, сукупність вербальних, візуальних, аудіальних складових, які створюють цілісний образ фірми, підприємства, компанії, забезпечують впізнаваність і вирізняють серед конкурентів.

Логотип (дав.-гр. ὁ λόγος – слово) і (дав.-гр. ὁ τύπος – знак, відбиток) – графічний текстовий символ у визначеній послідовності слів, літер та інших елементів композиції, що представляє конкретний суб'єкт чи об'єкт. <…> Типи логотипів: 1) текстові; 2) знакові (фірмовий буквенний знак); 3) комбіновані (фірмовий блок – поєднання логотипа і знака-символу).

Емблема (від грец. ἔμβλημα – вставка, рельєфна прикраса) – різноманітні зображення (предметів, тварин тощо), які умовно або символічно виражають певне поняття, ідею. Як знаки вирізнення емблеми. виникли фактично на початку людської цивілізації й слугували для фіксації культових, правових та майнових відмінностей, а також як атрибути влади.

Після визначеної законом державної реєстрації логотип (а іноді емблема) набуває статусу ***торговельної марки (ТМ, товарний знак)***. Дизайнерам, які розробляють логотипи і емблеми, важливо враховувати вимоги до їх реєстрації та використання, які популярно висвітлені на сайті [14]:

Результати дослідження. Вивчено й презентовано головні складові айдентики НВДЛ «Веселка» в історичній ретроспективі (1934–2024) – назву та логотип як втілення знаково-семантичного змісту інформації про видавництво, які зазнавали змін під впливом суспільно-політичних перетворень в Україні, розвитку технологій у поліграфії і дизайні.

І. Неймінг. Логотипи

Неймінг – мистецтво й наука створення назви для компанії, бренду, головний процес маркетингової стратегії та емоційного впливу на споживача, потребує врахування культурних традицій, відображення національних сенсів та дотримання юридичних норм.

В УРСР назви видавництв – державних ідеологічних установ – надавалися і затверджувалися на найвищому державному рівні постановами керівних партійних і державних органів УРСР і СРСР, тож українське державне видавництво дитячої літератури отримало назву за аналогією до всесоюзного («Детгиз ЦК ВЛКСМ», 1933; «Детиздат», 1936–1941); принагідно нагадаємо, що всі приватні видавництва в СРСР були ліквідовані до 1930 р.

Простежимо процес неймінгу, генезу логотипа та його зміни в історичному ракурсі – за архівними документами і книжками різних років.

Назва «ДВОУ. Дитвидав» (тобто: «Дитвидав» у складі ДВОУ – Державного видавничого об'єднання України) зафіксована в архівних документах з 1 грудня 1933 року і в перші місяці 1934 року [3, с. 7; 9, с. 16].

Проте дата початку діяльності окремого спеціалізованого видавництва книжок для дітей у м. Харкові – *9 березня 1934 року.*

Україна святкувала в цей день 120-річний ювілей Тараса Шевченка, і тоді ж вийшла «Постанова ЦК КП(б)У від 09. 03. 1934 р. про ліквідацію ДВОУ і організацію окремих типізованих видавництв» [8, с. 15]. Видавництво підпорядкували ЦК ЛКСМУ – це зазначено в його повній назві: «Видавництво дитячої літератури при Центральному Комітеті Ленінської Комуністичної Спілки Молоді України»; а коротка назва, – **«Дитвидав ЦК ЛКСМУ»**, виконана авторським чи набірним шрифтом і розміщена на обкладинці, стала ***текстовим логотипом*** видавництва (рис. 1.1; 1.2), а повну назву друкували на титульній сторінці книжок.

З 1938 р. видавництво переїздить до Києва. Це був час, коли Україна оговтувалася від наслідків Голодомору, продовжувала потерпати від масових сталінських репресій (які не оминули і колектив дитячого видавництва, його авторів і художників [8, с. 18–19]), тотальної цензури. І все ж заснування окремого спеціалізованого видавництва літератури для дітей стало видатною подією в житті українського народу, національної культури і мистецтва. «Врешті-решт після вікового «безпритульного» життя українські дитячі письменники та їхні дитячі читачі одержали свій власний храм духовності», – написав у спогадах Богдан Йосипович Чайковський, редактор, письменник, перекладач [6, с. 9]. А художники одержали можливість малювати ілюстрації до цікавих різножанрових літературних текстів, розвивати свій стиль і разом творити самобутній національний стиль української дитячої книжки.

З 1938 року ми вперше зафіксували появу ***комбінованого логотипа***, де текстова ідентифікація поєднана з графічним знаком-символом, у виданні поеми «Катерина» Т. Шевченка з ілюстраціями Василя Касіяна (1938), тому, ймовірно, він і є автором логотипа. На 1-й сторінці обкладинки зазначали назву видавництва (рис. 1в), а комбінований логотип друкували на титульній сторінці (1г) або на 4-й сторінці обкладинки.

22 червня 1941 р. видавництво припиняє діяльність внаслідок нападу гітлерівської Німеччини на Радянський Союз.

1945 р. – до 1956 р. на базі «Дитвидаву» та видавництва «Молодий більшовик» було організовано державне видавництво дитячої та юнацької літератури «Молодь» [3, с. 19], де діяла окрема редакція літератури для дітей.

1956 – початок 1964 р. – відновлення діяльності видавництва зі зміною підпорядкування Кабінету Міністрів УРСР, що відображено і в назві: повній («Державне видавництво дитячої літератури УРСР»), і в короткій – **«Дитвидав УРСР»**, яка – виконує також функції текстового логотипа.

1964 р. – видавництву затвердили нову назву: **«Веселка»** (Видавництво дитячої літератури «Веселка»). Змінити назви державним українським видавництвам на більш милозвучні й привабливі керівництво СРСР дозволило в епоху так званої хрущовської «відлиги», коли відбувалася відносна демократизація суспільства, зменшення ідеологічного тиску і звернення до національних культурних джерел. Прикметно: «Детиздат» напередодні, у 1963 р. став «Детской литературой».

1991 р. – уточнено повну назву: Державне спеціалізоване видавництво дитячої літератури «Веселка». Відміна цензури, ідеологічного тиску, повернення в українську культуру, літературу і мистецтво творів та імен репресованих та замовчуваних письменників і художників, серед них і автори «Дитвидаву». Поява і розвиток нових жанрів, стилів у художньому оформленні. Технологічна цифрова революція, яка відкрила дизайнерам і поліграфістам надзвичайно широкі можливості. Поява приватних видавництв. Створення конкурентного середовища в книговиданні та книжковій торгівлі.

19 лютого 2010 року – **Національне видавництво дитячої літератури «Веселка»** – статус національного видавництву надав президент України Віктор Ющенко, «ураховуючи значення його діяльності для розвитку національного книговидавництва і популяризації української дитячої книги, а також високий професіоналізм його співробітників» [1],

II. Зміна назви. Ребрендинг. Торговельна марка.

«Як з'явилася «Веселка», – назвав свої спогади в журналі «Веселочка» Богдан Чайковський. Саме йому завдячує видавництво своєю новою назвою у 1964 році: «У ці роки повертаються в літературу імена призабутих і репресованих письменників і постає питання про випуск їхніх творів, присвячених дітям. Щоб якнайшвидше дати можливість юним читачам повніше ознайомитися з творами такого розмаїття імен в дитячій літературі виникає потреба у виданні антології. Мені випала нагода взяти участь в цій складній роботі. Довго марудився з назвою видання, яка могла б відобразити оте розмаїття творчості різних за стилем письменників. Зрештою зринули якось у пам'яті Шевченкові рядки: «Розкажи, як за горою сонечко сідає, як у Дніпра веселочка воду позичає…». Знахідка! Зменшувально-пестливе «веселочка» не підходить, а «веселка» – саме раз! Під такою назвою і побачила світ 1960 року двотомна антологія художньої літератури для дітей. <…> Згодом [у 1964 р.] «Дитвидав» придбав собі назву цього популярного видання» [6 , с. 11]. Автор художнього оформлення Л. Г. Склютовський (рис. 2).

Народжене 1934 року під знаком Тараса Шевченка в день його 120-річчя, видавництво в 1964 році отримало і нову назву, натхненну поезією українського генія, сповнену глибокого філософського і національного змісту.

Отже, семантика слова «*веселка*» – мовою фізики – це атмосферне оптичне явище, народжене сонячним світлом, заломненим у краплях води, а в народній уяві й символіці веселка є сакральним небесним знаком, знаменням, мостом, що поєднує небо і землю;



Рис. 1. Обкладинки книг «Дитвидаву». 1.1. Художник В. Аверін, 1936; 1.2. Художник Б. Крюков, 1937. Рис. 3, рис. 4 – Художник Б. Фрідман, 1940



а **б** **в**

Рис. 2. Антологія «Веселка»: а – обкладинка, б – форзац, в – титульний розгорт. Художнє оформлення Л. Г. Склютовського. «Дитвидав», 1960

етимологію його ведуть від слів «веселий, весело».

Нова назва видавництва – асоціативна, легка для вимови, запам'ятовування й на 1964 р. цілком оригінальна, ексклюзивна, адже інших «Веселок» і навіть «Райдуг» серед друкованих видань в УРСР не існувало.

Після затвердження назви, «Веселка» розпочала процес ребрендингу і оголосила конкурс на новий логотип. Переміг логотип (рис. 3б) художника Олександра Івановича Губарева (1926–2021), видатного майстра ліногравюри (рис. 4а). «У його доробку – понад 500 журнальних малюнків. Також він проілюстрував 32 книжки у видавництвах «Дитвидав», «Молодь» та «Веселка», а **знаменитий логотип** останнього – теж робота майстра. <…> Він автор понад 90 екслібрисів, які стали взірцем цієї своєрідної графічної мініатюри. Ім'я митця внесено до «Європейської енциклопедії екслібрису», що видається в Португалії» [15]. Окрасою останньої прижиттєвої книжки Олександра Губарева «Українські легенди» (2011) (рис. 4б) є марка «Веселки» його авторства.

Отже, з 1964 р. логотип прикрашає кожну книжку «Веселки», рекламні афіші і плакати, виставкові експозиції, буклети, значки, футболки і сувенірну продукцію, вітрини книгарні і зустрічає на вивісці (рис. 4.3) відвідувачів.



а б в г

Рис. 3. Логотипи: а – «Дитвидав ЦК ЛКСМУ» (1938–1941);
б – логотип «Веселка» (1964); в, г – варіанти для рекламних видань та вебсайтів



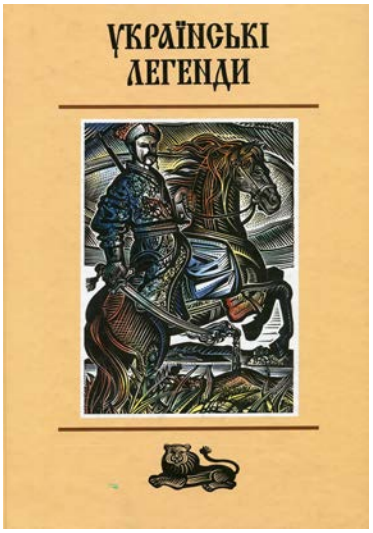




Рис. 4.1. Фото. Художник О. І. Губарев друкує ліногравюру
Рис. 4.2. Обкладика, художник О. Губарев. 2011
Рис. 4.3. Логотип «Веселки» на вивісці видавництва

Порівняємо логотипи «Дитвидаву» (1938–1941 рр.) і «Веселки» (з 1964 р.). Спільні риси: книга (як основний атрибут) і діти-читачі (як цільовий адресат). Аркою-дугою розміщено назву видавництва на обох логотипах, що свідчить про певну тяглість традиції, проте в першому це виправдано композиційно, а на другому – зумовлено ще й назвою бренду, яку О. Губарев виконав авторським шрифтом і вписав у півколо так, що букви і білі проміжки між ними, як промені світла, розширюються вгору, створюючи алюзію на небесну веселку. Розгорнута книжка виконана знизу майже півколом, яке, поєднуючись із верхньою дугою, замикає коло.

Суттєвими є відмінності в символіці логотипів: на першому бачимо абстрактних дітей (старша дівчинка і молодший хлопчик) без жодного натяку на національну ідентичність, а на другому українська національна символіка цілком виразна.

Персоніфікуючи небесну веселку, О. Губарев зобразив її в ***образі дівчинки-українки у вінку***, який є не просто окрасою, а тисячолітнім національним символом. «В Україні вінки мали сонячну символіку. Дівчина у вінку асоціювалася із сонцем, що сходить. Також це символ слави, перемоги, святості, щастя, успіху, могутності, миру, сонця…» [16]. Художник заплів у вінок дівчинки ***сім квіток*** – кожна символізує певний колір веселкового спектру. Та найголовніша знахідка митця в цьому образі: дівчинка не є архаїчним етнографічним персонажем з далекого минулого, це цілком сучасна українська ***школярка з косичками і бантиками***, ровесниця сьогоднішніх і майбутніх читачів книжок «Веселки». Так була створена **бренд-героїня** видавництва.

Тарас Шевченко в поезії персоніфікував явище небесної веселки, наділив людськими властивостями – *«у Дніпра веселочка воду позичає»*, а художник Олександр Губарев оприявнив цей образ із проєкцією на сьогодення: життєдайну «воду» – народну мудрість, національні скарби і сучасні наукові знання – веселочка «позичає» з книжок і дарує дітям-читачам. Завдяки метафоричній багатозначності цей видавничий логотип завжди буде актуальним і модерним: він об'єднує три покоління українських читачів – минуле, теперішнє і майбутнє.

З відродженням Україною Державної Незалежності логотип «Веселки» розкриває нові сенси. Як зазначено в нашому попередньому дослідженні [4], з 1991 р. фірмовий знак бренду «Веселки» на плакатах і рекламних буклетах, листівках та сувенірній продукції набув ще глибшого символічного прочитання та збагатився синьою і жовтою геральдичними барвами (рис. 3в). В іншому рекламному варіанті сім букв назви і квіти вінка заграли кольорами спектру небесної веселки (рис. 3г).

Логотипи вважають найдавнішими геральдичними знаками, тому певну символіку й традицію має і техніка їх виконання. Техніка лінограверюри, якою О. Губарев вирізьбив логотип, вимагає продуманості і точності кожного штриха, впевненого руху різця, який видаляє зайві деталі, досягає лаконічності й увиразнює символічну суть.

Якщо придивитися до марки О. Губарева, пильне око помітить на ній геометрично майже ідеальні дуги, як і у веселки: 1-ша – верхній край назви, 2-га – нижній край назви, 3-тя – біла смуга над вінком, 4-та – верхній край вінка, 5-та – нижній край вінка, 6-та – волосся дівчинки, 7-ма – біла смуга до округлих брів дівчинки.

Сьогодні в розробці логотипів дизайнери використовують сітку з ліній або модулів, збудовану на комп'ютері, вписуючи в неї візуальні елементи-знаки, досягають геометричної точності, пропорційності, гармонійності складних композицій. У доцифрову еру художник, наділений відчуттям гармонії, талантом композитора, точним окоміром, асоціативним мисленням і уявою, творив графічну мініатюру власноруч, у цьому її головна цінність.

ІІІ. Актуальність логотипа. Варіативність використання

Розглянемо актуальність логотипа і його відповідність сучасним вимогам, див. таблицю № 1.

Як і гербові печатки чи штампи на важливих документах, дизайнери «Веселки»

Таблиця № 1

Актуальність логотипа НВДЛ «Веселка» авторства О. Губарева

1.	**ВІДПОВІДНІСТЬ НАЗВІ ВИДАВНИЦТВА. ВПІЗНАВАНІСТЬ**
	Повна відповідність назві у написанні тексту, шрифтовій композиції, символіці знаків; легко асоціюється з брендом і запам'ятовується. Є впізнаваним і популярним серед мільйонів українських читачів усіх поколінь, добре відомий за кордоном як гарант якості, надійності і професіоналізму книжок бренду, які здобули десятки найпрестижніших нагород міжнародних виставок і конкурсів.
2.	**УНІКАЛЬНІСТЬ. ЕКСКЛЮЗИВНІСТЬ**
	На час реєстрації у 1964 р. логотип, як і назва, був унікальний і зберіг ексклюзивність завдяки самобутньому авторському стилю художника й оригінальності композиції
3.	**ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ НАПОВНЕННЯ. АСОЦІАТИВНІСТЬ. МЕТАФОРИЧНІСТЬ**
	1) Книга. 2) Веселка як явище природи і сакральний народний символ (втілено у шрифтовій композиції із семи букв, у дугах над голівкою дівчинки, у вінку із семи квіток). 3) Вінок – важливий елемент національного українського вбрання, окраса і тисячолітній етнічний символ. 4) Бренд-героїня є персоніфікацією природного явища: це дівчинка-українка у традиційному, тисячолітньому народному вінку (етнографізм, національна ідентифікація) і водночас сучасна і майбутня школярка, уважна читачка з косичками і бантиками (символізує нерозривний зв'язок поколінь: минуле, сучасне, майбутнє), дівчинка зосереджено читає книжку. І назва, і знакова система логотипа викликає позитивні емоції і широкий спектр асоціацій, пов'язаних і з оптичним природнім явищем, і книжкою як джерелом мудрості, і з образом героїні бренду, які виховують метафоричність мислення, образну уяву юних читачів.
4.	**ЦІЛЬОВА АУДИТОРІЯ**
	Логотип відповідає цільовій аудиторії книжок видавництва: діти всіх вікових категорій, юнацтво і старші покоління читачів, які виховані на естетиці «Веселки», бережуть книжки свого дитинства як родинну реліквію і прагнуть виховувати молодь на нових виданнях бренду, якості яких цілком довіряють.
3.	**ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ**
	Лінограв'юра, вирізьблена сильними і ніжними руками. Оригінал вручну надрукований, як відбиток екслібриса на коштовній книзі. Приваблює особлива пластика, мінімалізм композиції.
4.	**КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ**
	1) Чітке й масивне накреслення букв назви, які вписані між двома дугами півколом так, що білі проміжки між ними є мінімальними по нижній дузі та ширшими по верхній. Білий колір проміжків створює ефект променів світла, які розширюються вгору без обмеження, надають шрифтовій композиції легкості й повітря, а над віночком утворюється німб-ореол. Розгорнута книжка виконана знизу майже півколом, яке, поєднуючись із верхньою дугою, коло замикає. У конструкції зверху вниз прочитуються сім дуг, як і у веселки: починаючи від дуги верхнього краю назви – до округлих брів дівчинки. 3) Образ бренд-героїні: продуманість, лаконізм і вивіреність кожної лінії.
5.	**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ**
	Графічна мініатюра О. Губарева ювелірно виконана у класичній стилістиці екслібриса і в унікальному авторському стилі художника. Кількома точними пластичними штрихами і рухами різця виконано риси обличчя дівчинки. Професійно знайдені масштаб, узагальнення і умовність. Важливо: вишукана, ненав'язлива і неагресивна естетика логотипа гармоніює з ілюстраціями будь-яких мистецьких напрямів і стилів на обкладинках книжок «Веселки».
6.	**МАСШТАБОВАНІСТЬ. АДАПТИВНІСТЬ. ВАРІАТИВНІСТЬ. УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ**
	Універсальність: завдяки вивіреній товщині штриха лінограв'юри чіткий друк досягається у монохромному і колірному виконанні на папері, тканині, тисненням на натуральній шкірі й лідерині; легко масштабується від найбільшого на банері до найменшого (1 см) на візитівках, сувенірній продукції без втрати деталей і якості.
7.	**ІСТОРИЧНА ЦІННІСТЬ. АКТУАЛЬНІСТЬ. СУЧАСНІСТЬ**
	Автентичний, стильний, професійний, досконалий логотип, створений 60 років тому, має велику історичну цінність, яка надалі тільки зростатиме і сприятиме популяризації бренду в майбутньому. Він є носієм 90-літніх мистецьких традицій видавництва, оберегом від кітчу та агресивного несмаку. Сьогодні, у дні гарячої війни, сучасність і актуальність логотипа особливо акцентуються завдяки візуалізації в його знаковій системі національної ідентичності, тисячолітньої української народної символіки, спадковості культурних, національних і загальнолюдських цінностей, за збереження яких бореться Україна.

торговельну марку в книжках друкують одним кольором – чорним (темним) або білим (світлим) – контрастно до загального фону оправи, іноді беруть у квадратну рамку, закомпоновують його у сюжет (рис. 5.4) чи обрамлюють декором – у цьому його універсальність і варіативність.

IV. Емблема. Маскот

Наголосимо на важливій особливості книжкового логотипа: з метою привернення

уваги споживачів та реклами в конкурентному середовищі його бажано розміщувати на першій сторінці обкладинки. Проте в дитячих книжках він може сперечатися із сюжетним малюнком, а його текстова складова – іноді заважає шрифтовій композиції назви книжки. Цю проблему успішно вирішив головний художник видавництва Микола Пшінка: на початку 1980-х років розробив графічну емблему, стилізувавши сектор дуг веселки (рис. 6; 10).

Бренд-героїня у логотипі О. Губарева – персоніфікована веселка в образі дівчинки у вінку. Відтоді на виставках, ярмарках, вітринах, у видавничій книгарні присутня лялька Веселка (часто в парі з лялькою-хлопчиком) в українському народному вбранні. Редакція книжок-іграшок та ігрових занять видавництва випустила в світ конструктор для виготовлення паперової саморобки «Веселка» (1980), художник Л. Дивінська (іл. 8). Мальований маскот (дівчинка з книжкою) авторства Олександра Міхнушова є на всіх обкладинках журналу «Веселочка» (іл. 9).

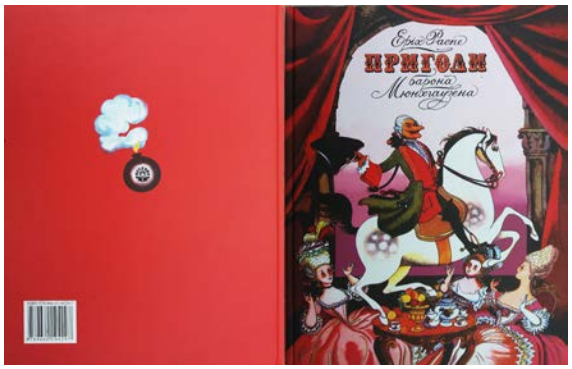
На книжкових фестивалях, виставках представляти книжки біля експозиції «Веселки» часто запрошували дівчаток-Веселочок та хлопчиків-книгонош – учасників дитячих ансамблів. До популяризації бренду залучали й елементи театралізації, інсценізації літературних творів тощо. Світлини з культурно-мистецьких заходів за участю юних читачів, авторів і видавців публікувалися в кожному номері журналу «Веселочка».

Логотип і емблема «Веселки» часто виступають додатковими елементами декору, що продемонструємо на прикладі журналу «Веселочка», який видавництво випускало у 2001–2010 рр. (рис. 10). Автор дизайну









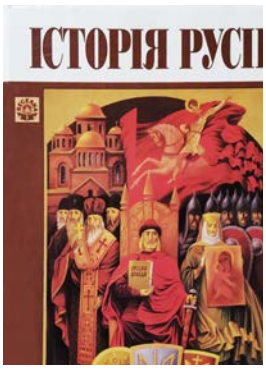


Рис. 5.1. Обкладинка, художник Г. Якутович, дизайн М. Пшінки. 2002
Рис. 5.2. Афіша, художник К. Штанко. 2024
Рис. 5.3. Обкладинка, художник М. Онацько. 2005
Рис. 5.4. Обкладинка. Художники Н. Котел, І. Вишинський. 2007
Рис. 5.5. Обкладинка. Історія русів. Художник О. Штанко. 2003



а б в

Іл. 6: а – емблема у шрифтовій композиції оправи (тиснення, фольга);
б – емблема на рекламному буклеті;
в – емблема на виданнях до 200-річного ювілею Т. Шевченка



Іл. 7. Малюнок-емблема на вебсайті й рекламі «Веселки», художниця В. Ковальчук
Іл. 8. Конструктор-саморобка «Веселка». Художник Л. Дивінська. 1980
Іл. 9. Мальований маскот. Художник О. Міхнушов



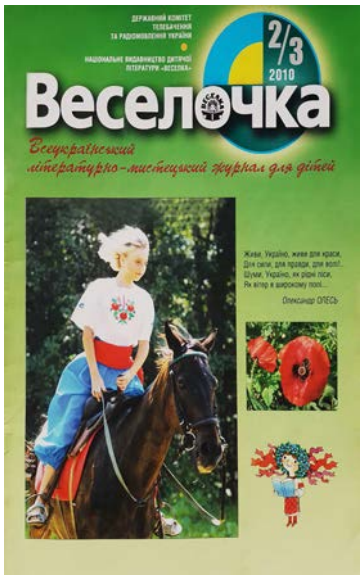




Рис. 10. Емблема на обкладинці книги «"Веселка" – дітям». 1985
Рис. 11. Обкладинка журналу «Веселочка». Дизайн М. Пшінки
Рис. 12. Тубус снаряда. Художник Л. Рядченко. 2024

журналу Микола Пшінка у шрифтовій композиції його назви помістив основний логотип видавництва у літеру «О», а синьо-жовтий сектор круга, яким оформлений рік і порядковий номер випуску, асоціюється тут і з фрагментом веселки, і водночас з кольором державного прапора України. Колонцифри в макеті дизайнер розмістив на розгортах вгорі, над текстовим полем, і декорував логотипом на лівій сторінці, а емблемою – на правій, що цілком виправдано у виданні, присвяченому книжкам «Веселки» і юним читачам.

На святкуванні 90-річного ювілею «Веселки» 9 березня 2024 року (воно припало на гарячі дні неспровокованої екзистенційної війни з агресором – путінською Росією) друзі і волонтери з м. Гадяча (Полтавська обл.) подарували видавництву найдорожчий сувенір – тубус від бойового снаряда з художнім розписом (рис. 12), розпис виконала Лариса Рядченко, бібліотекарка Гадяцької бібліотеки ім. Лесі Українки. «Веселка» долучається до волонтерської діяльності, передає волонтерам бібліотечки книг для воїнів та їхніх дітей, для дитячих будинків, дарує книги для розіграшу на благодійних аукціонах.

Висновок. Національне видавництво дитячої літератури «Веселка» за 90 років діяльності виховало мільйони юних читачів патріотами і книголюбами. Згуртувавши в різні історичні періоди понад тисячу найталановитіших художників і дизайнерів з усієї України, створило і розвинуло національну школу мистецтва книги, виробило власний естетичний стиль, має державні нагороди України й сотні відзнак найпрестижніших вітчизняних і зарубіжних книжкових виставок і конкурсів. У 70–80 роках XX століття книжки «Веселки» експортувалися в 128 країн світу [8, с. 28].

Логотип авторства О. Губарева – головний елемент візуалізації бренду з 1964 р. – вже понад 60 років є незмінною торговельною маркою видавництва. Друкуватися під маркою «Веселки» престижно і для письменників, і для художників-ілюстраторів, а для читачів вона є знаком якості і в підготовці текстів, і в ілюструванні та дизайні макетів.

Подальшого вивчення потребують логотипи та емблеми найпопулярніших книжкових серій видавництва, типізованих видань, а також таких складових візуалізації айдентики, як типографія, архітектоніка макетів тощо, які разом створюють унікальний фірмовий стиль, цілісну естетику бренду «Веселки».

Література:

1. Сайт НВДЛ «Веселка». URL: https://www.facebook.com/veselka.vydavnytstvo.

2. «Веселка» – дітям: Бібліографічний покажчик дитячої літератури. 1934–1984 / упоряд. Г. П. Головіна, В. В. Дремлюга та ін. Київ : Веселка, 1985. 631 с.

3. Державна наукова установа «Книжкова палата України імені Івана Федорова». Історія видавництв України. 1917–2007 рр. Київ, 2009.. URL: http://www.ukrbook.net/elektr_publ/istor_vydav.pdf.

4. Пшінка Н. М. Дизайн фірмових знаків НВДЛ «Веселка» (1934–2024). *Цифровізація вищої освіти та цифрова грамотність: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації*. 29 січня – 10 березня 2024 року. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 211–214.

5. Авраменко О. О. Українська дитяча книга 1970–1990 рр.: основні тенденції розвитку ілюстрації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.04. Київ, 1993. 18 с.

6. Чайковський Б. Й. Як з'явилася «Веселка». *Веселочка*. 2004. № 2/3.

7. Гоян, Я. Веселка любові. *Культура і життя*, 2008. 17 вересня. № 38. С. 2.

8. Іванченко, О. В. Видавництво «Веселка»:особливості становлення, функціонування й розвитку : монографія. (2-ге вид.). Черкаси : Брама-Україна, 2021.

9. Гальчинська О. С. Дизайн-проєктування основних компонентів айдентики бренду [Текст] / О. С. Гальчинська. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі* : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 149–169.

10 Оганесян. С. Знак і символ у візуальній ідентифікації бренду : дис. … доктора філософії мистецтвознавства : 022 «Дизайн». Київ : КНУТД, 2023. 242 с.

11. Ейрі Д. Лого. Дизайн. Любов: Посібник зі створення довершеної айдентики бренду / пер. з англ. Н. Сич. Київ : ArtHuss, 2024. 230 с.

12. Barros-Arrieta D., García-Cali E. Internal branding: conceptualization from a literature review and opportunities for future research. Journal of Brand Management. 2021. Pp. 133–151. Retrieved from https://www.scribd.com/document/709616453/Barros-Garci-a-202116. Nagpal, Sonika & Gupta, Garima.

13. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: https://esu.com.ua.

14. Торговельні марки. URL: https://nipo.gov.ua/torhovelni-marky/.

15. 10 картин Олександра Губарева, в яких він зізнається у коханні до України. URL: https://elle.ua/ludi/novosty/10-kartin-oleksandra-gubareva-v-yakih-vin-ziznaetsya-u-kohanni-do-ukraini/.

16. Жайворонок В. В. Вінок. *Знаки української етнокультури :* словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 97. URL: http://ukrlit.org/slovnyk/zhaivoronok_znaky_ukrainskoi_etnokultury/%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%BA.

References:

1. Sait “Veselka” vydavnytstvo [Sait of “Veselka” Publishing House]. (n.d.). Retrieved from https://www.facebook.com/veselka.vydavnytstvo [in Ukrainian].

2. Golovsna, G. P., Dremlyuga, V. V. (Ed.). (1985) *“Veselka” – ditiam. 1934–1984 [“Veselka” – for Children. 1934–1984].* Kyiv: Veselka [in Ukrainian].

3. Knyzhkova Palata Ukrainy imeni Ivana Fedorova. (2009). *Istoria vydavnyztv Ukrainy. 1917–2007 [History of publishing houses of Ukraine. 1917–2007].* Retrieved from http://www.ukrbook.net/elektr_publ/istor_vydav.pdf [in Ukrainian].

4. Pshinka, N. M. (2024). Dysayn firmovykh snakiv NVDL “Veselka” (1934–2024) [Design of corporate logos of the National Publishing House of Children's Literature “Veselka” (1934–2024)]. *Proceedings of the All-Ukrainian scientific and pedagogical professional development* (pp. 211–214). Lviv–Toruń: Liha-Pres [in Ukrainian].

5. Avramenko, O. O. (1993). Ukrainska dytiacha knyha 1970–1990 rr.: osnovni tendentsii rozvytku iliustratsii [Ukrainian children’s book 1970–1990: main tendencies of illustration development]. *Extended abstract of candidate’s thesis.* Kyiv [in Ukrainian].

6. Chaikovskyi, B. Y. (2004). Yak vynykla “Veselka” [How “Veselka” appeared]. *Veselochka*, 2/3 [in Ukrainian].

7. Hoian, Ya. (2008). Veselka liubovi. [A Rainbow of Love]. *Kultura i zhyttia,* 38, 2 [in Ukrainian].

8. Ivanchenko, O. V. (2021). *Vydavnytstvo "Veselka": osoblyvosti stanovlennia, funktsionuvannia y rozvytku ["Veselka" Publishing House: Peculiarities of Formation, Functioning and Development]*. Cherkasy: Brama-Ukraina [in Ukrainian].

9. Galchynska, O. S. (2022). Dyzain-proiektuvannia osnovnykh komponentiv aidentyky brendu [Design of the main components of brand identity]. *Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori [Graphic design in information and visual space]* (pp. 149–170). KNUTD [in Ukrainian].

10. Ohanesian. S. (2023). Znak i symvol u vizualnii identyfikatsii brendu [Sign and symbol in visual brand identification]. *Candidate’s thesis*. Kyiv : KNUTD [in Ukrainian].

11. Airey, D. (2024). *Logo. Dyzain. Lyubov [Logo. Design. Love].* Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

12. Barros-Arrieta D., García-Cali E. (2021) Internal branding: conceptualization from a literature review and opportunities for future research. *Brand Management* (pp. 133–151). Retrieved from https://www.scribd.com/document/709616453/Barros-Garci-a-202116. Nagpal, Sonika & Gupta, Garima.

13. Dziuba, I. M., Zhukovskyi, A. I., Zhelezniak, M. H., et al. (Eds.). (2017). *Encyklopedia Suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of modern Ukraine]*. Retrieved from https://esu.com.ua. [in Ukrainian].

14. Intellectual Property Office of Ukraine. (n.d.). *Torgovelni marky. [Trademarks].* Retrieved from https://nipo.gov.ua/torhovelni-marky/ [in Ukrainian].

15. Elle Ukraine. (n.d.). *10 kartin Oleksandra Gubareva, v yakikh vin ziznaetsya v kohanni do Ukrainy [10 paintings by Oleksandr Hubarev in which he declares his love for Ukraine].* Retrieved from https://elle.ua/ludi/novosty/10-kartin-oleksandra-gubareva-v-yakih-vin-ziznaetsya-u-kohanni-do-ukraini/ [in Ukrainian].

16. Zhaivoronok, V. V. (2006). Vinok [Wreath]. *Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference* (p. 97). Kyiv: Dovira. Retrieved from http://ukrlit.org/slovnyk/zhaivoronok_znaky_ukrainskoi_etnokultury/%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%BA [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 76:7.071:165(194)(076.5)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.2

Черкесова Інна Григорівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0000-0003-3274-2200
in_dizain@ukr.net

ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ З ХУДОЖНЬО-ПРИКЛАДНОЇ ГРАФІКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОДОЛАННЯ КОГНІТИВНОГО ДИСОНАНСУ У СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 023 «ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО»

У статті представлено використання технології занурення в історичну реконструкцію у процесі створення композицій художньо-прикладної графіки студентами спеціальності 023 «Образотворче мистецтва, декоративне мистецтво, реставрація». Задіяна технологія дозволила студентам поглибити власну ерудицію, отримати нові знання з історії і культури часів середньовічного Луцька, часу правління Великого князя Вітовта. Розкрито можливості поєднання академічного аналізу форми з творчим переосмисленням історичних образів та подій у конкретному історичному просторі замку Любарта (Луцьк, Україна). У статті представлено обрані студентські композиції, проведено аналіз цих робіт відповідно розкриттю заданої теми. Формою композицій художньо-прикладної графіки за історичною тематикою стала ілюстрація. Визначено художні графічні засоби створення художньої форми практичних завдань (лінія, пляма, колір). Розуміння та передбачення студентами гіпотетичного місця використання їх творчо-виконавських ілюстрацій дозволило створити змістовні роботи. Систематизація цих робіт дозволила визначити графічні композиції як ілюстрації до книжкових видань на сторінках, на шмуцтитулах. Чорно-білі ілюстративні рисунки завжди добре узгоджуються з текстовим набором у друкованих виданнях. Кольорові ілюстрації призначалися для оформлення обкладинок книжкових видань, календарів, для оформлення афіш, рекламних тематичних плакатів тощо. Виявлено і кваліфіковано графічну композицію як станкову у стилі сучасного мистецтва на основі певної емоції жаху, болю, розпачу перед смертельною небезпекою. Превалювання емоційного змісту над лаконічною формою примітивізму визначає застосування роботи у виставкових просторах сучасного мистецтва, як ілюстрації у виданнях психологічного характеру. Розкрито, що розвиток нових молодих поколінь художників відбувався задіянням інструменту залучення до традиції – відтворення ситуацій з метою створення конкретної художньої форми. Було проявлено емоційне окультурення молоді зануренням у тему ілюстративного ряду.

Ключові слова: *художньо-прикладна графіка, ілюстрація, технологія занурення в історичну реконструкцію, графічні виражальні засоби, образотворче мистецтво, когнітивний дисонанс.*

Cherkesova Inna. PRACTICAL EXERCISES IN THE ARTISTIC-APPLIED GRAPHICS AS A TOOL FOR OVERCOMING COGNITIVE DISSONANCE AMONG STUDENTS OF SPECIALITY 023 “FINE ARTS”

This article presents the use of immersion in historical reconstruction during the creation of applied graphic art compositions by students of the 023 “Fine Arts, Decorative Arts, and Restoration” programme. The technology employed enabled students to deepen their own knowledge and acquire new insights into the history and culture of medieval Lutsk during the reign of Grand Duke Vytautas. The article explores the possibilities of combining academic analysis of form with the creative reinterpretation of historical images and events within the specific historical setting of Lubart’s Castle (Lutsk, Ukraine). This article presents a selection of students’ compositions and provides an analysis of these works in relation to the development of the given theme. Illustration emerged as the form of composition in applied graphic art on historical themes. The artistic graphic means used to create the artistic form of practical tasks (line, shape, colour) have been identified. The students’ understanding and anticipation of a hypothetical context for the use of their creative – executed illustrations enabled them to produce meaningful works. The systematisation of these works allowed the graphic compositions to be identified as illustrations for book publications on pages and fly-titles. Black-and-white illustrative drawings always complement the text layout well in printed publications. Colour illustrations were intended for the books cover design and calendars, as well

© Черкесова І. Г., 2026

as for posters, thematic advertising posters and the like. The graphic composition has been identified and classified as easel art in the style of contemporary art, based on specific emotions of horror, pain and despair in the face of mortal danger The predominance of emotional content over the concise form of primitivism determines the use of the work in contemporary art exhibition spaces, as well as in illustrations for publications of a psychological nature. It is revealed that the development of new generations of young artists took place through the use of a method of engaging with tradition – the recreation of situations with the goal of creating a specific artistic form. The emotional cultural development of young people was demonstrated through immersion in the subject matter of the illustrative series.

Key words: *decorative and applied graphic, illustration, immersion technique in historical reconstruction, graphic means of expression, visual arts, cognitive dissonance.*

Вступ. Вид художньо-прикладної графіки – ілюстрація за конкретною тематикою потребує певного рівня ерудиції від художника-виконавця. Під час виконання практичних завдань зі створення ілюстрацій за тематикою з'їзду королів у замку Любарта (Луцьк) 1429 р. за часів ВКЛ (Великого князівства Литовського) і Великого князя Вітовта було зафіксовано когнітивний дисонанс у молодих виконавців – студентів кафедри образотворчого мистецтва (ВНУ імені Лесі Українки).

Метою нашого дослідження стало показати шлях створення молодими виконавцями навчально-творчої графічної композиції за історичною тематикою з використанням технології занурення в історичну реконструкцію, що сприяє формуванню цілісного уявлення про історичний контекст. Молоді виконавці у своїх пошукових ескізах композиції спираються на результати попередніх досліджень, осмислюють історичні події у реальному середовищі старої частини Луцька та уявно реконструюють елементи «живої історії».

Аналіз джерельної бази методу історичної реконструкції систематизував розуміння алгоритмів послідовності реконструкції для використання отриманих знань у створенні авторських графічних робіт. Автори наукових досліджень такі, як Богдашина О. М. [1], Гедьо А. В. [2], Макарчук С. А. [3] Підгаєцький В. В. [4] аналізували, описували, формулювали методологію українського джерелознавства, що забезпечило теоретичну базу для уважного опрацювання історичних джерел. Такий ґрунтовний підхід до вивчення історичних текстів та ілюмінацій в них дозволив майбутнім митцям – студентам образотворчого мистецтва створити графічні композиції за певною історичною тематикою. Джерела з візуальної інформації про художні форми зображень з'їзду королів у замку Любарта допомогли студентам зрозуміти відмінності у ієрархії королів і князів, правильно зображувати геральдичні символи, одяг та зброю часу Середньовіччя на теренах ВКЛ [5; 6].

Студентам було складно обрати конкретну тему з цієї події для створення ілюстрації. Першим етапом виконання завдання стало ознайомлення з вербальною інформацією. Студенти прослухали і перечитали тексти лекцій за темою. Виділяли певні описи різних ситуацій спілкування між учасниками конгресу. Передивилися іконографію учасників історичної події. Робили перші чернеткові ескізи композиції. Саме на цьому етапі проявився недолік необізнаності або слабкої обізнаності молоді з часом історичної події, з культурою, з вбранням учасників з'їзду королів, з художніми творами за цією тематикою.

Студенти свідомо почали шукати тексти в історичних літописах, уважно передивлятися ілюмінації у рукописних книгах часу пізнього Середньовіччя. Знаходили цікаву для себе інформацію у іноземних наукових виданнях. Сучасні високі технології збагатили можливості пошуку інформації і студенти активно та вміло користуються такими можливостями. У наступних етапах роботи над тематичною ілюстрацією відбулася ще більша мотивація молодих виконавців до подолання когнітивного дисонансу на шляху розкриття теми. Студенти завдяки пошуку та осмисленню потрібної інформації отримали певні знання, поглибили власну ерудицію. У студентів стало відбуватися занурення в історію та формуватися нове сприйняття

історичних подій на конкретному місці їх проживання та навчання. Вони стали частіше відвідувати замок Любарта, де відбулася означена історична подія, територію Окольного замку та його підземелля, де розміщено музей середньовічних часів Луцька. Так поступово формувалося розуміння та осмислення художніх форм змісту майбутніх композицій.

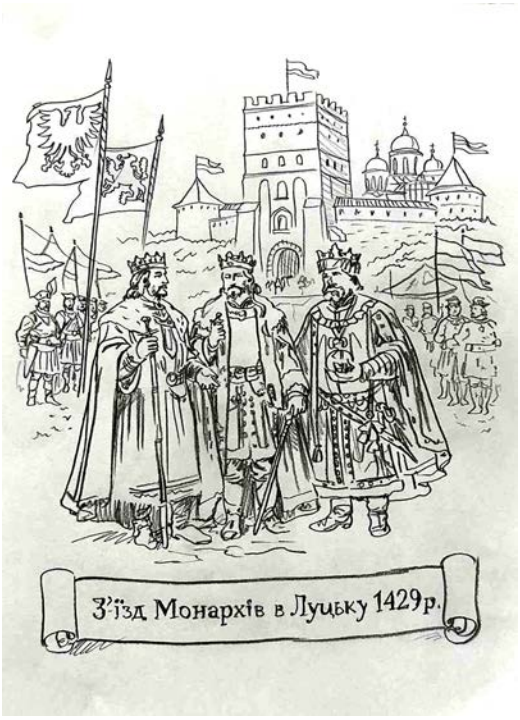
Матеріали та методи. У процесі ознайомлення з вербальними та візуальними матеріалами за означеною тематикою студенти робили чернеткові замальовки з зображень королів та князів – учасників з'їзду 1429 р., їх вбрання, геральдичних знаків. Вивчали форми корон можновладців як символу влади і статусу. Намагалися передати у рисунках власне уявлення про форму вкраденої та знищеної корони князя Вітовта. Захоплення розкриттям теми мотивувало до більш широкого й глибокого пізнання історичних подій. Осмислення подій, ситуацій у спілкуванні королів та князів, виявлення їх інтересів у коронуванні Великого князя Вітовта з роду Гедиміновичів привело до занурення в історію. Можливість реально перебувати на території Замку Любарта, на прилеглих територія, де збереглася пам'ять про велич князя Вітовта і Великого князівства Литовського, про підступність потаємних ворогів Вітовта на шляху до його коронації, все це стало тригером у активізації пізнання у студентів – майбутніх художників.

Методом подолання когнітивного дисонансу став інструмент залучення до традиції – відтворення реальних подій і певних ситуацій, реальних обставин у природному середовищі, що існує й сьогодні, з метою створення певної тематичної мистецької форми.

Емоційне окультурювання молодих митців відбулося завдяки методу занурення в тему ілюстративного ряду. Студенти уважно вивчали візуальні матеріали – художні твори минулих століть за означеною тематикою. Видатні українські художники у своїх творах передали своє розуміння європейської історичної події 1429 року. На етапі вивчення художніх творів минулого і проявилася дія когнітивного дисонансу. Сучасні студенти ці твори сприймали як реальний візуальний літопис історичної події, що відбулася за кілька століть до створення цих картин. Наприклад, на картині литовського художника Йонаса Мацкявічуса «Вітовт Великий на конгресі в Луцьку» 1934 р. зроблено акцент на величі князя. Український художник Андрій Серебряков на своїй картині «З'їзд монархів», 2013 р. зобразив момент певного етапу перемовин між учасниками з'їзду. Український художник-баталіст, головний художник студії Українського батального живопису Артур Орльонов у 2016 році створив масштабне історичне полотно «З'їзд європейських монархів у Луцьку. 1429 р.», де зображено головних представників європейської королівської еліти Великого князя Вітовта, короля Сигізмунда Люксембурзького й короля Ягайла у замку Любарта у Луцьку. Сучасний художник Олександр Дишко створив графічну композицію «Конгрес європейських монархів у Луцьку. 1429 р.», 2012 р. Деталізація середовища багатофігурної композиції показує матеріальні форми простору середньовічного часу події – архітектуру інтер'єру, меблі, зовнішній вигляд учасників події [5; 7].

Після ознайомлення з тематичними матеріалами – текстами та візуальними художніми формами студенти-виконавці згенерували свої ідеї на основі отриманих емоцій від історичних подій 1429 р. у Луцьку. Опрацювання теоретичних та візуальних матеріалів допомогло майбутнім митцям створити свої графічні композиції, в яких було проявлено власне розуміння, сприйняття, емоційний стан. Головним чином потрібну інформацію студенти знаходили в інтернеті на певних сайтах. Керівником означеного проєкту професором Інною Черкесовою було надано студентам тексти лекцій, презентації за темами з'їзду у замку Любарта, іконографію Великого князя Вітовта та королів – учасників події, форми середньовічного вбрання тощо. Нажаль у Луцьку немає рукописних книжок того часу з ілюмінаціями. Тому користувалися картинками з інтернету. Роботи студентів можна систематизувати за стилем

виконання завдання. Графіка Каріни Михальчук (Мал.1), Олени Мотрунчик (Мал. 2), Дарії Хомич (Мал. 3), Софії Нестеренко (Мал. 4) утворена головним графічним виражальним засобом – лінією. Це багатофігурні композиції з зображенням фігур головних учасників історичної події 1429 р. у Луцьку. Такими ілюстраціями можна прикрашати науково-методичні видання, історичні тексти тощо.



Мал. 1. З'їзд монархів у Луцьку 1429 р.



Мал. 2. Луцьк. 1429. З'їзд монархів



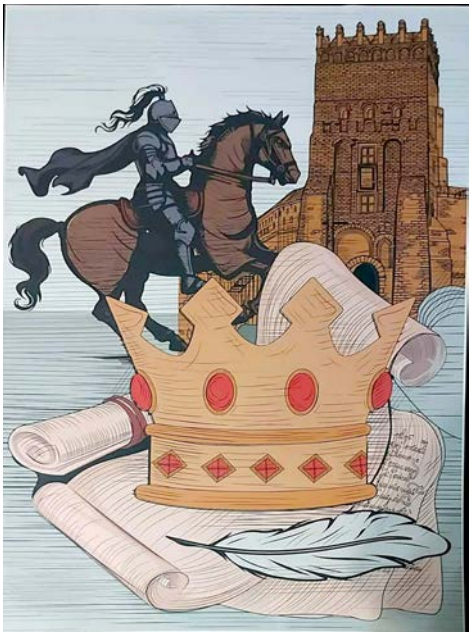
Мал. 3. Вітовт вирішує важливі питання



Мал. 4. Алегорія

Роботи з художньо-прикладної графіки Богдани Братарчук (Мал. 5), Олександри Помазан (Мал. 6), Ірини Керенської (Мал. 7) виконані з використанням кольору. Такі ілюстрації можуть прикрасити обкладинки, титули та шмуцтитули книжок, календарів, історичних видань. Ці малюнки можна використовувати у афішах, рекламних формах тощо. Студентам вдалося знайти той рівень узагальнення форми зображень, що одразу занурює глядача у певний історичний час означеної події.

Композиція Владислава Скорупського розкриває тему злочину, тему отруєння малолітніх синів князя Вітовта (Мал. 8 та Мал. 9).



Мал. 5. Мрія, що не здійснилася



Мал. 6. VITOVT. 1429. VKL



Мал. 7. Вітовт і корона





Мал. 8 і Мал. 9. Трагічна подія. Отруєння синів Великого князя Вітовта

Студент створив два варіанти композиції. Це був пошук найбільшої виразності у передачі емоційного стану та ставлення до жорстокості, що вчинив лицар Саненберг «благими» намірами нібито врятувати синів князя Вітовта. Існують різні версії цієї події від заперечення про існування синів-спадкоємців у князя Вітовта до їх життя і страшної загибелі. Художники вивчають історичні події, що намагаються зображувати і довіряють історику. Головним і важливим у створенні цих варіантів композиції стала емоційна напруга: відчуття біди, болю, несправедливості, жорстокості до дітей. Графічне зображення створено у стилістиці сучасного мистецтва: узагальнені до карикатурності форми, підвищена лаконічність стилізації та використання графічних засобів – пляма, лінія. Розподіл по вісі золотого перерізу, де знаходиться келих з отрутою. Права частина менша за площиною зображення з контуром хлопчика вказує на беззахисність дитини. Ліва частина, більша

за площею зображення, заповнена силуетом ката, що протягує дитині келих з отрутою. В цілому композиція вийшла за рамки просто ілюстрації і набула якостей авторської станкової графіки, яку можна презентувати у виставках сучасного мистецтва.

Результати. Результатом процесу створення тематичних композицій студентами 4 курсу кафедри образотворчого мистецтва ВНУ імені Лесі Українки стали графічні композиції – ілюстрації за темою з'їзда королів у замку Любарта у Луцьку 1429 р. з метою надати Великому князю Вітовту королівського статусу. Студенти обраними графічними засобами створили форми художньо-прикладної графіки – ілюстрації. В своїх роботах автори-виконавці розкрили власне сприйняття й розуміння знакової історичної події, передали певний емоційний настрій. Допомогло їм цього досягнути задіяння технології занурення в історичну реконструкцію, а саме ознайомлення з артефактами доби пізнього Середньовіччя на теренах Луцька, з певними текстовими сучасними інтерпретаціями означеної історичної події, візуальними матеріалами (ілюмінаціями в рукописних книгах того часу, картинами сучасних художників за означеною темою). Розвиток нових молодих поколінь художників відбувався задіянням інструменту залучення до традиції – відтворення ситуацій з метою створення конкретної художньої форми. Було проявлено емоційне окультурення молоді зануренням у тему ілюстративного ряду.

Висновки. Потрібно зазначити виявлення ефективності задіяння технології занурення в історичну реконструкцію у процесі створення ілюстративних форм художньо-прикладної графіки студентами кафедри образотворчого мистецтва ВНУ імені Лесі Українки. У дослідженні описано процес роботи від генерування ідей на основі осмислення текстових та візуальних історичних матеріалів за конкретним тематичним напрямком до отримання кінцевого результату – художньої форми, виконаної графічними засобами.

Занурення в історію подій 1429 р. допомогло студентам розширити і поглибити власну ерудицію, отримати нові знання з історії, культури, мистецтва середньовічних часів взагалі й на теренах Великого князівства Литовського зокрема. У своїй творчій роботі молоді виконавці отримали певний емоційний досвід і сформували своє ставлення до конкретної історичної події виразили у навчально-творчих композиціях, що стало ознакою подолання когнітивного дисонансу.

Шлях подальших досліджень буде визначати розуміння того, що візуали-художники у генерації ідеї спираються на лаконічні вербальні тексти та на візуальні форми за обраної тематикою. Головним стає через деталь розгорнуту подію у часі й просторі, відтворити потрібне історичне середовище і розмістити в ньому учасників. Художник у своїй роботі одночасно стає режисером, актором, декоратором щоб розкрити образ ідеї та створити досконалу художню форму, що сповнена глибоким художнім змістом.

Література:

1. Богдашина О.М. Джерелознавство історії України: Теорія, методика, історія : Навч.-метод. посібник. Х., 2005

2. Гедьо А. В. (2019*)* «Історична реконструкція»: Навчально-методичні матеріали. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31123/1/A_Hedo_RP_IR_2019_IFF.pdf

3. Макарчук С.А. Писемні джерела з історії України. К., 1998.

4. Підгаєцький В. В. Основи теорії та методології джерелознавства з історії України XX століття : Навч. посіб. для іст. ф-тів ун-тів. Дніпропетровськ, 2001

5. Луцьк 1429. Остання столиця. Альбом-каталог художніх виставок мистецького об'єднання КУЛЯ. 2019. С. 136-137.

6. Творче об'єднання «Історична реконструкція» URL: http://palac-pv.pp.ua/index/tvorche_ob_39_ednannja_quot_istorichna_rekonstrukcija_quot/0-184

7. Marek Szyszko. W 1429 r. w Łucku doszło do niebywałego zjazdu. Księga Kresów Wschodnich. 2011. https://archiwum.rp.pl/artykul/1043624-W-1429-r-w-Lucku-doszlo-do-niebywalego-zjazdu.html

References:

1. Bohdashyna O.M. Dzhereloznavstvo istoriyi Ukrayiny: Teoriya, metodyka, istoriya: Navch.-metod. posibnyk. KH., 2005. [Bogdashyna O.M. Source studies of the history of Ukraine: Theory, methodology, history: Teaching and methodological manual. Kh., 2005]. [in Ukrainian].

2 Hed′o A. V. «Istorychna rekonstruktsiya» (Navchal′no-metodychni materialy). 2019. [Gedyo A. V. «Historical Reconstruction» (Teaching and Methodological Materials). 2019]. [in Ukrainian]. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31123/1/A_Hedo_RP_IR_2019_IFF.pdf

3. Makarchuk S.A. Pysemni dzherela z istoriyi Ukrayiny. – K., 1998. [Makarchuk S.A. Written sources on the history of Ukraine. K., 1998.]. [in Ukrainian].

4. Pidhayets'kyy V. V. Osnovy teoriyi ta metodolohiyi dzhereloznavstva z istoriyi Ukrayiny KHKH stolittya: Navch. posib. dlya ist. f-tiv un-tiv. Dnipropetrovs′k, 2001. [Pidgaetskyi V. V. Fundamentals of the theory and methodology of source studies on the history of Ukraine in the 20th century: Textbook for historical sciences of universities – Dnipropetrovsk, 2001.]. [in Ukrainian].

5 Luts'k 1429. Ostannya stolytsya. Al′bom-kataloh khudozhnikh vystavok mystets'koho ob'yednannya KULYA. 2019. S. 136-137. [Lutsk 1429. The Last Capital. Album-catalog of art exhibitions of the KULYA art association. 2019. pp. 136-137.]

6. Tvorche ob'yednannya «Istorychna rekonstruktsiya». [Creative Association «Historical Reconstruction»]. [in Ukrainian]. URL: http://palac-pv.pp.ua/index/tvorche_ob_39_ednannja_quot_istorichna_rekonstrukcija_quot/0-184

7. Marek Szyszko. W 1429 r. Łucku doszło do niebywałego zjazdu. Księga Kresov Wschodnich. 2011. [Marek Szyszko.In 1429, an unprecedented gathering took place in Lutsk. Book of the Eastern Borderlands. 2011]. [in Poland]. URL: https://archiwum.rp.pl/artykul/1043624-W-1429-r-w-Lucku-doszlo-do-niebywalego-zjazdu.html

Дата першого надходження статті до видання: 26.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 76.012:004.92
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.3

Атланов Валерій Володимирович,
магістр дизайну, викладач кафедри дизайну
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
ORCID ID: 0000-0003-2514-2200
valery.atlanov@gmail.com

Корнюков Юрій Костянтинович,
заслужений художник України,
старший викладач кафедри дизайну
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
ORCID ID: 0009-0005-3382-8634
yurkorn@gmail.com

ФЕНОМЕН ЦИФРОВОЇ ТАКТИЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті представлено комплексне міждисциплінарне дослідження трансформації візуальних мов у сучасному графічному дизайні, зосереджене на системному переході від тривалого домінування функціонального мінімалізму (Flat Design) до формування та активного поширення нового естетичного феномену – візуально-тактильної ілюзорності. Авторами проведено ґрунтовний аналіз генезису цифрових інтерфейсів останнього десятиліття та виявлено закономірні причини зростаючої естетичної втоми користувачів від візуально-гомогенних, геометрично ідеальних плоских поверхонь. Доведено, що така візуальна монотонність та відсутність фізичних маркерів призводять до вираженого ефекту сенсорної депривації, що, у свою чергу, спричиняє когнітивне відчуження людини від цифрового продукту. У межах наукового пошуку здійснено детальну деконструкцію еволюційних етапів візуальних архетипів на прикладі іконічного образу поштового конверта. Автори простежують шлях від радикального скевоморфізму 2000-х років з його детальним копіюванням фізичних об'єктів, через період абстрактного аскетизму, до сучасної концепції візуально-опосередкованої тактильності, яка визначається як синтез композиційної чистоти з глибинними властивостями матеріального світу. Особливу увагу в роботі приділено технологічним детермінантам формування ілюзорної тактильної рецепції. На основі серії практичних експериментів із використанням сучасного інструментарію 3D-графіки (3ds Max, Blender) та систем фізично коректного рендерингу (PBR), визначено механіку впливу ключових параметрів матеріалу на підсвідомий відгук глядача. Досліджено роль показників Roughness (мікро-шорсткість), використання карт нормалей (Normal Maps) для імітації мікрорельєфу та параметру Metallic для відтворення теплопровідних властивостей поверхонь. Теоретично обґрунтовано психофізіологічний механізм візуальної синестезії, за якого специфічні цифрові маркери, такі як візуальна мікрофактурність, м'яке розсіювання світла та фізично достовірна тінь, активують функції головного мозку, відповідальні за сприйняття дотику, створюючи ілюзію фізичної присутності об'єкта. Наукова новизна роботи полягає у визначенні візуально-тактильної ілюзорності як закономірного компенсаторного механізму гуманізації цифрового простору. Доведено, що використання імітаційної нелінійності поверхонь та аффордансів дозволяє суттєво знизити когнітивне навантаження на користувача. Стаття пропонує нову візію дизайну як інструменту проектування мультисенсорного середовища, де цифрова матеріальність стає фундаментальним стандартом комунікації в епоху іммерсивних технологій.

Ключові слова: *візуально-тактильна ілюзорність, візуально-опосередкована тактильність, ілюзорна тактильна рецепція, візуальна синестезія, імітаційна нелінійність, візуальна мікрофактурність, Flat Design, PBR-матеріали, гуманізація цифрового простору, когнітивне відчуження.*

Atlanov Valeriy, Korniukov Yurii. THE PHENOMENON OF DIGITAL TACTILITY IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

The article presents a comprehensive interdisciplinary study of the transformation of visual languages in modern graphic design, focusing on the systemic transition from the long-standing dominance of functional minimalism (Flat Design) to the formation and active dissemination of a new aesthetic phenomenon – visual-tactile illusoriness.

© Атланов В. В., Корнюков Ю. К., 2026

The authors conducted a thorough analysis of the genesis of digital interfaces over the last decade and identified the regular causes of increasing aesthetic fatigue among users regarding visually homogeneous, geometrically ideal flat surfaces. It is proven that such visual monotony and the absence of physical markers lead to a pronounced sensory deprivation effect, which, in turn, causes cognitive alienation of the person from the digital product. Within the framework of scientific research, a detailed deconstruction of the evolutionary stages of visual archetypes was carried out, using the iconic image of a postage envelope as an example. The authors trace the path from the radical skeuomorphism of the 2000s with its detailed copying of physical objects, through a period of abstract asceticism, to the modern concept of visually-mediated tactility, defined as a synthesis of compositional purity with the profound properties of the material world. Particular attention is paid to the technological determinants of illusory tactile reception formation. Based on a series of practical experiments using modern 3D graphics tools (3ds Max, Blender) and physically-based rendering (PBR) systems, the mechanics of the influence of key material parameters on the viewer's subconscious response are determined. The role of Roughness indicators, the use of Normal Maps to simulate micro-relief, and the Metallic parameter for reproducing the thermal conductivity properties of surfaces are investigated. The psychophysiological mechanism of visual synesthesia is theoretically substantiated, in which specific digital markers – such as visual micro-texturing, soft light scattering, and physically accurate shadows – activate brain functions responsible for the perception of touch, creating an illusion of the object's physical presence. The scientific novelty of the work lies in defining visual-tactile illusoriness as a regular compensatory mechanism for the humanization of digital space. It is proven that the use of imitative non-linearity of surfaces and affordances significantly reduces the cognitive load on the user. The article offers a new vision of design as a tool for projecting a multi-sensory environment, where digital materiality becomes a fundamental communication standard in the era of immersive technologies.

Key words: *visual-tactile illusoriness, visually-mediated tactility, illusory tactile reception, visual synesthesia, imitative non-linearity, visual micro-texturing, Flat Design, PBR materials, humanization of digital space, cognitive alienation.*

Вступ. Генезис графічного дизайну останніх десятиліть визначається діалектичним протистоянням функціонального прагматизму та сенсорної інтенсивності. Після епохи раннього скевоморфізму, який намагався буквально копіювати фізичний світ (текстури шкіри, скляні відблиски, дерев'яні фактури), індустрія різко перейшла до радикального Flat Design (плаского дизайну). Цей перехід був зумовлений вимогами мобільної ери: швидкістю рендерингу, адаптивністю та чистотою інформаційних потоків. Проте, ставши еталоном зручності, плаский дизайн поступово вичерпав свій емоційний потенціал, створивши візуально сенсорно-інертне середовище.

Центральна проблема даного дослідження полягає у виникненні критичного розриву між природною сенсорною системою людини та візуально-гомогенним цифровим простором.

Ми виділяємо три ключові аспекти цієї проблеми.

Когнітивна дисоціація: через нівелювання фізичних атрибутів об'єктів (маси, щільності, температурних характеристик) у площинному дизайні виникає ефект когнітивної резистентності, за якого інтерфейс ідентифікується як сукупність абстрактних символів, що перешкоджає автентичній взаємодії.

Візуальна ентропія та уніфікація. Радикальний мінімалізм призвів до того, що різні за змістом та емоційним забарвленням цифрові продукти стали виглядати ідентично. Втрата індивідуальної фактурності бренду нівелює унікальний досвід користувача.

Сенсорна депривація: дефіцит візуальних детермінант тактильності (мікрорельєфу, фізично коректної інсоляції) зумовлює зростання психологічного напруження та зниження рівня верифікації цифрового продукту [1; 4].

Таким чином, постає наукове та творче питання: як за допомогою інструментів сучасної комп'ютерної графіки подолати цю техногенну гомогенність і повернути в дизайн феномен тактильності, не втрачаючи при цьому здобутків функціонального мінімалізму?

Актуальність теми зумовлена розвитком технологій реалістичного рендерингу (PBR) та зростаючим попитом на емоційний дизайн. Сьогодні дизайн стає способом формування сенсорного досвіду. Дослідження візуально-тактильної ілюзорності дозволяє знайти нові

шляхи гуманізації технологій, роблячи їх ближчими до фізичної природи людини.

Об'єктом нашого дослідження є сучасні трансформації візуальної мови в графічному дизайні під впливом переходу від пласких форм до об'ємно-фактурних структур.

Предметом дослідження виступають методи та засоби створення ілюзії тактильності в цифровому просторі: від використання мікроструктурної неоднорідності та процедурних текстур до впровадження фізично коректного світла.

Ми висуваємо гіпотезу, що впровадження візуально-тактильної ілюзорності у графічний дизайн інтерпретується як релевантний компенсаторний механізм. Це не реставрація архаїчного скевоморфізму, а становлення естетичної парадигми дискретної матеріальності, де інструментарій (3ds Max, Blender) спрямований на ініціацію візуальної синестезії – стану, за якого візуальний стимул активує соматосенсорні рецептори.

Матеріали та методи. Метою роботи є теоретичне обґрунтування та практичний аналіз методів переходу від візуального мінімалізму до сенсорного досвіду. Для досягнення мети поставлені такі завдання: проаналізувати еволюцію від Flat Design до Hyper-tactility; визначити роль візуальної синестезії у сприйнятті графічних об'єктів; на основі практичних кейсів (конверти, сфери, типографіка) продемонструвати механізми активації крос-модальних сенсорних асоціацій, що виникають при візуальному сприйнятті фізично достовірних цифрових об'єктів.

Для комплексного вивчення феномену цифрової тактильності було застосовано міждисциплінарний підхід, який дозволив розглянути проблему з трьох ракурсів: візуально-естетичного, технологічного та психофізіологічного.

Першим етапом дослідження став порівняльний аналіз візуальних мов графічного дизайну періоду 2010–2025 років. Метод дозволив простежити циклічність таких дизайнерських трендів.

Скевоморфізм (до 2012 р.) – методи прямої імітації фізичних об'єктів (шкіра, скло, метал) з акцентом на зовнішню схожість.

Flat Design (2013–2022 рр.) – період домінування двовимірних площин, де тактильність була свідомо нівельована на користь швидкості зчитування інформації.

Візуально-опосередкована тактильність (з 2023 р.) – сучасні роботи, де тактильність повертається не через копіювання об'єктів, а через відтворення їхніх фізичних властивостей (шорсткість, прозорість, заломлення світла).

Для розуміння того, як виникає відчуття матеріальності, було застосовано технічний аналіз засобів створення цифрових зображень. У межах цього методу розглядалися такі процеси.

Фізично коректний рендеринг (PBR) – алгоритми, що розраховують взаємодію світла з поверхнею на основі реальних фізичних законів. Досліджувалися параметри Albedo (колір), Roughness (мікрорельєф), Metallic (електропровідність) та Normal Maps (ілюзія деталізації).

Процедурне текстурування – створення нескінченно деталізованих поверхонь за допомогою математичних шумів (Perlin noise та ін.), що дозволяє уникнути повторюваності та досягти стохастичної нерівномірності, властивої реальним матеріалам.

Інструментальні засоби: аналіз можливостей програмного забезпечення (3ds Max, Blender, Unreal Engine) щодо перенесення тривимірних тактильних властивостей у двовимірні площини графічного дизайну [2; 5; 6].

Для теоретичного обґрунтування механізмів активації сенсорного відгуку при візуальному сприйнятті, методологія дослідження базується на кількох фундаментальних складових.

Теорія аффордансів Джеймса Гібсона – дослідження того, як візуальні підказки (тінь, відблиск) вказують користувачеві на спосіб взаємодії з об'єктом (наприклад, кнопка, що виглядає «м'якою», підсвідомо спонукає до натискання) [3].

Феномен візуальної синестезії – вивчення крос-модальної взаємодії сенсорних систем, за якої зоровий апарат активує соматосенсорну функцію головного мозку.

Гештальт-принципи – аналіз того, як цілісність сприйняття об’єкта залежить від поєднання дрібних тактильних маркерів (шум, зернистість, мікро-тіні).

Для верифікації теоретичних висновків було проведено вибірковий аналіз репрезентативних об’єктів графічного дизайну. У межах методу було відібрано та проаналізовано візуальні кейси (геометричні примітиви, функціональні піктограми та типографічні символи), які найповніше демонструють еволюцію тактильності та технічні можливості сучасного рендерингу. Це дозволило класифікувати інструменти візуально-тактильної ілюзорності та визначити їхню ефективність у межах сучасної бренд-комунікації.

Результати. Для аналізу трансформації візуальних мов авторами було обрано один із найбільш сталих архетипів графічного дизайну – іконку поштового конверта. На прикладі цього об'єкта чітко простежується шлях від фізичної імітації до сенсорного досвіду нового рівня (Рис. 1).



Рис. 1. Еволюційна трансформація візуальних мов цифрового дизайну:
(а) – радикальний скевоморфізм (пряма міметична імітація фізичних об’єктів);
(б) – Flat Design (візуально-гомогенна двовимірна площина);
(в) – візуально-опосередкована тактильність (імітаційна матеріальність та текстурна гетерогенність)

Ми визначили три основних етапи еволюції піктограми конверту.

Етап перший – радикальний скевоморфізм (до 2012 р.).

На цьому етапі тактильність мала декларативний характер. Дизайн намагався буквально відтворити фізичний об'єкт. Конверти цього періоду мали виражену текстуру шкіри або цупкого паперу, імітацію об'ємних тіней та фотореалістичні відблиски. Проблема цього підходу полягала у надмірній деталізації: око фокусувалося на другорядних елементах (застібках, марках), що створювало візуальний шум і перевантажувало когнітивну систему користувача. Ранні форми скевоморфізму характеризувалися гіпертрофованою візуальною надмірністю, що призводило до когнітивного перевантаження користувача.

Етап другий – епоха Flat Design та візуальний аскетизм (2013–2022 рр.).

З появою концепцій Material Design (у його ранніх формах) та iOS 7, конверт перетворився на абстрактний символ. Це був період візуальної дистиляції, де цифровий піксель набув ознак граничної абстрагованості, позбавленої будь-яких сенсорних маркерів. Об'єкт втратив вагу, тіні та текстуру, ставши двовимірною геометричною фігурою.

Дизайн став функціональним і швидким для зчитування, проте виник ефект сенсорної депривації. Користувач перестав сприймати конверт як контейнер, що містить щось цінне; він став лише кнопкою, позбавленою емоційного відгуку.

Етап третій – візуально-опосередкована тактильність (сучасний період).

Сучасний підхід, який ми досліджуємо, синтезує чистоту флет-дизайну та глибину матеріального світу. У поточному кейсі «Конверт» (Рис. 1, в) тактильність досягається не через копіювання, а через акцентування фізичних властивостей.

Використання легкого цифрового шуму створює ілюзію дотику до напівпрозорої скляної поверхні. Замість різких тіней використовуються розмиті градієнти та ефект Ambient Occlusion, що надає об'єкту «повітряності» та фізичної присутності в просторі екрана. Відблиски на гранях конверта не є статичними картинками; вони імітують реальну взаємодію світла з матеріалом, що активує підсвідомий сенсорний відгук глядача.

Аналіз еволюції конверта підтверджує нашу гіпотезу: сучасна тактильність – це не повернення до минулого, а перехід до емоційного мінімалізму. Об’єкт залишається простим за формою, але стає складним за відчуттями. Це дозволяє зберегти швидкість взаємодії, одночасно повертаючи користувачеві відчуття фізичної достовірності цифрового середовища.

З метою вивчення механізмів активації крос-модальних сенсорних асоціацій (виникнення тактильного відчуття на основі зорового стимулу) нами було проведено серію експериментів із використанням геометрично ідентичних об'єктів (сфер), на які накладалися різні типи фізично коректних матеріалів (Physically Based Rendering – PBR). Сфера була обрана як еталонна форма через її здатність рівномірно демонструвати падіння світла, формування відблисків та градієнтів тіні (Рис. 2).

Одним із найважливіших спостережень став зв’язок між параметром шорсткості та підсвідомим визначенням температури об’єкта.

Висока шорсткість. При збільшенні показника Roughness світло розсіюється дифузно. На візуальному рівні це сприймається як сенсорно-сприятлива фактура з низьким коефіцієнтом дзеркального відбиття, що імітує властивості органічних матеріалів (папір, тканина, матовий полімер). На рівні перцептивного сприйняття такий об’єкт ідентифікується як безпечний та психологічно комфортний для тривалої взаємодії.

Низька шорсткість. Глянцеві поверхні з чітким спрямованим відбиттям світла ідентифікуються як матеріально жорсткі та такі, що мають високу імітаційну теплопровідність (скло, полірований метал, лід).

Маніпулюючи лише цим параметром, дизайнер отримує інструментарій для модуляції психоемоційного відгуку користувача, варіюючи між станом сенсорного комфорту та техногенної гомогенності середовища [5].

На прикладі сфери з імітацією пористого каменю (Рис. 2) було проаналізовано роботу текстурних карт мікродеталізації.

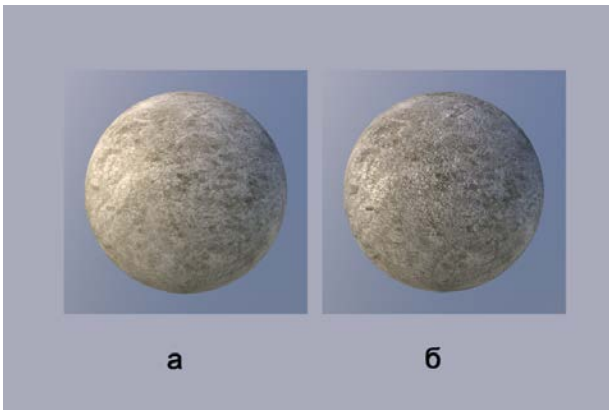


Рис. 2. Візуалізація фізичних властивостей цифрових матеріалів на основі PBR-карт. Демонстрація впливу параметрів шорсткості (Roughness), металізації (Metallic) та мікрорельєфу (Normal Map) на формування тактильного відгуку. (а) – Без використання текстурної карти Normal Map, (б) – з використанням текстурної карти Normal Map

Normal Mapping – дозволяє створити ілюзію нерівностей за рахунок перерозподілу світлотіні на рівній поверхні. Це створює «візуальну шорсткість», яка активує тактильну пам’ять.

Displacement – фізично змінює силует об’єкта. У нашому дослідженні було доведено, що саме порушення ідеального силуету (мікротріщини, відколи) є вирішальним фактором довіри до об’єкта. Математично інваріантна лінія сприймається як абстрактний техногенний елемент, тоді як лінія з акцентованою нелінійністю та мікродефектами ідентифікується як матеріально достовірна. Важливим технічним результатом стало дослідження впливу дрібнодисперсного шуму (Noise/Grain). Встановлено, що додавання 2-5% монохромного шуму на фінальний рендер сфери радикально змінює її сприйняття: зникає ефект «комп’ютерної згенерованості»; виникає асоціація з фізичними носіями (фотоплівка, друкований папір); око чіпляється за мікродеталі, що посилює ефект тактильності.

Експериментально доведено, що високі показники металізації об’єктів (Metallic) підсвідомо асоціюються зі збільшеною масою. Це дозволяє використовувати гравітаційний аффорданс для формування ієрархії значущості: пріоритетні елементи, наділені імітаційною вагою, набувають більшої візуальної переконливості та структурної домінантності [6].

Для повного розуміння феномену цифрової тактильності недостатньо лише технічного аналізу. Необхідно простежити шлях трансформації візуального сигналу в сенсорне відчуття. Приведена інфографіка (Рис. 3) демонструє три етапи формування тактильного досвіду в цифровому середовищі.

Процес ініціюється детекцією специфічних візуальних маркерів матеріальності на поверхні цифрового об'єкта, які активують механізми перцептивного прогнозування.

Мікрорельєф та шум. Око зчитує нерівності, зернистість та пористість.

Світлотіньова драматургія. Перцептивний апарат аналізує характер світлотіньової модуляції форми, де градієнти затінення виступають ключовими детермінантами щільності та фізичного об'єму. Отримані маркери стають вхідними даними для механізму референтної верифікації, що базується на зіставленні візуального стимулу з накопиченим сенсорним досвідом.

На стадії когнітивного резонансу активується механізм візуально-тактильної синестезії. Зорова перцепція ініціює відгук у соматосенсорній системі, що відповідає за тактильну рецепцію. Аналізуючи текстуру шліфованого металу чи ворсисту структуру оксамиту, глядач підсвідомо детермінує механічний опір та фактурність поверхні. Створюється сенсорна предукція, максимально наближена до реального досвіду.



Рис. 3. Когнітивна модель сприйняття цифрової тактильності: етапи трансформації візуального сигналу у крос-модальний сенсорний досвід через механізм візуальної синестезії

Кінцевим результатом даного процесу є формування афективного зв'язку користувача з цифровим об'єктом. Візуально-опосередкована тактильність виконує функцію перцептивної медіації, виступаючи сполучною ланкою між техногенною логікою цифрового середовища та сенсорною природою людини [4].

Мінімізація когнітивного навантаження: об'єкт із високим рівнем імітаційної матеріальності забезпечує швидку інтуїтивну інтерпретацію. Його морфологія та фактурні характеристики формують цілісну систему перцептивних аффордансів (згідно з принципами Дж. Гібсона), що детермінують сценарій взаємодії ще до моменту фізичного або віртуального контакту. Дизайн трансформується з площинної візуальної репрезентації у просторово-сенсорне середовище. Даний перехід стає ключовим фактором, що відрізняє сучасну візуально-опосередковану тактильність від принципів візуальної дистиляції, притаманних епосі Flat Design.

Отже, можна констатувати, що феномен цифрової тактильності є складним багаторівневим утворенням, яке базується на синергії технологічного інструментарію та особливостей людського сприйняття.

По-перше, аналіз еволюції візуальних архетипів підтвердив, що сучасний дизайн відходить від абстрактної площини Flat Design не в бік прямого копіювання реальності, а в бік створення емоційної матеріальності. Це дозволяє зберегти лаконічність форми, одночасно наповнюючи її сенсорним змістом.

По-друге, експериментальне дослідження PBR-параметрів довело, що Roughness, Normal Mapping та Digital Grain виступають інструментами когнітивної модуляції. Вони дозволяють дизайнеру моделювати імітаційні термічні та текстурні характеристики об'єкта, керуючи рівнем перцептивної довіри та психоемоційного комфорту користувача.

По-третє, було теоретично обґрунтовано механізм візуальної синестезії. Встановлено, що цифрова тактильність виникає як результат крос-модальної взаємодії, де візуальні маркери мікрорельєфу та світлотіньової

модуляції активують соматосенсорні центри сприйняття, створюючи ефект імпліцитної тактильності (відчуття матеріальності без фізичного контакту).

Таким чином, результати демонструють, що тактильність у цифровому середовищі виступає фундаментальним фактором гуманізації інтерфейсів. Вона перетворює пасивне споглядання пікселів на активний сенсорний досвід, що є критично важливим для подолання відчуженості людини в сучасному технологізованому просторі.

Одним із головних питань, що постають перед сучасним дизайнером, є ризик повернення до декоративності, яка може заважати юзабіліті. Проте наше дослідження доводить, що візуально-опосередкована тактильність не є формою декоративної надмірності. Вона виступає критично важливим інструментом гуманізації цифрового простору та зниження когнітивного навантаження користувача. На відміну від скевоморфізму минулого, вона функціонує як візуальний аффорданс. Візуалізація об'єктів із вираженою мікрофактурою сприяє прискоренню перцептивної ідентифікації меж та фізичних властивостей форми. Це дозволяє створювати інтерфейси, що поєднують композиційну лаконічність із високою сенсорною насиченістю, де тактильність виступає інструментом зниження когнітивного навантаження, забезпечуючи інтуїтивну природність цифрової взаємодії.

Важливим аспектом є концепція цифрового стоїцизму (Digital Stoicism). У середовищі, перенасиченому стерильними гомогенними інтерфейсами, впровадження цифрової недосконалості (шуму, зернистості, шорсткості) виступає стабілізуючим фактором. Це апелює до естетики матеріальної автентичності, де ознаки фактурного "зносу" формують характер об'єкта. Візуально-опосередкована тактильність у цьому сенсі виступає як засіб гуманізації цифрового простору, роблячи його менш відчуженим і більш адаптованим під антропоцентричні параметри сприйняття людини [7].

Трансформація тактильності найяскравіше проявляється у переосмисленні шрифтових форм. На прикладі кейса з літерою «Т» (Рис. 4) ми спостерігаємо повний відхід від розуміння шрифту як двовимірного начерку.



Рис. 4. Функціонування літери «Т» як об'ємного тіла: візуалізація фізичної ваги та опору матеріалу через детальне опрацювання PBR-карт і фактурності поверхні

Літера «Т» інтерпретується як самодостатній тривимірний об'єкт із визначеною гравітаційною масою, об'ємом та просторовою архітектонікою. Її статус змінюється з площинного графічного знаку на екзистенційну одиницю, інтегровану в цифровий простір.

Основним методом формування фізичної достовірності об'єкта виступає прецизійна робота з PBR-картами (Roughness, Normal), що забезпечує мікроструктурну неоднорідність поверхні. Просторовість символу верифікується через складну світлотіньову взаємодію, де градієнти затінення та акцентні відблиски на ребрах ідентифікуються як ознаки матеріальної щільності. Це підтверджує тезу про прагнення абстрактного символу до імітаційної тілесності: літера трансформується у просторову скульптуру, а текст – у візуально-тактильний ландшафт.

Ми прогнозуємо, що розвиток технологій імерсивного середовища та алгоритмів трасування променів лише посилить запит на візуально-опосередковану тактильність. Професійний фокус дизайнера майбутнього зміщується у площину цифрового матеріалознавства: ми відходимо від створення

площинних знаків на користь проєктування цифрової матерії, що має власну фізику, об'єм та сенсорну глибину.

Проте впровадження тактильних ілюзій потребує врахування ефекту «зловісної долини» (Uncanny Valley). Дослідження підтверджують, що надмірна міметична схожість цифрового об'єкта за наявності ледь помітних ознак штучності викликає стан тривоги та відторгнення. Тому ми пропонуємо шлях стилізованої матеріальності: використання тактильних маркерів на абстрактних формах (сферах, типографіці) дозволяє отримати сенсорний відгук, не потрапляючи в пастку реалізму. Завдання дизайнера – балансувати на межі, де об'єкт сприймається як перцептивно переконливий, залишаючись при цьому органічною частиною цифрового середовища.

Висновки. На основі проведеного дослідження ми можемо сформулювати такі підсумкові положення:

1. Подолання сенсорної депривації: Сучасний графічний дизайн успішно трансформує принципи візуальної дистиляції (Flat Design), орієнтуючись на подолання сенсорної депривації. Феномен візуально-опосередкованої тактильності стає відповіддю на запит користувача щодо емоційної когерентності та онтологічної достовірності цифрового досвіду.

2. Механізми візуально-тактильної синестезії: Використання інструментарію 3D-моделювання (PBR-протоколи, процедурне текстурування, світлова драматургія) забезпечує формування образів, що активують механізми візуальної синестезії. Цифрові об'єкти ідентифікуються як фізичні тіла через активацію соматосенсорних центрів сприйняття, що підтверджує можливість трансляції візуальних стимулів у тактильні аффорданси.

3. Гуманізація цифрового середовища: Візуальна тактильність виступає інструментом гуманізації цифрового простору. Вона підвищує інтуїтивність інтерфейсів, мінімізує когнітивний опір та забезпечує психологічний комфорт через впровадження текстурної аперіодичності («цифрової недосконалості») та імітаційної матеріальності.

4. Трансформація професійної компетенції: Майбутнє галузі лежить у площині міждисциплінарної конвергенції графічного дизайну, когнітивної психології та цифрового матеріалознавства. Проєктування імпліцитних тактильних властивостей стає базовим стандартом для імерсивних технологій (AR/VR) та стратегій бренд-комунікації.

5. Етико-естетичні обмеження реалізму: Встановлено, що інтеграція тактильних ілюзій потребує верифікації через ризик виникнення ефекту «зловісної долини» (Uncanny Valley). Для збереження психологічного комфорту користувача доведено ефективність стратегії стилізованої матеріальності, за якої тактильні маркери застосовуються до абстрактних форм, уникаючи надмірної міметичної подібності в органічних структурах.

Подальші наукові пошуки в даному напрямі доцільно зосередити на глибинному аналізі інтеграції візуально-опосередкованої тактильності в середовища доповненої (AR) та віртуальної (VR) реальності. У цих системах імітаційна матеріальність стає критичним фактором нівелювання бар'єру між фізичним та цифровим континуумами.

Окремої уваги потребує дослідження впливу тактильно орієнтованого дизайну на інклюзивність інтерфейсів: зокрема, розробка методів посилення візуальних маркерів для користувачів із особливостями зорового сприйняття, де прецизійні текстури можуть виступати додатковим каналом когнітивної навігації.

Також перспективним вбачається вивчення крос-культурних детермінант сприйняття цифрової тактильності, що дозволить адаптувати глобальні дизайн-системи до специфіки сенсорного досвіду різних етнокультурних груп.

Література:

1. Паласмаа Ю. Очі шкіри: архітектура і почуття / пер. з англ. О. Форостини. Київ : ArtHuss, 2017. 96 С. DOI: https://doi.org/10.1002/9781119092040
2. Мак-Люен М. Розуміння медіа: зовнішні розширення людини / пер. з англ. С. Кирилюк. Київ : Ніка-Центр, 2018. 464 С. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203995143
3. Gibson J. J. The Ecological Approach to Visual Perception. Boston : Houghton Mifflin, 1979. 332 P. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315740218
4. Норман Д. Емоційний дизайн: чому ми любимо (або ненавидимо) речі навколо нас / пер. з англ. А. Святенко. Київ : ArtHuss, 2019. 304 С. DOI: https://doi.org/10.1145/985600.985602
5. McDermott W. The PBR Guide – Part 1: The Physics and Theory of PBR. Adobe Substance 3D. 2024. URL: https://www.adobe.com/learn/substance-3d-designer/web/the-pbr-guide-part-1 (дата звернення: 30.04.2026).
6. McDermott W. The PBR Guide – Part 2: Practical guidelines for creating PBR textures. Adobe Substance 3D. 2024. URL: https://www.adobe.com/learn/substance-3d-designer/web/the-pbr-guide-part-2 (дата звернення: 30.04.2026).
7. Lupton E. Design Is Storytelling. New York : Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, 2017. 160 P.

References:

1. Pallasmaa, J. (2017). Ochi shkiry: Arkhitektura i pochuttia [The eyes of the skin: Architecture and the senses] (O. Forostyna, Trans.). ArtHuss [in Ukrainian]. https://doi.org/10.1002/9781119092040
2. McLuhan, M. (2018). Rozuminnia media: Zovnishni rozshyrennia liudyny [Understanding media: The extensions of man] (S. Kyryliuk, Trans.). Nika-Tsentr [in Ukrainian]. https://doi.org/10.4324/9780203995143
3. Gibson, J. J. (1979). The ecological approach to visual perception. Houghton Mifflin [in English]. https://doi.org/10.4324/9781315740218
4. Norman, D. (2019). Emotsiinyi dyzain: Chomu my liubymo (ao nenavydymo) rechi navkolo nas [Emotional design: Why we love (or hate) everyday things] (A. Sviatenko, Trans.). ArtHuss [in Ukrainian]. https://doi.org/10.1145/985600.985602
5. McDermott, W. (2024). The PBR guide – Part 1: The physics and theory of PBR. Adobe Substance 3D. https://www.adobe.com/learn/substance-3d-designer/web/the-pbr-guide-part-1 [in English].
6. McDermott, W. (2024). The PBR guide – Part 2: Practical guidelines for creating PBR textures. Adobe Substance 3D. https://www.adobe.com/learn/substance-3d-designer/web/the-pbr-guide-part-2 [in English].
7. Lupton, E. (2017). Design is storytelling. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 01.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 739:004.9
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.4

Бойко Дар'я Володимирівна,
асистент кафедри дизайну та 3D-моделювання
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0003-4735-2954
stonogadafa@gmail.com

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
s.vergunov@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

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

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

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ДИЗАЙНІ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ: ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМИ ВІД ЕСКІЗУ ДО АДАПТИВНОГО ПРОТОТИПУ

У статті досліджується трансформація дизайну ювелірних виробів у контексті сучасної цифровізації повного циклу роботи над проєктом: від формування початкової концепції до створення адаптивного прототипу прикраси. Метою дослідження є виявлення особливостей взаємодії дизайнерського задуму та різних цифрових інструментів на етапах проєктування композиції форми до живого прототипу. Методологічною основою є аналіз послідовних стадій розробки, а саме концептуалізація, 2D-удосконалення, 3D-моделювання, підготовка до адитивного виробництва з урахуванням матеріальних і технологічних обмежень, а також постобробки виробу. Виокремлено, що кожен етап цифрового проєктування визначає рівень точності, адаптивності, технологічності та естетичної виразності виробу. Обґрунтовано, що сучасний ювелірний дизайн формується як гібридна система, у якій цифрові технології не замінюють традиційні ремісничі практики, а інтегруються з ними, забезпечуючи баланс між творчим наміром,

 © Бойко Д. В., Вергунов С. В., Іванова Н. В., Радченко А. О., Зінченко А. Г., 2026

точністю сучасних технологій та матеріалами. Показано, що використання засобів автоматизованого проєктування та адитивного виробництва розширює можливості формоутворення і сприяє створенню складних, індивідуалізованих виробів. За результатами дослідження встановлено, що поєднання цифрових і традиційних підходів забезпечує ефективне ітераційне вдосконалення дизайну. Практичне значення полягає у можливості оптимізації процесу проєктування ювелірних виробів із підвищенням їх якості та інноваційності та складності самого дизайну.

Ключові слова: *САПР, ювелірний дизайн, цифрове виробництво, 3D-друк, прототипування, адаптивний прототип.*

Boiko Daria, Vergunov Sergey, Ivanova Nina, Radchenko Alla, Zinchenko Andrey.
COMPUTER TECHNOLOGIES IN JEWELRY DESIGN: DIGITAL TRANSFORMATION OF FORM FROM SKETCH TO ADAPTIVE PROTOTYPE

The article explores the transformation of jewelry design within the context of the contemporary end-to-end digitalization of the project lifecycle: from initial concept formation to the creation of an adaptive jewelry prototype. The study aims to identify the specific features of interaction between the design intent and various digital tools at different stages of development, from compositional form-finding to a physical ("living") prototype. The methodological framework is based on the analysis of sequential development stages, namely: conceptualization, 2D refinement, 3D modeling, preparation for additive manufacturing (considering material and technological constraints), and post-processing. It is highlighted that each stage of digital design determines the levels of precision, adaptability, manufacturability, and aesthetic expressiveness of the final product. The study substantiates that modern jewelry design is evolving as a hybrid system where digital technologies do not replace traditional craftsmanship but rather integrate with it, ensuring a balance between creative intent, technological precision, and material properties. It is demonstrated that the use of computer-aided design (CAD) and additive manufacturing expands the possibilities of form-finding and facilitates the creation of complex, individualized pieces. The research findings establish that the synergy of digital and traditional approaches provides effective iterative design refinement. The practical significance lies in the potential for optimizing the jewelry design process while enhancing product quality, innovation, and design complexity.

Key words: *CAD, jewelry design, digital fabrication, 3D printing, prototyping, adaptive prototype.*

Вступ. Сучасний дизайн ювелірних виробів формується в умовах активного впровадження цифрових технологій. Це змінює підходи до вибору інструментів та композицію формоутворення прикрас. Формоутворення відбувається, через застосування систем автоматизованого проєктування (CAD), що забезпечує високу точність моделювання та контроль геометричних параметрів складних виробів [1]. З іншого боку технології адитивного виробництва розглядаються як ефективний інструмент реалізації складних геометрій, які важко або неможливо відтворити традиційними методами проєктування [1]. Найчастіше дослідження акцентують увагу на генеративних та параметричних підходах, що розширюють варіативність формоутворення та автоматизують процес проєктування [2]. Водночас у науковій літературі підкреслюється, що навіть в умовах цифровізації критичними залишаються досвід дизайнера та його відчуття форми і традиційні навички, які забезпечують якість кінцевого ювелірного виробу [3]. Попри значний обсяг досліджень, більша їх частина зосереджена на CAD-моделюванні або адитивному виробництві але без цілісного аналізу їх взаємодії в межах єдиного процесу. Недостатньо розкритою залишається проблема розгляду саме трансформації форми ювелірного виробу, як циклу переходів від концепції до фізичного об’єкта. Тому в даній статі постає питання розуміння цифрового проєктування не як набору окремих дій, а як живого ланцюжку етапів процесу. Починаючи з концептуальних 2D-ескізів і переходячи до 3D-моделювання з подальшим виробництвом, кожен крок закладає фундамент для технічності та естетичності майбутнього ювелірного виробу. Особливого значення набуває поняття адаптивного прототипу як результату ітеративного вдосконалення форми з урахуванням ергономічних, матеріальних і технологічних чинників, майже на кожному з цих етапів.

Матеріали та методи. Дослідження спирається на аналітичний підхід, що поєднує аналіз сучасних практик ювелірного дизайну та наукових джерел з метою моделювання

наскрізного цифрового процесу від ідеї до виготовлення виробу. Розглядаються інструменти цифрового проєктування та технології виробництва, зокрема CAD-моделювання, параметричний дизайн і адитивні методи. На початковому етапі застосовуються ескізи, Mood board (дошки настрою) та цифрові інструменти візуалізації, які трансформуються у 2D– і 3D-моделі з використанням NURBS– та твердотільне моделювання, тоді як для деталізації цифрове ліплення. В основі роботи лежить ітераційний принцип, який базується на аналізі проєктної документації та галузевих публікацій, що дозволяє визначити вплив цифрових технологій на формоутворення та ефективність прототипування в ювелірному дизайні.

Результати дослідження. Народження ювелірного виробу починається з концептуальної стадії, на якій творчі ідеї набувають первинної візуальної форми через ескізування. Традиційно цей етап базується на ручних або цифрових ескізах, що створює загальну образність виробу, його силует, мотиви та композицію без глибокої деталізації конструктивних параметрів [4]. У сучасній ювелірному дизайні цифрові інструменти поступово інтегруються вже на концептуальному рівні через використання графічних планшетів, цифрових мудбордів з можливістю оперативного редагування композиції. Поступово сучасні генеративні та алгоритмічні інструменти, зокрема різноманітні системи штучного інтелекту, які пропонують варіанти форм, орнаментів або композиційних рішень на основі заданої тематики, набувають все більшої ваги. Такі технології не замінюють авторське мислення, а розширюють його можливості, сприяючи швидкому формуванню альтернативних концепцій. Водночас сильна концепція виконує функцію орієнтира для всіх подальших етапів проєктування, визначаючи стилістичні та композиційні характеристики виробу. Наприклад, такі конструктивні елементи, як «захист» або «опіка», можуть трансформуватися у відповідні композиційні рішення з використанням об’ємних або багатошарових елементів композиції [5]. На концептуальному етапі також починають формуватися загальні уявлення щодо ергономіки та специфіки взаємодії виробу з людиною. Однак на цьому етапі вони залишаються другорядними порівняно з художнім пошуком. Основна функція цифрових технологій у цей період полягає у підтримці ідейної генерації та візуальної фіксації, а не в накладанні технологічних обмежень. Результатом концептуальної стадії є не завершений дизайн, а набір варіативних ідей, які можуть деталізуватися, комбінуватися або трансформуватися на подальших етапах роботи над виробом.

Удосконалення 2D та перехід до 3D-моделювання. Між початковим ескізом і фінальною 3D-моделлю часто існує проміжний етап 2D-опрацювання, що включає деталізовані рендеринги або цифрові ілюстрації форми. Такі зображення дозволяють уточнити пропорції, орнаментальні елементи, композицію та розміщення вставок у двовимірній площині. У сучасній практиці цей етап іноді скорочується або інтегрується безпосередньо в 3D-процес завдяки можливостям програмного забезпечення (Matrix Gold, CounterSketch, Blender), які дозволяють одразу інтерпретувати ескізні криві у тривимірному середовищі. Далі відбувається перехід до повноцінного 3D-моделювання, яке є ключовим етапом цифрового формоутворення ювелірного виробу. У CAD-середовищах (Rhino 3D, MatrixGold, Blender, JewelCraft) формується точна геометрія виробу з розмірами, товщинами і посадками окремих елементів або коштовних або нетрадиційних вставок. Це забезпечує мікрометричну точність конструктивних вузлів, зокрема оправи каменів, з’єднань і декоративних елементів, що суттєво перевищує можливості ручного моделювання. Крім того, цифрове середовище дозволяє створювати складні повторювані або симетричні орнаменти з математичною точністю, а також реалізовувати складну геометрію композиції.. Особливе значення має параметричне та алгоритмічне моделювання, яке забезпечує адаптивність дизайну. Зміна одного параметра автоматично коригує всю конструкцію без необхідності

повного перероблення моделі. Це дозволяє швидко створювати варіативні серії виробів або адаптувати дизайн під різні розміри та вставки, або різні типи ювелірних виробів, використовуючи один центральний елемент в різних варіаціях. Важливим аспектом 3D-моделювання є також попередня технологічна валідація виробу. Так наприклад, 3D-інструменти дозволяють аналізувати товщину стінок, перевіряти геометричну коректність і виявляти потенційні виробничі проблеми ще до етапу виготовлення. Таким чином, процес моделювання стає інтерактивним поєднанням художнього проєктування та технологічного контролю, що забезпечує узгодження естетичних і виробничих вимог до дизайну.

Підготовка до 3D-друку (проектування для виробництва). Після того, як дизайнер створить пророблену 3D-модель, наступним кроком є її підготовка до фізичного прототипування або виробництва за допомогою пов'язаних методів цифрового виготовлення як, 3D-друку або фрезерування на 3D-верстаті. На цьому етапі підготовки проект повинен відповідати вимогам виготовлення. Після експорту моделі, зазвичай у форматі STL, починається етап підготовки до друку. На цій стадії технолог або дизайнер визначає оптимальну орієнтацію виробу в робочій зоні принтера, підбирає матеріали і розставляє додаткові підтримуючі опори. Від вибору параметрів друку, як напрям росту шарів, залежить не лише точність геометрії, а й складність подальшої постобробки. Деяке передове програмне забезпечення, спеціалізоване для ювелірних виробів MatrixGold, Materials Magic, може автоматично розміщувати опори, але досвідчені дизайнери часто налаштовують це самостійно [6]. Ще одним фактором є роздільна здатність і точність 3D-принтера в порівнянні з рівнем деталізації моделі. Підготовка включає перевірку того, що мінімальний розмір елемента принтера може охопити найдрібніші присутні деталі в дизайні виробу. Якщо дизайн містить гравірований текст або крихітне паве крапанів, сітка повинна мати достатню щільність полігонів, а обраний принтер повинен мати роздільну здатність для чіткого друку цих деталей. Якщо деталі занадто дрібні, етап підготовки може включати повернення до 3D-моделі, щоб трохи підняти або поглибити їх для чіткого друку. Інструменти моделювання також відіграють певну роль на цьому етапі. Деякі розширені робочі процеси включають моделювання друку (прогнозування місць, де можуть виникнути напруження або деформації) або моделювання лиття (прогнозування того, як метал буде текти та де може утворитися пористість). Хоча вони ще не є рутинними у всіх невеликих ювелірних студіях через складність, великі виробництва використовують їх для вдосконалення дизайну або додавання таких функцій, як живильники або вентиляційні отвори для лиття [7]. До кінця етапу підготовки цифрова модель по суті перетворюється на план виробництва. Результатом часто є набір файлів або інструкцій. STL-файл, орієнтований з опорними структурами, готовими для 3D-друку, якщо використовуються субтрактивні методи, разом з документацією щодо параметрів матеріалу та процесу, передається до друку. Така комплексна підготовка є життєво важливою для успішного втілення задуманої композиції в реальний виріб.

Матеріально-залежне виготовлення та обмеження. Важливою складовою концепції адаптивного прототипу є врахування матеріальних властивостей і технологій виготовлення, що безпосередньо впливають на форму виробу. У процесах лиття за втраченою моделлю або адитивного виробництва, зокрема спікання металевих порошків, можуть виникати усадка, деформації або незначні відхилення розмірів, що потребує попередньої компенсації в 3D-моделі [8]. Цифрові інструменти допомогають швидко коригувати геометрію шляхом масштабування або локальної зміни елементів, що значно спрощує адаптацію порівняно з ручними методами. Властивості матеріалу також мають вплив на конструктивні рішення. Наприклад, щільні та м'які метали, такі як золото і срібло, потребують збільшення мінімальних товщин і радіусів згинів для

забезпечення міцності та стабільності дрібних елементів [1; 8]. Аналогічно, при роботі зі спеченими металами або смолами дизайнер змушений враховувати обмеження технології, адаптуючи філігранні або тонкостінні структури для збереження їх цілісності [1;5]. Проте найважливішим етапом залишається ергономічний зворотний зв'язок. Примірка виробів дозволяє виявити проблеми посадки, балансу або комфорту, після чого 3D-модель вчасно коригується, через зміну товщин, кутів або геометрії внутрішніх поверхонь. Така ітеративність та адаптивність забезпечує швидкий цикл вдосконалення та значно підвищує якість фінального виробу. Таким чином досягається баланс між естетичною складністю та виробничою доцільністю [8]. У цілому процес матеріально орієнтованого проєктування базується на безперервному циклі зворотного зв'язку, коли кожен фізичний прототип інформує наступну цифрову ітерацію. Можна зробити висновок що реалізується принцип адаптивного прототипу як системи, що постійно уточняється в моделі під впливом матеріалу, технології та реального користувацького досвіду.

Післяобробка та фінішна обробка. Після етапів друку або лиття процес переходить у фазу постобробки, де виріб набуває фінальних естетичних і функціональних характеристик. Адитивне виробництво та лиття залишають технологічні сліди, такі як шорсткість, шаруватість, ливникові елементи, що потребують механічного доопрацювання. Якісно підготовлена 3D-модель дозволяє передбачити розміщення таких елементів у зонах, зручних для обробки, а у випадку складних конструкцій застосовується модульний підхід із подальшим збиранням, що підвищує якість полірування. Результати тестування прототипів зумовлюють адаптивні зміни геометрії, зокрема коригування товщин і відстаней між елементами для запобігання деформаціям під час обробки. Важливим етапом є також інтеграція оправлення каменів. 3D-модель задає базову геометрію але фінальне припасування виконується вручну, що потребує повернення до коригування у цифровій моделі. Для складних типів закріпки застосовуються часткові прототипи з метою перевірки точності посадки та зносостійкості. Особливості постобробки складних структур можуть вимагати конструктивних змін, зокрема додавання технологічних отворів або додаткових елементів [9]. Таким чином, етап постобробки є невід'ємною частиною ітеративного процесу вдосконалення виробу.

Оцінювання та ітерація: адаптивний прототип. Завершуючи обговорення, концепція адаптивного прототипу є ключовою для сучасного ювелірного дизайну, оскільки розглядає його не як завершений результат, а як елемент ітеративного процесу проєктування. Інтеграція 3D-систем і швидкого прототипування забезпечує можливість оперативних змін цифрової моделі на основі результатів фізичних тестів, що значно скорочує цикл розробки порівняно з традиційними методами. Навіть ідеальна цифрова копія не гарантує відсутності похибок у готовому виробі. Усадка матеріалу чи специфіка друку часто призводять до відхилень, тому геометрію доводиться адаптувати вручну через зміну масштабів або локально коригувати параметри. У ювелірній справі цей процес зазвичай ітеративний. Спочатку утворюється полімерний прототип для перевірки ергономіки. Наступним етапом є створення металевих зразків, щоб зрозуміти, як конструкція поводитиметься перед фінальним литтям у металі. Такий підхід відповідає сучасній тенденції трактування прототипу як інструменту дослідження, а не кінцевого продукту. Ітеративний цикл ***«проєктування – тестування – корекція»*** дозволяє поступово уточнювати форму, усуваючи конструктивні та естетичні недоліки ще до фінального виробництва. Впровадження 3D-друку суттєво підсилює цей цикл, оскільки забезпечує швидку розробку декількох варіантів виробу, що дозволяє оцінювати пропорції, ергономіку та візуальні характеристики на ранніх етапах. Зниження вартості та часу виготовлення тестових зразків додатково стимулює експериментальність і підвищує якість дизайнерських рішень. У цьому контексті адаптивне

прототипування передбачає відкритість до зворотного зв'язку та готовність до модифікації. Первинна форма може змінюватися під впливом ергономічних, матеріальних або технологічних факторів, якщо альтернативне рішення виявляється більш доцільним. Таким чином, цей підхід забезпечує підвищення точності, технологічності та естетичної якості дизайну виробу, а також формує ефективний баланс між творчим пошуком і інженерною оптимізацією в межах цифрового ювелірного дизайну.

Висновки. Цифрова трансформація проєктування ювелірних виробів формує нову модель, у якій поєднуються художній задум і технологічні можливості CAD-систем, забезпечуючи точність, варіативність і керованість формоутворенням. Інтеграція цифрових інструментів, зокрема підготовки до 3D-друку, дозволяє враховувати естетичні та технологічні параметри вже на етапі проєктування, тоді як фінальна обробка зберігає великий вплив традиційної майстерності. Дослідження підтверджує, що сучасний процес має ітеративний характер і базується на концепції адаптивного прототипу, яка забезпечує послідовне вдосконалення дизайну. Відтак, цифрові технології не замінюють традиційні підходи, а інтегруються з ними, розширюючи можливості створення складного дизайну та індивідуалізованих ювелірних виробів.

Література:

1. Zhang G., Wang J., Li J., Zhou X., Zhou Y. Research on key technologies of jewelry design and manufacturing based on 3D printing technology. *Coatings.* 2024. Vol. 14, no. 6. P. 701. DOI: 10.3390/coatings14060701.

2. Duan B. Analysis on the value of 3D printing in jewelry design based on artificial intelligence. *Journal of Physics: Conference Series*. 2021. Vol. 1744, no. 4. 042132. DOI: 10.1088/1742-6596/1744/4/042132.

3. Wannarumon S. An aesthetics-driven approach to jewelry design. *Computer-Aided Design and Applications*. 2010. Vol. 7, no. 4. P. 489–503. DOI: 10.3722/cadaps.2010.489-503.

4. 3D Printing for jewelry designers: Designing for 3D printing success in jewelry making. Pencil Design (Blog). [Online]. Available from: pencildesign.co (accessed: 13.04.2026).

5. Smuts C., Di Ruvo M. Studio jewellery processes for the post-cyber designer. *Proceedings of DEFSA 2021 Conference (Design Education Forum of Southern Africa)*. 2021. 18 p. [Online]. Avaliable from: https://www.defsa.org.za/papers/studio-jewellery-processes (accessed:13.04.2026)

6. Shapeways. Making it real: A guide to jewelry rapid prototyping. Shapeways Blog. 2017. [Online]. Available from: shapeways.com (accessed: 13.04.2026).

7. Cad Crowd. Adaptive and iterative prototyping: Iterate on your product design with industrial design firms. Cad Crowd Blog. [Online]. Available from: cadcrowd.com (accessed: 13.04.2026).

8. The Virtual Foundry. Metal 3D printing in jewelry: Case study. The Virtual Foundry Blog. 2023. [Online]. Available from: thevirtualfoundry.com (accessed: 13.04.2026).

9. Cappellieri A., Moreira da Silva F., Rossato B., Tenuta L., Testa S. Hand-made jewelry in the age of digital technology. *Human Dynamics and Design for the Development of Contemporary Societies*. 2022. Vol. 25. P. 29–36. DOI: 10.54941/ahfe1001368.

References:

1. Zhang, G., Wang, J., Li, J., Zhou, X., & Zhou, Y. (2024). Research on key technologies of jewelry design and manufacturing based on 3D printing technology. *Coatings*, 14(6), 701. https://doi.org/10.3390/coatings14060701

2. Duan, B. (2021). Analysis on the value of 3D printing in jewelry design based on artificial intelligence. *Journal of Physics: Conference Series*, 1744(4), 042132. https://doi.org/10.1088/1742-6596/1744/4/042132

3. Wannarumon, S. (2010). An aesthetics-driven approach to jewelry design. Computer-Aided *Design and Applications,* 7(4), 489–503. https://doi.org/10.3722/cadaps.2010.489-503

4. Pencil Design. (n.d.). 3D printing for jewelry designers: Designing for 3D printing success in jewelry making. Retrieved from: https://pencildesign.co/blog/3d-printing-for-jewelry-designers

5. Smuts, C., & Di Ruvo, M. (2021). Studio jewellery processes for the post-cyber designer. In DEFSA 2021 Conference Proceedings. Design Education Forum of Southern Africa. [Conference]. Retrieved from: https://www.defsa.org.za/papers/studio-jewellery-processes

6. Shapeways. (2017, September 29). Making it real: A guide to jewelry rapid prototyping [Blog post]. Retrieved from: https://www.shapeways.com/blog/jewelry-prototyping-tips

7. Cad Crowd. (n.d.). Adaptive and iterative prototyping: Iterate on your product design with industrial design firms [Blog post]. Retrieved from: https://www.cadcrowd.com/blog/adaptive-and-iterative-prototyping-iterate-on-your-product-design-with-industrial-design-firms/

8. The Virtual Foundry. (2023). Metal 3D printing in jewelry: Case study [Blog post]. Retrieved from: https://thevirtualfoundry.com/metal-3d-printing-in-jewelry-case-study/

9. Cappellieri, A., Moreira da Silva, F., Rossato, B., Tenuta, L., & Testa, S. (2022). Hand-made jewelry in the age of digital technology. In Human Dynamics and Design for the Development of Contemporary Societies (Vol. 25, pp. 29–36). *AHFE International*. https://doi.org/10.54941/ahfe1001368

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.01:37.013.73:7.05(477)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.5

Брильов Сергій Володимирович,
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0003-0158-2359
s.brylov@kubg.edu.ua

Кочубей Миколай Саввович,
доцент кафедри графічних мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-9318-4109
mykolai.kochubei@naoma.edu.ua

Сотник Леонід Іванович,
доцент кафедри монументального і станкового живопису
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID ID: 0009-0007-0059-8670
leonidsotnik213@gmail.com

АКАДЕМІЧНА ХУДОЖНЯ ШКОЛА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

У статті досліджується роль академічної художньої школи як системоутворювального чинника формування візуальної культури та національної ідентичності в українському образотворчому мистецтві й дизайні. Актуальність дослідження зумовлена сучасними трансформаційними процесами у сфері мистецької освіти, зростанням впливу глобалізаційних тенденцій на художні практики та необхідністю збереження національних культурних традицій у контексті інтеграції України до світового культурного простору. Академічна художня школа розглядається як історично сформована педагогічна та культурна система, що забезпечує спадкоємність професійних принципів, формує художнє мислення та сприяє конструюванню цілісної візуальної картини світу.

У дослідженні проаналізовано взаємозв'язок основних образотворчих дисциплін – рисунка, живопису, графіки, скульптури та дизайну – як єдиного комплексу формування пластичного й просторового мислення митця. Особлива увага приділяється академічному рисунку як базовому інструменту пізнання форми, що забезпечує розвиток аналітичного бачення, конструктивного мислення та здатності до візуальної інтерпретації реальності. Визначено, що саме через академічну підготовку відбувається формування професійної художньої мови, яка виступає носієм культурних смислів і національних естетичних кодів.

Розглянуто трансформацію академічних принципів у сучасних дизайнерських практиках, де класичні методи художньої освіти інтегруються з новими технологічними та комунікаційними формами. Показано, що дизайн постає як продовження академічної традиції в умовах розвитку візуальної комунікації та цифрового середовища. Методологічну основу дослідження становлять історико-мистецтвознавчий, культурологічний, формально-пластичний і компаративний методи, що дозволяють розглядати академічну школу як комплексне соціокультурне явище.

Обґрунтовано, що академічна художня освіта відіграє ключову роль у збереженні культурної пам'яті, формуванні національної ідентичності та розвитку сучасної візуальної культури України. Зроблено висновок про необхідність актуалізації академічної традиції в сучасних освітніх і мистецьких практиках як важливого чинника сталого розвитку українського мистецтва і дизайну в глобальному культурному середовищі.

Ключові слова: *академічна художня школа, візуальна культура, національна ідентичність, образотворче мистецтво, дизайн, академічний рисунок, художня освіта, візуальне мислення, культурна традиція.*

© Брильов С. В., Кочубей М. С., Сотник Л. І., 2026

Brylov Serhii, Kochubei Mykolai, Sotnyk Leonid. ACADEMIC ART EDUCATION AS A FOUNDATION OF VISUAL CULTURE AND NATIONAL IDENTITY: THE UKRAINIAN EXPERIENCE IN FINE ART AND DESIGN

The article investigates the role of the academic art school as a system-forming factor in the development of visual culture and national identity within Ukrainian fine art and design. The relevance of the research is determined by contemporary transformations in art education, the growing influence of globalization on artistic practices, and the need to preserve national cultural traditions within Ukraine's integration into the global cultural space. The academic art school is interpreted as a historically established pedagogical and cultural system that ensures continuity of professional principles, shapes artistic thinking, and contributes to the construction of a coherent visual worldview.

The study analyzes the interrelation of major artistic disciplines – drawing, painting, graphics, sculpture, and design – as an integrated system for developing plastic and spatial thinking. Particular attention is given to academic drawing as a fundamental cognitive tool that fosters analytical perception, structural understanding of form, and visual interpretation of reality. It is argued that academic training forms a professional artistic language functioning as a carrier of cultural meanings and national aesthetic codes.

The transformation of academic principles in contemporary design practices is examined, demonstrating how classical artistic education integrates with technological and communicative innovations. Design is considered a continuation of academic tradition within the evolving context of visual communication and digital culture. The methodological framework combines historical-artistic, cultural, formal-plastic, and comparative approaches, enabling the academic school to be analyzed as a complex socio-cultural phenomenon.

The research substantiates that academic art education plays a crucial role in preserving cultural memory, shaping national identity, and developing contemporary visual culture in Ukraine. The study concludes that updating academic traditions within modern educational and artistic practices is essential for the sustainable development of Ukrainian art and design in the global cultural environment.

Key words: *academic art school, visual culture, national identity, fine art, design, academic drawing, art education, visual thinking, cultural tradition.*

Вступ. Сучасний розвиток українського образотворчого мистецтва та дизайну відбувається в умовах соціокультурних трансформацій, зумовлених глобалізацією, цифровізацією візуального середовища та переосмисленням національної культурної ідентичності. У цих умовах особливого значення набуває актуалізація академічної художньої школи як фундаменту професійної мистецької освіти та формування візуального мислення митця. Академічна традиція постає не лише освітньою моделлю, а механізмом передачі культурного досвіду й естетичних цінностей, що забезпечують спадкоємність розвитку мистецтва [1, с. 42–45].

Проблеми розвитку мистецької освіти в Україні неодноразово досліджувалися в наукових працях, де аналізувалися історичні передумови формування художніх інституцій і вплив освітніх реформ на культурний простір держави [4, с. 18–23; 10, с. 112–114]. Дослідники наголошують, що академічна система навчання формує цілісний художній світогляд, поєднуючи практичні навички з теоретичним осмисленням мистецьких процесів [9, с. 35–41].

Ключову роль у структурі академічної освіти відіграє рисунок як універсальна основа образотворчої діяльності, що забезпечує розвиток просторового мислення та пластичного бачення, спільного для живопису, графіки, скульптури й дизайну [5, с. 27–32; 7, с. 56–60].

У сучасному культурному контексті академічна школа виступає чинником формування національної ідентичності через систему художніх образів і візуальних кодів, виконуючи функцію збереження культурної пам'яті та осмислення історичного досвіду суспільства [6, с. 14–19; 11, с. 224–228]. Водночас сучасні мистецькі практики демонструють інтеграцію академічних принципів із цифровими технологіями та новими формами візуальної комунікації, що сприяє трансформації мистецької освіти [3, с. 229–231].

Актуальність дослідження полягає у необхідності комплексного осмислення ролі академічної художньої школи у формуванні візуальної культури та національної ідентичності українського мистецтва й дизайну в умовах сучасних культурних змін.

Матеріали та метод. Матеріальну основу дослідження становлять наукові праці з теорії та історії образотворчого мистецтва, мистецької освіти, культурології та візуальних студій, у яких розглянуто проблеми функціонування академічної художньої школи та розвитку української візуальної культури. До джерельної бази увійшли фундаментальні дослідження українських учених, присвячені культурним процесам і мистецькій освіті [1, с. 38–45; 4, с. 12–19], праці з історії українського мистецтва [6, с. 21–30; 7, с. 5–11], а також сучасні публікації, що аналізують трансформації художніх практик у контексті цифровізації та соціокультурних змін [2, с. 284–289; 11, с. 223–226].

Емпіричний матеріал охоплює освітні практики українських мистецьких закладів вищої освіти, аналіз навчально-методичних підходів академічного рисунка, живопису, скульптури та дизайну, а також сучасні візуальні проєкти, пов'язані з формуванням національної ідентичності [5, с. 24–31; 9, с. 33–40].

Методологічну основу становить комплекс взаємодоповнювальних методів. Історико-мистецтвознавчий метод застосовано для аналізу становлення академічної художньої школи, культурологічний – для її осмислення як соціокультурного феномену, пов'язаного з формуванням колективної ідентичності [1, с. 52–58], а формально-пластичний аналіз – для дослідження принципів художньої форми та академічного рисунка як основи професійного візуального мислення [5, с. 41–47].

Порівняльний метод дозволив зіставити академічні підходи із сучасними дизайнерськими практиками та визначити трансформації художньої освіти в умовах цифрової культури [3, с. 230–233], тоді як системний метод забезпечив розгляд академічної школи як цілісної освітньо-культурної структури.

Застосування зазначених методів дало змогу інтерпретувати академічну художню школу як динамічний культурний механізм формування візуальної культури та національної ідентичності в сучасному українському мистецтві й дизайні.

Результати дослідження. Проведене дослідження дозволило встановити, що академічна художня школа виступає системоутворювальним чинником формування візуальної культури та національної ідентичності в українському образотворчому мистецтві й дизайні. Аналіз історичного розвитку мистецької освіти засвідчив, що академічна традиція сформувалася як цілісна педагогічна система, спрямована на розвиток професійного художнього мислення, пластичного бачення та естетичної свідомості митця [1, с. 47–52; 4, с. 21–25].

Установлено, що ключовим структурним елементом академічної школи є рисунок, який виконує функцію універсальної мови образотворчого мистецтва. Академічний рисунок забезпечує формування просторового аналізу форми, конструктивного мислення та здатності до узагальнення художнього образу, становлячи спільну основу для живопису, графіки, скульптури та дизайнерського проєктування [5, с. 35–42; 9, с. 44–49]. Таким чином, рисунок постає не лише навчальною дисципліною, а методологічною основою формування візуального мислення.

Аналіз сучасних освітніх процесів показав, що трансформації мистецької освіти, пов'язані з цифровізацією та розвитком візуальної комунікації, не заперечують академічної традиції, а сприяють її переосмисленню. У сучасному дизайні академічні принципи композиції, пропорційності та пластичної організації форми зберігають фундаментальне значення, адаптуючись до нових медіальних середовищ [3, с. 229–233].

Виявлено, що академічна художня школа формує систему культурних кодів, через які репрезентується національна ідентичність. Візуальні образи, створені на основі академічної підготовки, відображають історичний досвід і культурну пам'ять українського суспільства, що особливо виразно проявляється у мистецьких практиках воєнного періоду [11, с. 223–230]. У цьому контексті мистецтво постає засобом осмислення соціальної реальності та формування колективної ідентичності.

Дослідження також засвідчило, що взаємодія образотворчого мистецтва і дизайну

в межах академічної школи сприяє розвитку міждисциплінарного підходу до художньої освіти. Дизайн виступає продовженням академічної традиції, у якій класичні принципи художнього навчання трансформуються у сферу візуальної комунікації та цифрового середовища [2, с. 286–291].

Отримані результати дають підстави стверджувати, що академічна художня школа виконує освітню, культуротворчу та ідентифікаційну функції, забезпечуючи професійну підготовку митця, збереження художніх традицій і формування національного візуального образу. Отже, академічна школа постає як динамічний культурний механізм, здатний адаптуватися до сучасних викликів і водночас забезпечувати спадкоємність розвитку українського мистецтва та дизайну.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що академічна художня школа є фундаментальною основою формування візуальної культури та національної ідентичності в українському образотворчому мистецтві й дизайні. Її значення полягає не лише у професійній підготовці митця, а й у забезпеченні спадкоємності художніх традицій, передачі естетичних цінностей та формуванні цілісного візуального мислення.

Доведено, що академічний рисунок виступає базовим методологічним інструментом художньої освіти, забезпечуючи розвиток просторового бачення, конструктивного аналізу форми та образного узагальнення. Через систему академічних дисциплін – рисунка, живопису, графіки та скульптури – формується універсальна художня мова, яка становить основу сучасних дизайнерських практик.

Встановлено, що в умовах цифровізації візуального середовища академічна школа не втрачає актуальності, а інтегрується у сферу дизайну та візуальної комунікації. Сучасний дизайн демонструє спадкоємність академічних принципів композиції та образного мислення, що підтверджує безперервність розвитку художньої традиції.

Обґрунтовано, що академічна художня освіта виконує культуротворчу й ідентифікаційну функції, сприяючи формуванню національних візуальних кодів і збереженню культурної пам’яті. Академічна традиція виступає засобом репрезентації культурної самобутності України в глобальному художньому просторі.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з аналізом взаємодії академічної художньої школи з цифровими технологіями, новими медіа та міждисциплінарними мистецькими практиками, а також із вивченням трансформації академічних методів навчання в контексті сучасної європейської мистецької освіти.

Література:

1. Богуцький Ю., Андрущенко В., Безвершук Ж., Новохатько Л. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 679 с.

2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Виклики та проблеми сучасної академічної художньої школи після реформи освіти в українських мистецьких ЗВО. АРТ-платФОРМА. 2024. Т. 9, № 1. С. 281–303. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303.

3. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. АРТ-платФОРМА. 2024. Т. 10, № 2. С. 228–241. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241.

4. Волков С. Система мистецької освіти в культурі України 90-х років ХХ століття: традиції, реформи, перспективи : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. 209 с.

5. Гнатюк М. В. Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво (основи образотворчої грамоти) : навч.-метод. посіб. Ч. 1. Івано-Франківськ : ЯРИНА, 2016. 196 с.

6. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво ХХ століття: проблеми розвитку. Київ : Мистецтво, 2007. 280 с.

7. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204 с. (Нариси з історії українського мистецтва).

8. Рожок В. Мистецька освіта і Болонський процес. Урядовий кур’єр. 2005. 4 серпня.

9. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

10. Сідлецька Т. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. Знання. Освіта. Освіченість : матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф. (25–27 вересня 2012 р.). Вінниця : ВНТУ, 2012. С. 112–114.

11. Смирна Л. Ландшафт війни в Україні у візуальних проєктах і мистецьких практиках 2022–2023 років (кейс-аналіз дискурсу). Сучасне мистецтво : збірник наукових праць Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. 2023. № 19. С. 223–236. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294890.

12. Denis R., Cardoso R., Trodd C. (Eds.). Art and the Academy in the Nineteenth Century. Manchester : Manchester University Press, 2000. 207 p.

13. Lécharny L.-M. L'art pompier. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 127 p.

14. Luderin P. L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860–1890). Firenze : Olschki, 1997. 196 p.

References:

1. Bohutskyi, Yu., Andrushchenko, V., Bezvershuk, Zh., & Novokhatko, L. (2007). Ukrainska kultura v yevropeiskomu konteksti [Ukrainian culture in the European context]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

2. Brylov, S.V., Kuzmichova, V.S., & Kolesnykov, V.V. (2024). Vyklyky ta problemy suchasnoi akademichnoi khudozhnoi shkoly pislia reformy osvity v ukrainskykh mystetskykh ZVO [Challenges and problems of the modern academic art school after educational reform in Ukrainian art higher education institutions]. ART-platforma, 9(1), 281–303. https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303 [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. Hnatiuk, M.V. (2016). Obrazotvorche i dekoratyvno-prykladne mystetstvo (osnovy obrazotvorchoi hramoty) [Fine and decorative arts (fundamentals of visual literacy)]. Ivano-Frankivsk: Yaryna [in Ukrainian].

5. Lobanovskyi, B.B. (2007). Ukrainske mystetstvo XX stolittia: problemy rozvytku [Ukrainian art of the twentieth century: problems of development]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Lobanovskyi, B.B., & Hovdia, P.I. (1989). Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Ukrainian art of the late nineteenth and early twentieth centuries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

7. Rozhok, V. (2005, August 4). Mystetska osvita i Bolonskyi protses [Art education and the Bologna process]. Uriadovyi kurier [in Ukrainian].

8. Rudnytska, O. (2005). Pedahohika: zahalna ta mystetska [Pedagogy: general and art pedagogy]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].

9. Sidletska, T. (2012). Stanovlennia i rozvytok mystetskoi osvity v Ukraini [Formation and development of art education in Ukraine]. In Znannia. Osvita. Osvichenist (pp. 112–114). Vinnytsia: VNTU [in Ukrainian].

10. Smyrna, L. (2023). Landshaft viiny v Ukraini u vizualnykh proiektakh i mystetskykh praktykakh 2022–2023 rokiv (keis-analiz dyskursu) [Landscape of war in Ukraine in visual projects and artistic practices of 2022–2023 (case study of discourse)]. Suchasne mystetstvo, 19, 223–236. https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294890 [in Ukrainian].

11. Volkov, S. (2003). Systema mystetskoi osvity v kulturi Ukrainy 90-kh rokiv XX stolittia: tradytsii, reformy, perspektyvy [The system of art education in Ukrainian culture of the 1990s: traditions, reforms, prospects] (PhD dissertation). Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

12. Denis, R., Cardoso, R., & Trodd, C. (Eds.). (2000). Art and the academy in the nineteenth century. Manchester: Manchester University Press [in English].

13. Lécharny, L.-M. (1998). L'art pompier. Paris: Presses Universitaires de France [in French].

14. Luderin, P. (1997). L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860–1890). Florence: Olschki [in Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 766:004.92:78
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.6

Вахович Владислава Русланівна,
аспірантка кафедри дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0009-0003-1629-0217
vladavakhovych@gmail.com

Скляренко Наталія Владиславівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0001-9188-1947
nata_skliarenko@ukr.net

CGI-ПРОСТІР У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ОБКЛАДИНОК: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ВІЗУАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Метою роботи є аналіз композиційно-стилістичної організації CGI-простору у дизайні сучасних обкладинок музичних альбомів. Дослідження ґрунтується на синтезі системного, мистецтвознавчого та культурологічного підходів, що дозволяє розглянути обкладинки музичних альбомів як цілісну дизайн-систему у контексті цифрової візуальної культури початку XXI ст. та трансформації візуальних медіа. У роботі розглянуто CGI-простір, створений цифровими засобами на основі комп'ютерно-генерованих зображень, що забезпечує організацію цілісного музичного образу та композиційно-просторової логіки його візуалізації. Доведено, що CGI-простір обкладинок музичних альбомів 2020-х р. виступає концептуальною цифровою моделлю емоційно забарвленого візуального середовища для ідентифікації музичного продукту. Узагальнення сучасних дизайнерських практик у сфері музичної індустрії дозволило виявити нові способи репрезентації музичного образу експериментального характеру. Вони систематизовані у три основні типи CGI-простору: гібридно-цифровий (синтез фотографії, 3D-графіки, колажу), параметричний (алгоритмічна варіативність форми, структури та ефектів) та AI-генерований (створення за участю інструментів штучного інтелекту). Виявлено, що візуальна мова музичних образів у різних типах CGI-простору вирізняється варіативністю, багатошаровістю, динамічністю та метафоричністю та визначає спосіб інтерпретації музичного контенту. У роботі вперше представлено CGI-простір як концептуальну модель організації візуального середовища у сучасному дизайні обкладинок музичних продуктів. Визначено роль різних типів CGI-простору у формуванні візуального образу та атмосфери музики 2020-х років. Результати дослідження є цінними для практикуючих дизайнерів для створення актуальних візуальних рішень медіаконтенту. Матеріали можуть бути використані в освітній діяльності та як джерело натхнення у сфері графічного дизайну, дизайну візуальних комунікацій, цифрового мистецтва.

Ключові слова: *дизайн візуальних комунікацій, графічний дизайн, обкладинка музичного альбому, CGI-простір, візуальна культура, композиція, концептуальний дизайн, AI-генерація зображень.*

Vakhovych Vladyslava, Skliarenko Nataliia. CGI SPACE IN THE DESIGN OF CONTEMPORARY MUSIC COVERS: CONCEPTUAL PRINCIPLES OF VISUAL ORGANIZATION

The aim of this work is to analyse the compositional and stylistic arrangement of CGI space in contemporary music album covers design. This study is based on a synthesis of systemic, art-historical and cultural approaches, which makes it possible to consider music album covers as an integrated design system whiten the context of 21st century digital visual culture and the transformation of visual media. The work considers CGI space created by digital means based on computer-generated images, which ensures the organization of a holistic musical image and the compositional and spatial logic of its visualization. It has been proven that the CGI space of 2020s music album covers function as a conceptual digital model of an emotionally charged visual environment for identifying a musical product. A generalisation of current design practices in the music industry has allowed us to identify new experimental ways of representing musical imagery. These are systematised into three main types of CGI space: hybrid-digital (a sympathy of photography, 3D graphics and collage), parametric (algorithmic variability of

© Вахович В. Р., Скляренко Н. В., 2026

forms, structure and effects) AI-generated (created with the involvement of artificial intelligence tools). It has been established that the visual language of musical imagery across different types of CGI space is characterised by a variability, multi layered structure, dynamism and metaphor, shaping the interpretation of musical content. The study presents for the first time CGI space as a conceptual model for organising the visual environment in contemporary music cover design. Their role of different types of CGI space in shaping the visual image and atmosphere of modern music is defined. The results of the research are valuable for practising designers in creating relevant visual solutions for media content. The materials can be used in education contexts as a source of inspiration in graphic design, visual communication design and digital art.

Key words: *visual communication design, graphic design, music album covers, CGI space, visual culture, composition, conceptual design, AI image generation.*

Вступ. Глибокі трансформації сучасної візуальної культури та активне впровадження цифрових технологій у сферу графічного дизайну викликали появу нових інструментів для візуалізації музичних продуктів. У межах музичної індустрії обкладинка альбому продовжує виконувати роль візуального маркера, здатного формувати емоційний простір взаємодії між аудиторією, виконавцем та культурним контекстом. Проте сьогодні дизайн обкладинки зазнає бурхливої еволюції, демонструючи потужний потенціал засобів художньої виразності у візуалізації творчості музикантів.

Останнє десятиліття представляє широке використання комп'ютерно генерованих зображень (CGI – Computer Generated Imagery) як важливого інструменту для формування візуального середовища медіакультури. Музичні релізи, рекламні кампанії музичної індустрії, використовуючи CGI, прагнуть вийти за межі традиційних графічних композицій, щоб вразити слухачів та привернути їх увагу. CGI-графіка дозволяє сформувати гібридні просторові структури, які представляють ілюзію віртуального середовища, метасвіти, ігрову естетику у сфері музичної індустрії. Поєднання фотографій, тривимірної графіки та цифрового колажу на обкладинках музичних альбомів початку XXI століття створює нову візуальну реальність та відображає загальні тенденції розвитку цифрової культури. Проте незважаючи на значне поширення таких зображень у практиці сучасної візуальної культури, теоретичні аспекти проєктування CGI-простору у дизайні обкладинок музичних альбомів залишаються недостатньо обґрунтованими з точки зору дизайну. Відсутність наукової бази ускладнює аналіз новітніх візуальних стратегій, які розпочинають сьогодні активно формуватися у графічному дизайні цифрової епохи. Тому необхідність теоретичного осмислення CGI-простору як окремого елементу сучасного дизайну комунікацій та виявлення його концептуальних засад у проєктуванні візуального вигляду музичних продуктів окреслює актуальність обраної теми.

Матеріали та методи. Візуальний матеріал дослідження охоплює понад 200 обкладинок музичних альбомів періоду 2015-2020-х років, з яких відібрано найбільш показові зразки для підтвердження наукової гіпотези (рис. 1 – рис. 3).

Для аналізу композиції, стилістики, особливостей формування змісту художнього образу музичних обкладинок застосовано структурно-композиційний та семіотичний дизайн-аналізи. Метод типологізації та класифікації дозволив виокремити основні типи CGI-простору, а порівняльний метод – співставити їх за візуально-комунікативними та технологічними ознаками. Робота носить системний характер та базується на перетині мистецтвознавчого та культурологічного підходів.

Джерельна база дослідження має міждисциплінарний характер та охоплює наукові праці з дизайну візуальних комунікацій [2; 4], теорії графічного дизайну [17; 21], історії формування музичних обкладинок [14; 20], генеративного проєктування [1; 3; 5], а також сучасні дослідження штучного інтелекту [6; 7; 11] у контексті дизайну обкладинок музичних альбомів.

Теоретико-методологічне підґрунтя сформовано роботами дослідників, які осмислюють обкладинку музичного альбому як

специфічний об'єкту візуальної комунікації та культурної репрезентації виконавця [14; 2]. Сучасне сприйняття візуалізації звуку та досвід його перенесення у графічні форми проаналізовано у працях С. Джексон (S. Jackson) [12], Е. Зінченко (E. Zinchenko) [22] та Й. Гун (Y. Gong) [9], які розглянули зміни у дизайні обкладинок під впливом цифровізації. Дослідники Н. де Віль (N. de Ville) [8], М. Вулман (M. Woolman) [21] акцентують увагу на процесах перетворення сучасної музичної обкладинки у складну образно-символічну систему [8], що є особливо важливим для аналізу механізмів образотворення CGI-простору.

Ключовими дослідженнями для розуміння CGI-простору як особливої форми організації візуального досвіду є теоретичні праці, які охоплюють проблеми ремедіації [4], модульності та варіативності [15], віртуальності [10], імерсії та цифрового реалізму [18]. Г. Бохнакер та Б. Гросс (H. Bohnacker & B. Gross) [3] акцентують увагу на можливостях генеративного дизайну для створення візуальних структур за допомогою коду, а І. Каетану, Л. Сантуш, А. Лейтау (I. Caetano, L. Santos, A. Leitão) окреслюють співвідношення понять параметричного, генеративного та алгоритмічного дизайну [5]. Монографія Г. Моррoу (G. Morrow) узагальнює питання з цифрової культури, віртуальної реальності та візуального брендингу музики [17].

Новий напрям дослідження розкриває проблематика використання AI-генерованих зображень у контексті дизайну обкладинок музичних альбомів [1; 16]. Роботи К. Кампобадал Форес (K. Campobadal Forés) [6], Дж. Х. Чой та ін. (J. H.Choi et al.) [7] та І. Ярський та ін. (I. Jarsky et al.) [13] актуалізують питання загальної зміни моделі дизайнерської діяльності над створенням музичних обкладинок у напрямку роботи з алгоритмічними системами та AI. У цьому випадку дизайнер стає куратором процесу генерування, а не єдиним творцем форми зображень та стилістики [11; 20; 23].

Отже, аналіз джерельної бази охоплює питання історії графічного дизайну у музичній індустрії, впливу цифрових технологій та AI на візуальну культуру загалом. Водночас проблеми формотворення CGI-простору, композиційні та семантичні аспекти обкладинок сучасних музичних альбомів досліджені фрагментарно.

Зважаючи на це, метою роботи є висвітлення композиційно-стилістичної організації CGI-простору у дизайні сучасних обкладинок музичних альбомів. Завданнями дослідження є охарактеризувати поняття CGI-простору, систематизувати його типи за особливостями візуальної мови музичних образів.

Результати. Використання CGI у дизайні обкладинок музичних альбомів та загалом у дизайні поліграфічної продукції пов'язано із формуванням візуально-комунікативного простору, створеного засобами комп'ютерної тривимірної графіки. Традиційно обкладинки альбомів дизайнери створювали на основі традиційних графічних чи фото- зображень, однак розвиток цифрових інструментів моделювання, рендерингу, постобробки суттєво розширив можливості проєктування візуальних сцен. CGI-простір конструює нову цифрову реальність у межах площини носія, яка ідентифікує музичний продукт та формує образ виконавця. Ця концепція організації візуальної композиції вирізняє обкладинки музичних альбомів таких сучасних виконавців, як Max Cooper (рис. 2:2-3), Travis Scott (рис. 1:1), Flume (рис. 2:1) та ін., імітуючи глибину, нестандартне освітлення, нематеріальність об'єктів, віртуальність сцени. Використання комп'ютерної графіки дозволило поєднувати реалістичні та фантастичні елементи, формувати штучні віртуальні світи, використовуючи різноманітний спектр візуальних засобів.

Зважаючи на це, узагальнення сучасних дизайнерських практик дозволило виділити три типи CGI-простору: гібридно-цифровий, параметричний та AI-генерований CGI-простір.

У сучасному дизайні музичних обкладинок *гібридно-цифровий CGI-простір* стає концептуальною моделлю гібридної

архітектурної споруди, ландшафтної сцени, віртуальної інсталяції, які базуються на сюрреалістичній трансформації масштабу, перспективи, гравітації (рис. 1). CGI-технології дозволяють створювати метафоричні простори для формування концептуальної атмосфери альбому. Показовим прикладом такого типу CGI-простору є варіації обкладинок Travis Scott «Utopia» (рис. 1:1), у яких символічний зміст музичного продукту переданий через масштабні скульптурні об'єкти, інтегровані у ландшафт.

Гібридно-цифровий CGI-простір нагадує світ комп'ютерних ігор, побудований на поєднанні фотографії, CGI, цифрового колажу, типографіки, а іноді фрагментів AI-генерації. На обкладинках музичних альбомів він виглядає синтетичним, але одночасно і матеріальним. Так, обкладинка «Black Hole Superette» (2025) побудована як змодельована в 3DS Max та відрендерена у V-Ray реальна міська локація з якісною деталізацією (рис. 1:5). Джастін Коро Кауфман створив гібридний CGI-простір, досягнувши ефекту місця, якого насправді не існує.

Цей тип CGI-простору походить з природних референсів, але остаточно перетворюється на синтетично змінене цифрове середовище. Музичний бренд виражається через поєднання фотографічної присутності людини з неприродним, пластиковим середовищем в образі Róisín Murphy (рис. 1:3) або органічну пластику метамофоз морських молюсків (рис. 1:2), що залишає візуальний простір впізнаваним, але балансуючим на межі реального та надприродного.

Поширення у дизайні музичних обкладинок у 2020-х роках набув *параметричний CGI-простір*. На відміну від гібридно-цифрового простору він не має прямого реалістичного прототипу, а формується за допомогою алгоритмічного моделювання та генеративних алгоритмів [20]. Асоціативно візуальна стилістика таких робіт відповідає електронній музиці (рис. 2:1), створюючи середовище для експериментальних цифрових форм. Особливістю дизайну є мінімалістична графіка з високим рівнем структурної складності. У цьому контексті CGI-простір набуває абстрактності, перетворюючись на фон для віртуальних об'єктів.



1 2 3 4 5

Рис. 1. Гібридно-цифровий CGI-простір у дизайні обкладинок музичних альбомів: 1 – Travis Scott «Utopia» (2023); 2 – Sub Focus «Evolve» (2023); 3 – Róisín Murphy «Hit Parade» (2023); 4 – Arca «Kick ii, iii, iiii, iiiii» (2021); 5 – Aesop Rock «Black Hole Superette» (2025)

Він стає подібним до складних геометричних (рис. 2:2-3) або органічних структур (рис. 2:4), логіка побудови яких є рекурсивною та емерджентною. Наприклад, образ органічної цілісності нейронних процесів мозку синтезований із алгоритмічною дискретністю фрагментованої реальності втілив художник Тайлер Гоббс (Tyler Hobbs) для Max Cooper в обкладинці альбому «One Hundred Billion Sparks» (2018) (рис. 2:2).

Параметричний CGI-простір дозволяє також експериментувати з типографікою. Так, студія DIA створила візуальну ідентичність для A-Trak як спеціального бокс-сету «In The Loop» із 12 обкладинок [19]. Для цього дизайнери провели дослідження циклічних типографічних систем, у кожній з яких зміст заголовка керував концепцією дизайну «Концептуальна типографіка» через трансформацію форми (рис. 2:5). Шрифтові композиції були виконані шляхом проведення експериментів з генеративним програмним забезпеченням у програмах After Effects та Cinema 4D.

Ще одним напрямом концепції параметричного CGI-простору є формування мінливої просторової структури з безліччю ітерацій. Прикладом такого варіативного патерну є демонстрація динамічної системи візуальних трансформацій із 130 000 варіаціями дизайну для обкладинок студійного альбому англійського електронного гурту Hot Chip (рис. 2:6).

У 2020-2025 роки у зв'язку з інтенсивним розвитком технологій штучного інтелекту формується концептуальний дизайн музичних обкладинок, створений генеративними алгоритмами штучного інтелекту (AI-generated imagery). Для цього використовують AI-моделі Midjourney, Stable Diffusion та DALL-E. Формування *AI-генерованого CGI-простору* змінює традиційний процес дизайну. Такі роботи виглядають занадто ідеальними, без випадковостей ручної роботи. Стилістично вони передають гіперреалістичну атмосферу (рис. 3:5), неможливі ситуації, метафоричні образи, гібридні фантастичні ландшафти (рис. 3:1), що є характерним для сучасної AI-візуалізації [11; 18]. Алгоритмічна уніфікація формує особливу естетику синтетичної візуальності [11; 10].



Рис. 2. Параметричний CGI-простір у дизайні обкладинок музичних альбомів: 1 – Flume «Hi This Is Flume» (2019); 2 – Max Cooper «One Hundred Billion Sparks» (2018), дизайнер Tyler Hobbs; 3 – Max Cooper «Yearning for the Infinite» (2019); 4 – Max Cooper «Emergence» (2016); 5 – A-Trak «In The Loop» (box set, 2017); 6 – Hot Chip «Why Make Sense?» (2015)

Композиція AI-генерованого CGI-простору в обкладинках музичних альбомів формується за логікою генеративних алгоритмів, які поєднують фотореалістичні та символічно-фантастичні ознаки в єдиному образі [20; 23]. Спільною рисою обраних прикладів альбомів (рис. 3) є домінування центрального образу, прагнення до симетрії, колористична експресія [2; 9]. Така модель композиційної організації виконує наративну функцію, створює атмосферу музичного твору [8; 12; 14] та візуально його ідентифікує. Завдяки генерації цього типу CGI-простору обкладинка перетворюється на гібридний медіаобраз, подібний до постера, 3D-рендера та фотографії [1; 13].

Показовим зразком є релізи проєкту The Velvet Sundown – «Floating on Echoes» та «Dust and Silence» (2025) (рис. 3:5), у яких згенеровані штучним інтелектом образи гурту та візуальна айдентика, а не лише обкладинка. Це проєкт AI-конструйованого музичного CGI-простору представлений на рівні цілого бренду.

Проведений аналіз обкладинок музичних альбомів дозволяє розглянути CGI-простір як багатовимірну візуальну модель, що набуває різних концептуальних форм у контексті естетики та технологій цифрової культури. Він виступає важливим інструментом формування сучасної візуальної комунікації, створеної засобами комп'ютерної графіки та генеративних технологій.

Висновки. У роботі представлено CGI-простір як концептуальну модель візуальної організації образів у дизайні обкладинок сучасних музичних альбомів, що поєднує традиційні принципи графічної композиції з можливостями цифрового моделювання. Такий підхід дозволяє сформувати складну



1 2 3 4 5

Рис. 3. AI-генерований CGI-простір у дизайні обкладинок музичних альбомів: 1 – Tears for Fears «Songs for a Nervous Planet» (2024); 2 – Sonic Face «Love and Black Glove» (EP, 2021); 3 – Hour of Penance «Devotion» (2024); 4 – Pestilence «Levels of Perception» (2024, початкова версія обкладинки) ; 5 – The Velvet Sundown, релізи проєкту, «Floating on Echoes» і «Dust and Silence» (2025)

візуальну систему, у межах якої CGI-простір стає активним центром комунікації та ідентифікації музичного виконавця. Узагальнення дизайнерських практик дозволило виокремити гібридно-цифровий, параметричний та AI-генерований типи CGI-простору із власними композиційними та стилістичними характеристиками. Доведено, що гібридно-цифровий CGI-простір орієнтований на створення синтезу реального та синтетичного, параметричний – на генеративну логіку форми, а AI-генерований – на метафоричність візуального образу. Доведено, що кожен із цих типів унікальний, має виразні композиційні та семантичні характеристики, які визначають стилістичну специфіку музичних обкладинок. CGI-простір впливає на спосіб візуалізації музичного образу, характер емоційного впливу та формування візуальної ідентичності музичного продукту. У дизайні обкладинок музичних альбомів цей простір трансформує нові способи візуалізації та репрезентації музики, демонструючи особливості дизайнерського мислення в епоху цифровізації. Перспективи подальших досліджень полягають у аналізі взаємодії CGI-простору з анімаційними, AR- та VR-технологіями, а також у вивченні ролі AI у трансформації авторства, стилістики та проєктної культури сучасного дизайну загалом.

Література:

1. Azuaje G., Liew K., Epure E., Yada S., Wakamiya S., Aramaki E. Visualyre: multimodal album art generation for independent musicians. *Personal and Ubiquitous Computing.* 2023. Vol. 27. P. 1861–1872. DOI: https://doi.org/10.1007/s00779-023-01724-1
2. Belton R. J. The narrative potential of album covers. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal.* 2015. Vol. 2(2). P. 1-7. URL: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf (дата звернення: 15.04.2026).
3. Bohnacker H., Gross B. Generative Design: Visualize, Program, and Create with Processing. Princeton Architectural Press, 2012. 472 p.
4. Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. The MIT Press, 1998. 312 p.
5. Caetano I., Santos L., Leitão A. Computational design in architecture: Defining parametric, generative, and algorithmic design. F*rontiers of Architectural Research*. 2020. Vol. 9 (2). P. 287-300. DOI: https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.12.008
6. Campobadal Forés K. AI based cover image generation for music albums : the study of AI techniques for generating images. Bachelor's thesis, Universitat Politècnica de Catalunya. UPCommons, 2023. URL: https://upcommons.upc.edu/entities/publication/472c158d-e470-4a80-88d5-05185cbf4c56 (дата звернення: 15.04.2026).
7. Choi J. H., Choi G., Han J.-E., Yang W., Cheng Z.-Q. Music2P: A Multi-Modal AI-Driven Tool for Simplifying Album Cover Design. *Proceedings of the 33rd ACM International Conference on Information and Knowledge Management (CIKM '24)*. Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 2024. P. 5200–5204. DOI: https://doi.org/10.1145/3627673.3679223
8. De Ville N. Album: Style and Image in Sleeve Design. Miller/Mitchell Beazley, 2003. 256 p.
9. Gong Y. Research on artistry and practicability of album design in visual communication. *International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences.* 2024. Vol. 1(1). P. 229-239. DOI: https://doi.org/10.70693/itphss.v1i1.8
10. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. The MIT Press, 2004. DOI: https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001
11. Hausken L. Photorealism versus photography. AI-generated depiction in the age of visual disinformation. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2024. Vol. 16(1). DOI: https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787
12. Jackson S. Music Cover Design in the Digital Age. Master's thesis, University of Cincinnati. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. 2019. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin156327401366013 (дата звернення: 15.04.2026).
13. Jarsky I., EfimovaV., Bizyaev I., Filchenkov A. Conditional Vector Graphics Generation for Music Cover Images. *Proceedings of the 19th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications – Volume 2: VISAPP*; SciTePress, 2024. P. 233-243. DOI: https://doi.org/10.5220/0012456100003660
14. Jones S., Sorger M. Steve Jones and Martin Sorger: Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design. *Journal of Popular Music Studies.* 1999. Vol. 11-12. P. 68-102. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.1999.tb00004.x
15. Manovich L. The Language of New Media. The MIT Press, 2001. 400 p.

16. Marien J., Leroux S., Dhoedt B., De Boom C. Audio-guided Album Cover Art Generation with Genetic Algorithms. 2022. arXiv. DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2207.07162

17. Morrow G. Designing the music business: Design Culture, Music Video and Virtual Reality. Springer Cham, 2020. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8

18. Prince S. Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality. Rutgers University Press, 2012. URL: http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj5pv (дата звернення: 15.04.2026).

19. Pritchard O. DIA explores conceptual typography for A-Trak's In The Loop boxset. 2017. URL: https://www.itsnicethat.com/articles/atrak-dia-in-the-loop-boxset-120117 (дата звернення: 15.04.2026).

20. Tang Y., Ciancia M., Wang Z., Gao Z. What's Next? Exploring Utilization, Challenges, and Future Directions of AI-Generated Image Tools in Graphic Design. 2024. arXiv: 2406.13436. URL: https://arxiv.org/abs/2406.13436 (дата звернення: 15.04.2026).

21. Woolman M. Sonic graphics: Seeing sound. Thames & Hudson, 2002. 176 p.

22. Zinchenko E. Visual Content Analysis of Alternative Rock and Metal Album Covers. Master's Degree in Communication and Creative Industries Academical Course 2021–2022. University of Alicante, 2022. URL: https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/10a4c6fa-18b4-4d95-95b9-14247799d13c/content (дата звернення: 15.04.2026).

23. Zou X., Zhang W., Zhao N. From Fragment to One Piece: A Survey on AI-Driven Graphic Design. 2025. arXiv: 2503.18641. URL: https://arxiv.org/abs/2503.18641 (дата звернення: 15.04.2026).

References:

1. Azuaje, G., Liew, K., Epure, E., Yada, S., Wakamiya, S. & Aramaki, E. (2023). Visualyre: multimodal album art generation for independent musicians. *Personal and Ubiquitous Computing, 27*, 1861–1872. https://doi.org/10.1007/s00779-023-01724-1

2. Belton, R. J. (2015). The narrative potential of album covers. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal, 2*(2), 1-7. Retrieved from: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf

3. Bohnacker, H., & Gross, B. (2012). Generative Design: Visualize, Program, and Create with Processing. Princeton Architectural Press.

4. Bolter, J. D., & Grusin, R. (1998). Remediation: Understanding New Media. The MIT Press.

5. Caetano, I., Santos, L., & Leitão A. (2020). Computational design in architecture: Defining parametric, generative, and algorithmic design. *Frontiers of Architectural Research, 9*(2), 287-300. https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.12.008

6. Campobadal Forés, K. (2023). AI based cover image generation for music albums : the study of AI techniques for generating images. Bachelor's thesis, Universitat Politècnica de Catalunya. UPCommons. Retrieved from: https://upcommons.upc.edu/entities/publication/472c158d-e470-4a80-88d5-05185cbf4c56

7. Choi, J. H., Choi, G., Han, J.-E., Yang, W., & Cheng, Z.-Q. (2024). Music2P: A Multi-Modal AI-Driven Tool for Simplifying Album Cover Design. In *Proceedings of the 33rd ACM International Conference on Information and Knowledge Management (CIKM '24).* Association for Computing Machinery, New York, NY, USA. (pp. 5200–5204). https://doi.org/10.1145/3627673.3679223

8. De Ville, N. (2003). Album: Style and Image in Sleeve Design. Miller/Mitchell Beazley.

9. Gong, Y. (2024). Research on artistry and practicability of album design in visual communication. *International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, *1*(1), 229–239. https://doi.org/10.70693/itphss.v1i1.8

10. Grau, O. (2004). Virtual Art: From Illusion to Immersion. The MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001

11. Hausken, L. (2024). Photorealism versus photography. AI-generated depiction in the age of visual disinformation. *Journal of Aesthetics & Culture*, *16*(1). https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787

12. Jackson, S. (2019). Music Cover Design in the Digital Age. Master's thesis, University of Cincinnati. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. Retrieved from: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin156327401366013

13. Jarsky, I., Efimova, V., Bizyaev, I., & Filchenkov, A. (2024). Conditional Vector Graphics Generation for Music Cover Images. In *Proceedings of the 19th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications – Volume 2: VISAPP*; SciTePress, 233-243. https://doi.org/10.5220/0012456100003660

14. Jones, S., & Sorger, M. (1999). Steve Jones and Martin Sorger: Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design. *Journal of Popular Music Studies, 11-12*, 68-102. https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.1999.tb00004.x

15. Manovich, L. (2001). The Language of New Media. The MIT Press.

16. Marien, J., Leroux, S., Dhoedt, B., & De Boom, C. (2022). Audio-guided Album Cover Art Generation with Genetic Algorithms. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2207.07162

17. Morrow, G. (2020). Designing the music business: Design Culture, Music Video and Virtual Reality. Springer Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8

18. Prince, S. (2012). Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality. Rutgers University Press. Retrieved from: http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj5pv

19. Pritchard, O. (2017). DIA explores conceptual typography for A-Trak's In The Loop boxset. Retrieved from: https://www.itsnicethat.com/articles/atrak-dia-in-the-loop-boxset-120117

20. Tang, Y., Ciancia, M., Wang, Z., & Gao, Z. (2024). What's Next? Exploring Utilization, Challenges, and Future Directions of AI-Generated Image Tools in Graphic Design. arXiv:2406. 13436. Retrieved from: https://arxiv.org/abs/2406.13436

21. Woolman, M. (2002). Sonic graphics: Seeing sound. Thames & Hudson.

22. Zinchenko, E. (2022). Visual Content Analysis of Alternative Rock and Metal Album Covers. Master's Degree in Communication and Creative Industries Academical Course, 2021–2022. University of Alicante. Retrieved from: https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/10a4c6fa-18b4-4d95-95b9-14247799d13c/content

23. Zou, X., Zhang, W., & Zhao, N. (2025). From Fragment to One Piece: A Survey on AI-Driven Graphic Design. arXiv:2503.18641. Retrieved from: https://arxiv.org/abs/2503.18641

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 738.1(=512.145) (477.75) “16–20”
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.7

Власов Олексій Анатолійович,
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0003-6763-8025
o.vlasov.asp@kubg.edu.ua

ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ МОЛОКА Й МОЛОЧНИХ ПРОДУКТІВ ТА ЇХ ОЗДОБЛЕННЯ

Стаття присвячена комплексному розгляду п’яти типів традиційного кримськотатарського керамічного посуду, що використовувався для молока та молочних продуктів. Зокрема, формам штибу сютлюк (сют бардаги) – глечик для зберігання свіжого молока, к’атик бардаги – ємність для заквашування кисломолочної продукції, чельтек – керамічне решето-цідильник для відціджування сироватки, май бардаги – посудина для зберігання топленого вершкового масла, куза – товстостінна ємність для тривалого зберігання бринзи в розсолі та іншої продукції з молока. Із залученням класифікаційної схеми А. Ібрагімової, результатів археологічних студій І. Тесленко, описів 18 керамічних форм проєкту «Zincir», Р. Скибіна та Ю. Ґуро-Таїр, а також матеріалів А. Заатова виконано типологічну характеристику кожної з форм і з’ясовано взаємозв’язок між способом обробки поверхні посудини та її призначенням. Запропоновано концепцію «технологічного ланцюжка» означеного сегменту традиційної кримськотатарської кераміки: п’ять досліджених типів посуду складають цілісний функціональний цикл молочної переробки – від збирання сирого молока до приготування та довготривалого зберігання готових молочних продуктів. Встановлено, що ключовою конструктивною та декоративною характеристикою є диференційований підхід до глазурування: суцільна полива забезпечує герметичність для рідких і жирових продуктів (сютлюк, май бардаги); свідома відсутність поливи створює мікроаерацію для молочнокислого бродіння (к’атик бардаги); часткова полива з обов’язковим внутрішнім покриттям гарантує кислотостійкість при контакті із сироваткою або розсолом (чельтек, куза). Доведено, що декоративне оздоблення молочного посуду підпорядковане принципу функціональної доцільності: декор наносився лише там, де він не конфліктував з утилітарними вимогами, що принципово відрізняє ці форми від яскравої поліхромної столової кераміки Солхату та Кафи.

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

Vlasov Oleksiy. TRADITIONAL FORMS OF CRIMEAN TATAR CERAMIC VESSELS FOR MILK AND DAIRY PRODUCTS AND THEIR DECORATION

The article provides a comprehensive examination of five types of traditional Crimean Tatar ceramic vessels used for milk and dairy products. Specifically, the study addresses the following vessel forms: sütlük (süt bardagi) – a jug for storing fresh milk; qatiq bardagi – a vessel for fermenting fermented dairy products; çeltek – a ceramic strainer-colander for draining whey; may bardagi – a vessel for storing clarified butter; and quza – a thick-walled container for long-term storage of brined cheese and other dairy products. Drawing upon A. Ibrahimova’s classification scheme, the results of I. Teslenko’s archaeological studies, descriptions of 18 ceramic forms from the Zincir project by R. Skybin and Yu. Guro-Tair, as well as materials by A. Zaatov, a typological characterization of each form has been carried out and the relationship between the method of surface treatment and the vessel’s functional purpose has been established. The concept of a ‘‘technological chain’’ within this segment of traditional Crimean Tatar ceramics has been proposed: the five investigated vessel types constitute an integral functional cycle of dairy processing – from collecting raw milk to preparing and long-term storage of finished dairy products. It has been established that the key structural and decorative characteristic is a differentiated approach to glazing: full glaze coating ensures impermeability for liquid and fat-based products (sütlük, may bardagi); the deliberate absence of glaze creates micro-aeration for lactic acid fermentation (qatiq bardagi); partial glazing with mandatory interior coating guarantees acid resistance in contact with whey or brine (çeltek, quza). It has been demonstrated that the decorative treatment of dairy vessels is governed by the principle of functional expediency: decoration was applied only where it did not conflict with utilitarian requirements, which fundamentally distinguishes these forms from the vivid polychrome tableware ceramics of Solkhat and Kaffa.

Key words: *Crimean Tatar ceramics, vessels for milk and dairy products, pottery, decorative art, form, decoration, ornament, composition, glazing, artistic culture, Turquerie style, stylistics, Crimea.*

© Власов О. А., 2026

Вступ. У матеріальній культурі кримськотатарського народу глиняний посуд посідав винятково важливе місце для господарських, столових та обрядових потреб. За спостереженням І. Заатова, попри те, що кримськотатарське гончарство за рівнем художньої вишуканості не змагалося з місцевим металевим ремеслом, кераміка була надзвичайно затребуваною у повсякденному побуті [7]. Серед численних різновидів кримськотатарських керамічних виробів особливою функціональною групою є посуд, пов'язаний із молочним виробництвом: сири, сироватки та кисломолочні продукти відігравали ключову роль для всіх трьох субетнічних груп кримськотатарського народу – південнобережних (ялибойлу), гірських і передгірських (тати) та степових (ногаї) [1; 3; 4].

Традиційні молочні продукти – к'атик, йогурт, язма, сузьме, бринза, топлене масло (саде яг) – становили невід'ємну частину щоденного раціону кримських татар Нового часу. Виготовлення та зберігання зазначених продуктів зумовлювало специфічні вимоги до ємностей: молочнокислі продукти потребували «дихаючих» стінок для ферментації, тоді як рідке молоко чи топлене масло – навпаки, герметичної поверхні, що не допускала б вбирання жиру. Гончарі задовольняли ці протилежні потреби через варіювання способу обробки черепка – залишали його неполивним або застосовували глазурування, молочіння, вощення чи чорнолощення [2; 7]. Саме ця варіативність технологічних прийомів, безпосередньо зумовлена функцією виробу, є предметом наукової уваги в цій роботі.

Мета статті – окреслити типологічну характеристику традиційних форм кримськотатарського керамічного посуду, що застосовувався при виробництві та зберіганні молока, й розглянути їх декорування.

Матеріали та методи. Джерельну базу роботи становлять етнографічні описи 18 традиційних форм кримськотатарського керамічного посуду, підготовлені у межах проєкту «Zincir» (2023). Для систематизації матеріалу враховано класифікацію А. Ібрагімової, що спирається на знахідки з розкопок Бахчисарайського палацового комплексу, Зинджирли медресе та дюрбе Хаджі Герая [8]. Оскільки дана робота зосереджена на формотворчих і декоративних аспектах кераміки, вищезгадану класифікаційну модель доповнено аналізом опорядження, композиційних особливостей і стилістичних зв'язків, які виходять за межі суто археологічної типології. Тяглість керамічних традицій Криму дала змогу залучити матеріали досліджень І. Тесленко про кераміку XV ст., публікацію Р. Скибіна та Ю. Ґуро-Таїр про витоки й еволюцію місцевих гончарних традицій, а також монографії І. Заатова з кримськотатарського декоративно-прикладного мистецтва [10; 2; 7].

Методологічно дослідження побудовано на засадах типологічного аналізу керамічних форм, унаочнення конструктивно-функціональних ознак посудин, систематизації археологічного, етнографічного, історіографічного та мистецтвознавчого матеріалу.

Результати. 1. Місце молочних форм у загальній типології кримськотатарської кераміки

Відправною точкою слугує археологічна класифікація А. Ібрагімової, за якою кераміка Кримського ханства розподіляється на чотири функціональні категорії: побутову ємнісну, побутову неємнісну, будівельну та технологічну; окремо враховується імпортна продукція [2; 8]. Наше дослідження натомість передбачає мистецтвознавчий підхід, що вимагає зосередження не лише на функціональному призначенні, але й на типології форм, орнаментики й оздоблення, а також на взаємозв'язку між утилітарною функцією посудини та її декоративним вирішенням.

За критерієм поверхневої обробки місцеве виробництво поділяється на неполивну та поливну кераміку. Молочний посуд у цій системі не становить самостійного сегменту, а розсіюється по кількох категоріях: сютлюк і май бардаги тяжіють до тарно-столового посуду; к'атик бардаги – до господарського; куза – до великоформатного тарного посуду; чельтек – до виробів спеціального призначення [2]. У кримськотатарській побутовій лексиці для узагальненого позначення глиняного посуду вживалися терміни «бардак'»,

«чельмек», «череп», а конкретний різновид визначався через додавання уточнювального означення [11]. Показово, що ремісничі спеціалізації відображалися у самих назвах: виготовлення великих закритих ємностей було справою кузагарів, тоді як відкриті форми – чаші, блюда, тарілки – належали до компетенції касегерів [2; 5].

Молочний посуд у кримськотатарській традиції не виокремлюється в самостійну класифікаційну категорію: його об'єднує спільна причетність до процесів збирання, ферментації, переробки та довготривалого зберігання молока й молочних продуктів.

2. Різновиди керамічних посудин для молока та молочних продуктів у кримськотатарській традиції

2.1. Сютлюк / сют бардаги (Sütlük / Sût bardagi) – глечик для зберігання свіжого молока

Обидва варіанти назви поєднують кримськотатарський корінь «сют» (молоко) з лексемою «бардак'» (глиняна посудина), утворюючи буквальне значення «молочний глечик» [2]. Типологічно сютлюк належить до середньогабаритних закритих форм: висота корпусу становить 25–30 см, профіль окреслюється плавно округлим тулубом, що переходить у широку відкриту горловину без кришки (термін використовується за Б. Грінченком) [6, с. 308].

Призначення сютлюка – нетривале зберігання свіжого молока перед подальшою переробкою. Конструкція цілком підпорядкована цьому завданню: на вінцях сформовано невеликий зливний носик для порційного переливання рідини, а навпроти нього закріплено масивну ручку, що дозволяє впевнено нахиляти наповнену ємність [2] (рис. 1).

Характерною технологічною ознакою сютлюка є суцільне глазурування зсередини та ззовні. Шар поливи герметизує пористий черепок, перешкоджаючи проникненню молочного жиру в товщу стінки, і водночас спрощує гігієнічний догляд за виробом [2]. Такий підхід до обробки поверхні є спільним для всіх форм, що контактують із рідкими молочними продуктами.



Рис. 1. Сютлюк / сют бардаги (Sütlük / Sût bardagi) – глечик для зберігання свіжого молока. XIX ст. Теракота, полива. Із фондів Бахчисарайського державного історико-культурного заповідника, м. Бахчисарай, Україна

2.2. К'атик бардаги (Qatiq bardagi) – ємність для заквашування та зберігання кисломолочних продуктів

Назва поєднує найменування конкретного кисломолочного продукту (к'атик) із загальним позначенням глиняного глечика (бардак'), прямо вказуючи на спеціалізоване призначення форми. Саме в цій посудині заквашували та згодом зберігали к'атик, йогурт, язму і сузьме [2].

За габаритами к'атик бардаги охоплює середній і малий діапазони. Форму визначає високе горло та заокруглений корпус, що звужується до плоского дна. Відомі як одноручні, так і безручні варіанти. Важливою ергономічною деталлю є пропорція горловини: її діаметр розраховано так, щоб долоня дорослої людини вільно проникала всередину для вимішування закваски й очищення стінок [2] (рис. 2).

Принципова відмінність від сютлюка полягає у свідомій відмові від глазурування [2]. Неполивна поверхня зберігає мікропористу структуру черепка, крізь яку відбувається помірний газообмін із навколишнім повітрям – умова, сприятлива для молочнокислого бродіння. Водночас повільне випаровування вологи через стінки підтримує відносно рівномірну температуру всередині ємності, що стабілізує процес ферментації.

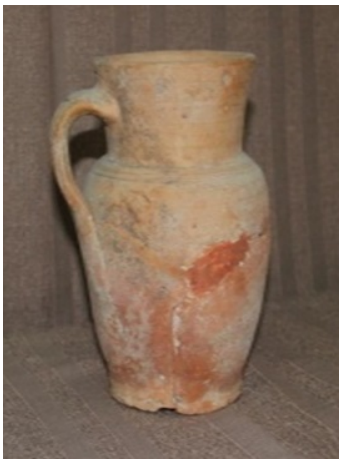


Рис. 2. К'атик бардаги (Qatiq bardagi) – ємність для заквашування та зберігання кисломолочних продуктів. XIX ст. Теракота. З приватного зібрання, м. Київ

2.3. Чельтек (Çeltek) – керамічне решето-цідильник для відціджування кисломолочних продуктів

Серед п'яти розглянутих типів чельтек вирізняється унікальною будовою: це не ємність для зберігання, а пристрій для відціджування. За конструкцією він являє собою керамічний друшляк діаметром 20–35 см у вигляді конусоподібної чаші на кільцевидній основі. Звужена частина чаші має наскрізні отвори, крізь які рідина стікає під власною вагою [2] (рис. 3).



Рис. 3. Чельтек (Çeltek) – керамічне решето-цідильник для відціджування кисломолочних продуктів. XIX ст. Теракота, полива. З приватного зібрання, м. Київ

У переробці молока чельтек застосовували на етапі виготовлення бринзи та сузьме: заквашену масу викладали на його поверхню, сироватка стікала крізь отвори у підставлену ємність, а на решеті залишався ущільнений кисломолочний або сирний згусток. Конусний профіль спрямовує рідину до центральної перфорованої зони, що прискорює відціджування [2]. Внутрішній бік чельтеку незмінно покривали кольоровою поливою або прозорою глазур'ю, тоді як зовнішній оздоблений шкливом лише частково [2]: полив'яне покриття запобігає прилипанню білкової маси, полегшує вилучення готового продукту й забезпечує чистоту процесу.

2.4. Май бардаги (May bardagi) – посудина для зберігання топленого вершкового масла

Найменший виріб у досліджуваній групі: висота май бардаги коливається від 7 до 20 см, що свідчить про існування кількох розмірних варіантів. Назва утворена від кримськотатарського «май» (масло) та «бардак'» (глечик) і прямо вказує на призначення – зберігання топленого масла та інших жирів [2].

Включення цієї форми до молочної категорії зумовлене тим, що в кліматичних умовах Криму нетоплене вершкове масло швидко псувалося, тому кримські татари традиційно перетоплювали його, отримуючи саде яг – тривкий у зберіганні продукт, аналогічний за способом виготовлення до індійського ґхі. Саде яг був одним із базових кулінарних жирів, і потреба його надійного зберігання породила відповідну спеціалізовану форму.



Рис. 4. Май бардаги (May bardagi) – посудина для зберігання топленого вершкового масла. XIX ст. Теракота, полива. З приватного зібрання, м. Київ

Тіло посудини – округле, із плавним звуженням донизу та відкритою горловиною без кришки. На краю вінець виконано носик-лійку, через який розтоплений жир виливається тонким струменем, а єдина ручка, розташована навпроти зливу або перпендикулярно до нього, забезпечує зручне користування при дозуванні [2] (рис. 4). Як і сютлюк, май бардаги покривали поливою зсередини та ззовні [2], що виконувало ту саму захисну роль: глазурований шар запобігає вбиранню жиру в черепок і спрощує миття виробу.

2.5. Куза (Quza) – товстостінна ємність для тривалого зберігання бринзи у розсолі й інших заготовок

Куза – найбільша форма у розглянутій категорії. Це масивна циліндрична ємність із потовщеними стінками, корпус якої трохи звужується донизу. Ручки відсутні, стінки різко переходять у широке горло, що надає виробу лаконічного, монументального вигляду (рис. 5). Зсередини посудину завжди вкривали глазур'ю, тоді як ззовні – лише частково [2].



Рис. 5. Куза (Quza) – товстостінна ємність для тривалого зберігання бринзи у розсолі й інших заготовок. XIX ст. Теракота. З приватного зібрання, м. Київ

Етнографічна традиція пов'язує кузу насамперед із засолюванням овочів (туршу) та зберіганням різноманітних продуктів [2]. Проте є вагомі підстави розглядати її і як складову молочного виробничого циклу: бринза – один із центральних продуктів молочної переробки – потребувала саме такої великої глазурованої ємності з розсолом. Подібних умов зберігання вимагали й сузьме та курт (сушені кисломолочні кульки), які Евлія Челебі називав серед повсякденної їжі кримських татар [14]; усі ці продукти потребували кислотостійких стінок і герметичного середовища.

Після закладання продуктів у кузу встановлювали дерев'яний диск-ґніт із вантажем зверху, що утримував вміст під поверхнею рідини й забезпечував належні умови для ферментації [2]. Для тривалого зберігання кузу нерідко заглиблювали у ґрунт погреба, що додатково стабілізувало температуру [2]. Суцільне внутрішнє глазурування є тут функціонально обов'язковим: полива утворює кислотостійкий шар, непроникний для розсолу та жирів, і забезпечує довговічність ємності.

3. Типологічний аналіз: взаємозв'язок форми та функції

Зіставлення п'яти типів молочного посуду засвідчує стійку закономірність: будова тулуба, оформлення горловини, тип зливного пристрою, наявність і розміщення ручок, характер поверхневої обробки – усе це підпорядковано утилітарному призначенню конкретної ємності. Найвиразніше цю залежність демонструє горловина: від мініатюрного зливного носика для порційного переливання молока (сютлюк) через широке устя під обхват долоні для вимішування закваски (к'атик бардаги) і перфороване дренажне поле (чельтек) до максимально розлогого горла для закладання продуктів пластами (куза).

Аналогічна логіка простежується у зливних пристроях і ручках. Формований носик з'являється лише там, де потрібен контрольований струмінь (сютлюк, май бардаги); широке горло без зливу відповідає стаціонарному зберіганню (к'атик бардаги, куза); перфорована чаша – функції сепарації (чельтек). Ручки присутні на посудинах, які регулярно піднімають і нахиляють, та відсутні на стаціонарних і великоформатних ємностях.

4. Техніки оздоблення традиційного молочного керамічного посуду

Декорування молочного посуду суттєво відрізняється від імпортного парадного посуду та місцевої столової кераміки. За спостереженням Р. Скибіна, кримськотатарські гончарі свідомо послуговувалися природними властивостями глини, а кожне рішення щодо покриття визначалося практичною метою [2; 9].

Глазуровані форми (сютлюк, май бардаги) зазвичай мають монохромне покриття без розгалуженої орнаментальної програми; яскрава поліхромія характерна для столової продукції Солхату й Кафи, на посуді для зберігання продуктів застосовувалася рідко [7]. К'атик бардаги, позбавлений поливи, або зовсім не декорувався, або отримував мінімальне оздоблення: продряпування, відтиски пальцем чи штампом, нанесення білого ангобу, насічки або пластичні наліпи – прийоми, що не знижували газопроникності черепка [10; 13]. Чельтек вирізнявся тим, що його робочу поверхню завжди вкривали кольоровою поливою або прозорою глазур'ю, що може свідчити про естетичну складову: виріб побутував на кухні «на виду». Куза могла отримувати мінімальний декор у вигляді часткового зовнішнього покриття шкливом, а її масивні стінки й великий формат самі по собі надавали виробу монументальної виразності.

Загалом оздоблення молочного посуду підпорядковане стратегії функціональної доцільності: декор наносився лише там, де він не конфліктував з утилітарними вимогами. Цей підхід принципово відмінний від стратегії оздоблення посуду для води (гугюм, сураїль, хум), де відмова від глазурі переслідувала іншу мету – забезпечення випарного охолодження рідини [2; 12].

5. Молоко та молочні продукти в культурі кримськотатарського народу

Аналіз типології молочного посуду засвідчує глибоку інтеграцію гончарного ремесла в молочне виробництво кримськотатарського суспільства у трьох вимірах. Побутовий вимір представлений сютлюком – посудиною щоденного обігу для нетривалого зберігання свіжого молока. Виробничий вимір розкривається через концепцію технологічного ланцюжка. П'ять досліджених форм складають цілісний цикл: збирання парного молока (сютлюк); молочнокисле бродіння (к'атик бардаги); відціджування та формування сирної маси (чельтек); зберігання та використання топленого масла (май бардаги); довготривале зберігання бринзи у розсолі (куза). Кожна стадія висувала власні технологічні вимоги до ємності, і гончар послідовно розрізняв продукти за їхніми фізичними потребами, обираючи відповідний спосіб обробки поверхні. Гастрономічний вимір підтверджується розмаїттям молочних продуктів – к'атик, йогурт, язма, сузьме, курт, бринза, саде яг – кожен з яких потребував спеціалізованої ємності.

Висновки. Отже, у кримськотатарській традиції наявні п'ять типів керамічного посуду, безпосередньо пов'язаних із переробкою молока, що складають цілісний технологічний ланцюжок – від збирання сирого молока до довготривалого зберігання готових продуктів. Усі п'ять різновидів виробів послідовно реалізують принцип «форма визначається утилітарним призначенням»: конфігурація горловини, тип зливного пристрою, наявність і розміщення ручок, габарити – кожен із цих параметрів безпосередньо зумовлений способом використання посудини.

Ключовою конструктивною й декоративною характеристикою є диференційований підхід до укриття шкливом як маркер функціональної приналежності: суцільна полива (сютлюк, май бардаги) забезпечує герметичність для рідких і жирових продуктів; свідома відсутність поливи (к'атик бардаги) створює мікроаерацію для молочнокислого бродіння; часткова полива з обов'язковим внутрішнім покриттям (чельтек, куза) гарантує кислотостійкість при контакті із сироваткою або розсолом. Декоративне оздоблення молочного посуду підпорядковане принципу доцільності.

Подальше дослідження теми потребує залучення нових археологічних матеріалів, опису зразків із музейних фондів і приватних зібрань, фіксації етнографічних свідчень про побутові практики молочного промислу. А також порівняльного аналізу кримськотатарського молочного посуду з аналогічними формами сусідніх культур: материкової України, османської, кавказької, середземноморської та центральноазійської, для визначення ступеня типологічної спорідненості й шляхів культурних запозичень.

Література:

1. Абдулаєва Г. А. Кримські татари. Від етногенезу до державності. Київ : Зелений пес, 2021. 406 с.
2. Аблялімова-Чийгоз Е. Н., Сеітаблаєв А. Ш., Абдулаєва Е. А., Скибін Р. В., Гуро-Таїр Ю. С., Доценко Д. С. Артбук «Кримськотатарська кераміка». Проєкт «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.). Київ : Ун-т «Україна», 2012. 524 с.
5. Боданінський У. А. Археологічне та етнографічне вивчення татар у Криму. *Реконструкція народного господарства в Криму*. Сімферополь, 1930. Вип. 2. 31 с.
6. Грінченко Б. Д. Словарь української мови. Том 2 : З–Н. Київ : Друкарня Акційного Товариства Н. Т. Корчак-Новицького, 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. 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).
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? Мамурє Чабанова: «Мовне питання» / ведуча Б. Романцова. *Ukraïner*. 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. Київ : Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 203–208.
14. Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî. Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi. VII. Kitap. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini / haz. R. Dankoff, S. A. Kahraman, Y. Dağlı. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2003. XX, 414 s.

References:

1. Abdulaieva, H. A. (2021). *Krymski tatary. Vid etnohenezu do derzhavnosti* [Crimean Tatars. From ethnogenesis to statehood]. Kyiv: Zelenyi pes [in Ukrainian].
2. Ablyalimova-Chyihoz, E. N., Seitablaiev, A. Sh., Abdulaieva, E. A., Skybin, R. V., Gouraud-Ta'ir Yu. S., & 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). Istoriohrafiia vyvchennia krymskotatarskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Historiography of the study of Crimean Tatar folk decorative art]. *Skhidnyi svit – The World of the Orient*, *1*, 16–22 [in Ukrainian].
4. Biliaieva, S. O. (2012). *Slovianski ta tiurkski svity v Ukraini (z istorii vzaiemyn u XIII–XVIII st.)* [Slavic and Turkic worlds in Ukraine (from the history of relations in the 13th–18th centuries)]. Kyiv: Universytet "Ukraina" [in Ukrainian].
5. Bodaninskyi, U. A. (1930). *Arkheolohichne ta etnohrafichne 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. 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 20th century (Genesis, evolution, current state)]. Simferopol: Dolia [in Ukrainian].
8. Ibrahimova, A. M. (2013). *Bakhchysaraiskyi Khanskyi palats XVI–XVIII st.* [Bakhchisarai Khan's Palace of the 16th–18th centuries]. Simferopol: Dolia [in Ukrainian].
9. Skybin, R. V. (n.d.). *Stvorennia avtorskoho styliu 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 March 12, 2026, from https://rustemskybin.com/pages/about [in Ukrainian].

10. Teslenko, I. B. (2021). *Keramika Krymu XV stolittia* [Ceramics of Crimea of the 15th century]. Kyiv: Instytut arkheolohii Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy [in Ukrainian].

11. Chabanova, M. A. (2026). Krymskotatarska. Yak tsia mova vyzhyla? Mamure Chabanova: "Movne pytannia" [Crimean Tatar. How did this language survive? Mamure Chabanova: "The Language Question"]. *Ukrainer* [Video]. Retrieved March 10, 2026, from https://www.youtube.com/watch?v=bvOE7drndUI [in Ukrainian].

12. 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].

13. 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 a group of Eastern thin-ceramic ware of the Caucasus and Central Asian countries in the 20th – early 21st century]. *Suchasne mystetstvo*, *XII*, 203–208 [in Ukrainian].

14. Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî. (2003). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi. VII. Kitap. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini* [Evliya Çelebi's Book of Travels. Book VII. Transcription and Index of Topkapı Palace Library Baghdad Manuscript No. 304] (R. Dankoff, S. A. Kahraman, & Y. Dağlı, Eds.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları [in Turkish].

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.038(477.87)"19/20"+75.071.1Табака
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.8

Гаврош Оксана Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
проректор з наукової, виховної та творчої роботи
Закарпатської академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9456-1460
oxhavrosh@gmail.com

Тимчій Олеся Юріївна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Закарпатської академії мистецтв
ORCID ID: 0009-0009-4131-0551
olesatuk2222@gmail.com

ХУДОЖНЯ ТА КУРАТОРСЬКА ПРАКТИКА ТАРАСА ТАБАКИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті здійснено аналіз художньої та кураторської практики Тараса Табаки в контексті трансформацій художніх парадигм Закарпаття кінця XX – початку XXI століття. Об'єктом дослідження є творча діяльність митця, предметом – особливості її формування та функціонування як цілісної художньо-кураторської стратегії в умовах змін мистецьких орієнтирів пострадянського періоду.

Метою статті є виявлення специфіки індивідуальної художньої позиції Тараса Табаки та визначення її ролі у трансформації регіонального мистецького середовища. У межах дослідження проаналізовано основні етапи творчого становлення митця — від практик кінця 1980-х – початку 1990-х років, пов'язаних із подоланням традицій закарпатської школи живопису, до реалізації концептуально орієнтованих художніх і кураторських проєктів 2000–2020-х років.

Встановлено, що формування творчої стратегії художника відбувалося під впливом загальноукраїнських і міжнародних мистецьких процесів 1990-х років, що зумовили переорієнтацію від репрезентативних до нефігуративних і процесуальних форм художнього висловлювання. Доведено, що у персональних проєктах митця простежується послідовне посилення рефлексивного та концептуального вимірів, тоді як кураторська діяльність спрямована на формування комунікативного середовища, у межах якого мистецтво функціонує як відкрита система взаємодії.

Обґрунтовано, що практика Тараса Табаки відіграє важливу роль у трансформації мистецького середовища Закарпаття, зокрема у зміні художніх пріоритетів, переосмисленні ролі живопису та утвердженні нових форм організації виставкового простору. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному розгляді творчості митця як цілісної системи, що поєднує художню та кураторську діяльність і відображає процеси зміни художніх парадигм у регіональному вимірі.

Методологічну основу становлять біографічний, формально-стилістичний, контекстуальний та інтерпретаційний методи, застосування яких дозволило виявити структурні та концептуальні особливості творчої практики художника.

Ключові слова: *Тарас Табака, сучасне українське мистецтво, Закарпаття, художня практика, кураторська діяльність,нефігуративність, мистецьке середовище.*

Havrosh Oksana, Tymchiy Olesya. ARTISTIC AND CURATORIAL PRACTICE OF TARAS TABAKA IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF TRANSCARPATHIAN ART IN THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY

The article analyzes the artistic and curatorial practice of Taras Tabaka in the context of transformations of artistic paradigms in Transcarpathia from the late 20th to the early 21st century. The object of the study is the artist's creative activity, while the subject is the specific features of its formation and functioning as an integrated artistic and curatorial strategy under the conditions of shifting artistic orientations in the post-Soviet period.

© Гаврош О. І., Тимчій О. Ю., 2026

The aim of the article is to identify the specific character of Taras Tabaka's individual artistic position and to determine its role in the transformation of the regional artistic environment. The study examines the main stages of the artist's creative development –from the practices of the late 1980s and early 1990s, associated with overcoming the traditions of the Transcarpathian school of painting, to the realization of conceptually oriented artistic and curatorial projects of the 2000s–2020s.

It has been established that the formation of the artist's creative strategy was influenced by broader Ukrainian and international artistic processes of the 1990s, which led to a shift from representational to non-figurative and process-oriented forms of artistic expression. It is demonstrated that the artist's individual projects reveal a consistent intensification of reflexive and conceptual dimensions, while his curatorial activity is aimed at creating a communicative environment within which art functions as an open system of interaction.

It is substantiated that the practice of Taras Tabaka plays a significant role in the transformation of the artistic environment of Transcarpathia, particularly in the reconfiguration of artistic priorities, the reconsideration of the role of painting, and the establishment of new forms of exhibition space organization. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive consideration of the artist's work as an integral system that combines artistic and curatorial activities and reflects the processes of changing artistic paradigms at the regional level.

The methodological framework is based on biographical, formal-stylistic, contextual, and interpretative methods, the application of which has made it possible to identify the structural and conceptual features of the artist's creative practice.

Key words: *Taras Tabaka, contemporary Ukrainian art, Transcarpathia, artistic practice, curatorial activity, non-figurative art, artistic environment.*

Вступ. Сучасне українське образотворче мистецтво розвивається в умовах глибоких трансформацій художніх парадигм, що зумовлюють переосмислення статусу художника, функцій твору та меж мистецьких практик. У цих процесах особливого значення набуває дослідження індивідуальних творчих стратегій, сформованих у перехідний період кінця XX – початку XXI століття, коли відбувся злам між модерністською та постмодерною моделями мистецтва.

У цьому контексті важливим є осмислення регіональних художніх середовищ, зокрема Закарпатської школи живопису, яка традиційно асоціюється з колористичною виразністю та пейзажною домінантою. Водночас наприкінці 1980-х – у 1990-х роках у межах цього середовища формується коло митців, чия практика виходить за межі усталених стилістичних і жанрових норм та інтегрується у ширший контекст сучасного мистецького процесу.

Одним із представників цієї генерації є Тарас Табака – художник і куратор, творчість якого характеризується відмовою від регіонально-стилістичних обмежень та орієнтацією на індивідуальну художню стратегію, сформовану у взаємодії з національними та міжнародними мистецькими практиками. Його діяльність демонструє перехід від локальної художньої ідентичності до моделі автономного авторського висловлювання, що функціонує в полі сучасного мистецтва як відкритої системи смислів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу творчості Тараса Табаки як цілісного явища, що відображає загальні тенденції трансформації українського мистецтва пострадянського періоду.

Мета статті полягає в аналізі художньої та кураторської діяльності Тараса Табаки як єдиної творчої стратегії, сформованої в умовах змін художніх парадигм кінця XX – початку XXI століття.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали біографічні джерела, інтерв'ю, мистецтвознавчі публікації, авторські тексти Тараса Табаки, а також документація виставкових і кураторських проєктів в Україні.

У дослідженні застосовано комплекс методів: біографічний – для реконструкції етапів становлення митця; формально-стилістичний – для аналізу художньої мови; контекстуальний для співвіднесення творчості з мистецькими процесами кінця XX – початку XXI століття; інтерпретаційний – для виявлення концептуальних засад творчості.

Теоретичним орієнтиром дослідження є концепція «розподілу чуттєвого» Жака Рансьєра, у межах якої мистецтво розглядається

як спосіб організації досвіду. При такому підході художня практика постає не лише як створення образів, а як процес, що змінює самі умови сприйняття реальності [1]. Така оптика дозволяє розглядати проєкти Тараса Табаки не просто як окремі висловлювання, а як спроби вибудовування нових способів бачення, де значення виникає у взаємодії між твором, експозиційним простором і глядачем. Методологічну основу дослідження становлять підходи до аналізу сучасного мистецтва як відкритої системи смислів, що формується у взаємодії автора, твору і глядача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку сучасного українського мистецтва кінця XX – початку XXI століття є предметом активного наукового осмислення вітчизняного мистецтвознавства. Дослідники акцентують на процесах трансформації художніх практик у пострадянський період, зокрема на зміні статусу живопису, розширенні медіальних меж мистецтва та формуванні нових інституційних моделей.

У працях Г. Скляренко окреслено ключові тенденції українського мистецтва 1990-х років, зокрема перехід від ідеологічно детермінованих форм до постмодерних стратегій художнього висловлювання, а також формування «Нової хвилі» як явища, що репрезентує генераційний злам у вітчизняному мистецтві [2, с. 189]. Окрему увагу дослідниця приділяє проблемі індивідуалізації художньої практики та посиленню ролі авторської позиції в умовах розпаду радянської системи мистецьких інституцій.

У дослідженнях О. Баршинової сучасне українське мистецтво розглядається як простір взаємодії локальних традицій і глобальних культурних процесів, де особливого значення набуває питання самоідентифікації художника та переосмислення національної культурної пам'яті. Дослідниця підкреслює, що саме 1990-ті роки стали періодом інтенсивного пошуку нових форм художньої мови та інституційної присутності мистецтва [3].

Важливим для розуміння трансформацій живопису є також аналітичні розвідки Т. Миронової, у яких наголошується на кризі традиційної картини та переході до нефігуративних і концептуальних практик [4, с. 178]. Автор розглядає цей процес як зміну самої природи художнього висловлювання, де зображення поступається місцем процесуальності та інтелектуальній рефлексії.

Окремий блок досліджень присвячено регіональним художнім школам, зокрема закарпатській, у межах якої відзначається збереження живописної традиції при одночасному її переосмисленні в контексті сучасного мистецтва. У цьому напрямі важливими є праці Г. Вишеславського, Г. Скляренко, К. Тихоненко, що аналізують діяльність художників, які вийшли за межі локальної школи та інтегрувалися в загальноукраїнський і міжнародний мистецький простір.

Водночас слід констатувати, що попри наявність значного корпусу досліджень, творчість Тараса Табаки як цілісна художньо-кураторська стратегія залишається недостатньо осмисленою. Переважна більшість публікацій стосується окремих виставкових проєктів або загальних оглядів мистецького середовища 1990-х років, що актуалізує необхідність системного аналізу його діяльності в контексті трансформацій сучасного українського мистецтва.

Результати. Тарас Табака – художник і автор мистецьких проєктів, чия творча практика не вписується в межі традиційного трактування закарпатської школи живопису. Його позиція принципово вибудовується поза інституційними та груповими ідентифікаціями, акцентуючи на автономності індивідуального висловлювання. Водночас діяльність митця спрямована не лише на формування власної художньої мови, але й на активне конструювання культурного середовища, адекватного змінам сучасних художніх стратегій і парадигм.

Формування творчої парадигми Тараса Табаки відбувалося в контексті глибоких соціокультурних трансформацій кінця 1980-х – початку 1990-х років, що визначили не лише зміну художніх орієнтирів, але й сам спосіб мислення молодого покоління митців. Перший етап його професійного становлення

пов'язаний із навчанням на архітектурному факультеті Львівської політехніки. Архітектурна освіта відіграла важливу роль у формуванні аналітичного мислення художника, привчивши його до структурного підходу, проєктування та багатовимірного осмислення складних завдань.

Перерване службою в армії навчання та подальше повернення до Львова в другій половині 1980-х років відбулися вже в іншій суспільній атмосфері, позначеній процесами гласності та перебудови. Саме в цей період формується прагнення митця до пошуку власного художнього голосу, що супроводжувалося відмовою від наслідування та запереченням епігонських практик. Усвідомлення необхідності самостійного творчого розвитку зумовило рішення залишити навчання у Львові та повернутися до Ужгорода.

Важливим середовищем для становлення митця стало художнє життя найзахіднішого обласного центру України початку 1990-х років, що розгорталося в умовах послаблення ідеологічного контролю та відкриття нових можливостей для творчого самовираження [5]. Зокрема, діяльність однієї з перших приватних галерей «Дар» сприяла формуванню нового типу виставкової культури та комунікації між митцями. Діяльність «Дару» була настільки активною, що на початку 1990-х групові галерейні проєкти ужгородських митців були представлені у Києві, Апатіні, Будапешті, Мюнхені, Ньюкаслі. У межах цієї інституції Тарас Табака протягом 1989–1992 років реалізував низку авторських і групових проєктів («Антропологія живопису», «Хитрий блазень. Не вір, не бійся, не проси», «Звичайна ситуація» (1989), «Штиль-1» та «Штиль-2» (1991, 1992) та ін.), які стали майданчиком для апробації нових художніх стратегій.

Подальший етап його професійного становлення пов'язаний із навчанням у Київському художньому інституті, де 1992 року художник продовжив освіту за спеціальністю «Монументальний живопис» у майстерні Миколи Стороженка. Взаємодія з педагогом, який виступав не лише викладачем, але й наставником, сприяла поглибленню світоглядних орієнтирів митця та утвердженню його індивідуальної художньої позиції. Паралельно формувались його професійні зв'язки з ключовими інституціями сучасного мистецтва, зокрема Центром сучасного мистецтва «Совіарт», сквотом «Паризька комуна» та бієнале «Імпреза». Активну участь у художньому процесі Тарас Табака поєднував із критичною діяльністю, публікуючи тексти в мистецьких виданнях «Галерея» (Київ), «Дзига» (Львів), «Ноєв ковчег» (Київ), де формулював власне бачення розвитку сучасного мистецтва. Уже на цьому етапі його позиція окреслюється як опозиційна до епігонства і наслідування.

Включення художника у ширший український та міжнародний мистецький контекст 1990-х років відіграло ключову роль у його творчій кар'єрі. Одним із таких епізодів стали «Українсько-французькі зустрічі» (1994), що об'єднали українських і французьких художників навколо питання актуальності станкової картини [6]. Ініційований у співпраці з європейськими інституціями проєкт мав на меті окреслити проблему самоідентифікації художника через критичний перегляд традиційних форм живопису і пошуку виходу за їх межі. Участь Тараса Табаки поряд із такими художниками, як Петро Бевза, Олександр Бабак, Василь Бажай, Петро Лебединець, а також взаємодія з французькими митцями Жоржем Отаром та Желем Бріссе створила інтенсивне поле обміну, де мистецтво розглядалося не як завершена форма, а як процес постійного переозначення. Олександр Соловйов у теоретичних текстах до проєкту акцентував на переході українського мистецтва до абстрактного живопису як способу подолання обмежень попередньої системи. Важливу роль у цьому процесі відігравала орієнтація на колір як автономну змістову категорію [7, с. 205]. Саме ця установка є близькою до практики Т. Табаки, де колір і матеріал функціонують не як засоби зображення, а як самодостатні елементи художньої мови. Адже на початку 1990-х творчі пошуки митця набули додаткової концептуальної визначеності. Відмова від описовості, тяжіння до абстрактних

і ненаративних форм засвідчують його прагнення збереження живопису як простору інтенсивного чуттєвого досвіду.

Включення художника у коло митців, які формували нову художню оптику 1990-х років, не є випадковим. Йдеться про спільність проблемного поля: усвідомлення кризи традиційного живопису, прагнення до його оновлення та водночас – збереження його як медіуму, здатного продукувати нові сенси.



Рис. 1. Тарас Табака. Будні. Батьківщині з любов'ю, 1995. К., ол., фото. 60х70. Фото: архів автора

Логічним продовженням цих процесів стала участь Тараса Табаки у Міжнародному ART-фестивалі 1996 року в «Українському домі» в Києві , який зафіксував новий етап трансформації українського живопису. На відміну від попередніх ініціатив, де переважав дискусійний і дослідницький компонент, фестиваль поєднав кураторську та ринкову логіку, що саме по собі віддзеркалювало зміну умов існування мистецтва в пострадянський період [4, с. 176].

У межах фестивалю особливе значення мав проєкт «Ненаративний живопис», який продовжив і водночас радикалізував дискусію про статус абстрактного мистецтва. Принципово важливим є сам термінологічний зсув: замість «абстракції» утверджувалось поняття «нефігуративність» і «ненаративність», як категорії заперечення. Така стратегія свідчить не про уточнення художнього методу, а про відмову від попередніх систем означення як таких [7, с. 247].

Вузьке коло учасників цього проєкту (Тарас Табака, Олександр Бабак, Анатолій Криволап, Тіберій Сільваші, Василь Бажай та ін.) є показовим. Важливо, що поряд із київським ядром до проєкту були залучені представники регіональних шкіл – зокрема ужгородської, яку репрезентував художник. Це підкреслює, що процес оновлення не був локалізований лише у столичному середовищі, а мав ширший, децентралізований характер [8, с. 10].

Означена участь у проєктах – лише окрушини реалізованого митцем у 1990-х – десятилітті, коли заповнювались лакуни інформаційного вакууму радянської доби та імпульсивно формувався простір актуального українського мистецтва. Тарас Табака обертався в середовищі, яке реагувало на процеси. Олег Голосій, Павло Керестей, Ігор Янович, Василь Бажай, Олександр Гнилицький, Олександр Бабак, Петро Бевза, Петро Лебединець, Марко Гейко – ті, які поруч творили «живе мистецтво», відмовляючись від категоричності чи стверджувального звучання твору. Цей досвід 1990-х років суттєво вплинув на подальшу еволюцію митця – як художника і куратора. Він заклав підґрунтя для його подальших експериментів із ненаративними формами, міжмедійними практиками та кураторськими проєктами, в яких мистецтво постає не як стабільна система образів, а як процес безперервного переозначення.

У 2003 році Тарас Табака представив свої роботи в Ужгороді. Виставка «Фрагментації» (Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая – далі ЗОХМ), позначена характерною для митця іронією, була концептуально співвіднесена з ідеями стоїцизму. Період внутрішньої ізоляції на початку 2000-х супроводжувався зверненням художника до філософських праць М. Гайдеггера, К. Ясперса, К. Юнга, А. Камю та Ж.-П. Сартра, що зумовило посилення у його творчості екзистенційної проблематики. Під впливом цих ідей у роботах митця виразніше окреслилось іронічне осмислення універсалістських та нормативних утопічних моделей.



Рис. 2. Тарас Табака. Поле, 2003. П., ол., 150х150. Фото: архів автора

Ця інтелектуальна та естетична лінія отримала подальший розвиток у персональних виставкових проєктах наступних років. Зокрема, виставка «Егоїст» (2015, Мистецький центр «Галерея Ілько» – МЦ «Галерея Ілько») фіксує зміщення акценту до проблеми суб'єктності та автономії художника, де образ «егоїзму» постає не як моральна характеристика, а як стратегія збереження індивідуальної художньої позиції в умовах соціальних очікувань [9]. У виставці «Наодинці» (2020, Закарпатський музей народної архітектури та побуту) ця тенденція посилюється: художній простір вибудовується як модель радикальної самотності, де візуальні структури функціонують як маркери внутрішнього діалогу, позбавленого зовнішнього адресата. Самотність тут набуває не лише екзистенційного, але й методологічного виміру, оскільки означує спосіб організації художнього мислення.



Рис. 3. Тарас Табака. Еверест, 2014. П., ол., 150х200. Фото: Ната Попова

Найпізніший із зазначених проєктів – «Принцип гештальта» (2025, МЦ «Галерея Ілько») – демонструє перехід до спроби синтезу фрагментарного досвіду у відносно цілісні візуальні структури. У цьому випадку художник звертається до принципів гештальт-психології як до моделі організації сприйняття, де ціле не дорівнює сумі частин. Таким чином, розірваність попередніх періодів реорганізовується у нову систему сприйняття, що поєднує фрагментарність із потенціалом цілісного зчитування.



Рис. 4. Тарас Табака. Драматичний пейзаж, 2024. П., ол., 90х100. Фото: Ната Попова

Переосмислення досвіду 1990-х логічно привело Тараса Табаку до розширення власної практики – від індивідуальної художньої позиції до кураторської як форми спільного інтелектуального простору. Якщо персональні проєкти – це лабораторія внутрішніх станів і когнітивних моделей, то групові ініціативи стали інструментом їх перевірки у публічному вимірі. Кураторство для художника стало способом ініціювання діалогу, створення напружених смислових конфігурацій і, водночас, формою дії, спрямованої на подолання інерції в художньому житті Закарпаття.

У 2009 році відбувся пілотний груповий проєкт «Ідеаліст» (ЗОХМ), в якому Тарас Табака представив роботи молодих авторів. В основі ідеї – ідеалізм як категорія, що протиставляється не стільки матеріальному, скільки інерції мислення в мистецтві [9, с. 3]. Проєкт можна трактувати як спробу повернення до ідеї мистецтва як інтелектуального

процесу, де значення формується не через репрезентацію, а через мислення. На відміну від традиційного трактування ідеалу як недосяжної абстракції, у цьому проєкті він постає як активна сила, що стимулює художній пошук [10, с. 144]. Кураторська логіка художника полягала у відмові від ієрархії між авторами: твори не підпорядковувались єдиному наративу, а співіснували у стані напруженої співприсутності. Такий підхід дав можливість створити поліфонічний простір, у якому глядач змушений самостійно вибудовувати зв'язки між роботами.

Логічним продовженням роздумів про природу мистецтва став проєкт «Індеферента» (2011, ЗОХМ), у якому акцент зміститься до категорії відстороненості. Якщо проєкт «Ідеаліст» апелював до внутрішньої мотивації художника, то в «Індеференті» куратор спробував розкрити стан емоційної та ціннісної нейтральності. Кураторську рефлексію можна розглядати як реакцію на перенасиченість мистецького простору висловлюваннями, що претендують на значущість. Відмова від виразної позиції тут не є ознакою слабкості, а радше свідомою стратегією, яка дозволяє уникнути банальності смислів. У ширшому контексті «Індеферента» може бути інтерпретована як критика як ідеологічного, так і емоційного перевантаження сучасного мистецтва.

Відкриття в Ужгороді мистецького центру «Галерея Ілько» у 2013 році стало новим етапом на шляху кураторських практик Тараса Табаки. Сучасний експозиційний простір розкривав можливості для втілення будь-яких ідей та задумів. Співпраця з галереєю розпочалась з виставки «Фрагментації» (2013). Проєкт репрезентував ще один важливий аспект творчості митця – роботу з розривом і дискретністю. Художня мова проєкту будувалась на принципі фрагмента, який не прагне до цілісності, а, навпаки, підкреслює її неможливість [12]. Це відповідає загальним тенденціям постмодерного мистецтва, де світ сприймається як множинний і нестабільний. Відтак твір перестає бути завершеною формою і перетворюється на відкриту структуру.



Рис. 5. Відкриття проєкту «Фрагментації», 2013. Мистецький центр «Галерея Ілько», Ужгород. Джерело: https://ilko.ua/ua/event/fragmentatsiyi

У циклі кураторських виставок спільно з Михайлом Ілько «Процес. Новітній реалізм» (2016–2017, МЦ «Галерея Ілько») змінюється саме уявлення про художній твір: він уже не сприймається як завершений об'єкт, а радше як відкрита структура, що перебуває у стані становлення. Експозиція була побудована так, щоб зміст не був закладений наперед, а виникав у взаємодії між роботами, простором і глядачем [13]. У цьому сенсі кураторська стратегія Тараса Табаки перегукується з підходом Жака Рансьєра: важливим є не стільки те, що саме зображено, скільки те, як це сприймається. Відмова від ієрархії і принцип незавершеності створили ситуацію, в якій глядач не просто спостерігав, а змушений був сам вибудовувати смислові зв'язки.







Рис. 6, 7, 8. Фрагменти експозиції проєкту «Процес-3. Новітній реалізм. Οντολογία», 2017. Фото: Роберт Довганич. Джерело: https://surl.li/xomkel

Проєкт «INTRO» (2019, МЦ «Галерея Ілько», Ужгород; Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк) – приклад мережевої взаємодії, де індивідуальні висловлювання були інтегровані у спільний простір. В основі експозиції – вісім авторських проєктів, в яких було представлено творчість понад сорока художників з усієї України. У цьому випадку художник виступив не лише як автор чи куратор, а як модератор процесу. Його роль полягала у створенні умов для взаємодії, а не у нав'язуванні інтерпретації [14]. Проєкт відобразив зміну моделі мистецтва від індивідуального до колективного. Водночас не зняв питання авторства, а радше став спробою його переосмислення, розширюючи до рівня спільного досвіду.



Рис. 9. Фрагмент експозиції проєкту Катерини Ганейчук «Мутації любові» в рамках «INTRO», 2019. Мистецький центр «Галерея Ілько». Фото: Карл Смутко. Джерело: https://ilko.ua/ua/event/intro

«Сто років самотності» (2021) – масштабна виставка у Львівському палаці мистецтв, яка відбулась у переддень повномасштабного вторгнення. Ніби в передчутті потрясінь, ідейна концепція Тараса Табаки сьогодні звучить мов маніфест: «Ми пройшли через шовкові ковдри обіцянок та забаганок. Ми віримо лише в себе. Бо ми – мистецтво, думка і відчуття суспільства. Нашого. Українського». Концептуальна основа виставки вибудовувалась навколо теми ізоляції, самоідентифікації та внутрішньої стійкості, що сьогодні набуває особливої актуальності в контексті історичних трансформацій.



Рис. 10. Тарас Табака. Сто років самотності, 2015. П., ол., 150х200. Фото: Ната Попова

Виставковий проєкт «Бункер» (2024, ЗОХМ), продовжив лінію Тараса Табаки, зорієнтованої на осмислення мистецтва як інструмента рефлексії над кризовими станами сучасності. Експозиція, що об'єднала живопис, графіку та інсталяції була побудована навколо досвіду війни та психологічного стану суспільства в умовах загрози. Концептуально «Бункер» інтерпретується не як фізичний простір укриття, а як метафора трансформації уявлень про безпеку, як модель внутрішнього сховища людської свідомості. У цьому сенсі кураторська стратегія Т. Табаки була спрямована на відмову від прямої репрезентації травматичного досвіду на користь його опосередкованого та метафоричного осмислення [15]. Експозиція виставки вибудовувалась як аналітичне поле, де мистецтво виконувало функції фіксації станів нестабільності, терапевтичної комунікації та критичного осмислення реальності.



Рис. 11. Тарас Табака. Про що мовчить ріка, 2024. П., ол., 150х240

Узагальнюючи, можна стверджувати, що кураторські проєкти Тараса спрямовані на переосмислення ролі художника, деконструкцію усталених моделей мистецтва, створення простору для альтернативних висловлювань. Його діяльність можна розглядати як спробу формування нового типу мистецького середовища, у якому важливими є не стільки окремі твори, скільки процеси взаємодії та мислення.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що творча практика Тараса Табаки формувалася в умовах глибоких трансформацій українського мистецтва кінця 1980-х – початку 1990-х років, позначених переосмисленням ролі художника, подоланням традиційних форм репрезентації та утвердженням нових моделей художнього мислення. У цьому контексті його діяльність не лише відображає означені процеси, але й репрезентує перехід від наративності до процесуальності, від зображення – до автономного художнього жесту як носія смислу.

Доведено, що кураторська діяльність митця є органічним продовженням його індивідуальної художньої практики, у межах якої авторська позиція трансформується у форму колективного інтелектуального досвіду. Реалізовані упродовж 2000–2020-х років проєкти засвідчують послідовний перехід від індивідуального висловлювання до створення комунікативних платформ, критичного осмислення та спільного продукування значень. Важливим результатом цієї діяльності стало формування кола художників (зокрема Руслан Тремба, Віктор Мельничук, Беата Корн, Вадим Харабарук, Наталя Шевченко, Іван Небесник, Михайло Ходанич, Ната Попова, Наталя Тарнай, Володимир Ульянов, Василь Кадар, Олекса Динник), з якими упродовж 2013–2021 років було реалізовано близько двадцяти виставкових проєктів, що сприяли активізації мистецького процесу в регіоні.

Таким чином, Тарас Табака постає не лише як художник, але і як важливий агент інституційних змін у мистецькому середовищі Закарпаття, діяльність якого спрямована на переосмислення ролі мистецтва та формування нових моделей його функціонування. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом індивідуальної художньої практики митця в контексті розвитку сучасного українського мистецтва.

Література:

1. Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. London : Bloomsbury, 2004. 126 p.
2. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. *Сучасне мистецтво*: *збірник наукових праць.* Київ : ІПСМ НАМ України. 2009. Вип. VI. С. 188–196.
3. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. KORYDOR – журнал про сучасну культуру, 10 березня 2015. URL: https://surl.li/eecsas часопис <Ї>
4. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років : художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. Сучасне мистецтво. *Сучасне мистецтво*: *збірник наукових праць.* Київ: ІПСМ НАМ України. 2021. Вип. XVIII. С. 175–182. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445
5. Гаврош О. Бесіди: Тарас Табака. Мистецький центр «Галерея Ілько». 2017. URL: http://surl.li/glgxoo.
6. Українсько-французькі зустрічі. Каталог виставки. Київ : Видавництво «Задумливий страус», 1994. С. 11.
7. Сахарук В. Живописний заповідник. Київ : ІПСМ НАМ України, 2024. 380 с.
8. Скляренко Г. Тарас Табака : з поверхні чистого листа. ART NEW PROJECT. Київ, 1995. С. 10-12.
9. Табака Т. Егоїст. МЦ «Галерея Ілько». 29.01–22.03. 2015. URL: https://surl.li/inilfy
10. Ідеаліст : каталог виставки. Вступна стаття Т. Табаки. Ужгород. 2006. 12 с.
11. Біксей, Л. Ідеаліст. *Образотворче мистецтво*. 2010. № 2/3. С. 144–145.
12. Табака Т. Фрагментації. МЦ «Галерея Ілько». 14.05 – 08.06. 2013. URL: https://surl.li/mfdocw
13. Ілько М., Табака Т. «Процес-3. Новітній реалізм». Οντολογία. МЦ «Галерея Ілько». 10.01–14.02. 2017. URL: https://surl.li/exlhnt
14. INTRO. МЦ «Галерея Ілько». 17.04–19.05. 2019. URL: https://surl.li/ocfwbb
15. Липкань Л. «Мистецтво не просто відображає час – воно його випереджає, дозволяє передбачити, що буде далі», – Тарас Табака. Varosh, 08 квітня 2026. URL: https://surl.li/rpcasl

References:

1. Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Bloomsbury [in English].

2. Skliarenko, H. (2009). «Nova khvylia» i ukrainske mystetstvo kintsia XX stolittia ["New Wave" and Ukrainian art of the late 20th century]. *Suchasne mystetstvo: zbirnyk naukovykh prats*, VI, 188–196 [in Ukrainian].

3. Barshynova, O. (2015, March 10). Suchasne ukrainske mystetstvo: istorychna pamiat ta svitovyi kontekst [Contemporary Ukrainian art: historical memory and global context]. *KORYDOR – Journal of Contemporary Culture*. Retrieved from https://surl.li/eecsas [in Ukrainian].

4. Mironova, T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv: khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [Main directions of Ukrainian art (1990–2020): artistic language, forms, and expressive means – the state of research]. *Suchasne mystetstvo: zbirnyk naukovykh prats*, XVIII, 175–182. https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445 [in Ukrainian].

5. Havrosh, O. (2017). Besidy: Taras Tabaka [Conversations: Taras Tabaka]. *Mystetskyi tsentr "Halereia Ilko"*. Retrieved from http://surl.li/glgxoo [in Ukrainian].

6. Ukrainsko-frantsuzki zustrichi [Ukrainian-French meetings]. (1994). Exhibition catalogue. Kyiv: Vydavnytstvo "Zadumlyvyi straus" [in Ukrainian].

7. Sakharuk, V. (2024). *Zhyvopysnyi zapovidnyk* [Painterly reserve]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy [in Ukrainian].

8. Skliarenko, H. (1995). Taras Tabaka: z poverkhni chystoho lysta [Taras Tabaka: from the surface of a blank sheet]. *ART NEW PROJECT*, 10–12 [in Ukrainian].

9. Tabaka, T. (2015). Egoist [Egoist]. *Mystetskyi tsentr "Halereia Ilko"*. Retrieved from https://surl.li/inilfy [in Ukrainian].

10. Tabaka, T. (2006). *Idealist* [Idealist]. Exhibition catalogue. Uzhhorod [in Ukrainian].

11. Biksei, L. (2010). Idealist [Idealist]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2/3, 144–145 [in Ukrainian].

12. Tabaka, T. (2013). Frahmentatsii [Fragmentations]. *Mystetskyi tsentr "Halereia Ilko"*. Retrieved from https://surl.li/mfdocw [in Ukrainian].

13. Ilko, M., & Tabaka, T. (2017). «Protses-3. Novitnii realizm». Ontolohiia ["Process-3. Latest realism". Ontology]. *Mystetskyi tsentr "Halereia Ilko"*. Retrieved from https://surl.li/exlhnt [in Ukrainian].

14. INTRO [INTRO]. (2019). *Mystetskyi tsentr "Halereia Ilko"*. Retrieved from https://surl.li/ocfwbb [in Ukrainian].

15. Lypkan, L. (2026, April 8). «Mystetstvo ne prosto vidobrazhaie chas – vono yoho vyperedzhaie…» – Taras Tabaka ["Art not only reflects time – it anticipates it…" – Taras Tabaka]. *Varosh*. Retrieved from https://surl.li/rpcasl [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



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

УДК 004.92:62-9
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.9

Головачук Ігор Павлович,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0003-0811-6107
golovachuk.igor@gmail.com

Мирошниченко Іванна Володимирівна,
асистент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0003-3287-5808
myroshnychenko.i@lntu.edu.ua

Шмельов В'ячеслав Михайлович,
асистент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0009-0008-8977-8893
s.chetverzuk@lutsk-ntu.com.ua

Бурчак Ігор Несторович,
доцент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0003-2662-6442
i.burchak@lntu.edu.ua

МЕТОДИ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ НА ВИРОБАХ СКЛАДНОЇ ФОРМИ

Метою дослідження є розробка та обґрунтування методів 3D-моделювання графічних зображень на виробах складної форми з використанням CAD-систем для подальшого проєктування прес-форм.

У статті розглянуто методи 3D-моделювання графічних зображень на виробах складної форми в середовищі сучасних CAD-систем з метою їх подальшого використання при проєктуванні прес-форм. Проаналізовано особливості формування рельєфних та заглиблених елементів на криволінійних поверхнях, визначено обмеження стандартних інструментів моделювання та запропоновано алгоритм побудови параметричних моделей з урахуванням технологічних вимог до виготовлення формоутворювальної оснастки. Отримані результати дозволяють підвищити точність геометричного відтворення графічних елементів, скоротити час проєктування прес-форм та забезпечити відповідність моделей вимогам виробництва. Досліджено інструментальні можливості параметричного моделювання для формування рельєфних та гравійованих елементів. Розроблено алгоритм побудови 3D-моделі виробу з інтегрованим графічним зображенням.

Визначено особливості формування геометрії, придатної для подальшого конструювання прес-форми. Вдосконалено методики 3D-моделювання графічних зображень на поверхнях складної просторової форми з урахуванням вимог до конструювання прес-форм для виготовлення мила, встановленні залежностей між параметрами рельєфу графічного зображення та конструктивними особливостями формоутворювальної оснастки.

Також проаналізовано вплив типів поверхні на якість та чіткість відтворення графічних елементів у процесі формоутворення. Обґрунтовано доцільність застосування адаптивних параметрів згладжування та контролю кутів ухилу, що дозволяє якісніше відокремити виріб від прес-форми.

Ключові слова: *3D-моделювання, графічні зображення, CAD-системи, параметричне моделювання, прес-форми, вироби складної форми.*

© Головачук І. П., Мирошниченко І. В., Шмельов В. М., Бурчак І. Н., 2026

Holovachuk Igor, Myroshnychenko Ivanna, Shmelov Viacheslav, Burchak Ihor. METHODS OF 3D MODELING OF GRAPHIC IMAGES ON PRODUCTS OF COMPLEX SHAPE

The aim of the study is to develop and substantiate methods for 3D modeling of graphic images on complex-shaped products using CAD systems for subsequent mold design.

The article examines methods of 3D modeling of graphic images on complex-shaped products in modern CAD environments for their further application in mold design. The features of forming relief and recessed elements on curved surfaces are analyzed, the limitations of standard modeling tools are identified, and an algorithm for constructing parametric models is proposed, taking into account technological requirements for the manufacture of forming tooling. The obtained results make it possible to improve the accuracy of geometric reproduction of graphic elements, reduce the time required for mold design, and ensure compliance of models with production requirements. The capabilities of parametric modeling tools for creating relief and engraved elements are investigated. An algorithm for constructing a 3D model of a product with an integrated graphic image is developed.

The features of forming geometry suitable for further mold design are determined. The methods of 3D modeling of graphic images on surfaces of complex spatial shape are improved, taking into account the requirements for designing molds for soap production, and relationships between the parameters of the graphic relief and the design features of forming tooling are established.

The influence of surface types on the quality and clarity of graphic element reproduction during the forming process is also analyzed. The feasibility of using adaptive smoothing parameters and controlling draft angles is substantiated, which allows for improved separation of the product from the mold.

Key words: *3D modeling, graphic images, CAD systems, parametric modeling, molds, complex-shaped products.*

Вступ. У сучасному промисловому дизайні цифрові технології формоутворення відіграють ключову роль у процесі створення конкурентоспроможної продукції. Інтеграція графічних зображень у тривимірну структуру виробу є важливим засобом формування візуальної ідентичності, підвищення впізнаваності бренду та створення доданої естетичної цінності продукту. Рельєфні логотипи, декоративні композиції, орнаментальні структури та типографічні елементи дедалі частіше стають невід'ємною складовою об'ємно-просторового рішення виробів серійного виробництва.

На відміну від площинної графіки, інтеграція зображень у криволінійні поверхні виробів потребує врахування складної геометрії, пластичних характеристик форми та технологічних обмежень виготовлення. Особливо це актуально для продукції, що виготовляється методом лиття або пресування, де формоутворювальна оснастка повинна забезпечувати точне відтворення дрібних деталей рельєфу, коректні кути нахилу. У таких умовах дизайнерське рішення безпосередньо пов'язане з інженерною реалізацією.

Сучасні CAD-системи відкривають широкі можливості для параметричного моделювання рельєфних та заглиблених графічних елементів [2, 10]. Проте їх застосування у практиці промислового дизайну часто обмежується стандартними інструментами без системного врахування технологічних вимог майбутнього виробництва. Відсутність узгодженої методики може призводити до спотворення графіки при перенесенні на складну поверхню, втрати композиційної цілісності або ускладнення процесу виготовлення прес-форм.

У контексті розвитку цифрового прототипування особливого значення набуває формування алгоритмів моделювання, які поєднують художню виразність із технологічною доцільністю. Дизайнер має працювати не лише з пластикою форми, а й із параметрами, що впливають на подальший виробничий цикл: глибиною рельєфу, кутами виймання, масштабуванням з урахуванням усадки матеріалу, формуванням лінії рознімання.

Таким чином, дослідження методів 3D-моделювання графічних зображень на виробах складної форми для подальшого проєктування прес-форм є актуальним завданням у сфері промислового дизайну. Воно спрямоване на гармонізацію художнього формоутворення та інженерної реалізації в умовах серійного виробництва.

Матеріали та методи. M. P. Groover розглядав технологічні аспекти цифрового виробництва та вплив геометрії виробу на якість формування поверхні [14].

Вагомий внесок у розвиток геометричного моделювання також зробили Christoph

M. Hoffmann, який досліджував математичні основи твердотільного та геометричного моделювання [15], а також Michael Garland і Paul Heckbert, які розробили методи спрощення поверхонь із використанням квадратичних метрик похибки [15]. Крім того, Martin J. Pratt зробив внесок у стандартизацію представлення геометричних моделей через STEP-формат [7].

Саме їхні праці заклали математичний апарат, який використовується у CAD-системах (у тому числі SolidWorks) для побудови складних поверхонь і перенесення графіки на криволінійні оболонки.

Незважаючи на значну кількість досліджень у сфері геометричного моделювання та адитивного виробництва, питання оптимізації художніх векторних зображень для виготовлення прес-форм дрібносерійних виробів (зокрема декоративного мила) залишається недостатньо систематизованим. Запропонована методика інтегрує положення теорії кривих Безьє, алгоритмів редукції складності та принципів технологічності формоутворення.

Результати. Основною ідеєю нашої статті було створення графічного зображення з подальшою адаптацією під нанесення на складні криволінійні поверхні.

Ми зупинилися на створенні айдентики для мила – це поєднання брендингу, графічного дизайну та маркетингу, адже продукт належить до категорії щоденного використання, де покупець часто приймає рішення на основі візуального враження.

Як цільову аудиторію ми обрали людей з чутливою шкірою, любителів натуральної косметики та дітей. Ми плануємо розробити графічне зображення призначене для натурального мила ручної роботи з м'якими кольорами, рослинними елементами, «еко»-естетикою у силі мінімалізму, зі стриманими кольорами та витонченою типографікою.

Нам підходить колірна палітра: жовтий чи помаранчевий (зерна злаків) та зелений (натуральність, трави, екологія).

Для забезпечення читабельності тексту оберемо шрифт, що формує характер бренду, а саме класичний.

Серед графічних елементів використаємо рослини (злакові) та елементи сільського пейзажу для підсилення екологічного спрямування.

Так як мило – це продукт, пов'язаний із доглядом, чистотою та приємними відчуттями. Тому дизайн повинен викликати: відчуття свіжості, затишку, натуральності та турботи про себе [16].

Саме емоційний дизайн часто стає ключовим фактором покупки.

У середовищі Corel нами було створено графічну ілюстрацію (рис. 1) адаптовану під нанесення на складну криволінійну поверхню, наприклад мило. Композиція має класичну медальйонну (емблемну) побудову. Основними елементами композиції є: зовнішнє кільце з обрамленням знака, текстове кільце з назвою бренду, декоративні рослинні елементи, центральна ілюстративна сцена. Така структура добре підходить для: штампування, тиснення та рельєфного лиття мила. Кругла композиція природно відповідає формі шматка мила.

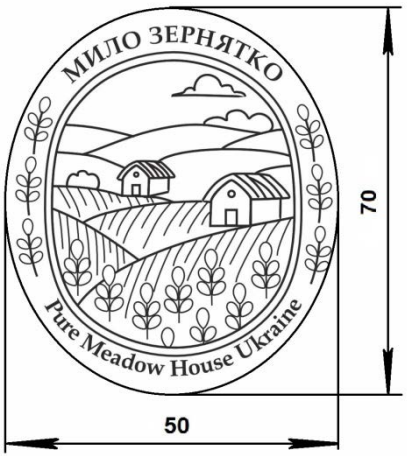


Рис. 1. Графічна ілюстрація мила

Композиція має класичну емблемну побудову. Зовнішнє кільце обрамлює знак. Текстове кільце містить назва бренду. Декоративні рослинні елементи утворюють центральну ілюстративну сцену. Така структура добре підходить для: штампування, тиснення, рельєфного лиття мила.

Оскільки кругла композиція природно відповідає формі шматка мила.

Композиція стабільна та врівноважена. Композиційний центр мила це – сільський пейзаж з двома будиночками. Таким чином ми хотіли відтворити: відчуття натуральності, асоціацію з фермерським походженням, образ екологічного продукту. Пейзаж має перспективну глибину. На передньому плані ми зобразили рослини. Середній план відвели для поля й на задньому плані показали пагорби та небо.

Ми виконали зображення у стилі контурної декоративної графіки з рівномірною товщиною ліній, відсутністю тіней, використали штрихування для поля. Це дуже добре підходить для: гравіювання, лазерного різання та 3D-штампів. Для надписів використано класичний антиквений шрифт (serif). Він елегантно виглядає та створює відчуття традиції й добре читається по колу.

Нами було обрано стиль фермерської емблеми, або ж еко-бренду. Акцент було зроблено на: натуральність, ручну роботу, фермерське виробництво та екологічність.

Ми провели аналіз графічного зображення та його композиційної структури. Графіка виконана лінійним контурним стилем без заливок.

Для кількісної характеристики складності зображення використаємо показник ентропії Шеннона, що визначається за формулою:

$$\boldsymbol{H = -\sum p_i \, log_2 \, p_i},$$

де $\boldsymbol{p_i}$ – ймовірність появи пікселя з яскравістю $\boldsymbol{iii}$;

$\boldsymbol{H}$ – ентропія.

Проведемо аналіз зображення та визначимо наближену кількість пікселів чорного кольору з показником яскравості до 80. Після підстановки значень у формулу, отримаємо: $\boldsymbol{H = -\sum 0.2 \, log_2 \, 0.2 \approx 0.54}$.

Орієнтовні діапазони ентропії представлені у табл. 1.

Потрібно враховувати, що на складних поверхнях зображення деформується та дрібні деталі втрачаються швидше, ніж на площині. Чим більша кривизна – тим менша допустима складність. Зображення з великими чорними зонами друкується добре на криволінійній поверхні, а з дрібними

Таблиця 1

Орієнтовні діапазони ентропії

Характер зображення	**Ентропія**	**Придатність графічного зображення до нанесення на криволінійну поверхню**
Просте (логотипи)	0–0.5	Відмінно
Середнє	0.5–0.8	Залежить від масштабу
Дуже складне	0.8–1.0	Ризик втрати деталей

елементами – погано. Наприклад, для FDM-друку мінімальна товщина лінії ≈ 0,4–0,6 мм, а для SLA/Resin вона може становити 0,1–0,2 мм [1]. Якщо дрібні елементи зображення менші за це значення, тоді вони можуть втрачатися або ж “зливатися”.

Нами було прийнято рішення спростити зображення для усунення загроз поганої якості друку. На емблемі присутні дрібні елементи: штрихування на полях, маленькі рослини, хмари та лінії дахів. При реальному розмірі штампа 50–70 мм можливі проблеми з: штрихуванням яке може зливатися, дрібні рослини можуть втрачатися, тонкі лінії можуть не відтиснутись.

Ми вирішили оптимізувати графічну ілюстрацію для виробництва мила. Спростити штрихування. Замість багатьох ліній залишили: 2–3 основні лінії поля, збільшити товщину ліній. Оптимальна товщина ліній для штампа: 0.6–1.0 мм.

Зменшили кількість рослин, прибравши кожну другу рослину та зробили їх більшими. Для даху будинків зменшили кількість ліній. Ми розробили декілька варіантів оптимізованих рисунків (табл. 2).

Після ретельного аналізу ми зупинились на четвертому варіанті. Щоб підкреслити призначення продукту ми добавили символ мила до ілюстрації. Маленькі бульбашки, які ніби піднімаються вгору біля хмаринок доповнюють композицію.

Для створення моделі адаптованої під 3D-друк нами було обрано SolidWorks. Ключовою перевагою SolidWorks є параметричне моделювання. Можна швидко адаптувати модель під різні форми. SolidWorks

Sketcher дозволяє працювати з точною геометрією, будувати чіткі 2D-контури логотипу. У цій програмі присутні інструменти для створення рельєфу та проєціювання ескізу на складну криволінійну поверхню, що значно спрощує створення рельєфних зображень (рис. 2). На рисунку представлено етапи 3D-моделювання виробу складної форми у середовищі SolidWorks. Ліворуч зображено базову геометричну форму мила, отриману шляхом побудови ескізу з подальшим застосуванням операцій витягування (Extruded Boss/ Base) та згладжування граней за допомогою інструмента Fillet, що забезпечує ергономічність та плавність контурів виробу. Праворуч наведено модель із нанесеним рельєфним графічним зображенням. Графічний елемент, що включає композицію із лінійних та криволінійних примітивів, адаптовано до криволінійної поверхні шляхом проєціювання (Wrap або Project Curve), що дозволяє коректно відобразити зображення на поверхні складної форми.

Моделювання текстової інформації на поверхні виробів складної просторової форми, зокрема мила овальної геометрії, характеризується низкою специфічних технічних та інструментальних особливостей, обумовлених необхідністю коректної адаптації двовимірного текстового ескізу до криволінійної поверхні.



Рис. 2. Етапи 3D-моделювання виробу

На початковому етапі формується параметричний ескіз тексту із використанням інструмента Sketch Text, що дозволяє задавати гарнітуру, розміри, міжлітерні інтервали та орієнтацію напису. Для узгодження композиції із формою виробу текст, як правило, розміщується вздовж допоміжних кривих

Таблиця 2

Варіанти оптимізованих графічних ілюстрацій

 Внесено ряд змін: трохи товстіші лінії, вирівняна товщина контурів та рослини зроблені трохи більшими.	 Була проведена наступна оптимізація: зменшено кількість рослин, прибрано частину штрихування полів, збільшено будиночки та спрощено дах.
 Проведено наступні спрощення: мінімум дрібних деталей, залишено лише основні лінії ландшафту, великі чисті форми та декоративні рослини залишені тільки як акценти.	 На ній зроблено наступні перетворення: основні елементи графічного зображення підняті, лінії поля та деякі лінії будинків утоплені. До того ж округлені переходи.

(дуг або сплайнів), що забезпечує його рівномірне розташування відносно контурів моделі.

Ключовою особливістю є перенесення текстового ескізу на криволінійну поверхню. У середовищі SolidWorks це реалізується за допомогою інструмента Wrap, який забезпечує проєціювання тексту без суттєвих геометричних спотворень. На відміну від стандартних операцій витягування, цей підхід дозволяє зберегти пропорції символів та їхню читабельність навіть на опуклих або складно профільованих поверхнях.

Формування рельєфу здійснюється шляхом вибору режимів Emboss (створення виступаючого тексту) або Deboss (створення заглибленого напису). При цьому важливим є коректний підбір глибини рельєфу, яка повинна забезпечувати візуальну виразність тексту та відповідати технологічним вимогам виготовлення (наприклад, лиття у формах) [5, 6].

Додатковою особливістю є необхідність згладжування переходів між текстовими елементами та базовою поверхнею виробу. Це досягається застосуванням інструментів Fillet та, за потреби, Draft, що дозволяють уникнути різких кромок, підвищити ергономічність виробу та покращити умови виймання з форми.

Отримана 3D-модель демонструє можливості SolidWorks щодо створення виробів складної органічної форми з інтегрованими графічними елементами, а також дозволяє виконувати подальший аналіз технологічності та підготовку до виробництва. У SolidWorks закладено можливість перевірки: мінімальних елементів (відстані між лініями та товщини) та плавність форм (округлення та нахили для виймання з форми).

У програмі можна зберігати файл у форматах: STL (для 3D-друку) або ж STEP (для ЧПУ), що дає можливість одразу передати модель у виробництво.

На рисунку 3 представлено результат 3D-моделювання та фотореалістичного рендерингу прототипу косметичного виробу – мила овальної складної форми з інтегрованим рельєфним графічним елементом. Модель розроблено у програмному середовищі Autodesk 3ds Max із використанням полігонального моделювання та модифікаторів згладжування поверхні.



Рис. 3. Фінальний рендер

Графічне зображення на поверхні виробу виконане у вигляді тиснення (emboss), що включає стилізований пейзаж із архітектурними елементами та текстовими написами, гармонійно інтегрованими у загальну композицію.

Матеріал моделі імітує матову поверхню мила з легким розсіюванням світла, що досягається за рахунок налаштування шейдерів (Subsurface Scattering). Освітлення сцени реалізовано із застосуванням студійного HDRI-середовища, що дозволяє підкреслити форму об’єкта, глибину рельєфу та текстурні особливості.

Фінальний рендер виконано з урахуванням рекламної подачі: композиція доповнена нейтральним мармуровим фоном та декоративними елементами (квіти), які підсилюють естетичне сприйняття продукту та акцентують увагу на графічному зображенні.

Висновки. У результаті дослідження систематизовано методи 3D-моделювання графічних зображень на виробах складної просторової форми з урахуванням подальшого проєктування прес-форм. Встановлено, що ефективність інтеграції графічних елементів значною мірою залежить від параметричного підходу до формування рельєфу та врахування технологічних обмежень ще на етапі цифрового прототипування.

Доведено, що застосування алгоритмізованої послідовності моделювання (підготовка векторного контуру – контрольована проєкція – формування рельєфу – перевірка технологічності) дозволяє зберегти композиційну цілісність графіки та забезпечити її коректне відтворення у формоутворювальній оснастці.

Визначено ключові параметри, що впливають на якість формоутворення: глибина та профіль рельєфу, мінімальна товщина елементів, кут ухилу та радіуси переходів. Їх узгодження з конструктивними вимогами прес-форми забезпечує зменшення кількості ітерацій у процесі проєктування та підвищує ефективність взаємодії дизайнера й інженера.

Отримані результати можуть бути використані у практиці промислового дизайну при створенні серійної продукції з інтегрованими графічними елементами та у навчальному процесі підготовки дизайнерів.

Література:

1. Ahn S. H., Montero M., Odell D., Roundy S., Wright P. K. Anisotropic material properties of fused deposition modeling ABS. Rapid Prototyping Journal. 2002. Vol. 8, No. 4. P. 248–257. DOI: https://doi.org/10.1108/13552540210441166

2. Bodein Y., Rose B., Caillaud E. Explicit reference modeling methodology in parametric CAD system. Computers in Industry. 2014. Vol. 65, No. 1. P. 136–147. DOI: https://doi.org/10.1016/j.compind.2013.08.004

3. Choi S. H., Cheung H. H. A multi-material virtual prototyping approach to product design. Computer-Aided Design. 2005. Vol. 37, No. 1. P. 1–15. DOI: https://doi.org/10.1016/j.cad.2004.03.003

4. Dorst K. The core of "design thinking" and its application. Design Studies. 2011. Vol. 32, No. 6. P. 521–532. DOI: https://doi.org/10.1016/j.destud.2011.07.006

5. Favi C., Germani M., Mandolini M. Design for manufacturing and assembly in the product lifecycle management perspective. Procedia CIRP. 2016. Vol. 50. P. 628–633. DOI: https://doi.org/10.1016/j.procir.2016.04.160

6. Kuo T. C., Huang S. H., Zhang H. C. Design for manufacture and design for "X": Concepts, applications, and perspectives. Computers & Industrial Engineering. 2001. Vol. 41, No. 3. P. 241–260. DOI: https://doi.org/10.1016/S0360-8352(01)00045-6

7. Pratt M. J. Introduction to ISO 10303–the STEP standard for product data exchange. Journal of Computing and Information Science in Engineering. 2001. Vol. 1, No. 1. P. 102–103. DOI: https://doi.org/10.1115/1.1354995

8. Rosen D. W. Design for additive manufacturing. Computer-Aided Design for Additive Manufacturing of Cellular Structures. Computer-Aided Design and Applications. 2007. Vol. 4, No. 4. P. 585–594. DOI: https://doi.org/10.1080/16864360.2007.10738493

9. Shea K., Aish R., Gourtovaia M. Towards integrated performance-driven generative design tools. Automation in Construction. 2005. Vol. 14, No. 2. P. 253–264. DOI: https://doi.org/10.1016/j.autcon.2004.07.002

10. Wang H., Yan Y. CAD model simplification for rapid prototyping. The International Journal of Advanced Manufacturing Technology. 2011. Vol. 60. P. 321–331. DOI: https://doi.org/10.1007/s00170-011-3605-5

11. Ulrich K. T., Eppinger S. D. Product design and development. 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2016. 432 p.

12. Pahl G., Beitz W., Feldhusen J., Grote K.-H. Engineering design: A systematic approach. 3rd ed. London: Springer, 2007. 617 p.

13. Cross N. Engineering design methods: Strategies for product design. 4th ed. Chichester: Wiley, 2008. 230 p.

14. Groover M. P. Fundamentals of modern manufacturing: Materials, processes, and systems. 6th ed. Hoboken: Wiley, 2019. 1025 p.

15. Hoffmann C. M. Geometric and solid modeling. San Mateo: Morgan Kaufmann, 1989. 325 p.

16. Norman D. A. The design of everyday things. Revised and expanded ed. New York: Basic Books, 2013. 368 p.

17. Ashby M. F., Johnson K. Materials and design: The art and science of material selection in product design. 3rd ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2014. 336 p.

18. Chua C. K., Leong K. F., Lim C. S. Rapid prototyping: Principles and applications. 3rd ed. Singapore: World Scientific, 2010. 512 p.

19. Прусак В. Ф. Промисловий дизайн: основи проєктування. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 256 с.

20. Скиба М. Є. Цифрові технології у формоутворенні виробів промислового дизайну. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2019. № 3. С. 52–58.

21. Garland M., Heckbert P. Surface simplification using quadric error metrics. 1997.

References:

1. Ahn, S. H., Montero, M., Odell, D., Roundy, S., & Wright, P. K. (2002). Anisotropic material properties of fused deposition modeling ABS. Rapid Prototyping Journal, 8(4), 248–257. https://doi.org/10.1108/13552540210441166

2. Bodein, Y., Rose, B., & Caillaud, E. (2014). Explicit reference modeling methodology in parametric CAD system. Computers in Industry, 65(1), 136–147. https://doi.org/10.1016/j.compind.2013.08.004

3. Choi, S. H., & Cheung, H. H. (2005). A multi-material virtual prototyping approach to product design. Computer-Aided Design, 37(1), 1–15. https://doi.org/10.1016/j.cad.2004.03.003

4. Dorst K. The core of "design thinking" and its application. Design Studies. 2011. Vol. 32, No. 6. P. 521–532. DOI: https://doi.org/10.1016/j.destud.2011.07.006

5. Favi C., Germani M., Mandolini M. Design for manufacturing and assembly in the product lifecycle management perspective. Procedia CIRP. 2016. Vol. 50. P. 628–633. DOI: https://doi.org/10.1016/j.procir.2016.04.160

6. Kuo T. C., Huang S. H., Zhang H. C. Design for manufacture and design for "X": Concepts, applications, and perspectives. Computers & Industrial Engineering. 2001. Vol. 41, No. 3. P. 241–260. DOI: https://doi.org/10.1016/S0360-8352(01)00045-6

7. Pratt M. J. Introduction to ISO 10303–the STEP standard for product data exchange. Journal of Computing and Information Science in Engineering. 2001. Vol. 1, No. 1. P. 102–103. DOI: https://doi.org/10.1115/1.1354995

8. Rosen D. W. Design for additive manufacturing. Computer-Aided Design for Additive Manufacturing of Cellular Structures. Computer-Aided Design and Applications. 2007. Vol. 4, No. 4. P. 585–594. DOI: https://doi.org/10.1080/16864360.2007.10738493

9. Shea K., Aish R., Gourtovaia M. Towards integrated performance-driven generative design tools. Automation in Construction. 2005. Vol. 14, No. 2. P. 253–264. DOI: https://doi.org/10.1016/j.autcon.2004.07.002

10. Wang H., Yan Y. CAD model simplification for rapid prototyping. The International Journal of Advanced Manufacturing Technology. 2011. Vol. 60. P. 321–331. DOI: https://doi.org/10.1007/s00170-011-3605-5

11. Ulrich K. T., Eppinger S. D. Product design and development. 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2016. 432 p.

12. Pahl G., Beitz W., Feldhusen J., Grote K.-H. Engineering design: A systematic approach. 3rd ed. London: Springer, 2007. 617 p.

13. Cross N. Engineering design methods: Strategies for product design. 4th ed. Chichester: Wiley, 2008. 230 p.

14. Groover M. P. Fundamentals of modern manufacturing: Materials, processes, and systems. 6th ed. Hoboken: Wiley, 2019. 1025 p.

15. Hoffmann C. M. Geometric and solid modeling. San Mateo: Morgan Kaufmann, 1989. 325 p.

16. Norman D. A. The design of everyday things. Revised and expanded ed. New York: Basic Books, 2013. 368 p.

17. Ashby M. F., Johnson K. Materials and design: The art and science of material selection in product design. 3rd ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2014. 336 p.

18. Chua C. K., Leong K. F., Lim C. S. Rapid prototyping: Principles and applications. 3rd ed. Singapore: World Scientific, 2010. 512 p.

19. Prusak V. F. Industrial design: basics of design. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, 2018. 256 p.

20. Skyba M. E. Digital technologies in the formation of industrial design products. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. 2019. No. 3. P. 52–58.

21. Garland M., Heckbert P. Surface simplification using quadric error metrics. 1997.

Дата першого надходження статті до видання: 21.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.025.3(477):008:09
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.10

Гонца Федір Анатолійович,
старший викладач кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID ID: 0000-0003-1184-1676
fedir.gontsa@gmail.com

Фізер Іван Іванович,
член Національної спілки художників України,
викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID ID: 0009-0001-6751-5119
fizerii@vu.cdu.edu.ua

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Метою статті є комплексний аналіз тяглості науково-реставраційних традицій в Україні крізь призму діяльності регіональних мистецьких осередків, зокрема через дослідження творчої практики Івана Васильовича Фізера у контексті методологічних засад львівської та київської реставраційних шкіл. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-мистецтвознавчого, культурологічного, порівняльного та аналітичного підходів, що дозволяє простежити еволюцію реставраційної думки, а також виявити специфіку її регіональної імплементації. Наукова новизна полягає у висвітленні реставраційної діяльності як цілісного феномену, що поєднує художню практику, наукову консервацію та педагогічну діяльність, а також у виявленні механізмів трансляції класичних реставраційних принципів у сучасний культурний простір Черкащини. У статті доведено, що сучасна реставраційна практика в Україні формується на основі міждисциплінарного підходу, де поєднуються мистецтвознавчий аналіз, технологічні дослідження та принципи збереження автентичності пам'яток. Встановлено, що реставраційна діяльність в Україні є спадкоємицею методологічних засад львівської та київської шкіл, що вплинули на сучасні стандарти, закріплені у діяльності Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ). Обґрунтовано, що реставраційна практика виступає не лише інструментом збереження культурної спадщини, а й важливим чинником культурної ідентичності та самопрезентації держави. Виявлено специфіку трансляції академічних реставраційних канонів у регіональний мистецький простір Черкащини, що дозволило забезпечити високий фаховий рівень збереження локальних артефактів. Осмислено феномен реставраційної компетентності як цілісної системи, що об'єднує глибоке матеріалознавче знання, художню інтуїцію та етичну відповідальність перед автентичністю пам'ятки.

Ключові слова: *реставрація, культурна спадщина, Черкащина, львівська реставраційна школа, київська реставраційна школа, наукова консервація, сакральна дерев'яна пластика, автентичність пам'ятки, Іван Васильович Фізер.*

Gontsa Fedir, Fizer Ivan. TRADITIONS AND INNOVATIONS OF RESTORATION CENTERS IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF PRESERVING REGIONAL CULTURAL HERITAGE

The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of the continuity of scientific restoration traditions in Ukraine through the prism of the activities of regional artistic centres, in particular by examining the creative practice of Ivan Vasylovych Fizer within the context of the methodological foundations of the Lviv and Kyiv restoration schools. The research methodology is based on a combination of historical-art historical, cultural, comparative, and analytical approaches, which makes it possible to trace the evolution of restoration thought and to identify the specific features of its regional implementation. The scientific novelty of the study lies in highlighting restoration activity as an integral phenomenon that combines artistic practice, scientific conservation,

© Гонца Ф. А., Фізер І. І., 2026

and pedagogical work, as well as in identifying the mechanisms through which classical restoration principles are transmitted into the contemporary cultural space of the Cherkasy region.

The article demonstrates that contemporary restoration practice in Ukraine is formed on the basis of an interdisciplinary approach combining art historical analysis, technological research, and the principles of preserving the authenticity of monuments. It has been established that restoration activity in Ukraine is the successor to the methodological foundations of the Lviv and Kyiv schools, which have influenced the modern standards embodied in the work of the National Research Restoration Centre of Ukraine. It is substantiated that restoration practice functions not only as an instrument for preserving cultural heritage, but also as an important factor in cultural identity and the state's self-representation. The study identifies the specific features of the transmission of academic restoration canons into the regional artistic environment of the Cherkasy region, which has ensured a high professional standard in the preservation of local artefacts. The phenomenon of restoration competence is interpreted as an integral system uniting profound knowledge of materials science, artistic intuition, and ethical responsibility towards the authenticity of the monument.

Key words: *restoration, cultural heritage, Cherkasy region, Lviv restoration school, Kyiv restoration school, scientific conservation, sacred wooden sculpture, authenticity of the monument, Ivan Vasylovych Fizer.*

Вступ. Спадщина людства є не лише об'єктом охорони, а й дієвим ресурсом культурної дипломатії, що репрезентує державу на світовій арені. Ефективна реставраційна політика в Україні, яка базується на національному законодавстві, виступає дзеркалом самоусвідомлення та її ціннісних орієнтирів щодо збереження історичної пам'яті.

Таким чином, реставраційна політика України постає як дієвий механізм культурної самопрезентації. Вона не лише фіксує матеріальний стан пам'ятки, а й артикулює ціннісні орієнтири держави. У цьому контексті діяльність окремих фахівців, зокрема Народного художника України, майстра та педагога Івана Васильовича Фізера, набуває особливого значення, оскільки їхній професійний підхід до реставрації сакральних об'єктів Черкащини є практичним втіленням національної стратегії збереження пам'яті, де кожен відреставрований об'єкт стає свідченням тяглості та незнищенності української культури.

У сучасному українському мистецтвознавстві питання збереження культурної спадщини набуває особливої гостроти, що зумовлено не лише природним старінням артефактів, а й необхідністю захисту національного культурного коду в умовах глобалізаційних викликів, а особливо нині, під час повномасштабного вторгнення. Традиція наукової реставрації, закладена фундаментами львівської та київської школи на початку XX століття, потребує сьогодні не лише теоретичного переосмислення, а й аналізу її практичної імплементації в регіональних осередках.

Матеріали та методи. Питання становлення та еволюції реставраційної справи в Україні перебуває у полі зору багатьох науковців, які розглядають його з позицій мистецтвознавства, музейництва та пам'яткознавства.

В. Рішняк розглядає реставрацію не лише як технічний процес, а як окремий вид культурної діяльності, спрямований на збереження об'єктів спадщини для сучасних і майбутніх поколінь [18]. С. Оляніна розглядає реставрацію як науково-мистецтвознавчий процес збереження та інтерпретації культурної спадщини, з акцентом на історію, методологію та музейну практику, зокрема у контексті збереження іконопису [15]. Теоретичний підґрунтя професійної реставрації, зокрема дилему між консервативним та творчим підходами, ґрунтовно досліджують І. Коротун, В. Куцевич, Т. Марусик, В. Дивак, К. Герич [8]. Загальні засади музейної справи та збереження фондів, що є фундаментом для реставраційної діяльності, висвітлено у працях О. Салати [19]. Особливу увагу дослідники приділяють історичному аспекту формування київської та львівської реставраційних шкіл. Зокрема, традиції Національного музею у Львові проаналізовано Т. Тимченко [24]. Важливим для дослідження є вивчення зв'язку між ідеологією бойчукізму та реставраційними практиками 1920–1930-х років. Цей аспект детально вивчено та розкрито Я. Кравченком [9] та

Т. Тимченко [22]. Остання у своєму дисертаційному дослідженні [23] також здійснила системний аналіз діяльності київської школи реставрації у першій половині ХХ століття. Процес інституціоналізації реставраційних майстерень та перші кроки наукової консервації в Лаврському музеї зафіксовані у працях сучасника подій П. Курінного [11].

Сучасний правовий контекст реставраційної діяльності в Україні детермінується нормами Закону України «Про охорону культурної спадщини» [7], що встановлює межі фахового втручання та охорони пам'яток.

Регіональний аспект, зокрема життєвий і творчий шлях митця Івана Фізера, частково висвітлено у публіцистично-мистецтвознавчих нарисах І. Лавріненка [12], Г. Міщенка [13; 14], В. Підгори [16], О. Федорука [26], М. Теліженка [21], А. Беленя [2], Ф. Азовця [1], О. Гладун, М. Черепанової [6], О. Пушонкової [17]. Водночас у цих працях він здебільшого постає як талановитий митець, який працює в різних видах художньої практики (живопис, скульптура, різьблення, сницарство), тоді як його реставраційна діяльність як складова професіоналізму художника залишається недостатньо дослідженою. У цьому контексті звернення до постаті Івана Фізера як одного з талановитих майстрів-реставраторів Черкаського регіону дозволяє актуалізувати проблему трансформації науково-реставраційних традицій у локальному мистецькому середовищі.

Метою статті є комплексний аналіз тяглості науково-реставраційних традицій в Україні крізь призму діяльності регіональних мистецьких осередків, зокрема через аналіз творчої практики І. В. Фізера у контексті методологічних засад, закладених львівською та київською реставраційними школами.

Результати. Культурна та природна спадщина постає як сукупність унікальних, невідтворюваних цінностей, що мають глобальне значення для світового цивілізаційного поступу. Матеріальні пам'ятки є об'єктивованим свідченням етнокультурного генезису та самобутнього розвитку народів. Деструкція або остаточна втрата будь-якого елемента цієї спадщини спричиняє незворотне збіднення світового культурного фонду. Відповідно до засад міжнародного права та профільних конвенцій, збереження історико-культурного надбання є імперативним обов'язком держав перед світовим співтовариством.

Предметному середовищу, як і живому організму, властиве поняття старіння. Найміцніша пам'ятка з часом втрачає свій первинний вигляд та стає схильною до руйнувань. Невчасно та непрофесійно виконана реставрація може стати причиною втрати автентичних властивостей об'єктів культурної спадщини. Ігнорування реставраційних норм спричиняє деформацію візуально-естетичного образу пам'ятки, а також призводить до втрати фізичної стійкості конструкції, що унеможливлює її безпечне функціонування в сучасному соціокультурному просторі.

Варто зазначити, що правовий режим охорони пам'яток культури вимагає особливої парадигми втручання, де домінуючими чинниками є висока кваліфікація майстрів та використання автентичних матеріалів. Такий підхід мінімізує ризики технологічного дисонансу та сприяє подовженню фізичного життя пам'ятки як носія унікальної культурної інформації.

У статті 1 Закону України «Про охорону культурної спадщини» зазначено: «Реставрація – сукупність науково обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності» [7].

Погоджуємося також із думкою І. Коротун, яка трактує термін «реставрація» як «комплексну діяльність, що поєднує теоретичну – виготовлення проєктно-кошторисної документації і практичну діяльність – ремонтно-реставраційні, відновлювальні і консервативні роботи, спрямовані на повернення експлуатаційних якостей, фізичних та естетичних характеристик об`єктів культурної спадщини або їх складових, що спрямована на збереження

їх автентичності та надійної експлуатації» [8, с. 14].

Варто зауважити, що реставрація як наука постала ще у ХХ ст., сформувавши методологію реставраційної галузі. Цьому сприяв стрімкий розвиток музейництва в Україні на початку ХХ ст., що мав виразний громадсько-приватний характер, де вирішальну роль відігравали індивідуальні ініціативи та профільні товариства. Попри широку представленість у регіонах, домінуючі реставраційно-експозиційні потужності зосереджувалися в провідних урбаністичних центрах (Харків, Львів, Київ, Чернігів тощо), що заклало підґрунтя для майбутніх національних шкіл збереження спадщини.

Зі збільшенням кількості музеїв на території України та їхнім розвитком з'являються перші науково-дослідницькі реставраційні центри. Зазначмо, що загалом музей як науково-дослідницький заклад спрямовує свою діяльність на такі напрямки, як експозиційний, фондовий, науково-дослідницький та реставраційний [19].

Протягом 1920-х – 1940-х років академічний та практичний базис реставраційної справи в Україні акумулювався у двох ключових метрополіях – Києві та Львові. Т. Тимченко зазначає, що феномен львівської і київської школи реставрацій «полягає в найактивнішій участі в реставраційній діяльності талановитих малярів-новаторів, що ставили собі за мету узагальнити художній досвід України попередніх століть і на цьому ґрунті витворити новий «великий» стиль» [23, с. 17].

Саме реставраційна практика стала для митців дієвим інструментом актуалізації ідей національного відродження. В основі їхньої діяльності лежить концептуальне переконання, що збереження матеріальної культурної спадщини є невід'ємною умовою для відновлення історичної пам'яті та утвердження суб'єктності української культури [22, с. 60–62].

Заснований 1905 р. у Львові Церковний музей (згодом Національний музей) став головним музейним осередком того часу. Понад 1000 зібраних експонатів у музеї зацікавлювали молодих митців і заохочували їх до ознайомлення з матеріалами та вивчення технік.

Варто зазначити, що І. Свєнціцький, перший директор музею, створив відділ реставрації музейних пам'яток, що сприяв подальшому розвитку реставраційної діяльності. Проте не можемо не згадати постать В. Пещанського, першого науковця-реставратора музею, який не лише працював реставратором галицького іконопису, а й став вчителем та наставником для нового покоління творчої молоді. Серед його учнів –М. Федюк, Я. Музика, М. Осінчук та ін. Внесок В. Пещанського в реставраційну діяльність справді є вагомим, про що писав його учень і один із працівників музею М. Драган: «Курс іконописної техніки В. Пещанського дав мені змогу пізнати технічну сторону ікони, а тим самим поміг краще підійти до стилю ікони і зрозуміти всю її красу» [5].

Особливе місце в генезисі львівської реставраційної школи посідає постать М. Бойчука, чия діяльність на початку ХХ ст. ознаменувала перехід від ремісничого оновлення до науково-філософської реконструкції пам'яток. Митець концептуалізував реставрацію як процес дешифрування національної мистецької мови, акцентуючи на необхідності використання автентичних технологій. Сам М. Бойчук зазначав, що мистецькі твори мають бути «уґрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам» [9, с. 127]. Ці слова підтверджують, що митець вважав реставрацію окремим видом професійної мистецької діяльності [24, с. 92–111].

Саме в цей час реставраційна практика стала для митців платформою для матеріалізації концепцій національного відродження через безпосередню роботу з матеріальною культурою. Діяльність фахівців Національного музею не обмежувалася суто технічними аспектами (консервацією, копіюванням чи інвентаризацією), а охоплювала цілісний цикл наукового опрацювання фондових колекцій. Системна атрибуція, мистецтвознавчий аналіз та спеціалізація за окремими дослідницькими напрямами дозволили

трансформувати музейну збірку на фундаментальну базу для вивчення української ідентичності.

Фондові колекції Національного музею слугували фундаментальною базою для професійного становлення нової генерації митців, чия спадщина стала визначальною для українського образотворчого мистецтва першої половини XX століття. Безпосередня взаємодія з артефактами минулого детермінувала творчий шлях таких знакових постатей, як М. Андрієнко, М. Ковжун, О. Грищенко, С. Гординський та ін.

Як уже зазначалося вище, діяльність групи митців-реставраторів під керівництвом М. Бойчука в стінах Національного музею заклала підвалини наукового підходу до збереження спадщини. Сформульована М. Бойчуком концепція акцентувала на важливості фізичного збереження об'єкта (консервації) та очищення пам'ятки від пізніших нашарувань при суворому дотриманні принципу мінімального втручання в оригінальну структуру твору [23, с. 17].

Паралельно з львівським осередком відбувалося інтенсивне становлення київської реставраційної школи, яка відзначалася виразним академізмом та акцентом на науково-технологічних дослідженнях пам'ятки.

Насамперед варто зазначити, що центром цього процесу був Лаврський музей (офіційно – Державний історико-культурний заповідник «Всеукраїнський музейний городок»), створений у 1920-х роках на території Києво-Печерської лаври. Саме Лаврський музей відіграв важливу фундаментальну роль у становленні наукової реставрації в Україні. Реставрація тут вперше набула статусу державної справи з відповідним фінансуванням, штатом фахівців та обладнанням. Сюди звозили найцінніші артефакти (ікони, шитво, вироби з дорогоцінних металів), які потребували порятунку після націоналізації церковних збірок.

Зауважимо, що ключовою фігурою став М. Касперович, чия діяльність заклала засади лабораторного аналізу в реставраційній практиці. У 1924 р. М. Касперовича, який уже мав багаторічний досвід у реставраційній справі, запрошено на посаду реставратора пам'яток станкового малярства. Після незнаних пробних праць «майстерня розпочала планове оздоровлення пам'яток станкового малярства по музеях та церквах Києва» [11, с. 165].

Ім'я М. Касперовича стало досить популярним в наукових колах, що зумовлена не лише високою якістю відновлених робіт, а й принципово новою методологією, яку він привніс у реставраційну справу. Адже майстер, працюючи над реставрацією легендарних пам'яток давнього іконопису (ікона святого Миколи Мокрого із Софії Київської, Лаврська ікона Божої Матері «Ігорівська» тощо), здійснив науковий прорив, поєднавши мистецьке чуття з точністю природничих наук.

Варто зазначити, що у випадку з «Ігорівською» іконою Божої Матері М. Касперович реалізував стратегію мінімального втручання, зумовлену специфікою соціокультурного контексту. Відмовившись від радикального розкриття пам'ятки, майстер провів комплекс консерваційно-відновлювальних робіт, що включав стабілізацію ґрунту та делікатну ретуш аквареллю в межах втрат. Такий підхід дозволив зберегти фізичну цілісність об'єкта, не порушуючи його тогочасного літургійного статусу, а впроваджена система наукової фіксації заклала підґрунтя для майбутніх досліджень

Тому завдяки діяльності М. Касперовича вперше в українській практиці об'єкт культурної спадщини став предметом комплексного хіміко-технологічного аналізу, що заклало підвалини для «доказової реставрації». Впроваджена ним система реставраційної документації та принципи пошарового розкриття живопису детермінували розвиток київської школи як провідного наукового центру.

Логічним продовженням та інституційним втіленням ідей наукової реставрації в Україні стала діяльність Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ). Центр фактично канонізував принципи «мінімального втручання» та «лабораторної доказовості», які свого часу

обґрунтовували М. Касперович та представники львівської школи. Важливо наголосити, що ННДРЦУ забезпечує єдиний науковий простір, у якому функціонують регіональні майстри.

Особливого значення цей процес набув на Черкащині, де багата сакральна та етнографічна спадщина потребувала саме такого науково обґрунтованого-підходу. Трансляція київських та львівських реставраційних канонів у культурний простір Середнього Подніпров'я дозволила сформувати унікальне середовище з глибоким розумінням місцевих художніх традицій.

Реставраційну діяльність на Черкащині репрезентують такі постаті як Віктор Крючков, Ксенія Клименко, Наталія Кунець, Іван Бондар, Іван Фізер (молодший) та ін. Не можна залишити поза увагою реставраційну компетентність Івана Васильовича Фізера, що стала підгрунтям збереження та розвитку реставраційних практик на Черкащині. Багаторічна робота з автентичними техніками сакрального різьблення та пластики дозволила митцю опанувати інструментарій наукової консервації. Його діяльність у цій сфері базувалася на пріоритеті збереження першооснови об'єкта, що робило його фахівцем, здатним до глибокого аналізу та фахового відновлення пам'яток Черкащини в річищі кращих національних традицій.

Важливим чинником формування авторського стилю І. Фізера, за спостереженнями Г. Міщенко, стали мистецькі традиції Західної України, що заклали основи його творчого мислення. Дослідник зазначає, що «визначальним у становленні художника як самобутньої творчої особистості стало ознайомлення з методологічними засадами львівської та закарпатської художніх шкіл, котрі окреслювали національні пріоритети культурно-мистецького життя в Західній Україні тієї доби» [14, с. 8].

Погоджуємся також і з думкою О. Федорука про те, що «мистецька ідея І. Фізера не виглядає нейтралізованою, бо вона звернена до активного вживання в минуле і є висхідною в намірах вписатися саме в таку конструктивно зактивізовану форму» [26, с. 6].

Варто також зауважити, що нерозривний зв'язок І. Фізера з рідним краєм став тим ціннісним фундаментом, на якому викристалізувався його унікальний авторський стиль. Проблему глибинного етнокультурного підґрунтя творчості І. Фізера акцентує М. Теліженко у статті «Пам'яті Івана Фізера присвячується…». Автор підкреслює: «Генетична пам'ять у Івана була досить могутня – чи то він грав на сопілці, чи співав лемківських пісень, чи творив козацький іконостас для Чигирина, чи писав мальовниче плесо Тясмину, – невловимий дух карпатського краю присутній у кожному його творі, поєднуючи собою в одну цілісність нашу українськість» [21, с. 43].

Важливим фактом є те, що постать І. Фізера стала визначальною у процесі ревіталізації мистецького середовища Черкащини. Його підхід дозволив інтегрувати архаїчні традиції сницарства у простір інтелектуальної скульптури, тим самим надавши нового імпульсу розвитку декоративного мистецтва та перетворивши місто на важливий осередок сучасної української культури.

Мистецький ландшафт Черкащини зазначеного періоду позначений виразною тенденцією до сакралізації простору. Творчість І. Фізера виступила інструментом трансформації урбаністичного середовища у площину духовної рефлексії, що стало можливим завдяки апеляції автора до фундаментальних архетипів – універсальних констант колективного несвідомого. Художня мова майстра постає як розгалужена семіотична система, у якій кожна пластична форма наділена глибинним семантичним значенням.

Зауважимо, що вагомий сегмент діяльності І. Фізера становила експертно-консультативна підтримка локальних ініціатив зі збереження об'єктів культурної спадщини. Його участь у догляді за сакральною дерев'яною пластикою, автентичними іконостасами та керамічними артефактами базувалася на глибокому розумінні технологічних процесів: від методів структурного зміцнення деревини до специфіки реверсивного тонування та підбору превентивних захисних матеріалів. Філософським осердям його

підходу була концепція «культурної відповідальності», де реставрація інтерпретувалася як інтелектуальний діалог із минулим, що вимагає методологічної скромності та безумовної поваги до авторської інтенції попередніх поколінь. І. Лавріненко вдало підкреслив майстерність І. Фізера: «Дерево змінює форму, набирає змісту, стає внутрішньою силою, предметом виходу в іншу систему образного мислення» [12, с. 41].

У своїй педагогічній діяльності, митець транслював студентам уміння «герменевтичного читання» структури матеріалу, де кожен об'єкт розглядався через призму збереження його автентичного коду. Така орієнтація на матеріалознавчу точність дозволила вихованцям І. Фізера інтегрувати отримані знання у практику відновлення об'єктів культурної спадщини.

Отже, реставраційна спроможність І. Фізера є невід'ємною гранню його творчої ідентичності, що виявлялася в синергії художнього бачення та пам'яткоохоронної відповідальності. Його діяльність у цій сфері детермінована прагненням оберігати цілісність культурного ландшафту, виховувати у майбутніх митців культуру дбайливого поводження з артефактами минулого та забезпечувати неперервність традиції завдяки досконалому знанню морфології та технології матеріалу.

Висновки. Встановлено, що сучасна реставраційна практика в Україні є спадкоємицею методологічних засад львівської і київської реставраційних шкіл. Такі постаті як В. Пещанський, М. Бойчук, М. Касперович та ін. стали ключовими у розвитку української реставраційної діяльності.

Саме завдяки інноваційним підходам М. Касперовича, в основу вітчизняної реставраційної справи було покладено принцип міждисциплінарності. Вперше в українському професійному дискурсі артефакт став об'єктом системного фізико-хімічного моніторингу, що детермінувало появу міждисциплінарної концепції «доказової реставрації» – стратегії, яка базується на пріоритеті наукового факту над суб'єктивною естетичною реконструкцією.

Діяльність Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ) виступає гарантом збереження цієї традиції, транслюючи високі академічні стандарти консервації та лабораторного аналізу в регіональні мистецькі осередки.

Доведено, що ефективна реставраційна політика є не лише технічним інструментом збереження пам'яток, а й стратегічним ресурсом культурної дипломатії. Базуючись на національному законодавстві, вона відображає рівень самоусвідомлення суспільства та його ціннісні орієнтири щодо охорони історичної пам'яті як невід'ємної складової європейського культурного простору.

На прикладі діяльності черкаського митця та педагога І. В. Фізера обґрунтовано, що реставраційна спроможність митця є іманентною частиною його творчої ідентичності. Вона базується на синергії глибокої матеріалознавчої грамотності, розумінні «життєпису форми» та етичній відповідальності за збереження автентичності артефакту.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі можуть бути пов'язані з детальнішим вивченням технологічних особливостей консервації конкретних пам'яток Черкащини, що дозволить глибше розкрити еволюцію регіональних реставраційних технік у контексті загальнонаціональної школи.

Література:

1. Азовець Ф. Образотворчі сторінки Івана Фізера. *Мій дім.* Черкаси, 1999. № 11. С. 17–22.

2. Белень А. Духовне наповнення: про твори Миколи Теліженка та Івана Фізера. *Педагогічний вісник.* Черкаси, 2001. № 3. С. 23–27.

3. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису [Електронний ресурс]. URL: https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html (дата звернення: 07.02.2026).

4. Болюк О. Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам'яток у польових умовах (Експедиція 2011 р.). *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Львів, 2012. С. 161–167.

5. Гах І. Великий дар Митрополита. [Електронний ресурс]. *Zbruč.* URL: http://zbruc.news/node/13966. 2013. (дата звернення: 26.02.2026).

6. Гладун О., Черепанова М. Музичність простору митця: Про І.В. Фізера. *Молодь Черкащини.* Черкаси, 1997. 30 жовтня. С. 12–19.

7. Закон України «Про охорону культурної спадщини». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14/ed20130727/find?text=%D0%E5%F1%F2%E0%E2%F0%E0%F6%B3%FF#Text (дата звернення 20.02.2026).

8. Коротун І. Виникнення і становлення реставрації як професії. Творчий і консервативний підходи до реставрації. *Теоретичні і практичні основи реставрації.* Чернівці: Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2024. С. 13–29.

9. Кравченко Я.О. Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен. Майстерня книги. Київ, 2010. 399 с.

10. Крючков В. Скульптура. Медальєрне мистецтво : каталог / авт. вступ. ст. Т. Редчиць. Черкаси : Брама-Україна, 2007. 16 с.

11. Курінний П.П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924– 1927). *Український музей.* Зб. І. Київ, 1927. С. 159–168.

12. Лавріненко І. Динаміт, закладений у душу (Два крила становлення художника Івана Фізера). *Холодний Яр*. Альманах Черкаської організації Спілки письменників України – Спілки письменників Шевченкового краю, 1988. № 8. С. 41–52.

13. Міщенко Г. Дивосвіт Івана Фізера. *Спільна справа.* Черкаси, 1998. № 2 С. 7–14.

14. Міщенко Г. Родом із Закарпаття – серцем з усією Україною. *Тарасові джерела.* Черкаси, 1997. Жовтень. С. 8–16.

15. Оляніна С. Український іконостас: символічна структура та іконологія. Київ : АртЕк, 2019. 400 с.

16. Підгора В. Обійми Наддніпрянщини і Закарпаття: Про персональну виставку до 50-річчя І. В. Фізера. *Культура і життя.* Київ, 2003. 23 липня. С. 18–29.

17. Пушонкова О. Іван Фізер: творчі світи. *Музейна артфілософія.* Черкаси : ІНТРОЛІГАТОР. 2026. С. 21-25.

18. Рішняк О. Б. Реставраційна діяльність і глобальні загрози: трансформації теоретичних концепцій. *Питання культурології,* (36), 2020. 156–165. https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221059

19. Салата О.О. Основи музейництва: Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ : ТОВ «Ніланд-ЛТД», 2015. 164 с.

20. Свєнціцький І. С. Про музей і музейництво. Львів : Діла, 1920. 91 с.

21. Теліженко М. «Пам'яті Івана Фізера присвячується…». *Музейний альманах.* Наукові матеріали: статті, нариси, есе. Черкаський обласний художній музей; Редкол.: О. Гладун, О. Пушонкова. Випуск 10–11. Черкаси : ФОП Гордієнко. 2021. С. 43-44.

22. Тимченко Т.Р. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво.* № 3–4, 1997. С. 60–62.

23. Тимченко Т.Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920–1940 рр. : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвозн. : 17.00.08. Київ, 1998. 17 с.

24. Тимченко Т.Р. Ярослава Музика – реставратор національного музею у Львові. *Традиції, фахове середовище, праця*. Київ : Пам'ятки України: історія та культура, 2003. С. 92–111.

25. Трач Ю. Культурна спадщина в Україні: ініціативи щодо збереження та оптимізації захисту. *Питання культурології,* № 45. 2025. С. 194–209. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325054. (дата звернення 09.02.2026).

26. Федорук О. Творити й бути щасливим. *Образотворче мистецтво.* 2011. № 2. С. 6–8.

27. Фізер І.В. Пластика, графіка, малярство, сніцарство. Образотворче видання. Черкаси : Брама – Україна, 2013. 264 с.

References:

1. Azovets', F. (1999). Obrazotvorchi storinky Ivana Fizera [Visual pages of Ivan Fizer]. *Mij dim.* Cherkasy. № 11. 17–22. [in Ukrainian].

2. Belen', A. (2001). Dukhovne napovnennia: pro tvory Mykoly Telizhenka ta Ivana Fizera [Spiritual enrichment: about the works of Mykola Telizhenko and Ivan Fizer]. *Pedahohichnyj visnyk.* Cherkasy. №3. 23-27. [in Ukrainian].

3. Biksej, L. Istoriia Zakarpats'koi shkoly zhyvopysu [History of the Transcarpathian School of Painting] [Elektronnyj resurs]. URL: https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html (data zvernennia 07.02.2026). [in Ukrainian].

4. Boliuk, O. (2012). Mystetstvoznavchi studii snytsarstva: metodyka doslidzhennia ta atrybutsiia pam'iatok u pol'ovykh umovakh (Ekspedytsiia 2011 r.) [Art Studies of Woodcarving: Research Methodology and Attribution of Monuments in Field Conditions (2011 Expedition)]. Khrystyians'ka sakral'na tradytsiia: vira, dukhovnist', mystetstvo. L'viv. 161–167.

5. Hakh, I. (2013). Velykyj dar Mytoropolyta [The Great Gift of the Metropolitan]. [Elektronnyj resurs]. *Zbruč*. URL: http://zbruc.news/node/13966. (data zvernennia: 26.02.2026). [in Ukrainian].

6. Hladun, O., Cherepanova, M. (1997). Muzychnist' prostoru myttsia [The Musicality of the Artist's Space]: [Pro I. V. Fizera]. *Molod' Cherkaschyny*. Cherkasy. 30 zhovtnia. 12–19. [in Ukrainian].

7. Zakon Ukrainy Pro okhoronu kul'turnoi spadschyny [Law of Ukraine on the Protection of Cultural Heritage]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14/ed20130727/find?text=%D0%E5%F1%F2%E0%E2%F0%E0%F6%B3%FF#Text (data zvernennia 20.02.2026). [in Ukrainian].

8. Korotun, I. (2024). Vynyknennia i stanovlennia restavratsii iak profesii. Tvorchyj i konservatyvnyj pidkhody do restavratsii. *Teoretychni i praktychni osnovy restavratsii* [The Emergence and Formation of Restoration as a Profession. Creative and Conservative Approaches to Restoration. Theoretical and Practical Foundations of Restoration]. Chernivtsi. 13-29. [in Ukrainian].

9. Kravchenko, Ya.O. (2010). Shkola Mykhajla Bojchuka: trydtsiat' sim imen [The Mykhailo Boychuk School: Thirty-Seven Names]. Kyiv. 399. [in Ukrainian].

10. Kriuchkov, V. (2007) Skul'ptura. Medal'ierne mystetstvo [Sculpture. Medal Art]: [kataloh]. Cherkasy. 16. [in Ukrainian].

11. Kurinnyj, P.P. (1927). Try roky pratsi Restavratsijnoi majsterni Lavrs'koho muzeiu kul'tiv ta pobutu nad konservatsiieiu ta restavratsiieiu muzejnykh zbirok [Three Years of Work of the Restoration Workshop of the Lavra Museum of Cults and Everyday Life on Conservation and Restoration of Museum Collections]. *Ukrains'kyj muzej.* K. 159-168. [in Ukrainian].

12. Lavrinenko, I. (1988). Dynamit, zakladenyj u dushu (Dva kryla stanovlennia khudozhnyka Ivana Fizera) [Dynamite Laid in the Soul (Two Wings of the Formation of the Artist Ivan Fizer)]. *Kholodnyj Yar*. №8. 41-52. [in Ukrainian].

13. Mischenko, H. (1998) Dyvosvit Ivana Fizera [The Wondrous World of Ivan Fizer]. *Spil'na sprava.* Cherkasy. №2. 7-14. [in Ukrainian].

14. Mischenko, H. (1997). Rodom iz Zakarpattia – sertsem z usiieiu Ukrainoiu [From Transcarpathia by Origin – With Heart to All Ukraine]. *Tarasovi dzherela.* Cherkasy. 8–16. [in Ukrainian].

15. Olianina, S. (2019). Ukrains'kyj ikonostas: symvolichna struktura ta ikonolohiia [Ukrainian Iconostasis: Symbolic Structure and Iconology]. Kyiv: ArtEk. 400. [in Ukrainian].

16. Pidhora, V. (2003). Obijmy Naddnieprianschyny i Zakarpattia [Embraces of the Dnipro Region and Transcarpathia]. *Kul'tura i zhyttia.* Kyiv. 18–29. [in Ukrainian].

17. Pushonkova, O. (2026). Ivan Fizer: tvorchi svity [Ivan Fizer: Creative Worlds]. *Muzeina artfilosofiia.* Cherkasy: INTROLIHATOR. 21-25. [in Ukrainian].

18. Rishniak, O.B. (2020) Restavratsiina diialnist i hlobalni zahrozy: transformatsii teoretychnykh kontseptsii [Restoration Activity and Global Threats: Transformations of Theoretical Concepts]. Pytannia kulturolohii, (36). 156–165. https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221059

19. Salata, O.O. (2015) Osnovy muzejnytstva [Basics of Museology]. Kyiv, TOV «Nilan-LTD». 164. [in Ukrainian].

20. Svientsits'kyj, I.S. (1920) Pro muzej i muzejnytstvo [On Museums and Museology]. L'viv. 91. [in Ukrainian].

21. Telizhenko, M. (2021) Pam'iati Ivana Fizera prysviachuiet'sia… [Dedicated to the Memory of Ivan Fizer…]. *Muzejnyj al'manakh.* Naukovi materialy: statti, narysy, ese. Cherkas'kyj oblasnyj khudozhnij muzej; Redkol.: O. Hladun, O. Pushonkova. Vypusk 10–11. Cherkasy: FOP Hordiienko. 43–44. [in Ukrainian].

22. Tymchenko, T.R. (1997). Bojchukizm i ukrains'ka restavratsiia [Boychukism and Ukrainian Restoration]. *Obrazotvorche mystetstvo.* № 3–4. 60–62. [in Ukrainian].

23. Tymchenko, T.R. (1998) Muzejnyj napriam restavratsii v Ukraini. *Kyivs'ka shkola. 1920–1940 rr.* [Museum Direction of Restoration in Ukraine. Kyiv School 1920–1940]. Kyiv. 17. [in Ukrainian].

24. Tymchenko, T.R. (2003). Yaroslava Muzyka – restavrator natsional'noho muzeiu u L'vovi [Yaroslava Muzyka – Restorer of the National Museum in Lviv]. *Tradytsii, fakhove seredovysche, pratsia.* Kyiv : Pam'iatky Ukrainy: istoriia ta kul'tura. Kyiv. 92–111. [in Ukrainian].

25. Trach, Yu. (2025). Kul'turna spadschyna v Ukraini: initsiatyvy schodo zberezhennia ta optymizatsii zakhystu [Cultural Heritage in Ukraine: Initiatives for Preservation and Optimization of Protection]. *Pytannia kul'turolohii*, № 45. 194–209. [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325054

26. Fedoruk, O. (2011). Tvoryty j buty schaslyvym [To Create and Be Happy]. Obrazotvorche mystetstvo. 6–8. [in Ukrainian].

27. Fizer, I.V. (2013). Plastyka, hrafika, maliarstvo, snitsarstvo [Plastic Art, Graphics, Painting, Woodcarving]. *Obrazotvorche vydannia.* Cherkasy: Brama – Ukraina. Cherkasy. 264. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 22.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 75.043.2
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.11

Гусєва Любов Григорівна,
викладач кафедри мистецтв
Центральноукраїнського державного університету
імені Володимира Винниченка
ORCID ID: 0000-0003-0171-0744
gusevalubov@ukr.net

Пунгіна Ольга Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецтв
Центральноукраїнського державного університету
імені Володимира Винниченка
ORCID ID: 0000-0003-1120-2786
punhina@i.ua

Стрітьєвич Тетяна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецтв
Центральноукраїнського державного університету
імені Володимира Винниченка
ORCID ID: 0000-0001-6655-678X
tanya_strit@ukr.net

НОКТЮРН ЯК ТВІР ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: КОНЦЕПТУАЛЬНА ТРАЙСФОРМАЦІЯ

У статті розглядається взаємозв'язок різних видів мистецтва, в процесі якого відбувається взаємодія їх «мов» (виразних і виражальних засобів, структурних елементів).

Результатом такої взаємодії стає художній твір, що реалізований на їх полімедіальному або ж інтермедіальному полі й демонструє концептуальну конвергенцію. Такі явища в художньому просторі як: полімедіальність, синестезія, конвергенція можливі завдяки особливостям мислення і творчості самого митця та потребують трансформації глядацької свідомості.

Аналіз зазначених явищ, які відбуваються в мистецтві дав змогу висвітлити в статті й акцентувати деякі важливі аспекти художньої творчості майстрів образотворчого мистецтва; розкрити важливі способи і засоби впливу їх творів на сучасного глядача. Художня мова образотворчого мистецтва виразна, асоціативна й візуально константна; вона своїми засобами (колір, тон, лінія, пляма, силует, форма тощо) та матеріалами (фарби, глина, графічні матеріали) матеріалізує і втілює, фіксує мить – те, що в інших видах мистецтва (до прикладу, музиці, парформативному мистецтві) швидкоплинне, його важко зупинити. Однак, запозичення у інших видів мистецтв певних, відповідних за суттю понять, збагачує поглиблює і виводить на новий вищий рівень художню образність твору.

Ноктюрн, який є музичним жанром, в статті розглядається як термін і явище для означення твору образотворчого мистецтва, його відповідного стану і настрою. Важливим моментом є інтерпретація ноктюрну митцями образотворчого мистецтва, створення ними відповідного художньо-образного звучання у власних творах, завдяки особливостям власної художньо-образної мови, власної художньої творчості. Також важливим є розгляд трансформації ноктюрну, як твору, від творчості художників, які вперше його ввели у вжиток в образотворчому мистецтві до більш пізнішого його застосування у творчості сучасних митців.

Ключові слова: *ноктюрн, живопис, композиція, образотворче мистецтво, синестезія, інтермедіальність, концептуальна конвергенція, трансформація.*

© Гусєва Л. Г., Пунгіна О. А., Стрітьєвич Т. М., 2026

Husyeva Liubov, Punhina Olha, Stritievych Tetiana. NOCTURNE AS A WORK OF FINE ART: CONCEPTUAL TRANSFORMATION

The article examines the relationship between different types of art, in the process of which their «languages» (expressive and expressive means, structural elements) interact. The result of such interaction is a work of art that is realized in their polymedia or intermedia field and demonstrates conceptual convergence. Such phenomena in the artistic space as: polymedia, synesthesia, convergence are possible due to the peculiarities of the artists thinking and creativity and require a transformation of the viewer's consciousness.

The analysis of the above phenomena occurring in art made it possible to highlight in the article and emphasize some important aspects of the artistic creativity of masters of the arts, to reveal important ways and means of influencing their works on the modern viewer. The artistic language of the art is expressive, associative and visually constant; it materializes and embodies, fixes the moment with its means (color, tone, spot, silhouette, form, etc.) and materials (paints, clay, graphic materials) – something that in other types of art (for example, music, performative art) is fleeting, it is difficult to stop it. However, borrowing from other types of art certain, corresponding in essence, concepts, deepens and brings to a new higher level the artistic imagery of the work.

Nocturne, which is a musical genre, is considered in the article as a term to designate a work of fine art, its corresponding state and mood. An important point is the interpretation of nocturne by artists of fine art, their creation of the corresponding artistic and figurative sound in their own works, thanks to the peculiarities of their own artistic and figurative language, their own artistic creativity. It is also important to consider the transformation of nocturne as a work of artistic who first introduced it into use in fine art to its later application in the work of contemporary artists.

Key words: *nocturne, painting, composition, fine arts, synesthesia, intermediality, conceptual convergence, transformation.*

Постановка проблеми. Мистецтво, як зазначають ряд дослідників (Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич), виступає не тільки засобом відображення й пізнання, воно є своєрідною моделлю світу. На початковому етапі розвитку людства єдність, нерозчленованість практичної і духовної діяльності характеризується як художній синкретизм: словесні, музичні, хореографічні засоби на той час перебували в стані взаємозв'язку та взаємопроникнення. Протягом подальших етапів розвитку художньої творчості, як і в сучасному світі, прослідковуються два зустрічні процеси. Перший іде від первісного синкретизму – постійний процес відокремлення його видів, водночас є й зворотній процес – синтез мистецтв – органічний взаємозв'язок різних видів мистецтв [2, с. 10].

Як виокремлення видів мистецтва, так і їхня взаємодія – надзвичайно важливі фактори на всіх етапах та рівнях художньої культури. В процесі художньої діяльності розвивалися естетичні почуття людини, її вухо, очі вчилися бачити та відчувати красу форм, кольорів, звуків. Щоб з'явилося мистецтво, людина повинна була навчитися володіти інструментами, за допомогою яких відображала бачене в матеріалі, відтворювала звуки; вона повинна була навчитися художньо-образно сприймати діяльність. Адже художня творчість – це водночас і пізнання, і образне мислення, і практичне втілення [2, с. 9, 10].

Очевидно, що такі процеси породжують потребу аналізу проблеми запозичень або концептуальної конвергенції, тобто використання спільної «мови» різних видів мистецтв (до прикладу, музики і живопису). Досить влучним і виправданим є застосування щодо своїх творів деякими митцями образотворчого мистецтва музичних понять і термінології. Зокрема, досить часто можна побачити твори образотворчого мистецтва, для означення яких використовують такі музичні жанри як от: ноктюрн, фуга, соната тощо. На нашу думку, цікаво також розглянути трансформацію таких понять (ноктюрну, сонати) в творчій інтерпретації того чи іншого художника.

Аналіз досліджень. Теорія конвергенції вперше з'явилася в середині XX століття у контексті біологічних мутацій (з латини converge» – наближення, схожість). Слід зазначити, що. концептуальну конвергенцію як явище вивчали фахівці різних галузей (когнітивістики, лінгвістики, філософії тощо): Д. Халілов, А. Данто (Arthur Danto) – ідея зближення мистецтва та

філософії; Дж. Кошут (Joseph Kosuth) – конвергенція мистецтва та мови; С. Левітт (Sol LeWitt) – ідея про головний елемент мистецтва; М. Дюшан (Marsel Duchamp) – конвергенція мистецтва та повсякденних об'єктів; М. Боден (Margaret Boden) – дослідження концептуальних структур в мистецтві; А. Міллер (Arthur Miller) – конвергенція мистецтва та науки; Е. Ріхле (Reichle) – дослідження нового медіа-мистецтва; М. Абрамович (Marina Abramovich) – зближення мистецтва і соціальної взаємодії через парфоменс. Серед них українські та вітчизняні дослідники: Т. Кіс дослідження концептуальної ідеї конвергенції; В. Кутателадже, З. Алфьорова – візуальні практики та їх конвергенція; В. Стьопін – дослідження конвергенції знань та інші.

Жиль Фоконьє та Марк Тернер є авторами теорії концептуальної інтеграції. Вони досліджували як людський мозок поєднує різні концептуальні сфери для створення нових значень [13]. У художній творчості концептуальна конвергенція проявляється як злиття різних видів мистецтва, технік або сенсів для створення єдиного образу. Ріхард Вагнер є автором концепції Gesamtkunstwerk (сукупний художній твір) – конвергенція музики, драми, поезії та образотворчого мистецтва в межах оперного твору [3]. Умберто Еко в праці «Відкритий твір» аналізує як у сучасному мистецтві відбувається конвергенція між наміром автора, структурою тексту (або полотна) та сприйняттям глядача [6]. Лев Манович теоретик нових медіа досліджує як цифрові технології призводять до конвергенції класичних художніх форм (живопису, фотографії) у єдине цифрове середовище («метамедіа») [14]. Свого часу Рудольф Арнгайм – психолог мистецтва, вивчав концептуальну конвергенцію форми та змісту в зоровому сприйнятті й пояснював як мозок синтезує розрізнені візуальні елементи у цілісну ідею [11]. Ще одна дослідниця – Міке Баль, ввела поняття «міжмедіальності» (intermediality) й вивчала як концепції з літератури переходять у живопис і навпаки та створюють нові гібридні смисли [12].

Також, у цьому контексті, слід згадати Василя Кандинського – відомого художника, який був теоретиком і досліджував конвергенцію живопису та музики. Його праця «Про духовне в мистецтві» містить обґрунтування відповідності кольорів певним тембрам інструментів та емоційним станам. Конвергенцію звуку та світла (світломузику) досліджував композитор і мислитель Олександр Скрябін, який працював над ідеєю «Прометея» (поеми вогню) і прагнув повного об'єднання почуттів. З В. Кандинським та О. Скрябіним пов'язана так звана теорія синтезу мистецтв, для якої ґрунтовним поняттям є синестезія – феномен, при якому стимуляція одного органу чуття автоматично викликає відчуття в іншому (звук викликає відчуття бачення кольору, літери мають смак тощо). Це така особливість, при якій відчуття «змішуються», створюючи стійкі асоціації [5; 8].

Зрозуміло, що досліджуючи концептуальну конвергенцію, науковці та дослідники аналізували «мову» кожного з видів мистецтв, тобто ряд виразних і виражальних засобів, певних понять та визначень, які стосуються кожного з окремих видів мистецтв, прослідковуючи те, як певні поняття одного виду мистецтва переходять, «запозичуються» іншими. На сьогодні існує також досить широке поняття – «інтермедіальність», яке описує взаємозв'язок і взаємопроникнення різних видів медіа та мистецтв; вони промовляють однією мовою і створюють спільне інтермедіальне поле. Таким, чином, огляд пошуків і досліджень науковців в зазначеній сфері дозволив сформулювати мету даної статті.

Мета статті. Розкрити особливості конвергенції музики та живопису, що реалізується в ноктюрні як творі образотворчого мистецтва. Виявити і показати трансформацію ноктюрну від Мікалаюса Чюрльоніса до Анатолія Криволапа через творчий доробок сучасних майстрів образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Для дослідження явища використання однакових понять і термінів у різних видах мистецтва науковці означили поняття: концептуальна конвергенція, трансфер понять, інтермедіальність, термінологічна універсалія,

концептуальна дифузія, семантична конвергенція, концептуальна запозика тощо. Всі ці визначення залежать від погляду на проблему під тим, чи іншим кутом. Однак, всі вони торкаються важливого аспекту художньої творчості, в процесі якої відбувається творча трансформація мистецтва, самого митця та глядача.

Відомий психолог Е. Нойман, в своїй праці «Творча людина і трансформація» зазначав, що протягом століть розвиток людини від дитини до дорослої особистості, від примітивної цивілізації до складної, був пов'язаний з кардинальними трансформаціями свідомості. «...орієнтація свідомості у світі й адаптація до нього, її посилення через зміну старого змісту й асиміляцію нового – всі ці процеси нормального розвиту є надзвичайно важливими процесами трансформації» [10, с. 207].

Він наголошував, що свідомість людини розвинулася таким чином, що зовнішній світ вона сприймає як окремий сегмент реальності і платить велику ціну за конкретність власного свідомого знання, яке ґрунтується на розподілі психічних систем і яке розділяє єдиний світ на окремі сфери сприйняття. Ціною цього, як вважає Е. Нойман, є різке обмеження реальності, яка доступна нашим відчуттям [10, с. 223]. Це відмічає й відомий письменник О. Хакслі у своїй праці «Брама сприйняття», аналізуючи особливості обмеженого сприйняття людиною довколишньої реальності. Він наголошує, що у творчих особистостей, зокрема художників, сприйняття реальності більш цілісне і розширене. Це пов'язане зі способом їх мислення, особливостями взаємодії їх органів відчуття [4].

Явище взаємозв'язку і взаємодії різних видів мистецтв, які «говорять» однією мовою і створюють спільне поле часто пов'язане із – синестезією – здатністю людини сприймати один вид мистецтва через органи чуття іншого (до прикладу, бачити колір звуку). Така взаємодія органів відчуття людини та взаємозв'язок мистецтв є, насправді, органічними, оскільки реальний світ є цілісним універсальним утворенням; а от його сприйняття залежить від особливостей органів відчуття людини, їх можливостей і взаємодії. Таким чином, взаємне запозичення видами мистецтв певних понять і термінів, як інструменту для більш емоційної передачі станів, можемо розглядати як важливу і необхідну умову для посилення образності художнього твору.

Використання художниками назви музичного жанру – ноктюрну для назви живописного твору, дозволив використовувати звукові асоціації для розширення виражальних можливостей нічного пейзажу. Так відомий американський художник Дж. Вістлер, який вперше ввів поняття ноктюрну в образотворче мистецтво, свідомо називав свої роботи «симфоніями», «гармоніями» та «ноктюрнами», щоб підкреслити пріоритет форми та кольору над сюжетом. Музична термінологія змінила сприйняття колористичної та композиційної структури нічного пейзажу. Коли художник називає свій твір «ноктюрном», він переносить музичний термін у візуальну площину. Замість чіткого сюжету він використовує колірні плями та тони так, як композитор використовує звуки та гармонію, щоб викликати певний настрій.

Використання терміну «ноктюрн» в образотворчому мистецтві виступає як окремий метод побудови художнього образу, що ґрунтується на концептуальному символі зорових та слухових асоціацій. Кожний художник, який презентує свій твір образотворчого мистецтва через призму «ноктюрна» інтерпретує це поняття у відповідності до власного відчуття і власного сприйняття світу. Саме з творчості Дж. Вістлера і М. Чюрльоніса можливо простежити генезис «візуального ноктюрну».

Жанр ноктюрну спочатку виник і досяг розквіту в музиці, особливо у творчості ірландського композитора Джона Філда та польського композитора Фредеріка Шопена. Художники запозичили назву «ноктюрн» для своїх візуальних творів, для того, щоб підкреслити їхню ліричність, емоційність та програмність, подібну до музичних п'єс. Такими, зокрема, є «Нічні симфонії» А. Куїнджі. Відомими є ноктюрни таких художників, як от: В. Меткалф («Травнева ніч», 1906),

Т. Ікінс («Гайавата», 1870), М. Дені («Вересневий вечір», 1891), Дж. Вістлер (Ноктюрн у чорному та золотому», 1875), В. Гомер («Рибальство на озері», 1895), Л. Дабо (Річка Гудзон в сутінках», 1911) та інші.

Ноктюрн у сучасному образотворчому мистецтві продовжує традицію зображення нічних сцен, але може включати сучасні теми та техніки, виходячи за рамки класичного пейзажу. Художники використовують ноктюрн як спосіб передачі атмосфери, емоції, соціальних коментарів або абстрактних ідей, що стосуються нічного життя сучасних міст, самотності, сну чи підсвідомого.

Мікалоюс Чюрльоніс як професійний композитор і художник не просто запозичував терміни, – він мислив категоріями музичних форм під час створення живописних творів. В ноктюрнах М. Чюрльоніса, прослідковується структурний синтез образотворчих і музичних творів. Ноктюрн у творчості митця виступає як композиційний принцип. М. Чюрльоніс переносить у живопис не лише назву, а й внутрішню логіку музики: контрапункт, ритмічні повтори, варіативність тем; музичні характеристики (ритм, тембр, тональність) трансформуються у візуальні (колорит, фактура, насиченість). Митець є уособленням синестезії; у його творчості термін «ноктюрн» стає частиною цілісної системи (поруч із його «Сонатами» та «Фугами» у живописі). Його роботи часто мають складну структуру – як мелодія та супровід [7; 9].

Інший сучасний художник – Анатолій Криволап – використовує ритмічну організацію полотна, він відмовляється від деталізації на користь великих колірних площин, як способу створення «візуальної вібрації». Колір у творах митця виступає головним інструментом. Специфічними кольорами для ноктюрнів А. Криволапа є радикальний синій, глибокий фіолетовий та тривожний червоний кольори. Психологічний вплив ноктюрнів А. Криволапа проявляється як своєрідний медитативний настрій і тиша та відбувається у візуальному мистецтві через музичну аналогію.

Якщо у творчості М. Чюрльоніса ноктюрн постає як складна інтермедіальна структура, де музична форма диктує архітектоніку символічного простору, то в художній системі А. Криволапа відбувається гранична деконструкція цієї форми заради чистої енергії і кольору. У М. Чюрльоніса ноктюрн – це поліфонічне плетиво ліній і знаків, натомість, у А. Криволапа відбувається перехід від структурного синтезу до колористичної медитації. У його полотнах музикальність ноктюрну втрачає свою сюжетну чи конструктивну основу і трансформується у вібруюче кольорове марево, в якому роль мелодії виконує інтенсивність тону.

На прикладі творчого доробку провідного українського художника Анатолія Криволапа стає очевидним, що в сучасному українському нефігуративному живописі ноктюрн остаточно втрачає сюжетну оповідальність та ілюстративність. Замість зображення нічного краєвиду митець пропонує чисту вібрацію відкритого кольору, що функціонує за законами музичного звуку, створюючи потужний емоційний резонанс. Такий підхід перетворює полотно на динамічне середовище, де колористична пляма набуває акустичних характеристик.

Класичне розуміння ноктюрну як фігуративного зображення ночі переходить в сучасному образотворчому мистецтві в абстрактний стан душі. Таким чином, історична еволюція «візуального ноктюрну» завершується переходом від інтелектуального конструювання музичного образу до його безпосереднього чуттєвого переживання через світлосилу використаного пігменту. Як влучно зазначав У. Еко («Відкритий твір»), твір мистецтва більше не прагне бути об’єктом, що репрезентує світ; він стає автономним джерелом подразнень, своєрідною мережею стимулів, що функціонують подібно до музичної структури, провокуючи вільну гру асоціацій та чуттєвих вібрацій [6, с. 52].

Розглядаючи творчість митців образотворчого мистецтва, які зверталися до ноктюрну, як способу нового усвідомлення світу, сприйняття світу через призму синестезії, можливо прослідкувати своєрідну трансформацію «візуального ноктюрну» від Дж. Вістлера

(декоративний ноктюрн) до М. Чюрльоніса (структурно-символічний ноктюрн) і до А. Криволапа (експресивно-колористичний ноктюрн).

На відміну від класичних ноктюрнів, які часто фокусувалися на природі, сучасні митці можуть зображати нічне життя у містах, освітлене неоном або штучним світлом. Це може включати теми самотності, технологій, соціальної взаємодії або роздумів під покровом ночі.

Сучасне мистецтво не обмежується традиційним живописом. Ноктюрни можуть бути реалізовані в нових техніках, таких як цифрова графіка, фотографія, інсталяції або навіть відео-арт. Замість буквального зображення, сучасні ноктюрни можуть бути абстрактними, використовуючи колір, форму та світло для передачі емоційного стану, навіяного ніччю [1].

Термін «ноктюрн» може охоплювати не лише зображення нічної сцени, але й твори, що за настроєм та атмосферою нагадують музичні ноктюрни – ліричні, мрійливі та емоційні композиції. Прикладом можуть бути роботи сучасних художників: представлених у галереях та на мистецьких платформах: Микола Болюх – український сучасний художник («Ноктюрн» у жанрі літнього пейзажу), Рим Темир («Ноктюрн», жанр натюрморту), Адрієнн Печек (Adrienn Pécsek) («Ноктюрн Хвилі» (Nocturne Waves), морський пейзаж), Родислав Дрібен («Ноктюрн», портрет у жанрі ню). Багато інших митців у своїх роботах звертаються до теми ночі та вечірнього освітлення, часто не називаючи їх «ноктюрнами», але зберігаючи естетику та настрій цього жанру.

Окремо слід згадати видатного українського художника Івана Марчука, у творчому доробку якого теж є ноктюрни – твори, які мають відповідне звучання. Його ноктюрни водночас історичні й сучасні, реалістичні й медитативні; в них проявляється конвергенція музики та живопису, мистецтва і самого буття, його сенсу й символічно-знакового смислу.

Висновки. Таким чином, слід зазначити, що використання музичного терміну «ноктюрн» в образотворчому мистецтві є не лише метафоричним запозиченням, а виступає як інструмент інтермедіального синтезу. Це дозволяє художникам виходити за межі чистої візуальності, залучаючи до сприйняття твору образотворчого мистецтва категорію часу, ритму та звукових асоціацій.

Ретроспективний аналіз показав суттєву еволюцію жанру: від естетизації нічного середовища у Дж. Вістлера до складної структурно-символічної партитури у творчості М. Чюрльоніса.

Творчість А. Криволапа репрезентує новітній етап трансформації «візуального ноктюрну», де домінуючим чинником стає колористична експресія. Художник деконструює форму, залишаючи лише колір як абсолютну емоційну домінанту. У цьому контексті ноктюрн А. Криволапа постає як гранична точка термінологічної конвергенції, де колір починає функціонувати за законами музичного звуку, створюючи простір для медіації та чистого чуттєвого досвіду.

Таким чином, слід зазначити, що використання спільних понять у різних видах мистецтва свідчить про єдність естетичної природи творчості. Жанр ноктюрну в живописі доводить, що запозичення та використання спільних термінів і понять збагачує мистецтво, дозволяючи описувати явища, які знаходяться на перетині зорового та слухового сприйняття.

Література:

1. Абстракціонізм і синестезія. URL https://artcompass.club/ua/blog/abstrakczionizm-i-sinesteziya.html.

2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ. 1993. 272 с.

3. Вагнер Р. Твір мистецтва майбутнього. Київ : Муз. Україна. 1991. С. 150-200.

4. Гакслі О. Брама сприйняття. *Всесвіт* (Київ). 1994. №5-6 (785-786). С. 120-134.

5. Дудар О. П. Синестезія як соціально-культурне та мистецько-художнє явище: естетична візія. *Вісник Житомирського державного університету.* Випуск 6 (78). *Філософські науки.* С. 41-46.

6. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти). URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content.

7. Маловицька Л. Феномен синестезії у художньому мисленні генія: на прикладі творчості М. К. Чюрльоніса. Житомир. 2011.

8. Несен І. Синтез мистецтв : навч. посібник. Київ : НАКККіМ. 2020. 120 с.

9. Узікова О. В. Мистецько-філософські засади творчості М. К. Чюрльоніса. *Молодий вчений.* 2017. № 10. С. 359–363.

10. Юнг. К., Нойман Е. Психоаналіз і мистецтво. Київ : Ваклер. 1996. 304 с.

11. Arnheim R. Frt and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkrly : University of California Press. 1954.

12. Bal M. Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto : University of Toronto Press. 2002. 307 p.

13. Gilles Fauconnier, Mark Turner The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities Basic Books. 2008. 464 p.

14. Manovich L. The Lenguage of Ney Media. Cambridge, Mass : MIT Press. 2001. 354 p.

References:

1. Abstraktsionizm i synesteziia. [Abstractionism and synesthesia]. URL: https://artcompass.club/ua/blog/abstrakczionizm-i-sinesteziya.html. [in Ukrainian]

2. Antonovych Ye. A., Zakharchuk-Chuhai R. V., Stankevych M. Ye. (1993). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo. [Decorative and applied arts] Lviv: Svit. 272 s. [in Ukrainian]

3. Vahner R. (1991). Tvir mystetstva maibutnoho. [A work of art of the future] Kyiv: Muz. Ukraina. S. 150–200 [in Ukrainian]

4. Haksli O. (1994) Brama spryiniattia [The Gate of Perception]. Vsesvit (Kyiv). №5-6 (785-786). S. 120-134. [in Ukrainian]

5. Dudar O. P. Synesteziia yak sotsialno-kulturne ta mystetsko-khudozhnie yavyshche: estetychna viziia [Synesthesia as a socio-cultural and artistic phenomenon: an aesthetic vision]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu.* Vypusk 6 (78). *Filosofski nauky.* S. 41-46. [in Ukrainian]

6. Eko U. Vidkrytyi tvir: forma I nevyznachenist u suchasnykh poetykakh (frahmenty). [Open Work from and Indeterminacy in Contemporarym Poeticsn (fragments). URL. http://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content. [in Ukrainian]

7. Malovytska L. (2011). Fenomen synestezii u khudozhnomu myslenni heniia: na prykladi M. K. Chiurlonisa [The phenomenon of synesthesia in the artistic thinking of a genius: on the example of the work of M. K. Ciurlionis] Zhytomyr. [in Ukrainian]

8. Nesen I. (2020). Syntez mystetstv [Sinthesis of arts]: navch. Posibnyk. Kyiv: NAKKKiM. 120 s. [in Ukrainian]

9. Uzikova O. V. (2017). Mystetsko-filosofski zasady tvorchosti M. K. Chiurlonisa [Artistic and philosophical foundations of the work of M. K. Ciurlionis]. *Molodyi ychenyi.* № 10. S. 359-363. [in Ukrainian]

10. Iunh K., Noiman E. (1996) Psykhoanaliz I mystetstvo. [Psichoanalysis and art]. Kyiv: Vakler. 304 s. [in Ukrainian]

11. Arnheim R. (1954). Frt and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkrly: University of California Press.

12. Bal M. (2002) Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press. 307 p.

13. Gilles Fauconnier, Mark Turner (2008). The Way We Think: Conceptual Blending And The Minds Hidden Complexities Basic Books. 464 p.

14. Manovich L. (2001). The Lenguage of Ney Media. Cambridge, Mass: MIT Press. 354 p.

Дата першого надходження статті до видання: 28.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.033.2(575.1):738:069.5
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.12

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
nata_heavy@ukr.net

ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА «САМАРКАНД»

Мета статті полягає у комплексному дослідженні керамічних виробів із колекції Державного музею-заповідника «Самарканд» як важливого джерела для вивчення художніх і технологічних традицій Центральної Азії X–XII ст. Аналіз зосереджено не лише на характеристиці самої колекції та її культурно-історичного контексту, але й на детальному розгляді матеріалів і технік виготовлення, зокрема earthenware та stonepaste, а також особливостей формотворення, декоративного оздоблення та іконографії, що визначають своєрідність цих керамічних артефактів. Особливий акцент зроблено на виявленні художньо-стилістичних характеристик олійних світильників (oil lamps) з Афросіаба XII ст. з блакитною глазур'ю, які поєднують утилітарну функцію освітлення з глибоким символічним змістом світла як метафори знання та божественної істини в ісламській культурі. У цьому контексті розглядається роль світильників у освітньому середовищі медресе, а також їх зв'язок із релігійно-філософськими уявленнями, зокрема відображеними у Сура Ан-Нур. Окрему увагу приділено аналізу керамічних мисок і чаш X ст. з Афросіабу, виконаних у техніці розпису ангобами (чорним, вохристим і білим) під прозорою поливою, із зображеннями птахів та каліграфічними написами. Дослідження спрямоване на виявлення іконографічних особливостей зооморфних мотивів, семантики орнаменту та ролі епіграфіки як важливого художнього й смислового елемента декору. Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні, які технологічні, художні та культурно-релігійні чинники формували образну систему кераміки Самаркандського регіону означеного періоду, а також яким чином ці чинники проявляються у конкретних музейних пам'ятках. У цьому контексті важливим є простеження взаємодії місцевих традицій із ширшими мистецькими процесами ісламського світу, включаючи впливи Ірану та інших культурних центрів. З-поміж ключових завдань дослідження – визначити технологічні особливості виготовлення виробів (структуру матеріалу, типи полив і декору), з'ясувати їх функціональне призначення та символічне навантаження, а також встановити місце цих пам'яток у розвитку середньовічного декоративно-прикладного мистецтва Центральної Азії. Важливим є також аналіз орнаментальних і каліграфічних композицій, що поєднують естетичні та змістові функції, а також виявлення паралелей із пам'ятками інших видів мистецтва. Окремий розгляд конкретних артефактів із музейної колекції дозволяє простежити художню різноманітність кераміки X–XII ст. та виявити особливості локальних інтерпретацій загальноісламських стилістичних тенденцій. Реалізація зазначених завдань сприяє поглибленню знань про технології та художні практики середньовічної кераміки, а також підкреслює значення колекції Державного музею-заповідника «Самарканд» як важливого джерела для дослідження культурних взаємодій і трансформацій мистецьких традицій у Центральній Азії.

Ключові слова: *іконографія, традиція, композиція, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, кераміка, технології, художня культура.*

Dmytrenko Nataliia. ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL CHARACTERISTICS OF CERAMICS FROM THE COLLECTION OF THE "SAMARKAND" STATE MUSEUM-RESERVE

The purpose of this article is to conduct a comprehensive study of ceramic artifacts from the collection of the "Samarkand" State Museum-Reserve as an important source for examining the artistic and technological traditions of Central Asia in the 10th–12th centuries. The analysis focuses not only on the characteristics of the collection itself and its cultural and historical context, but also on a detailed examination of the materials and manufacturing techniques, in particular earthenware and stonepaste, as well as the features of form-making, decorative

© Дмитренко Н. В., 2026

ornamentation, and iconography that define the uniqueness of these ceramic artifacts. Particular emphasis is placed on identifying the artistic and stylistic characteristics of 12th-century blue-glazed oil lamps from Afrosiab, which combine the utilitarian function of illumination with the profound symbolic meaning of light as a metaphor for knowledge and divine truth in Islamic culture. In this context, the role of lamps in the educational environment of madrasas is examined, as well as their connection to religious and philosophical concepts, particularly those reflected in Sura An-Nur. Special attention is given to the analysis of 10th-century ceramic bowls and cups from Afrosiab, executed using the technique of engobe painting (black, ochre, and white) under a transparent glaze, featuring depictions of birds and calligraphic inscriptions. The study aims to identify the iconographic features of zoomorphic motifs, the semantics of ornamentation, and the role of epigraphy as an important artistic and semantic element of decoration. The main objective of this study is to determine which technological, artistic, and cultural-religious factors shaped the iconographic system of ceramics in the Samarkand region during the period in question, and how these factors are manifested in specific museum artifacts. In this context, it is important to trace the interaction of local traditions with broader artistic processes in the Islamic world, including influences from Iran and other cultural centers. Among the key objectives of the study are to identify the technological features of the production of these artifacts (material structure, types of glaze and decoration), to determine their functional purpose and symbolic significance, and to establish the place of these artifacts in the development of medieval decorative and applied arts in Central Asia. It is also important to analyze ornamental and calligraphic compositions that combine aesthetic and semantic functions, as well as to identify parallels with artifacts from other art forms. A separate examination of specific artifacts from the museum collection allows us to trace the artistic diversity of 10th–12th-century ceramics and identify the distinctive features of local interpretations of pan-Islamic stylistic trends. The fulfillment of these objectives contributes to a deeper understanding of the technologies and artistic practices of medieval ceramics, and also underscores the significance of the collection of the "Samarkand" State Museum-Reserve as a vital source for the study of cultural interactions and the transformation of artistic traditions in Central Asia.

Key words: *iconography, tradition, composition, fine arts, decorative and applied arts, ceramics, technologies, artistic culture.*

Вступ. У сучасному мистецтвознавстві дослідження керамічної спадщини Центральної Азії тривалий час здійснювалися переважно в межах локальних історико-культурних наративів, що дозволило ґрунтовно опрацювати окремі регіональні школи, проте водночас обмежило можливості комплексного осмислення цих пам'яток у ширшому контексті міжкультурних художніх взаємодій. Натомість новітні підходи в сучасній науковій періодиці дедалі більше акцентують увагу на необхідності інтегрованого аналізу матеріальної культури як результату інтенсивного обміну технологіями, формами та образними системами в межах ісламського світу.

Особливе місце в цьому контексті посідає керамічне виробництво Самаркандського регіону, зокрема матеріали з Афросіаба, що відображають високий рівень розвитку ремісничих практик і художнього мислення у X–XII ст. Керамічні вироби цього періоду, представлені у колекції Самаркандського державного музею-заповідника, демонструють різноманітність форм, технологій і декоративних рішень, що сформувалися на перетині місцевих традицій і ширших мистецьких процесів ісламського світу, що відобразилося як в іконографії, так і в технологіях виконання цих виробів.

У добу середньовіччя Центральна Азія була важливим осередком торговельних і культурних контактів, що розвивалися в межах Великого шовкового шляху. Таким чином, разом із товарами активно поширювалися технології та практики виробництва, зокрема кераміки, а також художні мотиви й орнаментальні системи. Це сприяло формуванню складної візуальної мови, в якій поєднувалися локальні особливості з впливами іранських, близькосхідних та інших регіональних традицій. Особливо показовими у цьому відношенні є вироби, виконані в техніках *earthenware* (глиняна низькотемпературна кераміка) та *stonepaste* (фритова, кварцова кераміка), що відображають як еволюцію матеріалів і технологій, так і зміну естетичних уподобань у центральноазійському регіоні.

Аналіз керамічних мисок із зооморфними зображеннями та каліграфічним декором, а також олійних світильників різних типів

і форм дозволяє простежити взаємозв'язок між функціональним призначенням предметів і їх високоякісним художнім оформленням. Зокрема, орнаментальні та епіграфічні композиції у розписі посуду відображають не лише декоративні тенденції, а й символічні та світоглядні уявлення середньовічного суспільства X–XII ст. Водночас олійні лампи, окрім утилітарної функції освітлення, набувають глибокого символічного значення, пов'язаного з концептом світла як носія знання та духовної істини в ісламській культурі.

Попри наявність значної кількості досліджень, присвячених ісламській кераміці, питання комплексного аналізу конкретних музейних зразків із урахуванням їх технологічних і художніх характеристик залишається недостатньо висвітленим в мистецтвознавчій періодиці. Особливо це стосується поєднання типологічного підходу з аналізом матеріалів, технік декорування та іконографії в межах однієї колекції.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю всебічного розгляду керамічних виробів із колекції Державного музею-заповідника «Самарканд» як цілісного комплексу, що відображає специфіку розвитку декоративно-прикладного мистецтва Центральної Азії X–XII ст. Такий підхід дозволяє глибше осмислити механізми формування художніх традицій, простежити взаємодію технологічних і естетичних чинників, а також виявити місце цих пам'яток у ширшому контексті культурних взаємодій середньовічного світу.

Матеріали та метод. Дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує опрацювання наукових праць з історії ісламської кераміки Центральної Азії та аналіз музейних предметів із колекції Державного музею-заповідника «Самарканд». Джерельну основу становлять керамічні вироби X–XII ст. з Афросіаба, зокрема чаші та олійні світильники різних типів, виконані у техніках глиняної та фритової кераміки.

Важливою складовою дослідження є безпосередній візуальний аналіз обраних артефактів, що включає вивчення їх форм, пропорцій, конструктивних особливостей, стану збереженості, а також декоративного оздоблення (полив, розпис, орнамент, каліграфія, іконографія). Це дозволяє уточнити технологічні характеристики виробів та виявити специфіку їх художньої мови.

Методологічну основу становлять мистецтвознавчий, іконографічний та історико-хронологічний методи, а також компаративний підхід. Їх застосування дає змогу простежити особливості формування декоративних і технологічних традицій, виявити взаємозв'язок між функціональним призначенням предметів і їх художнім вирішенням, а також визначити місце досліджуваних пам'яток у ширшому контексті розвитку середньовічної кераміки ісламського світу.

Результати. Дослідження ісламської кераміки та технологій її виготовлення сформувалося в межах міждисциплінарного підходу, що поєднує мистецтвознавчий аналіз із археологічними та природничо-науковими методами. Одними з фундаментальних праць, що заклали основу вивчення художніх і технологічних особливостей кераміки ісламського світу, є дослідження Дж. В. Аллана, у якому систематизовано типологію керамічних виробів, розкрито особливості формотворення, декору та матеріалів, а також окреслено основні етапи розвитку керамічного виробництва в різних регіонах ісламського світу [2, с. 26–28].

Важливий внесок у дослідження технологічних аспектів виготовлення кераміки зроблено у праці А. М. К. Бернстед детально проаналізував склад керамічних мас, способи випалу та специфіку використання різних матеріалів, зокрема глиняної та фритової кераміки [3, с. 45–47]. Це дослідження має особливе значення для інтерпретації виробів із Центральної Азії, оскільки дозволяє співвіднести художні характеристики пам'яток із їх технологічною природою.

Подальший розвиток наукових підходів пов'язаний із залученням міждисциплінарних методів, що поєднують археологію, матеріалознавство та хімію. У цьому контексті важливими є дослідження Р. Б. Мейсона [10], у яких представлено результати комплексного аналізу полив'яної кераміки

ісламського світу, а також праця А. Букійон та співавторів, присвячена неінвазивному вивченню походження та технології виготовлення кераміки з Афросіабу та Нішапура [5]. Використання сучасних аналітичних методів дозволяє уточнити склад матеріалів, визначити джерела сировини та реконструювати технологічні процеси виробництва.

Вагомим джерелом для дослідження стали також польові матеріали авторки, зібрані під час наукових досліджень в Узбекистані (Самарканд, Афросіаб) у 2026 році [1]. Безпосереднє вивчення музейних предметів та їх візуально-технічний аналіз дозволили уточнити особливості формотворення, декоративного оздоблення та технологічних характеристик керамічних виробів, а також співвіднести їх із даними сучасних наукових досліджень.

Таким чином, сучасна історіографія дослідження ісламської кераміки демонструє перехід від описово-типологічного аналізу до комплексного вивчення матеріальної культури, що враховує взаємозв'язок художніх, технологічних і культурних чинників. Залучення як класичних мистецтвознавчих праць, так і новітніх археометричних досліджень, доповнених польовими спостереженнями, створює підґрунтя для глибшого розуміння керамічних виробів Самаркандського регіону X–XII ст. як результату розвитку локальних традицій у контексті ширших процесів ісламського світу.

1. Фрагмент чаші з каліграфією (X ст., Афросіаб).

Представлений твір належить до групи так званої «епіграфічної кераміки» Середньої Азії, що сформувалася під впливом ранньоісламської художньої традиції. Виріб виконано з червоноглиняного черепка, вкритого світлим ангобом, по якому нанесено розпис темним (майже чорним) пігментом із подальшим покриттям прозорою поливою.

Композиція має чітко організовану радіально-центральну структуру. Центральне поле заповнене стилізованим рослинним мотивом, який нагадує пальмету або умовне «дерево життя», що є характерним для синтезу доісламських (сасанідських) та ісламських орнаментальних традицій. Навколо нього розгортається епіграфічний фриз, виконаний у різновиді куфічного письма, де літери набувають декоративної, майже орнаментальної функції [12, с. 201, 327–328].

Особливістю цього твору є поєднання каліграфії з додатковими заповнювальними елементами – крапковим орнаментом і геометризованими формами, що створює ритмічну структуру та візуальну рівновагу. Чорний контур контрастує з теплим кремовим тлом, підсилюючи графічність зображення.

Іконографічно подібні написи часто містили етичні або благопобажальні формули, що відображали функцію предмета як носія не лише утилітарного, а й символічного значення. Таким чином, обраний твір виступає прикладом інтеграції письма в декоративно-прикладне мистецтво, де текст трансформується у візуальний образ (рис. 1).



Рис. 1. Фрагмент чаші з каліграфічним декором. Афросіаб, X ст. н. е. Глина; ангоб, підполив'яний розпис, безбарвна полива. Напис куфічним письмом із завершальною фразою «праведні люди». Державний музей-заповідник «Самарканд» [1]

2. Чаша з птахом (X ст., Афросіаб).

Наступний з колекції твір демонструє інший напрям розвитку самаркандської кераміки – зооморфну іконографію в межах ісламського декоративного мистецтва. Як і попередній зразок, чаша виготовлена з глини, покрита ангобом і розписана мінеральними фарбами (чорна, охриста, зелена) під прозорою поливою.

Композиція побудована за принципом концентричних зон. У центрі розміщено стилізоване зображення птаха, виконане у площинно-декоративній манері. Образ птаха не є натуралістичним, а є досить умовним: він підпорядкований логіці орнаменту, де важливішими є ритм, контур і заповнення форми, ніж анатомічна точність [9, с. 1–18].

Птах у мистецтві ісламського Сходу часто має символічне значення: він може асоціюватися з душею, щастям або божественним посередництвом. У цьому випадку він вписаний у складну систему орнаментальних і каліграфічних елементів, оскільки по краю проходить фриз із куфічним написом, який взаємодіє з центральним мотивом, створюючи єдину семантичну композицію [7, с. 89–91].

Стилістично простежується вплив сасанідської традиції, що відобразився, зокрема, у трактуванні тваринних образів і симетричній організації простору [4, с. 24]. Водночас використання каліграфії та абстрагованих форм свідчить про адаптацію цих мотивів у межах естетики та мистецтва ісламу.

Технічними особливостями обраного для аналізу експонату є характерна кракелюрна сітка поливи та обмежена, але виразна кольорова гама, яка підкреслює декоративність і водночас свідчить про рівень розвитку керамічного виробництва регіону (рис. 2).



Рис. 2. Чаша із зображенням птаха. Афросіаб, X–XI ст. н. е. Глина; розпис чорним, вохристим і білим ангобами під прозорою поливою. Державний музей-заповідник «Самарканд» [1]

3. Чаша з носиком (бл. X–XII ст.).

Цей об’єкт вирізняється функціональною модифікацією форми, а саме: наявністю носика для виливання рідини, що вказує на його практичне призначення. Однак декоративне оформлення свідчить про належність до тієї ж художньої традиції.

Внутрішня поверхня оздоблена епіграфічним фризом у куфічному стилі, який розміщений уздовж вінця. На відміну від попередніх прикладів, центральне поле майже не декороване, що створює контраст між насиченим орнаментом краю та спокійною серединою.

Особливу увагу привертає динаміка напису: літери мають витягнуті вертикалі та «патьоки» вниз, що створює ефект руху й підсилює експресивність композиції. У центрі розміщений невеликий зооморфний знак, який може виконувати роль маркера або символічного акценту [6, с. 102–104].

Поєднання утилітарної форми з каліграфічним декором підкреслює характерну рису ісламського декоративного мистецтва – відсутність жорсткої межі між функцією та естетикою (рис. 3).



Рис. 3. Чаша з носиком. Бл. X–XII ст. Державний музей-заповідник «Самарканд» [1]

Розглянуті твори демонструють ключові риси кераміки Афросіаба X століття: домінування ангобного розпису під прозорою поливою; активне використання куфічне письмо

як декоративного елементу; синтез рослинних, зооморфних і епіграфічних мотивів; поєднання сасанідської спадщини з новими ісламськими художніми принципами. Ці вироби ілюструють процес формування самобутньої художньої мови Середньої Азії, де каліграфія, орнамент і образ взаємодіють як рівноправні складові єдиної композиційної системи.

Технологічні особливості виробів. Досліджувані керамічні вироби виконані у різних технологічних традиціях, зокрема з використанням глиняної та фритової кераміки, що зумовлює відмінності як у фізичних властивостях матеріалу, так і в художньо-декоративних можливостях.

Вироби з *earthenware* – глиняної (низькотемпературної) кераміки, належать до низькотемпературної кераміки, виготовленої з глинистої маси з домішками природного походження та випаленої при відносно невисоких температурах (приблизно 900–1100 градусів за Цельсієм). Така кераміка характеризується пористістю черепка, відносною м'якістю та теплим кольоровим тоном основи (від жовтуватого до червонуватого). Для досягнення декоративного ефекту поверхню часто покривали ангобами та прозорою поливою, під якою виконували розпис мінеральними пігментами. Саме ця технологія забезпечувала характерну живописність декору, зокрема використання чорних, вохристих і білих тонів у поєднанні з плавною лінійною графікою [11, с. 1–20].

Натомість *stonepaste* – фритова (кварцова) кераміка є більш технологічно складним матеріалом, основою якого є подрібнений кварц із додаванням скляної фрити та невеликої кількості глини як зв'язувального компонента. Випал такої маси відбувався при вищих температурах, що забезпечувало щільніший, світлий (часто майже білий) черепок із меншою пористістю. Завдяки цьому поверхня виробів набувала більшої гладкості та однорідності, що створювало сприятливе підґрунтя для нанесення тонкого розпису, глазурей, зокрема кольорових або лужних (наприклад, блакитних).

Принципова різниця між цими технологіями полягає не лише у складі матеріалу та температурі випалу, але й у художніх можливостях. Глиняна (низькотемпературна) кераміка орієнтована на більш експресивний, графічно виразний розпис, який дуже тісно пов'язаний із фактурою поверхні, тоді як фритова (кварцова) кераміка відкриває ширші можливості для вишуканішого декору, більш тонкої деталізації та імітації дорогих матеріалів, зокрема китайського фарфору [8, с. 55–57].

Таким чином, використання різних керамічних мас у досліджуваних виробах відображає як рівень технологічного розвитку майстерень Самаркандського регіону, так і різноманітність художніх підходів, що сформувалися у середньовічних керамічних майстернях Центральної Азії.

Олійні лампи. Представлена група керамічних олійних ламп з колекції музею демонструє різноманіття форм і декоративних рішень, характерних для середньоазійського художнього середовища, ймовірно пов'язаного з традиціями Афросіаба. Вироби виконані з глини з використанням полив'яних покриттів, що свідчить про високий рівень розвитку керамічного виробництва.

1. Лампи на підставці (стендові форми).

Два зразки (бірюзового та червоно-коричневого кольорів) репрезентують тип ламп на високій ніжці з кільцевою основою. Їхня конструкція складається з трьох основних елементів: резервуар для олії у вигляді чаші з носиком; вертикальна ніжка; нижня підставка (ймовірно, для стабілізації та збирання крапель).

Форма демонструє прагнення до вертикалізації, що наближає ці об'єкти до архітектонічних принципів. Особливо показовою є бірюзова лампа, вкрита суцільною поливою насиченого кольору, що може бути пов'язано з естетикою, близькою до ісламської полив'яної кераміки, де бірюзовий колір мав символічні конотації (небо, вода, сакральна чистота).

Червоно-коричневий зразок вирізняється геометризованим орнаментом по краю підставки, виконаним у світлому ангобі. Орнамент має ритмічний характер і підкреслює

горизонтальну стабільність форми, врівноважуючи вертикальну композицію.

Наявність ручки, що поєднує резервуар і основу, є не лише функціональним елементом, але й композиційним, оскільки вона створює замкнений силует і підсилює пластичну цілісність виробу.

2. Компактна лампа (закритого типу).

Невелика темна лампа з округлим корпусом належить до більш традиційного типу – компактних посудин із носиком для гнота. Її форма більш приземлена й функціонально орієнтована.

Корпус має згладжені обриси, що свідчить про формування у гончарній формі або за допомогою ліплення з подальшим загладжуванням. Декор є мінімальним: увага зосереджена на силуеті та пропорціях. Така стриманість може вказувати на утилітарний характер експонату. Водночас темна полива надає поверхні глибини та візуальної щільності, що створює ефект монолітності.

3. Варіації бірюзових ламп.

Два бірюзові зразки демонструють варіативність у межах одного типу. Один із них має більш масивну чашу та виразнішу ручку, інший – компактніший і стриманіший за пропорціями. Характерною є якість поливи: нерівномірність покриття, легкі потьоки та зміни тону свідчать про традиційну технологію випалу. Важливо зазначити, що це є ознакою ремісничого виробництва у процесі виготовлення, а не дефектом.

Отже, розглянуті лампи демонструють поєднання функціональності та декоративності, яке характерне для середньовічного декоративно-прикладного мистецтва. Їхніми основними рисами є: типологічне різноманіття (від компактних до стендових форм); використання полив (особливо бірюзової) як ключового естетичного чинника; поєднання пластичної виразності з утилітарною функцією; інтеграція орнаменту в конструкцію форми.

Ці об’єкти ілюструють важливий етап розвитку кераміки, де предмет побуту набуває художньої самодостатності, а світло (як функція лампи) отримує матеріальне й естетичне, художнє обрамлення (рис. 4).



Рис. 4. А) Олійний світильник на підставці. Афросіаб, XII ст. н. е. Кам’яниста кераміка; коричнева полива, підполив’яний декор білим ангобом із написом. Державний музей-заповідник «Самарканд».

Б) Олійний світильник на підставці із зображенням птаха. Афросіаб, XII ст. н. е. Кам’яниста кераміка; коричнева полива, підполив’яний декор білим ангобом. Державний музей-заповідник «Самарканд».

В) Олійний світильник на підставці. Самарканд, Афросіаб, XII–XIII ст. н. е. Кам’яниста кераміка; прозора бірюзова полива. Державний музей-заповідник «Самарканд».

Г) Олійний світильник на підставці. Самарканд, Афросіаб, XII ст. н. е. Кам’яниста кераміка; прозора блакитна полива. Державний музей-заповідник «Самарканд» [1]

Назва чираг (від перс. *čerāġ, tcheragh, cheragh, chiraq – лампа*) етимологічно походить від перського слова «лампа», «світильник». У даному науковому тексті та дослідженні ми будемо розглядати це як локальний термін для позначення олійних ламп середньоазійського регіону, зокрема Самарканда (Афросіаба) XII століття.

Олійні лампи типу чираг (Самарканд, Афросіаб, XII ст.). Розглянута група керамічних світильників належить до типу чираг, що був поширений у середньовічній культурі Центральної Азії. Вироби походять із Афросіаба і датуються XII століттям, що відповідає періоду розквіту міського ремісничого виробництва.

Типологія та форма. У межах представленої групи з колекції Державного музею-заповідника «Самарканд» простежуються дві основні типологічні лінії:

1. Стендові лампи типу чираг.

Ці вироби мають складну вертикально орієнтовану конструкцію, що включає: чашоподібний резервуар із носиком для гнота; високу ніжку; кільцеву або дископодібну основу. Така форма свідчить про використання лампи як стаціонарного освітлювального об'єкта, ймовірно, в інтер'єрі житлових або сакральних приміщень. Вертикальна композиція надає виробу рис майже архітектурної структурованості.

Особливо показовими є зразки з бірюзовою поливою, які демонструють зв'язок із традиціями ісламської полив'яної кераміки. Бірюзовий колір у цьому контексті міг мати не лише естетичне, а й символічне значення та асоціюватися з водою, небом та чистотою.

2. Компактні настільні лампи типу чираг.

Менші за розміром лампи мають більш спрощену, горизонтально орієнтовану форму. Їхній корпус компактний, із чітко сформованим носиком для гнота. Вони позбавлені складної підставки, що вказує на мобільність і більш утилітарний характер використання.

Технологія та матеріали. Усі вироби виконані з глини з використанням полив'яної техніки. В них спостерігається: застосування кольорових полив (бірюзової, темно-коричневої); нерівномірність покриття, характерна для традиційного випалу; у деяких випадках навіть поєднання ангобу та розпису. Ці особливості свідчать про ремісничий характер виробництва та водночас про високий рівень технологічної культури.

Декор і художні особливості. Декоративне вирішення варіюється від стриманого до більш орнаментованого: у стендових лампах декор часто інтегрований у конструкцію (ритміка ніжки, силует ручки); у червоно-коричневому зразку присутній геометричний орнамент, виконаний світлим ангобом; бірюзові лампи акцентують саме колір як основний художній засіб. Загалом, декор підпорядкований формі та функції, що відповідає естетичним принципам ісламського декоративно-прикладного мистецтва [12, с. 489].

Для ламп типу чираг з Афросіаба XII століття характерні: розвиток типологічної варіативності в межах одного функціонального класу; поєднання утилітарності та художньої виразності; важливу роль поливи як формотворчого та естетичного чинника; інтеграцію локальної (ірансько-середньоазійської) традиції в ширший контекст ісламської культури.

Введення терміну чираг у науковий обіг дозволяє точніше окреслити регіональну специфіку цих виробів і уникнути надмірно узагальненого визначення масляних світильників.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що керамічні вироби з колекції Самаркандського державного музею-заповідника «Самарканд» є репрезентативним джерелом для вивчення художніх і технологічних особливостей середньоазійської кераміки X–XII ст., зокрема матеріалів з Афросіабада. Їх аналіз дозволив виявити тісний взаємозв'язок між технологією виготовлення, функціональним призначенням та художнім вирішенням виробів.

Доведено, що застосування різних керамічних мас, а саме: глиняної та фритової кераміки, визначало не лише фізичні характеристики виробів, а й специфіку їхнього декоративного оформлення. Глиняна – сприяла розвитку графічно виразного ангобного розпису під прозорою поливою, тоді як фритова – відкривала можливості для більш витонченого декору та використання кольорових глазурей. Це свідчить про високий рівень технологічної культури ремісничих центрів Самаркандського регіону та їхню інтегрованість у ширші процеси художнього розвитку ісламської кераміки.

Аналіз керамічних мисок X ст. показав домінування епіграфічних, рослинних і зооморфних мотивів, що формують цілісну декоративну систему. Використання куфічного письма як орнаментального елемента засвідчує інтеграцію тексту в образотворчу структуру виробів, де каліграфія набуває не лише смислового, а й пластично-ритмічного значення. Зооморфні мотиви, зокрема зображення птаха, демонструють трансформацію доісламських (зокрема сасанідських) традицій у межах нової ісламської естетики.

Дослідження олійних ламп XII ст. (типу чираг) дозволило виокремити основні типологічні групи, а саме: компактні та стендові форми, що відображають різні функціональні сценарії використання. Встановлено, що конструктивні особливості (наявність підставки, ніжки, ручки) поєднуються з продуманим декоративним вирішенням, де важливу роль відіграє полива, зокрема бірюзового кольору, яка виступає не лише естетичним, а й символічним елементом.

Узагальнення отриманих результатів дає підстави стверджувати, що кераміка Самаркандського регіону X–XII ст. характеризується синтезом технологічної майстерності та художньої виразності, де орнамент, каліграфія та форма функціонують як взаємопов'язані елементи єдиної композиційної системи. Вироби відображають складні процеси культурної взаємодії, зумовлені розвитком Великого Шовкового Шляху, що сприяло поширенню художніх мотивів і технологій.

Таким чином, досліджувана колекція дозволяє не лише уточнити особливості розвитку середньовічної кераміки Центральної Азії, але й окреслити її місце у ширшому контексті ісламського декоративно-прикладного мистецтва, де поєднуються локальні традиції та художні тенденції.

Література:

1. Дмитренко Н. В. (2026). Польові дослідження: Узбекистан, лютий 2026 р.
2. Allan, J. W. (1991). Islamic ceramics. Ashmolean Museum.
3. Bernsted, A. M. K. (2007). Early Islamic pottery: Materials and techniques. Archetype Publications.
4. Bloom, J., & Blair, S. (2009). Islamic arts. Phaidon Press.
5. Bouquillon, A., et al. (2018). Non-invasive scientific studies on the provenance and technology of early Islamic ceramics from Afrasiyab and Nishapur. Journal of Archaeological Science: Reports, 19, 473–491.
6. Fehérvári, G. (1973). Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection. Faber and Faber.
7. Fehérvári, G. (1998). Pottery of the Islamic world in the Tareq Rajab Museum. I.B. Tauris.
8. Golombek, L., Mason, R. B., & Bailey, G. A. (2023). Persian pottery in the first global age: The sixteenth and seventeenth centuries. Brill.
9. Klesner, C., Renson, V., Akymbek, Y., & Killick, D. (2021). Investigation of provenances of early Islamic lead glazes from northern Central Asia using elemental and lead isotope analyses. Archaeological and Anthropological Sciences, 13, 1–18.
10. Mason, R. B. (1995). New looks at old pots: Results of recent multidisciplinary studies of glazed ceramics from the Islamic world. Muqarnas, 12, 1–15.
11. Occari, V., Möller, H., Fenwick, C., Quinn, P., Freestone, I. C., et al. (2024). The technology of polychrome glazed ceramics in Ifriqiya: New data from the site of Chimtou. Archaeological and Anthropological Sciences, 16, 1–20.
12. Watson, O. (2004). Ceramics from Islamic lands. Thames & Hudson.

References:

1. Dmytrenko, N. V. (2026). Pol′ovi doslidzhennia [Fieldwork materials]: Uzbekistan, February 2026.
2. Allan, J. W. (1991). Islamic ceramics. Ashmolean Museum.
3. Bernsted, A. M. K. (2007). Early Islamic pottery: Materials and techniques. Archetype Publications.
4. Bloom, J., & Blair, S. (2009). Islamic arts. Phaidon Press.
5. Bouquillon, A., et al. (2018). Non-invasive scientific studies on the provenance and technology of early Islamic ceramics from Afrasiyab and Nishapur. Journal of Archaeological Science: Reports, 19, 473–491.
6. Fehérvári, G. (1973). Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection. Faber and Faber.
7. Fehérvári, G. (1998). Pottery of the Islamic world in the Tareq Rajab Museum. I.B. Tauris.
8. Golombek, L., Mason, R. B., & Bailey, G. A. (2023). Persian pottery in the first global age: The sixteenth and seventeenth centuries. Brill.
9. Klesner, C., Renson, V., Akymbek, Y., & Killick, D. (2021). Investigation of provenances of early Islamic lead glazes from northern Central Asia using elemental and lead isotope analyses. Archaeological and Anthropological Sciences, 13, 1–18.

10. Mason, R. B. (1995). New looks at old pots: Results of recent multidisciplinary studies of glazed ceramics from the Islamic world. Muqarnas, 12, 1–15.

11. Occari, V., Möller, H., Fenwick, C., Quinn, P., Freestone, I. C., et al. (2024). The technology of polychrome glazed ceramics in Ifriqiya: New data from the site of Chimtou. Archaeological and Anthropological Sciences, 16, 1–20.

12. Watson, O. (2004). Ceramics from Islamic lands. Thames & Hudson.

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 73: 7. 025
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.13

Енюшіна Катерина Володимирівна,
аспірантка кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-2321-0698
k.eniushina.asp@kubg.edu.ua

СУЧАСНІ МЕТОДИ РЕСТАВРАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ КРУГЛОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ УКРАЇНИ

Дерев'яна кругла поліхромна скульптура є важливою складовою національної культурної спадщини України. Значна частина цих пам'яток дійшла до нашого часу у фрагментарному або пошкодженому стані, що зумовлено органічною природою деревини, складною багатошаровою структурою поліхромії, а також тривалим впливом кліматичних, біологічних і антропогенних чинників.

У статті розглянуто новітні підходи до консервації та реставрації дерев'яної круглої поліхромної скульптури. Проаналізовано теоретичні засади реставраційної діяльності та практичні методи втручання у вироби. Особливу увагу приділено проблемі автентичності та застосуванню сучасних технологій дослідження й фіксації стану пам'яток.

Метою статті є аналіз сучасних методів реставрації дерев'яної круглої поліхромної скульптури, а також визначення основних тенденцій і проблем у цій сфері. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, принципи теорії реставрації, матеріалознавчі методи та вивчення практичного досвіду українських реставраційних майстерень і навчальних закладів.

Ключові слова: *дерев'яна кругла поліхромна скульптура, реставрація, консервація, автентичність, культурна спадщина.*

Eniushina Kateryna. CONTEMPORARY METHODS OF RESTORATION OF WOODEN POLYCHROME SCULPTURE IN UKRAINE

Wooden polychrome sculpture in the round is an important component of Ukraine's national cultural heritage. A significant number of these monuments have survived to the present day in a fragmentary or damaged condition due to the organic nature of wood, the complex multilayer structure of polychromy, and the long-term impact of climatic, biological, and anthropogenic factors.

The article examines modern approaches to the conservation and restoration of wooden polychrome sculpture in the round. The theoretical foundations of restoration practice and practical intervention methods are analyzed. Particular attention is paid to the issue of authenticity and the application of modern technologies for the examination and documentation of the condition of cultural heritage objects.

The aim of the article is to analyze contemporary methods of restoration of wooden polychrome sculpture in the round and to identify the main trends and challenges in this field. The research methodology is based on an interdisciplinary approach that combines art historical analysis, principles of restoration theory, materials science methods, and the study of practical experience of Ukrainian restoration workshops and educational institutions.

Key words: *wooden polychrome sculpture in the round, restoration, conservation, authenticity, cultural heritage.*

Постановка проблеми. Дерев'яна кругла поліхромна скульптура займає особливе місце в системі сакрального та світського мистецтва України. Органічна природа матеріалу, а також тривале перебування пам'яток у несприятливих умовах зберігання спричиняють значні фізичні, біологічні та технологічні ушкодження більшості вцілілих творів. У зв'язку з цим проблема консервації та науково обґрунтованої реставрації дерев'яної поліхромної скульптури залишається актуальною як у теоретичному, так і в практичному аспектах.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання консервації та реставрації об'єктів культурної спадщини ґрунтовно висвітлено у вітчизняних узагальнюючих виданнях, зокрема у праці за редакцією І. Прокопенка,

© Енюшіна К. В., 2026

підготовленій у співпраці з профільними науковими установами. У ній систематизовано методологічні засади реставрації, окреслено проблему автентичності та принцип реверсивності втручань.

У дослідженнях кандидата мистецтвознавства, художника-реставратора О. Рішняка акцентовано увагу на сучасних напрямах реставраційної діяльності та ролі превентивної консервації. Автор обґрунтовує необхідність переходу від практики виключно відновлювальних дій до системи комплексного збереження культурної спадщини, що передбачає моніторинг стану пам'яток і мінімізацію ризиків їх пошкодження. Особливу увагу приділено впровадженню міжнародних стандартів охорони культурних цінностей та інтеграції міждисциплінарних підходів у реставраційний процес.

Водночас зарубіжні видання, зокрема монографії спеціалістів з консервації скульптурних творів М. Д. Марінколи та Л. Каржер, присвячені історії та практиці консервації європейської середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури, демонструють високий рівень технічного забезпечення й активне впровадження новітніх матеріалів і технологій.

Мета статті – аналіз сучасних методів реставрації дерев'яної круглої поліхромної скульптури України та визначення основних тенденцій і проблем у цій сфері.

Виклад основного матеріалу. Сучасна реставрація пам'яток культурної та мистецької спадщини є складною міждисциплінарною галуззю знань, що сформувалася внаслідок еволюції підходів до збереження та експонування творів мистецтва. Від ремісничих втручань минулого реставраційна практика перейшла до науково обґрунтованої діяльності, яка спирається на результати технічних досліджень і мистецтвознавчого аналізу.

Головною метою реставраційної діяльності є охорона культурної цінності пам'ятки, її історичної достовірності та власної історії. Вона спрямована насамперед на збереження автентичності об'єкта культурної спадщини.

Автентичність пам'ятки визначається ступенем достовірності її художнього задуму, проектних рішень, процесу зведення, а також використаних матеріалів і технологій. Саме ці характеристики дозволяють розглядати об'єкт як повноцінне історичне джерело, оригінальний твір та матеріальне свідчення певної епохи. Водночас істотні зміни або доповнення, здійснені в різні періоди існування пам'ятки, можуть визнаватися складовою її автентичності, якщо вони відображають конкретний етап історичного розвитку [2, с. 615].

Твори з дерева складають значну частину музейних колекцій по всій Україні (знаряддя праці, посуд, меблі, скульптура, музичні інструменти тощо), їх консервація є особливо важливою. Але для цього важливо розуміти основні властивості деревини [8].

Деревина володіє волокнистою пористою та гідрофільною структурою, тому легко всмоктує та віддає вологу. Твори з дерева бережуть передусім від висихання і від надмірного зволоження. Свіжа деревина містить понад 50% води, суха – 8–10%. Висихаючи, вироби з нього стискаються, а від вологи розбухають, що призводить до їх руйнування.

Унаслідок корекції показників вологості деревини змінюються габарити та форма виробу. Щоб уникнути деформацій, спричинених надмірним зволоженням або висиханням матеріалу, встановлено нормативні межі вмісту вологи: для столярних виробів – 8–10%, для будівельних конструкцій – 15–18%. Для дерев'яної скульптури, особливо за умов музейного зберігання, рекомендована відносна вологість повітря становить 45–60% (оптимально 50±5%), що забезпечує стабільність структури деревини та запобігає деформаціям, розтріскуванню й відшаруванню поліхромного шару.

У всіх музейних приміщеннях слід підтримувати наперед визначену рівномірну температуру, вологість – 60–70%, дотримуватись умов акліматизації при переміщенні виробів. Предмети, які погано збереглися, слід просочувати гарячим парафіном [1, с. 43].

Основні руйнівні чинники, що діють на дерев'яну скульптуру та сприяють її руйнуванню:

1) біологічні (дереворуйнівні гриби та комахи);

2) атмосферні;

3) механічні;

4) вогонь;

5) надмірна зволоженість [1, с. 43].

Відмінності між українською та зарубіжною реставраційними школами переважно зумовлені рівнем матеріально-технічного забезпечення, тоді як вітчизняна традиція, спираючись на перевірені часом технології та натуральні матеріали, зберігає високий науковий і практичний рівень [4].

Реставрація поєднує теоретичну базу та практичну діяльність. Практичні методи включають три основні напрямки: превентивну консервацію, консервацію і реставрацію.

Превентивна консервація передбачає створення оптимальних умов для збереження пам'ятки. Консервація спрямування на стабілізацію стану та припинення подальшої руйнації твору. Реставрація є безпосереднім втручанням в пошкоджений об'єкт з максимальною повагою до його естетичних, історичних та фізичних властивостей [5, с. 221].

В теорії реставрації встановлені такі головні методологічні основи та базові підходи до реставрації пам'яток:

1) «primum non nocere» («насамперед, не нашкодь»);

2) максимальне шанування оригінальної матеріальної основи пам'ятки та всіх її цінностей (матеріальних і нематеріальних);

3) забезпечення максимального збереження автентичності пам'ятки;

4) виконання всіх реставраційних заходів здійснюється лише на основі найдокладніших знань та лише на найвищому рівні виконавства;

5) усувати можна лише те, що негативно впливає на оригінальну матеріальну основу пам'ятки та приводить до її нищення;

6) прочитуваність доповнень, їх слід виконувати так, щоб можна було легко відрізнити від оригінальних елементів і субстанцій;

7) принцип мінімального, лише вкрай необхідного втручання в пам'яткові структури (стримування від необов'язкових заходів);

8) принцип реверсивності, тобто всі застосовані матеріали і технології повинні бути максимально зворотними (підлягати видаленню без пошкодження автентичного матеріалу) [4, с. 85].

Реставраційні заходи застосовуються на пам'ятках дерев'яної скульптури та сницарства у поєднанні з консерваційними заходами. При виконанні робіт важливо проводити консервацію кожного з елементів твору і уникати його заміни. Це допускається, якщо реставрація неможлива.

Але часто реставратор має справу з творами, які мають втрачені частини. Тому в певних умовах є потреба докомпонувати втрачений елемент – реставраційне відтворення. При цьому важливо зауважити, що такого роду заходи не повинні зашкодити пам'ятці і бути делікатно вписаними в її структуру.

Реставраційні доповнення можуть виконуватися наступними способами (за Малаховичем):

1. вірне відтворення втрачених елементів на підставі збережених реліктів та матеріалів історичних досліджень;

2. відтворення втрачених елементів у спрощеній формі, але яка виразно пов'язана з характером втраченої історичної деталі [2, с. 434].

З середини XIX століття в реставраційній практиці починають з'являтися все більше сучасних методів збереження мистецьких витворів. Цьому сприяли прогресуючі досягнення науки та техніки.

Надходячи на реставрацію кожна пам'ятка вимагає особливого підходу. Тому перед початком робіт обов'язковим є дослідження, за допомогою яких визначається ступінь забруднення та пошкодження матеріалів, з яких створений предмет, розглядаються сліди попередніх реставраційних робіт. При цьому, важливе найменше втручання в структуру твору. Для отримання додаткової інформації про стан деревини та левкасу

використовують метод дослідження за допомогою мікроскопу.

Після всіх необхідних досліджень та аналізу твору складається опис предмета, документується його стан та атрибуційні відомості. Приймається рішення, щодо застосування методів консервації чи реставрації об'єкта, в залежності від ступеня його пошкодження. Після цього першочергово відбувається зміцнення фарбового шару, ґрунту та дерев'яної основи твору.

У разі виявлення нестабільних ділянок деревини застосовується метод консолідації для зміцнення структури перед подальшими реставраційними роботами. Це включає ведення спеціальних зміцнюючих розчинів у пори деревини [4, с. 320].

Далі проводиться видалення поверхневих забруднень та пізніших перемальовок з поверхні витвору. До видів таких нашарувань відносяться: пил, піщинки ґрунту, кіптява, жирні смоли.

У сучасній реставрації для вказаних вище робіт використовується лазер. Даний пристрій випалює бруд опроміненням низької напруги. Також серед нових методів є застосування різних емульсій та розчинів (дистильована вода, етиловий спирт, пінен, розчини гідрату окису амонію NH4OH, нашатирний спирт, дитяче мило, 3% розчин диметилформаміду). Дослідним шляхом відбувається підбір комбінації розчинників. Перші проби видалення забруднень проводяться на невеликій ділянці твору, якщо вони вдалі, переходять до поступового очищення всієї площі скульптури. Для даної роботи важливо також підібрати технічні матеріали, серед них: ватні тампони, щетинні пензлі та хірургічні скальпелі [3, с. 851].

Наступним реставраційним процесом, спрямованим на відновлення цілісності художнього твору, є компенсація втрачених елементів скульптури, її фарбового шару та тонування, що здійснюється з урахуванням принципів збереження автентичної матеріальної основи та мінімального втручання. Ці заходи мають на меті не відтворення втраченого в повному обсязі, а делікатне відновлення візуальної цілісності об'єкта без порушення його історичної достовірності.

При виконанні компенсації використовуються спеціальні реставраційні матеріали, сумісні з деревиною та поліхромним покриттям, а тонування проводиться за допомогою водорозчинних або стабільних органічних барвників, що дозволяє досягти гармонійного злиття з автентичним шаром. Для відновлення підґрунтя фарбового шару застосовується левкас – суміш крейди та клейової основи, яка створює рівну поверхню для нанесення фарби, стабілізує поліхромний шар і забезпечує належну адгезію нових матеріалів до автентичного покриття.

Історично левкас використовувався майстрами для вирівнювання нерівностей дерев'яної основи та забезпечення яскравості кольору поліхромії, а сучасна реставраційна практика відтворює його функції з максимальною сумісністю та реверсивністю втручань [7].

Крім того, усі роботи виконуються поступово, з постійним контролем рівня вологості та температури, щоб уникнути деформацій деревини та небажаних хімічних змін фарбового шару.

Висновки. Реставрація дерев'яної круглої поліхромної скульптури є складним науково-практичним процесом, що потребує поєднання теоретичних знань, технологічної майстерності та етичної відповідальності. Особливості деревини й багатошарової поліхромії зумовлюють необхідність індивідуального підходу та ґрунтовного попереднього дослідження кожного об'єкта.

Сучасні методи консервації базуються на принципах мінімального втручання, реверсивності та збереження автентичності. Використання наукових досліджень, цифрової фіксації та новітніх технологій підвищує точність і безпечність реставраційних заходів, однак потребує перевірки їхньої довготривалої стабільності та сумісності з історичними матеріалами.

Попри різний рівень матеріально-технічного забезпечення, українська реставраційна практика зберігає наукову обґрунтованість і орієнтацію на історичну достовірність. Подальший розвиток галузі пов'язаний із міждисциплінарними дослідженнями, удосконаленням фахової підготовки та впровадженням єдиних стандартів збереження культурної спадщини.

Література:

1. Державні будівельні норми України. Реконструкція, ремонт, реставрація об'єктів невиробничої сфери. Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини: ДБН В.3.2-1-2004. Київ : Держбуд України, 2005. 43 с.
2. Консервація і реставрація об’єктів культурної спадщини / за ред. І. Прокопенка. Київ : Саміт-книга, 2022. 434 с.
3. Кучма Н. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 851–854. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-11-75-180.
4. Марінкола М. Д., Каржер Л. Консервація середньовічної поліхромної дерев’яної скульптури: історія, теорія, практика. Лос-Анджелес : Getty Conservation Institute, 2020. 320 с.
5. Рішняк О. Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 220–226. DOI: 10.35619/ucpmk.v35i0.388.
6. Соловйова Ю.О., Мкртічян О.А. (2017). Українське мистецтво в історичному вимірі. Навч.-метод. посіб. Харків : Точка. 35–45.
7. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX століть. Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2002. 479 с.
8. Українське бароко та європейський контекст (1991). Київ : Наукова думка. 6–10.

References:

1. Derzhavni budivelni normy Ukrainy. Rekonstruktsiia, remont, restavratsiia ob'iektiv nevyrobnychoi sfery. Restavratsiini, konservatsiini ta remontni roboty na pam'iatkakh kulturnoi spadshchyny: DBN V.3.2-1-2004. (2005). [State Building Standards of Ukraine. Reconstruction, Repair, and Restoration of Non-Industrial Facilities. Restoration, Conservation and Repair Works on Cultural Heritage Monuments: DBN V.3.2-1-2004]. Kyiv: Derzhbud Ukrainy. 43. [in Ukrainian].
2. Prokopenko I. (ed.) (2022). Konservatsiia i restavratsiia ob’iektiv kulturnoi spadshchyny. [Conservation and Restoration of Cultural Heritage Objects]. Kyiv: Samit-knyha. 434. [in Ukrainian].
3. Kuchma N. (2019). Tekhnolohiia vydalennia shchilnykh poverkhnevykh zabrudnen u suchasnii restavratsiinii praktytsi. [Technology of Removing Dense Surface Contaminations in Contemporary Restoration Practice]. *Molodyi vchenyi*, No. 11 (75), 851–854. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-11-75-180. [in Ukrainian].
4. Marinkola M. D., Karzher L. (2020). Konservatsiia serednovichnoi polikhromnoi derev’ianoi skulptury: istoriia, teoriia, praktyka. [Conservation of Medieval Polychrome Wooden Sculpture: History, Theory, and Practice]. Los Angeles: Getty Conservation Institute. 320. [in Ukrainian].
5. Rishniak O. (2020). Suchasna restavratsiina diialnist: osnovni napriamy, zavdannia ta priorytety. [Contemporary Restoration Activity: Main Directions, Tasks and Priorities]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, Issue 35, 220–226. DOI: 10.35619/ucpmk.v35i0.388. [in Ukrainian].
6. Soloviova Y. O., Mkrtichian O. A. (2017). Ukrainske mystetstvo v istorychnomu vymiri. Navch.-metod. posib. Kharkiv: Tochka. 35–45. [in Ukrainian]
7. Stankevych M. (2002) Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX stolit. [Ukrainian artistic wood of the sixteenth to twentieth centuries.] Lviv: In-t narodoznav. NAN Ukrainy, 479 s. [in Ukrainian].
8. Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst (1991). Kyiv: Naukova dumka. 6–8. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 74:659.1: 766: 535.6(477)“2022/…”
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.14

Єфімов Юрій Володимирович,
старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0007-9505-6638
y.yefimov@kubg.edu.ua

Синявська Наталія Віталіївна,
старша викладачка кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0007-2214-3562
n.syniavska@kubg.edu.ua

Рибінський Борис Антонович,
старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0009-5869-0044
b.rybinskyi@kubg.edu.ua

НАЦІОНАЛЬНІ КОЛЬОРИ В РЕКЛАМНИХ МАКЕТАХ ЯК ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОГО ОПОРУ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

У статті здійснено ґрунтовне дослідження трансформації візуальної семантики національних кольорів України – синього та жовтого – крізь призму психології кольору та їхнього впливу на масову свідомість у період повномасштабного вторгнення (з 2022 року). Автор виходить за межі суто мистецтвознавчого опису, фокусуючись на кольорі як потужному когнітивному інструменті, що здатен полегшувати або ускладнювати сприйняття критично важливої інформації в умовах стресу. Особливу увагу приділено психологічному впливу палітри державного прапора. Синій колір символізує Всесвіт, стабільність та врівноваженість. У контексті воєнних подій він виконує функцію психологічного якоря, що асоціюється з надійністю, безпекою та ментальним розслабленням. На противагу йому, жовтий колір розглядається як динамічний стимулятор, що символізує сонячну енергію, рух. Його здатність довго зберігатися в пам'яті та викликати позитивні емоції стає ключовою для формування образу надії та національного оптимізму. У дослідженні детально розібрано механізм «колірного контрасту» як засобу максимального залучення уваги. Поєднання насиченого синього та яскравого жовтого створює візуальний ефект, який на підсвідомому рівні зчитується як сигнал активної життєдіяльності та опору. На прикладі кампаній «Be Brave Like Ukraine» та «Ukraine NOW» простежується, як зміна інтенсивності кольору (від спектральних до пастельних відтінків у проєкті «Pale yellow-blue dot») дозволяє варіювати емоційний тиск на глядача: від агресивного заклику до глибокої емпатичної рефлексії. Методологія порівняльного аналізу з литовським та шведським дизайном дозволила виявити універсальність використання синьо-жовтої гами як «мови візуальної дипломатії». Стаття підкреслює, що в сучасному дизайні кольори замінили слова, ставши емоційним кодом солідарності. Національна палітра України еволюціонувала у глобальний знак гуманістичних цінностей, де психологічна стійкість синього та енергетичний потенціал жовтого формують наратив незламності цілої нації.

Ключові слова: *Україна, психологія кольору, синій та жовтий, емоційне навантаження, рекламні кампанії, графічний дизайн, візуальна комунікація, Be Brave Like Ukraine (Будь сміливим, як Україна).*

Yefimov Yuriy, Syniavska Natalia, Rybinskyi Boris. NATIONAL COLORS IN ADVERTISING LAYOUTS AS AN ELEMENT OF VISUAL RESISTANCE AND NATIONAL SELF-IDENTIFICATION

The article conducts a thorough study of the transformation of the visual semantics of the national colors of Ukraine – blue and yellow – through the prism of color psychology and their impact on mass consciousness

© Єфімов Ю. В., Синявська Н. В., Рибінський Б. А., 2026

during the period of full-scale invasion (since 2022). The author goes beyond the boundaries of a purely art-historical description, focusing on color as a powerful cognitive tool that can facilitate or complicate the perception of critically important information under stress. The methodology of comparative analysis with Lithuanian and Swedish design allowed to reveal the universality of using blue-yellow scale as a "language of visual diplomacy". The article emphasizes that in modern design colors have replaced words, becoming an emotional code of solidarity. The author concludes that the national palette of Ukraine has evolved into a global sign of humanistic values, where the psychological stability of blue and the energetic potential of yellow form a narrative of the invincibility of an entire nation. The study examines in detail the mechanism of "color contrast" as a means of maximum attention attraction. The combination of rich blue and bright yellow creates a visual effect that is read on a subconscious level as a signal of active life and resistance. Using the example of the "Be Brave Like Ukraine" and "Ukraine NOW" campaigns, it is possible to trace how changing the intensity of color (from spectral to pastel shades in the "Pale yellow-blue dot" project) allows varying the emotional pressure on the viewer: from an aggressive appeal to deep empathetic reflection. Special attention is paid to the psychological impact of the national flag palette. The blue color is analyzed as a representative of the Universe, stability and balance. In the context of military events, it performs the function of a psychological anchor, associated with reliability, security and mental relaxation. In contrast, the yellow color is considered as a dynamic stimulant, symbolizing solar energy, movement. Its ability to be stored in memory for a long time and evoke positive emotions becomes key to forming an image of hope and national optimism.

Key words: *Ukraine, national symbols, color, advertising campaigns, graphic and advertising design, visual communication, identity, Banda Agency, Be Brave Like Ukraine.*

Вступ. Ключовим інструментом візуальної комунікації в рекламному дизайні є колір, який дизайнери використовують не як декоративний елемент, а як основний потужний месседж, який несе важливе змістовне навантаження. Це навантаження може полегшити чи навпаки ускладнити сприйняття побаченого. Колір нерозривно пов'язаний з психологією, у макетах рекламних плакатів він є першою сходинкою до комунікації глядача, здатен викликати емоції та формувати асоціації. За багатьма дослідженнями теплі кольори викликають позитивні емоції: радість, надію; асоціюються зі світлом, теплом, енергією, позитивом. Холодні кольори викликають сум, відстороненність, але асоціюються зі спокоєм, з надійністю, стійкістю, викликають атмосферу довіри і безпеки, діють заспокійливо, сприяють ментальному і фізичному розслабленню [3].

Сучасний прапор України, затверджений після відновлення незалежності, має два горизонтальні поля: верхнє – синє, нижнє – жовте. Синій колір на ньому символізує небо, а жовтий – пшеничні поля. Згідно із джерелами, ще у XIII столітті, на гербі Львова, були присутніми синій та жовтий кольори, де на синьому фоні розміщувався золотий лев [1]. Синій відноситься до насиченого кольору і символізує Всесвіт [2]. У психології синій відповідає за врівноваженість, стабільність, постійність. Жовтий колір – дуже давній колір, є символом сонця, колір золота і божественної влади. В психології – це радісний, легкий, яскравий, символізує рух, веселощі, викликає приємні відчуття. Жовтий має здатність довго зберігатися в пам'яті, в поєднанні з іншими відтінками створює гармонію [5].

До 2022 року ці, національні, кольори використовувалися переважно в офіційних контекстах: на прапорах, гербах, державних документах, як елемент державної символіки. Після початку повномасштабного вторгнення в Україну, у лютому 2022, кольори набули додаткового навантаження і стали найважливішим повідомленням, стали символом опору, символом національної солідарності та стійкості [8]. Особливо на окупованих територіях, де кольори «Синій та жовтий – це символ єдності та опору» [4]. Поєднання – це стирання меж, переосмислення стереотипів та проявлення власної індивідуальності в країні і поза її межами. Сміливе дизайнерське поєднання палітри кольорів лише двох кольорів-синього та жовтого створило і укріпило значення морального символу свободи (рис. 1). Масштабна комунікаційна кампанія, з гаслом Be Brave Like Ukraine, «Будь сміливим, як Україна» (рис. 2, 3) запущена у 2022 році, агенцією Banda Agency, спільно з урядом України,

популяризувала українську символіку через макети в жовто-синій кольоровій гамі, які розміщувалися у понад 150 містах по всьому світу [9].

Білборди, вивіски які проголошують «Будь сміливим, як Україна» розміщені у ключових публічних просторах провідних міст Європи та США свідчить про масштабність і стратегічність міжнародної інформаційної кампанії. Така реклама не лише привертає увагу мільйонів людей, а й формує позитивний та сильний образ України як символу мужності й стійкості. Розширення географії розміщення підтверджує прагнення дизайнерів посилювати глобальну підтримку України та закріплює її присутність у світовому інформаційному просторі, використовуючи при цьому мінімальні графічні символи.

Порівнюючи шведський дизайн провідних рекламних агентств з дизайном українських провідних рекламних агенцій можна прослідкувати певну подібність засобів вираження візуальної комунікації. Подібними є стиль, палітра кольорів, призначення. Досить часто шведські дизайнери беруть за основу основні кольори прапору, такі ж як і в Україні, де основний фон – вільний простір плакату, займає більшу частину, заповнено або синім або жовтим кольорами, додаючи яскравих акцентів. Якщо порівнювати стилі виконання, то це категорія мінімалізму, лаконічність зображених символів. Тематика швецьких плакатів, так само як і українських зосереджується на питаннях національних цінностей.

Рекламне агентство Banda Agency використовувала в макетах банерів і плакатів напис Be Brave Like Ukraine (англ. «Будь сміливим як Україна»), а також у проєктах nation-branding (Ukraine NOW), в спектральних синьо-жовтих кольорах, підкреслюючи естетичне, а й ідеологічне послання. Акцент на контрасті у поєднанні яскравого жовтого та насиченого синього, правильний порядок та пропорції національних кольорів, дозволяють створювати візуально сильні макети, які одразу асоціюються з Україною.

При оформленні благодійних та соціальних комунікацій, рекламних щитів та онлайн-банерів, відтінок жовтого кольору використовується як головний елемент, він виступає на синьому тлі, або навпаки – синя рамка та жовті акценти. Використання кольорів як візуального маркера: навіть за мінімалістичного дизайну (наприклад, лише смужка жовтого над синім чи навпаки) одразу ототожнюються з Україною.

Питанню аналізу і взаємодії присвячені праці багатьох науковців. Дослідники в галузі реклами, як от Слута Ю. М., Дубрівна А. П., досліджуючи сучасні тенденції використання кольору в контексті сучасної проектної культури виявили, що «Завдяки контрастності кольорів можна досягти оптимального візуального ефекту. Яскраві помітні кольори – все це використовується для максимального залучення уваги. Оскільки яскравий колір сприймається на рівні людської психології як щось динамічне, в реаліях сучасного світу ці кольори дуже актуальні, наприклад, для бізнесів роду старт-ап, так само для молодих кампаній, які хочуть голосно заявити про себе» [7].

Тепер кольори замінили слова і відтак основне навантаження лягло на емоційну складову, дизайн набув чуттєвого змісту. Літери шрифту дизайнери вирішують в жовтому кольорі, де жовтий виступає акцентом на синьому фоні (рис.2). Макет з мінімальним засобами типографії та сильний візуальний акцент на кольорах, простий слоган або логотип ідеальний для зовнішньої реклами. Досить вдало поєднались на вуличних плакатах з написом «Bravery is Ukrainian brand» [14].

Компанія агентства NEBO Ideas Agency, яка розміщується в Києві у співпраці з журналом Adweek у проєкті «Pale yellow-blue dot» (гра на «Pale blue dot») розробила макети плакатів з текстовою частиною, де синій є головним кольором, але використала не чистий колір, а його пастельні відтінки (рис. 4) . Саме таке рішення стає легшим і глибшим для сприйняття, дизайн стає менш агресивним [15]. Некомерційна волонтерська ініціатива Blue/Yellow (Литва) разом з дизайнерами розробила макети (постери, флаєри, сторіс) теж в жовто-синій гамі (рис. 5).

Рекламні об'єкти підкреслюють важливі речі через кольори прапору, які служать не так для брендингу, як символом солідарності, враховуючи простий, зрозумілий візуал, перетворилися на візуальний інструмент комунікації, маркетингу та навіть інформаційної війни. Їх поєднання сприймається як емоційний код виживання та оптимізму. Аналізуючи рекламне пакування та іншу рекламну продукцію можна помітити що рекламні студії використовують кольори як частину візуальної історії: «ми з Україною». В них жовтий і сині кольори посилюють символічну виразність, та формують емоційну цінність.

В контекстуальному аспекті – національні кольори синій та жовтий стали мовою візуальної дипломатії, підтримки і однозначно привернули увагу багатьох верств населення. Підсвічування Ейфелевої вежі, Бранденбурзьких воріт, Оперного театру в Сіднеї в кольорах українського прапора є прикладами того, як національна палітра стала глобальним символом гуманістичних цінностей. У цьому контексті кольори України працюють як знак світової єдності, аналогічний всесвітньо відомим графічним знакам, як от червоний хрест гуманітарних місій чи веселка ЛГБТ-руху.

У періоди активного обстрілу використання кольору несе емоційне навантаження. За словами науковиці Тишкевич К. І., у статті «Дизайн рекламних повідомлень» вдалою є та реклама, яка запам'ятовується, так як «пріоритетне завдання дизайну реклами – не залишати байдужими споживачів (користувачів)» [6]. Реклама з такими кольорами сприймається не просто як комерційний макет, а як акт солідарності або підтримки. У міжнародній рекламі українські кольори можуть використовуватись як знак «ми з Україною», що посилює бренд-імідж компаній.

З 2022 року жовто-синя палітра стала хронікою часу. Кожен макет, банер чи ілюмінація фіксує візуальну історію опору. Отже, реклама стає не лише маркетинговим інструментом, а й формою документування емоцій цілої країни. Залежно від завдання, посилюючи головну ідею, не тільки кольори є важливими, в силу вступають інші елементи: додаткові графіки, графічні символи, зображення, фото, ілюстрації, шрифти та заклики-метафори. Наприклад: кадри пшеничного поля, небо, штурмові мотиви чи мирні образи міст, людей.

Висновки. В макетах довоєнного періоду національні кольори використовувалися скоріше формально: у логотипах, фірмових стилях. Після початку повномасштабного вторгнення в Україну національна палітра кольорів – синій і жовтий – перетворилася з нейтрального дизайнерського інструменту на потужний інструмент впливу, як символу національної ідентичності, опору, боротьби, стійкості та солідарності. У рекламних макетах – і на внутрішньому ринку, і в міжнародних комунікаціях ці кольори стають візуальним «кодом України». Кольори прапора України – синій та жовтий – пережили радикальне переосмислення. Вони перестали бути лише елементом офіційної символіки і перетворилися на візуальний наратив епохи. Для соціальних кампаній чи благодійних проектів використання національних кольорів – гарний спосіб отримати емоційний відгук та впізнаваність.

Синій і жовтий тепер – це кольори свободи, стійкості та гідності, а реклама – не просто засіб комунікації, а поле культурної пам'яті. Соціальні кампанії, рекламні макети, зовнішня та digital-реклама, використовують кольори прапора як візуальний маніфест національного духу.

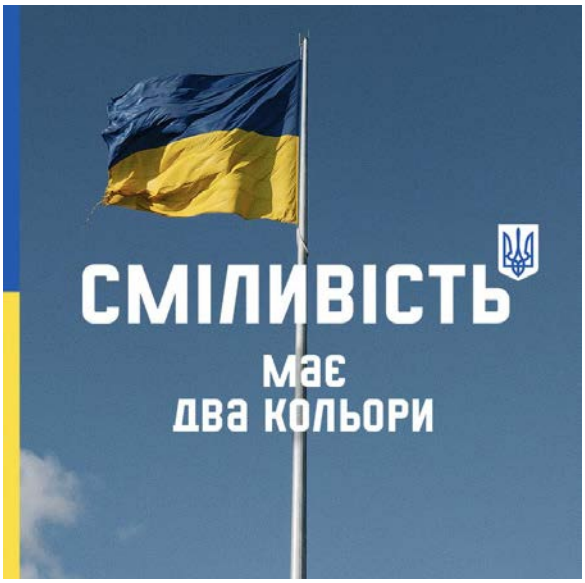


Рис. 1. Білборд «Сміливість має два кольори»



Рис. 2. Білборди «Будь сміливим, як Україна». Dentsu Ukraine. Be Brave Like Ukraine. Рекламні кейси та матеріали. URL: https://www.dentsu.com.ua (дата звернення: 13.11.2025)



Рис. 3. Банер «Будь сміливим, як Україна». Banda Agency. Be Brave Like Ukraine. Міжнародна комунікаційна кампанія 2022. URL: https://banda.agency (дата звернення: 13.11.2025)



Рис. 4. Постер «Ukraine is our Earth»

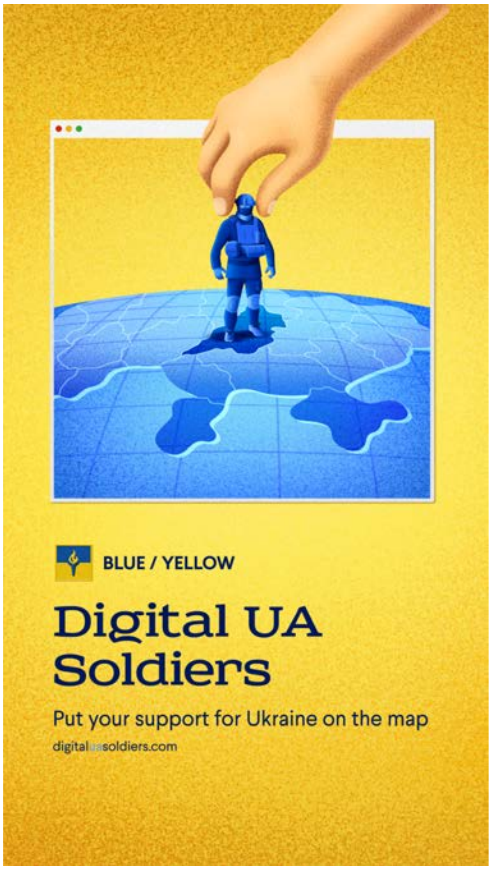


Рис. 5. Плакат для сайту

Література:

1. Карпов В.В. Історичні витоки української військової символіки та їх розвиток в незалежній Україні. Дис. доктора іст. наук. Переяслав, 2015.
2. Єфімов Ю.В., Тенденція «яскравого мінімалізму» у сучасному графічному дизайні. АРТ-простір: науковий журнал. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2024. Вип. 1(4).
3. Єфімов Ю.В. Комп'ютерні технології в дизайні або Adobe двома руками: навчальний посібник, видання друге. Київ. 2024. 119 с.
4. Міністерство інформаційної політики України. Офіційний бренд України «Ukraine NOW». 2018. URL: https://ukraine.ua/brand (дата звернення: 13.11.2025).
5. Печенюк Т.Г. Кольорознавство: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Грані-Т, 2010. 192 с.
6. Тишкевич К.І., Дизайн рекламних повідомлень. Міжнародна науково-теоретична конференція «Гуманітарні студії». 2017. С. 401.
7. Слута Ю. М., Дубрівна А.П. Тенденції використання кольору в проектуванні реклами як художньо-комунікативний феномен. *Технології та дизайн*. 2020. № 4 (37). С.1-10.
8. Уповноважений Верховної Ради України з прав людини. Синьо-жовтий – символ єдності та опору. 2023. URL: https://ombudsman.gov.ua (дата звернення: 13.11.2025).

References:

1. Karpov V.V. Istorychni vytoky ukrainskoi viiskovoi symvoliky ta yikh rozvytok v nezalezhnii Ukraini. [Historical origins of Ukrainian military symbols and their development in independent Ukraine]. Dys. doktora ist. nauk. Pereiaslav, 2015.
2. Yefimov Yu.V., Tendentsiia «yaskravoho minimalizmu» u suchasnomu hrafichnomu dyzaini. [The trend of "bright minimalism" in modern graphic design]. ART-prostir: naukovyi zhurnal. Kyiv: Kyivskyi stolychnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka, 2024. Vyp. 1(4).
3. Yefimov Yu.V. Kompiuterni tekhnolohii v dyzaini abo Adobe dvoma rukamy [Computer technologies in design or Adobe with two hands] : navchalnyi posibnyk, vydannia druhe. Kyiv. 2024. 119 s.
4. Ministerstvo informatsiinoi polityky Ukrainy. Ofitsiinyi brend Ukrainy «Ukraine NOW». [Ministry of Information Policy of Ukraine. Official brand of Ukraine "Ukraine NOW"]. 2018. URL: https://ukraine.ua/brand (data zvernennia: 13.11.2025).
5. Pecheniuk T.H. Koloroznavstvo: pidruchnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv. [Color science: a textbook for students of higher educational institutions]. Kyiv: Hrani-T, 2010. 192 s.
6. Tyshkevych K.I., Dyzain reklamnykh povidomlen. [Design of advertising messages]. Mizhnarodna naukovo-teoretychna konferentsiia «Humanitarni studii». 2017. S. 401.
7. Sluta Yu. M., Dubrivna A.P. Tendentsii vykorystannia koloru v proektuvanni reklamy yak khudozhno-komunikatyvnyi fenomen. [Trends in the use of color in advertising design as an artistic and communicative phenomenon]. Tekhnolohii ta dyzain. 2020. № 4 (37). S.1-10.
8. Upovnovazhenyi Verkhovnoi Rady Ukrainy z prav liudyny. Syno-zhovtyi – symvol yednosti ta oporu. [Commissioner of the Verkhovna Rada of Ukraine for Human Rights. Blue-yellow – a symbol of unity and resistance]. 2023. URL: https://ombudsman.gov.ua (data zvernennia: 13.11.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.071.1Буйгашев:75.052(477)"1960/1980"
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.15

Зайцева Вероніка Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0003-1160-1760
v.zaitseva@kubg.edu.ua

Буйгашева Алла Борисівна,
народний художник України, професор
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-3549-195X
a.buihasheva@kubg.edu.ua

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

ВІТАЛІЙ БУЙГАШЕВ ЯК НОВАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ЕНКАУСТИКИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ 1960–1980-Х РОКІВ

У статті здійснено комплексний аналіз творчості українського художника-монументаліста Віталія Павловича Буйгашева (1938–2023) у контексті розвитку монументального мистецтва 1960–1980-х років. Розглянуто історико-культурні передумови формування його мистецької позиції, особливості роботи в системі державного замовлення, а також авторську технологію гарячої енкаустики. Досліджено матеріально-технічні аспекти виконання творів та проблему їх збереження. Висвітлено особливості експериментальної авторської техніки гарячої енкаустики в творчих роботах Віталія Буйгашева. Художник працював у техніках мозаїки, вітража, темперного розпису та меморіальних композицій. Як художник-монументаліст він працював у різних матеріалах і формах, однак саме енкаустика стала для митця простором особистої свободи та професійного пошуку.

Значну увагу приділено історико-мистецькому контексту українського монументального мистецтва 1960–1980-х років. яке розвивалося в умовах державного регулювання художньої діяльності. Так, визначаючи тематичні та стилістичні межі творчості українських художників-монументалістів, система державного замовлення, водночас, надавала можливості для реалізації масштабних проєктів.

Замовні роботи погоджувалися художніми радами та відповідали ідеологічним вимогам часу. Ідеологічні та естетичні рамки соціалістичного реалізму значно обмежували тематику монументальних творів В. Буйгашева, проте авторські композиції вирізнялися монументальністю мислення, пластичною глибиною, колористичними особливостями та психологічною виразністю образів.

Виняткові якості техніки енкаустики привернули увагу сучасних художників-монументалістів. Поряд з фрескою і мозаїкою ця техніка стає популярною у 70–90 роки ХХ століття. Живопис восковими фарбами відповідає всім вимогам сучасного мистецтва. Завдяки міцності та стійкості до зміни температур класична гаряча енкаустика не вицвітає, не вбирає вологу і не всотує бруд, тому вважається довговічною. Яскравим прикладом цього, є настінні розписи інтер'єрів Буйгашева Віталія Павловича, виконані в техніці гарячої енкаустики.

Ключові слова: *Віталій Буйгашев, монументальне мистецтво, енкаустика, українське мистецтво ХХ століття, художня технологія, авторська методика.*

© Зайцева В. І., Буйгашева А. Б., Бровченко А. І., 2026

Zaitseva Veronika, Buihasheva Alla, Brovchenko Anatoly. VITALIY BUYHASHEV AS AN INNOVATOR OF UKRAINIAN ENCAUSTIC IN THE MONUMENTAL ARTISTIC CONTEXT OF UKRAINE IN THE 1960s–1980s.

The article provides a comprehensive analysis of the work of the Ukrainian monumental artist Vitalii Pavlovych Buigashev (1938–2023) within the context of the development of monumental art in the 1960s–1980s. It examines the historical and cultural preconditions that shaped his artistic position, the specific features of working within the system of state commissions, as well as the author's technique of hot encaustic painting. The material and technical aspects of the execution of his works and the issue of their preservation are also explored. Particular attention is paid to the distinctive features of Buigashev's experimental authorial technique of hot encaustic in his creative works. The artist worked in the techniques of mosaic, stained glass, tempera painting, and memorial compositions. As a monumental artist, he employed various materials and forms; however, encaustic became a space of personal freedom and professional exploration for him.

Considerable attention is devoted to the historical and artistic context of Ukrainian monumental art of the 1960s–1980s, which developed under conditions of state regulation of artistic activity. While the system of state commissions defined the thematic and stylistic boundaries of Ukrainian monumental artists, it simultaneously provided opportunities for the realization of large-scale projects.

Commissioned works were approved by artistic councils and had to comply with the ideological requirements of the time. The ideological and aesthetic framework of socialist realism significantly limited the thematic scope of V. Buigashev's monumental works; nevertheless, his authorial compositions were distinguished by monumentality of thinking, plastic depth, distinctive coloristic qualities, and psychological expressiveness of images.

The exceptional qualities of the encaustic technique attracted the attention of contemporary monumental artists. Alongside fresco and mosaic, this technique gained popularity in the 1970s–1990s. Painting with wax-based pigments meets the demands of modern art. Due to its durability and resistance to temperature fluctuations, classical hot encaustic does not fade, absorb moisture, or accumulate dirt, and is therefore considered long-lasting. A vivid example of this is the interior wall paintings by Vitalii Pavlovych Buigashev, executed in the technique of hot encaustic.

Key words: *Vitaliy Buigashev, monumental art, encaustic, Ukrainian art of the 20th century, artistic technology, author's technique.*

Вступ. Творчість Віталія Буйгашева розгортається на межі монументального мистецтва й експериментальної авторської техніки. Як художник-монументаліст він працював у різних матеріалах і формах, однак саме енкаустика стала для нього простором особистої свободи та професійного пошуку. У цьому дослідженні маємо можливість, на наведених зразках монументальних творів цього видатного митця, висвітлити й обґрунтувати основні чинники його внеску в українську енкаустику України 1960–1980-х років.

Постановка проблеми. Монументальне мистецтво 1960–1980-х років розвивалося в умовах жорсткого державного регулювання художньої діяльності. Система державного замовлення визначала не лише тематичні, а передусім стилістичні межі творчості митців, регламентуючи зміст і художньо-образну мову монументальних творів. У таких умовах можливості індивідуального мистецького пошуку були суттєво обмежені як ідеологічними вимогами, так і матеріально-технічними чинниками, зокрема дефіцитом необхідних матеріалів. Попри зазначені обмеження, Віталій Буйгашев зумів зберегти й актуалізувати техніку гарячої енкаустики в українському монументальному мистецтві другої половини XX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із останніх фундаментальних досліджень, присвячених техніці енкаустики, став підручник (для студентів вишів) «Живопис: техніка і технологія» харківського дослідника Володимира Євгеновича Жердзіцького [1].

Певну допомогу у вивченні енкаустики можуть надати пізніші знахідки, зроблені у Північному Причорномор'ї. прослідкувати за процесом еволюції енкаустики на протязі приблизно восьмисот років можна, звертаючись до частини експонатів, що зберігаються в Херсонському історико-художньому музеї. Ці знахідки доповнили сучасні знання та дозволили ґрунтовно дослідити технологію виготовлення енкаустичного живопису [2].

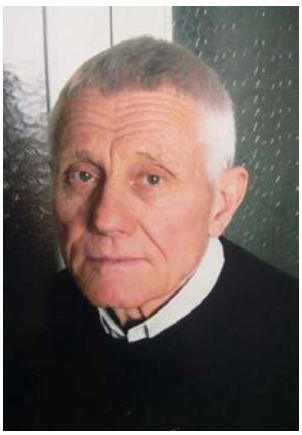
Ще одним вагомим джерелом, що дозволяє проаналізувати основні елементи еволюції цього древнього мистецтва у більш пізній період, є візантійські ікони, які датуються VI–VII ст. (Національний музей мистецтв Ханенків, м. Київ).

Винятковими якостями техніки енкаустики цікавилися і сучасні художники-монументалісти. Поряд з фрескою і мозаїкою ця техніка стає популярною у 60–90 роки XX століття. Так український живописець і дослідник енкаустики Олександр Кара зазначає: «Як бачимо, час (без малого два тисячоліття) майже не влипнув на стан і якість портретів, які відмінно збереглися, вражаючи якістю кольору, блиском фарб та реалістичністю зображення. Дослідниками встановлено, що віск, який входив до складу фарб, мав таку ж саму точку плавлення, як і свіжий віск (62-65°).» [4].

Питаннями збереження енкаустики та дослідження особливостей цієї унікальної древньої технології цікавилися і закордонні дослідники: Joanne Mattera [5], Lissa Rankin [6], Patricia Baldwin Seggebruch [7].

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі творчості Віталія Буйгашева в контексті розвитку українського монументального мистецтва 1960–1980-х років, зокрема у виявленні особливостей його авторської техніки гарячої енкаустики, з'ясуванні історико-культурних і художньостильових чинників формування його мистецької позиції, а також визначенні значення його новаторських технологічних пошуків для розвитку та збереження традиції енкаустики в українському мистецькому просторі другої половини XX ст.

Результати досліджень. У другій половині XX століття молоді художники – випускники монументального факультету Київського державного художнього інституту, поряд із традиційними техніками фрески та мозаїки, виявили інтерес до енкаустичного живопису як засобу оздоблення сучасних інтер'єрів і архітектурних споруд. Звертаючись до історичного досвіду, вони намагалися відродити цю техніку, використовуючи старовинні рецепти виготовлення енкаустичних фарб. Серед цих митців був художник-монументаліст Віталій Буйгашев, який працював у різних матеріалах і формах, однак саме енкаустика стала для нього простором особистої свободи та професійного пошуку.



Віталій Павлович Буйгашев, народився 23 січня 1938 року в м. Ворошиловграді в сім'ї службовців. Його батько Буйгашев Павло Лаврентійович загинув під час Другої світової війни в 1944 році, а мати Пастухова Олена Петрівна померла в 1944 р. Так, Віталій Буйгашев з 1946 р. до 1950 р. став вихованцем Київського дитячого будинку для талановитих дітей.

З 1950 по 1955 роки він навчається в ремісничому училищі по спеціальності слюсар по ремонту промислового обладнання. 1959 року вступив у Луганське художнє училище, але в тому ж році був призваний до лав радянської армії, де відслужив 3,5 роки.

У 1962 році Віталій Буйгашев продовжив навчання в Луганському художньому училищі, а у 1967 році, успішно завершивши його, вступив до Київського художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) на факультет живопису. З 1971 р. навчався в майстерні народного художника, професора Яблонської Тетяни Нилівни на факультеті монументального живопису.

По закінченні художнього інституту у 1974 році Віталій Буйгашев разом із дружиною Аллою Буйгашевою, з якою вони навчалися в інституті та з якою він пліч-о-пліч пройшов увесь творчий і життєвий

шлях, отримав направлення до Київського комбінату монументального мистецтва. Тут молодий митець реалізовував свої творчі проєкти в різних техніках монументального мистецтва – мозаїці, вітражі, гобелені та фресці.

Поряд з фрескою і мозаїкою, увагу митця привертають виняткові якості техніки енкаустики. Так, особливе місце в його творчості посіла техніка гарячої енкаустики, яку митець опановував фактично з нуля, по крихтам збираючи інформацію й втілюючи цю техніку методом експериментів.

Древній восковий живопис, як ще називають техніку енкаустики, зазнав нове відродження через довговічність даної живописної техніки, адже основу енкаустичних фарб складав віск. Зокрема, й наявність у складі енкаустичних фарб різних смол, льняної олії та фарбників натурального походження забезпечувало характерну яскравість, міцність та блиск фарб. Ці фарби під високою температурою наносилися пошарово на особливі ґрунти [2].

Зважаючи на те, що у наш час відповідні матеріали були малодоступними, експериментальним шляхом Віталій Буйгашев розробляв власні рецепти енкаустичних фарб, самостійно їх виготовляв і вдосконалював технологію нанесення. Робота в техніці гарячої енкаустики була надзвичайно складною й багатоступеневою. Підготовка основи передбачала покриття деревостружкової плити (ДСП) гарячим воском, його випалювання газовим пальником, нанесення ґрунту. Кожен шар потребував тривалого висихання – повний цикл підготовки міг тривати до місяця.

Спочатку створювався ескіз творчої роботи, далі – так званий «картон» у натуральну величину, після чого зображення переносилося на основу. Восковий живопис виконувався багатошарово: кожен шар фарби наносився в гарячому стані, оброблявся полум'ям з паяльника (каутерія) за допомогою спеціальних інструментів та щетинних пензлів, із подальшим випалюванням газовим пальником. Кількість шарів могла сягати десяти і більше. Така технологія вимагала надзвичайної зосередженості, часу та фізичної витривалості.

Таким чином, відновивши енкаустику за старовинними рецептами, Віталій Павлович застосував цю техніку в оздобленні сучасних інтер'єрів архітектурних споруд. Формування індивідуального стилю художника значною мірою визначається монументальністю художнього мислення, що проявляється у прагненні до узагальнених форм, масштабності образів та цілісності композиційної побудови. Для митця характерне сприйняття живописного простору як цілісної пластичної структури, де кожен елемент підпорядкований загальному ідейно-образному задуму: енкаустика «Реквієм» – портрет тирана-вождя та його прихильників у творчому рішенні автора у стилі конструктивного кубізму (рис. 1).



Рис. 1. В. Буйгашев «Реквієм» енкаустика, 5, 6 кв. м., 1995 р.

Вдале поєднання техніки енкаустики і тематики творчих робіт посилюють враження та емоційне сприйняття живопису В. Буйгашева. Такий підхід наближує станкові твори художника до принципів монументального мистецтва, де домінує узагальнення, символічність та внутрішня масштабність художнього образу. Монументальність мислення виявляється у тяжінні до лаконічних, узагальнених силуетів, ритмічної організації площини, чіткої конструктивної побудови форми та виразної колористичної системи (рис. 2, 3).

Важливим компонентом творчої манери митця є формування пластичної глибини зображуваного простору. Віталій Буйгашев досягає цього завдяки поєднанню колористичних градацій, ритміки форм та взаємодії світлотональних контрастів. Простір у його

композиціях вибудовується не лише через традиційні перспективні прийоми, а й через пластичне співвідношення кольорових площин, що створює відчуття внутрішнього руху та багатошаровості зображення. Такий підхід сприяє формуванню глибокого, структурно організованого художнього простору, в якому кожен елемент підпорядкований загальній композиційній ідеї.





Рис. 2. В. Буйгашев «Вершник» енкаустика, 130х120 кв. м., 1996 р.
Рис. 3. В. Буйгашев «Сізіфова праця» енкаустика, 129х124 кв. м., 2000 р.

Авторські композиції не завжди приймалися до експонування на офіційних виставках. Незважаючи на повне ігнорування мистецтва, що не вписувалося в традиційні «рамки» радянського мистецтва, художник продовжував творити.

В основі енкаустичної картини «Ноктюрн» – вірш Маяковського: «А ви ноктюрн зіграти змогли б на флейті водостічних труб?». Автор інтерпретував образ художника 90-х років (рис. 4).

Однією з характерних рис індивідуального стилю Віталія Буйгашева, є підвищена увага до фактури живописної поверхні. Художник активно використовує можливості енкаустичної технології – пошарове накладання фарби, різноманітні мазки, нашарування та рельєфні живописні ефекти, що створюють відчуття фізичної присутності фарбового шару. Фактурність у його роботах виконує не лише декоративну, але й образотворчу функцію, підсилюючи емоційну насиченість композиції та акцентуючи матеріальність зображеного середовища. Завдяки цьому живописна поверхня набуває виразної пластичності та стає важливим носієм художнього змісту в роботах: «Засліплений» – образ завойовника Наполеона, 1997 р. та «Отче, прийми мою душу» – портрет розп'ятого Христа, 2000 р. (рис. 5, 6, 7).



Рис. 4. В. Буйгашев «Ноктюрн» енкаустика, 186х97, 1999 р.





Рис. 5. В. Буйгашев «Засліплений» енкаустика, 97х97, 1997 р.
Рис. 6. В. Буйгашев «Отче, прийми мою душу» енкаустика, 100х100, 2000 р.

Рис. 7. В. Буйгашев «Підсумок» енкаустика, 165х60, 1998 р.

Живопис восковими фарбами відповідає всім вимогам сучасного мистецтва: він пластичний, лягає на будь-яку будівельну поверхню: штукатурку, керамічні плити,

цегляні блоки, цемент, залізобетон або деревостружкову плиту. З представлених монументальних творів значна частина творчого доробку була пов'язана з монументальними державними замовленнями, які деколи визначали тематичні та стилістичні межі робіт [2].

Творчі монументальні роботи, виконані в техніці гарячої енкаустики довели свою довговічність і яскравим прикладом цього є настінні розписи інтер'єрів В. П. Буйгашева і А. Б. Буйгашевої: бювет у місті Саки – розпис «Море» (рис. 8), санаторій «Полтава» – розпис «Нептун» (рис. 9).





Рис. 8. В. Буйгашев, А. Буйгашева «Море»
Рис. 9. В. Буйгашев, А. Буйгашева енкаустика, бювет у м. Саки, 1986 р. «Нептун» енкаустика, санаторій «Полтава», 1987–1988 рр.

На жаль, деякі роботи на сьогодні втрачені, і не тому, що погано збереглися. В результаті приватизації архітектурних об'єктів власники на свій розсуд під час ремонтів змінювали оформлення інтер'єрів, знищуючи багато монументальних робіт в техніці енкаустики.

Тривала робота з нагрітими енкаустичними фарбами в умовах майстерні негативно позначилася на стані здоров'я художника. У пізній період, через стан здоров'я, Буйгашев був змушений відмовитися від роботи з гарячими матеріалами. Він звернувся до олійного живопису, проте саме його енкаустичні твори і збережені технології вражають сучасників та надихають молодих художників-монументалістів.

Збереглися авторські записи В. Буйгашева, що фіксують технологічні особливості енкаустики, рецептуру фарб і способи їх застосування, які становлять цінний матеріал для дослідження українського монументального мистецтва другої половини XX століття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що український художник-монументаліст Віталій Буйгашев в умовах обмеженого доступу до спеціалізованих матеріалів самостійно розробляв і вдосконалював рецептури енкаустичних фарб, а також експериментував із технологією їх нанесення, що засвідчує його новаторський підхід та вагомий внесок у відродження й розвиток цієї складної живописної техніки. Монументальні енкаустичні роботи Віталія Буйгашева відзначаються масштабністю образного мислення, узагальненістю форм, виразною пластикою композиції та гармонійним поєднанням колористичних рішень. Художник зумів органічно інтегрувати традиційні принципи монументального мистецтва з індивідуальними пошуками у сфері фактури, матеріальності та просторової глибини.

Таким чином, творчість Віталія Буйгашева є вагомим внеском у розвиток українського монументального мистецтва. У його енкаустичних творах новаторський підхід до пластичної організації простору та глибока образна мова сприяли розширенню художніх можливостей монументального живопису й утвердженню оригінальної авторської традиції в українській мистецькій культурі.

Література:

1. Жердзіцький В. Античний живопис. *Вісник ХДАДМ.* 2015. Вип. 1. С. 3–7.
2. Зайцева В., Буйгашева А., Прохорова Н. Енкаустика як живописна техніка древності: традиція, що зникає. *АРТ-простір*. 2024. Вип. 1(4). С. 36–54.
3. Кара О. На новій землі, під новим небом. Живопис. Графіка. Київ : Український видавничий консорціум. 2009. 96 с.
4. Кара О. Енкаустика: традиції та сучасні методи. *Наука і освіта.* 2015. Вип. 8. С. 58–64.
5. Mattera J. The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. New York : Watson-Guptill, 2001. 144 p.
6. Rankin L. Encaustic Art: The Complete Guide to Creating Fine Art with Wax. New York : Watson-Guptill, 2010. 240 p.

7. Seggebruch P. Encaustic Painting Techniques: The Whole Ball of Wax. Ohio : North Light Books, 2013. 222 p.
8. Woolf D. The Encaustic Studio: A Wax Workshop in Mixed-Media Art. New York : Penguin, 2012. 159 p.

References:

1. Zherdzits'kyy, V. (2015). Antychnyy zhyvopys [Ancient painting]. Visnyk KHDADM, 1, 3–7 [in Ukrainian].
2. Zaitseva, V., Buihasheva, A., Prokhorova, N. (2024). Enkaustyka yak zhyvopysna tekhnika drevnosti: tradytsiya, shcho znykaye. ART-prostir. Vyp. 1(4) [in Ukrainian].
3. Kara, O. (2009). Na noviy zemli, pid novym nebom. Zhyvopys. Hrafika. Kyiv: Ukrayins'kyy vydavnychyy konsortsium [On a new earth, under a new sky. Painting. Graphic arts] [in Ukrainian].
4. Kara, O. (2015). Enkaustyka: tradytsiyi ta suchasni metody. Nauka i osvita [Encaustic: traditions and modern methods. Science and education], 8, 58–64 [in Ukrainian].
5. Mattera, J. (2001). The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. New York: Watson-Guptill [in English].
6. Rankin, L. (2010). Encaustic Art: The Complete Guide to Creating Fine Art with Wax. New York: Watson-Guptill [in English].
7. Seggebruch, P. (2013). Encaustic Painting Techniques: The Whole Ball of Wax. Ohio: North Light Books [in English].
8. Woolf, D. (2012). The Encaustic Studio: A Wax Workshop in Mixed-Media Art. New York: Penguin [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 726(477.411-751)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.16

Зайцева Вікторія Олександрівна,
доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації,
старший науковий співробітник
Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»
ORCID ID: 0000-0002-1032-0601
v.zaitseva@kplavra.kyiv.ua

СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ БУДІВНИЦТВА ТА ВІДНОВЛЕННЯ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ ДАЛЬНІХ ПЕЧЕР КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Метою статті є розгляд окремих аспектів історії будівництва, особливостей планувальної структури, архітектурно-пластичного вирішення та художньо-декоративного опорядження церкви Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври в контексті проведення відновлювальних та ремонтних робіт різних періодів. Методологічна основа дослідження ґрунтується на історико-генетичному, порівняльному, структурно-функціональному та іконографічному методах і підходах. Додатково застосований метод графічного аналізу.

Зосередження уваги на вивченні церкви Різдва Богородиці, як джерела інформації про розвиток культури та мистецтва певного періоду, актуалізує необхідність переосмислення та узагальнення попереднього практичного досвіду з дослідження та відновлення пам'ятки, виявлення обсягів і ціннісних критеріїв історичних нашарувань, оновлень, реставраційних втручань на всіх етапах історичного розвитку. У ході опрацювання низки архівних джерел висвітлено дані щодо змін та характеру мистецького оздоблення церкви – стінопису й іконостасу у період XVIII–XIX ст. (на сьогодні втраченого). Виявлено невідомі раніше відомості щодо результатів досліджень, проведених наприкінці XIX ст., які уточнюють окремі аспекти функціонального призначення та особливості об'ємно-планувальної структури храму.

Церква Різдва Богородиці відіграє важливу роль у формуванні архітектурного ансамблю, розміщеного на Дальнопечерному пагорбі нижньої території Києво-Печерської лаври. За період свого побутування будівля храму зазнала кількох періодів відновлювальних робіт, що були пов'язані не тільки з усуненням технічних недоліків, наслідками пожеж, бойових дій і стихійних лих, а й зміною мистецьких тенденцій та стилістичних уподобань. Суттєві трансформації торкнулися, в першу чергу, внутрішнього декоративного оздоблення церкви, які позначилися на мистецькому образі пам'ятки.

Ключові слова: *церква Різдва Богородиці, Києво-Печерська лавра, монументальні розписи, іконостас, оновлення, історія реставрації.*

Zaitseva Viktoriia. PAGES FROM THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION AND RESTORATION OF THE CHURCH OF THE NATIVITY OF THE VIRGIN OF THE ARCHITECTURAL COMPLEX OF THE DISTANT CAVES OF THE KYIV-PECHERSK LAVRA

The purpose of the article is to consider certain aspects of the history of construction, features of the planning structure, architectural and plastic solution and artistic and decorative decoration of the Church of the Nativity of the Virgin of the Kyiv-Pechersk Lavra in the context of restoration and repair work of different periods. The methodological basis of the study is based on historical-genetic, comparative, structural-functional, and iconographic methods and approaches. Additionally, the method of graphic analysis was applied.

Focusing attention on the study of the Church of the Nativity of the Virgin as a source of information about the development of culture and art of a certain period, actualizes the need to rethink and generalize previous practical experience in the study and restoration of the monument, identifying the volumes and value criteria of historical layers, updates, restoration interventions at all stages of historical development. In the course of processing several of archival sources, data on changes and the nature of the artistic decoration of the church – monumental paintings and iconostasis in the period of the 18th–19th centuries (now lost) were highlighted. Previously unknown information was revealed regarding the results of research conducted at the end of the 19th century, which clarify certain aspects of the functional purpose and features of the spatial-planning structure of the temple.

The Church of the Nativity of the Virgin plays an important role in the formation of the architectural ensemble located on the Dalnopecherny Hill of the lower territory of the Kyiv-Pechersk Lavra. During its existence, the

© Зайцева В. О., 2026

temple underwent several periods of restoration work, which were associated not only with the elimination of technical shortcomings and the consequences of fires, hostilities, and natural disasters, but also with changes in artistic trends and stylistic preferences. However, significant transformations have affected the internal decoration of the church, thereby altering the monument's artistic image.

Key words: *Church of the Nativity of the Virgin, Kyiv-Pechersk Lavra, monumental paintings, iconostasis, renovation, history of restoration.*

Вступ. Гармонійно організована у природному ландшафті територія Києво-Печерської лаври складається з різних за розміром та просторовою структурою архітектурних комплексів, умовно розділених на Верхню та Нижню лаври. Нижня територія Печерського монастиря представлена двома архітектурними ансамблями, які історично сформувалися над головними святинями обителі, унікальними пам'ятками підземної архітектури – Ближніми (Антонієвими) та Дальніми (Феодосієвими) печерами. Композиційним центром комплексу будівель Дальніх печер Києво-Печерської лаври, навколо якого зводилися упродовж XVIII–XIX ст. інші монастирські споруди, є унікальний зразок української культової архітектури – церква Різдва Богородиці. На сьогодні питання дослідження і збереження церкви та її художньо-декоративного оздоблення є надзвичайно актуальним через часткову втрату автентичності внаслідок пізніх ремонтних та відновлювальних робіт, перебудов, оновлень на всіх етапах історичного розвитку пам'ятки.

Матеріали та методи. Коло досліджень і публікацій з вивчення архітектурно-мистецької спадщини Києво-Печерської лаври є достатньо широким. Роль церкви Різдва Богородиці у контексті формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври простежена у дослідженнях В. В. Вечерського, О. В. Сіткарьової. Детальна характеристика історії, художніх особливостей та меморіальної цінності церкви та інших споруд ансамблю Дальніх печер викладена у праці І. О. Анісімова. Останнім часом більше уваги почали приділяти дослідженню як втраченого художньо-декоративного оздоблення храму (А. Кондратюк, Я. Литвиненко), так і вивченню сучасних розписів в інтер'єрі церкви Різдва Богородиці (М. Бардік). Втім, питання історії й особливостей відновлення церкви не часто потрапляли до поля зору дослідників та потребують додаткового вивчення.

Матеріалами для представленої розвідки слугували писемні документи, що зберігаються у Центральному державному історичному архіві України. З метою окреслення ретроспективи відновлювальних заходів, ремонтних робіт та переробок у період XVIII – початку XX ст. здійснено систематизацію та узагальнення наявного емпіричного матеріалу із застосуванням історико-генетичного, структурно-функціонального та іконографічного методів і підходів. Аналіз графічних джерел зі збірки Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» дозволив простежити основні трансформації мистецького образу церкви Різдва Богородиці як домінанти архітектурного ансамблю Дальніх печер Києво-Печерської лаври.

Результати. Церква Різдва Богородиці розташована на узвишші схилу Лаврського яру на території, так званого, найдавнішого «ветхого» монастиря, входячи до ареалу оборонних валів Різдвяного бастіону, що прикривав територію Дальніх печер. Історія створення першого храму на цьому місці сягає сивої давнини. За часів першого ігумена Печерського Варлаама, при великому князі Ізяславі на високому пагорбі над Дальніми Феодосієвими печерами була побудована дерев'яна церква Успіння. Упродовж XI–XVII століття дерев'яні храми змінювали один одного на місці «багатьох зігнивших» [1, с. 297]. Згадку про перебудовану у 1635 році дерев'яну церкву зустрічаємо на відомому плані «Тератургіми» А. Кальнофойського (1638), де церква зображена дерев'яною з трьома банями (рис. 1). Ще одну реконструкцію храм зазнав до 1661 року, яку було зафіксовано на гравюрах Іллі (1661), І. Гізеля (1674) та плані І. Ушакова (1695). У цей період була побудована велика трибанна церква з галереєю

(опасанням) навколо всього об'єму, розміщена на високій, укріпленій деревом, терасі (Алферова Г. В., Харламов В. А., 1982).



Рис. 1. Зображення церкви Різдва Богородиці на Плані Дальніх печер 1638 року (видання КПЛ), КПЛ-ГР-15

У 1696 році коштом племінника Івана Мазепи – київського козачого полковника Костянтина Мокієвського, на місці дерев'яної була збудована нова мурована церква, освячена в ім'я Різдва Богородиці [2, арк. 6]. Зведена в архітектурних формах доби бароко церква стала другою за висотою і значимістю будівлею архітектурного ансамблю Дальніх печер і головною домінантою у планувальній структурі його забудови. У другій половині XVIII ст. північний схил, на якому височіє церква, укріплено підпірною стіною з відкритою аркадою-галереєю та келіями для ченців. На заході від церкви у 1761 році постала вишукана двоярусна дзвіниця. З північного заходу, на нижній терасі схилу зведено будівлі для вищого духівництва, а з її південної й південно-східної сторін виник некрополь, у якому знайшли свій спочинок видатні особистості XVIII – початку XX століття (рис. 2).

Основу планувально-просторової організації будівлі складає тридільний трибанний мурований храм, ускладнений чотирма наріжними каплицями з невеличкими апсидами, увінчаними декоративними банями. Разом з основним об'ємом вони створили мальовничу семибанну композицію, символізуючи сім дарів Святого Духа. Саме такою церква зображена на гравюрі Леонтія Тарасевича «Печера преподобного отця нашого Феодосія» (1703) (рис. 3.), що спростовує, поширену у науковому просторі, думку про прибудову каплиць у 1767 році [3, с. 1400]. Кожна з означених каплиць сполучена з основним об'ємом вхідним прорізом, утворюючи складну оригінальну у плані конфігурацію, що не має аналогів в Україні.



Рис. 2. С. Малютин, Нікон. Гравюра «План Києво-Печерської лаври з лабіринтами печер кінця XVIII ст.» 1821 р. (?), фрагмент. КПЛ-ГР-3931

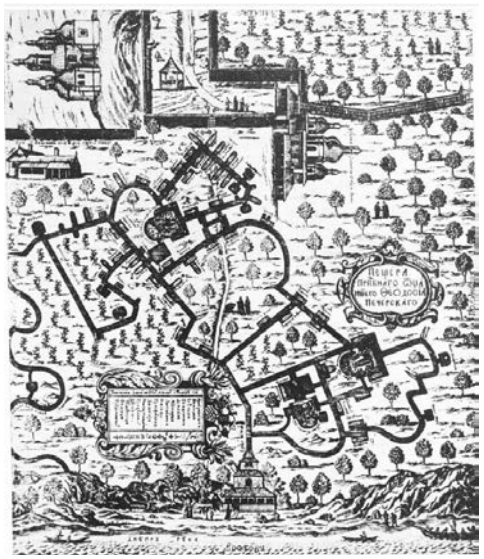


Рис. 3. Зображення церкви Різдва Богородиці на гравюрі «Печера преподобного отця нашого Феодосія», Л. Тарасевич. 1703 р.

Церква має чіткий пірамідальний силует, вирізняючись вишуканістю ліній і багатством пластики. Фасади декоровані по кутах прямокутними лопатками і завершені розвиненим карнизом складного профілю. Архітектурну

пластику збагачують видовжені аркові віконні прорізи, облямовані лиштвою та сандриками. Вхідні прорізи північного та південного фасадів вирішені у вигляді порталів, що акцентовані трикутними фронтонами. Головний – західний портал, декорований багатопрофільним обрамленням з півциркульним архівольтом, обабіч входу розміщені півколонки коринфського ордеру з канелюрами, що підтримують горизонтальну балку з карнизом та вінцеві стовпчики-завершення. У XIX ст. над входом до церкви у масивному обрамленні з трикутним сандриком було вміщено живописну композицію «Різдво Пресвятої Богородиці», вище між вікнами – зображення «Коронування Божої Матері» та Архангелів Михаїла і Гавриїла. На західному фасаді бічних каплиць містилися композиції з постатями преподобних Антонія і Феодосія, Св. Праведної Анни та сюжет «Зустріч Марії з Єлизаветою», виконані олійними фарбами [2, арк. 18] (на сьогодні втрачені).

Простір інтер'єра організований об'ємами вівтаря, наоса та бабинця, розділених підпружними арками. Внутрішнє художнє оздоблення церкви оновлювалося неодноразово, що пояснюється не тільки згубною дією часу, а й зміною естетичних традицій та стилістичних уподобань. Первісний живопис, створений одразу після спорудження храму, був поновлений у 1752 році, про що свідчив напис, розміщений у північно-західному приділі: «*Обновилася ця церква всередині і ззовні поправкою, іконостасом, іконами, ризницею, верхи позолотою, дахом білим під залізом, переддвер'ям, малюванням, дзвін новий великий, перехід між печерами, заново келіями новими та іншими будовами при Всечесному архімандриті Луці, закінчено старанням і трудами ієросхимонаха Тимофія, блюстителя печери преподобного Феодосія, 1752 р. в місяці вересні завершилося*» [1, с. 390]. Поряд з написом розміщувався картуш з гербом фундатора храму полковника К. Мокієвського. Встановлений тоді ж новий іконостас, виконаний у стилі пізнього бароко, традиційно налічував п'ять ярусів. Іконостас був прикрашений пишним різьбленням з позолотою та розмаїттям елементів ордерної системи – колонками, капітелями, фризами та масивним антаблементом. Основою декоративного різьблення стало використання гілки аканта. Пишність орнаментальних партій доповнювали квіти-розетки, соняхи та грона винограду – мотив, який широко застосовувався в українському мистецтві ще з початку XVII ст. Згідно з наявними архівними джерелами у намісному ряді обабіч царських врат містилися ікони у різьблених рамах з поясними зображеннями Ісуса Христа і Богородиці з Немовлям, образ Св. Іоанна Предтечі в повний зріст та храмова ікона «Різдво Пресвятої Богородиці». З обох боків ряд замикали північні та південні стулки дияконських дверей, прикрашені образами архангелів – Михаїла і Гавриїла. Вище розміщувалися «Тайна вечеря» та зображення дванадесятих свят в округлих картушах, що випинали з густого мережива орнаментального різьблення. Горішні ряди – апостольський з образом Спасителя на троні у супроводі Богородиці та Іоанна Хрестителя і 12-ма апостолами, зображеними на трьох дошках, та пророчий, який складався з п'яти округлих ікон, увінчував образ «Розп'яття» з Марією та Іоанном Богословом. У 1784 році окрасою вівтарної огорожі стали срібні одвірки царських врат роботи майстра Григорія Чижевського. Ікони намісного ряду оздобили коштовними шатами з вінцями і коронами, що вирізнялися високою майстерністю виконання (рис. 4). Як і в Троїцькій надбрамній та Хрестовоздвиженській церквах Києво-Печерської лаври особливістю іконостасу церкви Різдва Богородиці було оформлення його зворотної сторони картинами на полотні, присвячених темі «Страстей Господніх» [2, арк. 11].

На жаль, яскравий зразок українського іконопису та сницарства середини XVIII ст. був безповоротно втрачений, окрім срібних царських врат, що були продані за кордон у 30-ті роки XX ст., а з 1973 року зберігаються в музейній колекції Артура і Розалінди Гілбертів у Лондоні [4].



Рис. 4. Фрагмент іконостасу церкви Різдва Богородиці. Світлина з колекції Національного художнього музею України

Не дійшов до наших днів і стінопис церкви Різдва Богородиці, виконаний у 1817 році київським художником І. Квятковським у стилі класицизм під час чергового оновлення інтер'єру [3, с. 1400]. Вже за 4 роки – у грудні 1821 року настінні розписи та живопис іконостасу були знову оновлені коштом наглядача Дальніх печер соборного старця ієромонаха Арсенія (Якушкіна) [5]. Проте, певне уявлення про характер розписів можна скласти за архівними документами, зокрема, церковними описами храму Різдва Богородиці, що відображають особливості архітектури, живопису, іконостасу та іншого начиння. За письмовими документами 1877 року у скуфії центрального куполу містився образ «Живоначальної Трійці», під вікнами були зображені вісім херувимів, а на площині вітрил – традиційні зображення Євангелістів, вписані у медальйони. На південній стіні вівтаря розміщувалась композиція «Воскресіння Христове», на північній – «Зішестя Святого Духа». Північна та південна стіни передвівтарного об'єму містили дві монументальні композиції з зображеннями «Преображення Господнього» та «Сходження Богородиці після представлення на небо». Серед інших зображень, які прикрасили інтер'єр храму, в «Описі» зазначені образи Святителя Миколая Чудотворця (над південним вхідним прорізом), царя Давида та Св. Великомучениці Варвари (над північним входом), Св. апостола Андрія, що ставить хрест на Київських горах (над західними дверима) та інших шанованих святих [2].

З письмових джерел відомо, що упродовж XIX ст. на фасадах та в інтер'єрі церкви було здійснено декілька циклів відновлювальних робіт. Зокрема, масштабні роботи проводились у 1874–1879 рр., під час яких виконувалось опорядження фасадів, ремонт дерев'яних конструкцій і покрівлі бань, заміна віконних рам, а також благоустрій території. У 1890-х рр. здійснювались чергові заходи з відновлення стінопису та іконостасу, позолотні роботи та заміна чавунної підлоги на дерев'яну паркетну. Крім того, з міркувань захисту церкви, що стояла на високому пагорбі, потерпаючи від сильних вітрів, протягів та надмірної вологості, на всіх входах було вирішено влаштувати дерев'яні засклені тамбури.

Керуючись указом Св. Синоду, який забороняв перебудову, ремонт і реставрацію церковної архітектури без дозволу археологічного товариства, для надання висновку про можливість виконання зазначених робіт керівництвом Лаври був запрошений відомий знавець архітектури, член Київського церковно-археологічного товариства, професор і викладач церковної археології Київської духовної академії Петро Лашкарьов (1834–1899). У 1890 році він провів ретельне натурне дослідження особливостей будівельної техніки та планувальної структури храму. З'ясував, що чотири об'єми по кутах будівлі являють собою щось, на кшталт, «*надгробних каплиць-пам'ятників на кістках отців печерських*». На цю думку його наштовхнув, виявлений під однією з каплиць, підземний простір, який був переповнений кістками та черепами. Єдиний хід до підземелля, що проходив з середини церкви через вузький прохід в товщі стіни, його планування та розташування дали підстави дослідникові стверджувати, що «*після свого спорудження для погребіння покійників воно служити*

не могло». Отже, цей факт вчергове підтверджує одночасне зведення основного об'єму та наріжних каплиць церкви. Водночас П. Лашкарьов зауважив, що «*ці особливості в спорудженні церкви та її старовина не допускають ніяких переробок у муруванні, однак влаштування легких прибудов у вигляді дерев'яних засклених тамбурів при зовнішніх дверях церкви суттєво не змінять плану та фасадів будівлі*» [6, арк. 196]. Пізніше – у 1896-97 рр., за проєктом архітектора В. І. Ніколаєва, дерев'яні вхідні тамбури замінили цегляними (рис. 4), а цокольну частину церкви обличкували гранітними плитами (майстер Пилип Іванов) [7, арк. 83].

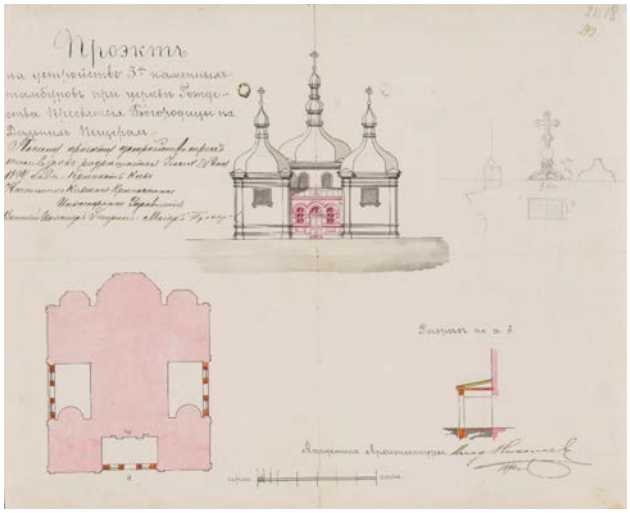


Рис. 5. План, фасад та розріз на будівництво 3-х кам'яних тамбурів при церкві Різдва Богородиці на Дальніх печерах Києво-Печерського монастиря. Проєкт. Архітектор В. Ніколаєв. 1894 р. КПЛ-ПЛ-90

На початку XX ст. планувалися чергові ремонтні роботи в інтер'єрі Різдвобогородичної церкви, зокрема, й оновлення стінопису. Нові розписи мали виконувати вихованці лаврської іконописної школи під керівництвом досвідченого «знавця релігійно-церковного живопису» – художника І.І. Міщенко [7, арк. 311], що став останнім у плеяді наставників лаврського художнього закладу. Однак у липні 1914 року до Духовного собору лаври надійшов лист від імператорської археологічної комісії з пропозицією зберегти існуючий стінопис, зважаючи на його художній інтерес, та залишити недоторканим іконостас церкви. Крім того, заборонялось покриття підлоги «метлахською плиткою», що «увійшла в моду останнім часом», та розширення церкви новими прибудовами, яке, ймовірно, передбачало здійснити лаврське керівництво. Навпаки, члени комісії виявили бажання демонтувати, прибудовані у 1890-х рр., тамбури [8].

У відповідь на лист археологічної комісії Лаврський Духовний собор повідомив, що через події, пов'язані з початком Першої світової війни, жодних робіт з ремонту Дальньопечерної Різдвобогородичної церкви здійснюватися не будуть. Більшість вихованців іконописної школи було мобілізовано. Зрештою керівництво Лаври було змушено відмовити І.І. Міщенко у роботі над розписами, а школу закрити [9, с. 104].

З тих пір церква використовувалася не за своїм призначенням. У період існування на території Києво-Печерської Лаври Музейного містечка в будівлі церкви розміщувався архів та зберігалися фонди музею. Після знищення пожежею внутрішнього оздоблення церкви Різдва Богородиці під час Другої світової війни приміщення храму орендувалося міжобласною базою збуту «Головкооплектехсировина» як склад лікарських рослин [10, арк. 21].

У 1965–1970 роках Республіканськими спеціальними науково-реставраційними виробничими майстернями Держбуду УРСР (РСНРВМ) за проєктом і під керівництвом архітектора І. І. Макушенка була проведена реставрація пам'ятки. Вхідні тамбури, прибудовані наприкінці XIX ст., були демонтовані, а портали входів відновлені в їх первісних архітектурних формах. Також виконано ремонт основних конструкцій будівлі, позолоту бань, маківок, вінцевих хрестів та опорядження фасадів. У 1968 році фрагменти розписів, що збереглися в інтер'єрі пам'ятки після пожежі, були розчищені і законсервовані художниками–реставраторами РСНРВМ [11, с. 22].

Постановою Ради Міністрів УРСР від 31.05.1988 року будівлю церкви Різдва Богородиці передали у безоплатне користування Свято-Успенській Києво-Печерській Лаврі з поверненням їй функцій первісного призначення. У 1999–2000 роках на пожертвування

сім'ї Анатолія та Ігоря Ткаченків внутрішній простір храму був наново розписаний в техніці олійного живопису. В інтер'єрі був встановлений новий двоярусний іконостас. Однак, вже у 2017 році під час виконання комплексних ремонтно-реставраційних заходів храм отримав нове художнє оформлення, виконане, на наш погляд, у стилістиці, не властивій його архітектурному образу.

Висновки. Церква Різдва Богородиці відіграє важливу роль у формуванні архітектурного ансамблю, розміщеного на Дальнопечерному пагорбі нижньої території Києво-Печерської лаври. За період свого побутування будівля храму зазнала кілька циклів відновлювальних робіт, що охоплюють період XVIII – початку XX століття, і були пов'язані не тільки з усуненням технічних недоліків, наслідками пожеж, бойових дій і стихійних лих, а й зміною мистецьких тенденцій та стилістичних уподобань. Суттєві трансформації торкнулися внутрішнього декоративного оздоблення церкви, зокрема: у 1752, 1784, 1817–1821, 1874–1879, 1890 та 1999–2000 роках, що вплинули на мистецький образ пам'ятки. Питання, пов'язані з новим художнім оформленням інтер'єрів, виконаним у 2017 році, та проблематика сучасного стану пам'ятки окреслюють перспективи подальших розвідок.

Література:

1. Болховітінов Є. Вибрані праці з історії Києва / упор. Т. Ананьєва. Київ : «Либідь»-«Іса», 1995. 485 с.

2. Главная опись ризницы церквей Дальних пещер. 1877 р. *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України), Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 296. 83 арк.

3. Дарманський П., Корнєєва В., Трегубова Т., Шиденко В. Церква Різдва Пресвятої Богородиці, 1696. *Звід пам'яток історії та культури України*. Енциклопедичне видання / відп. ред. П. Тронько та ін. Київ. 2011. Кн. І, Ч. 3. С. 1217–2197.

4. Hall Alla T. The royal gates from the Pechersk Lavra: The evolution of the Kievan Baroque and Rococo: Ph.D thesis, University of Southern California. 1984. URL: https://digitallibrary.usc.edu/Share/c2ebmxt506qjwgx4u3us056p065020o6

5. О раскрашеніи при Дальних пещерах Рождествобогородичной внутри церкви коштом блюстителя. 1821 р. *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України), Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1507. 7 арк.

6. О ремонте церквей на Дальних пещерах. 1865–1892 рр. *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України), Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 251. 255 арк.

7. О ремонте церквей, зданий и дренажных работах на Дальних пещерах. 1892–1918 рр. *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України), Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 371. 346 арк.

8. «Предложение императорской археологической комиссии о необходимости охраны археологических памятников при производстве реставрационных работ…» 1914 р. *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України), Ф.128. Оп. 2 заг. Спр. 460. 3 арк.

9. Шиденко В.А. *Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври*. Київ: НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 256 с.

10. Матеріали з питань відновлення Київського державного заповідника-музею «Києво-Печерська лавра». 1954 р. *НЗ КПЛ* (Нац. заповідник «Києво-Печерська лавра»), КПЛ–А–1214.

11. З історії української реставрації. *Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України»* / за ред. В. Тимофієнка. Київ: «Українознавство», 1996. 279 с.

References:

1. Bolkhovitinov, Ye. (1995).*Vybrani pratsi z istorii Kyieva [Selected works on the history of Kyiv]* Kyiv: «Lybid'»-«Isa» [in Ukrainian].

2. The Central State Historical Archives of Ukraine. (1877). Form 128, register 2 general, case 296 [in Russian].

3. Darmans'kyj, P., Kornieieva, V., Trehubova, T., Shydenko, V. (2011). Tserkva Rizdva Presviatoi Bohorodytsi 1696. [Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary, 1696], *Zvid pam'iatok istorii ta kul'tury Ukrainy*. Kyiv. Kn. I, Ch. 3. [in Ukrainian].

4. Hall, Alla T. (1984) *The royal gates from the Pechersk Lavra: The evolution of the Kievan Baroque and Rococo*. [Ph.D thesis, University of Southern California] [in English].

5. The Central State Historical Archives of Ukraine. (1821). Form 128, register 1 general, case 1507 [in Russian].

6. The Central State Historical Archives of Ukraine. (1865–1892). Form 128, register 2 general, case 251 [in Russian].

7. The Central State Historical Archives of Ukraine. (1892–1918). Form 128, register 2 general, case 371 [in Russian].

8. The Central State Historical Archives of Ukraine. (1914). Form 128, register 2 general, case 460 [in Russian].

9. Shydenko, V.A. (2008). *Vybrani pratsi z istorii Kyievo-Pechers'koi lavry [Selected works on the history of the Kyiv Pechersk Lavra]*. Kyiv: NKPIKZ, Feniks [in Ukrainian].

10. The National Preserve «Kyiv-Pechersk Lavra» (1954), KPL–A–1214 [in Russian].

11. Z istorii ukrains'koi restavratsii [From the history of the Ukrainian restoration]. *Dodatok do schorichnyka «Arkhitekturna spadschyna Ukrainy»*. Kyiv: «Ukrainoznavstvo», 1996 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 004.37.7;74
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.17

Туркотенко Поліна Олегівна,
бакалавр дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0000-8520-1175
polinaturkotenko@gmail.com

Волгін Юрій Євгенійович,
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0003-9424-4451
y.volhin@kubg.edu.ua

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

АЙДЕНТИКА МОТИВАЦІЙНОГО МОБІЛЬНОГО ЗАСТОСУНКУ «TTOG»

Висвітлено особливості створення концепції та дизайну айдентики мотиваційного мобільного застосунку, орієнтованого на покращення продуктивності, зосередження та мотивації користувачів. Досліджено теоретичні й практичні аспекти сучасного підходу до саморозвитку через мобільні інструменти, а також вплив інформаційного світу на людину, її стани, прокрастинацію та відсутність чітких цілей у навчальному процесі, роботі і повсякденному житті. Проаналізовано тенденції використання мобільних застосунків для покращення якості життя, гейміфікацію, роль якісного UI-UX дизайну в ефективності цифрових продуктів та особливості формування користувацького досвіду. Здійснено дослідження потреб цільової аудиторії, зокрема створення user-persons, а також аналіз конкурентних рішень на ринку, аналіз tone of voice, створено бриф, user-flow та інші додаткові важливі дослідження. Вивчено типові проблеми користувачів такі, як складність формулювання цілей, відволікання, візуальний та інформаційний шум, перевантаження. Розкрито важливу роль дизайну у проектуванні інтерфейсу з метою досягнення зручності, логіки й візуальному балансу.

Особливу увагу приділено персоналізованому підходу до планування, мотивації, системам звітності та режиму фокусування. Встановлено взаємозв'язок між дизайном інтерфейсу, гнучкістю функціоналу та потребами користувачів у підтримці регулярності, самоконтролю та досягненні цілей. Результатом праці стала розробка концептуального мобільного застосунку з індивідуальним плануванням, системою винагород, блокуванням відволікаючих факторів та візуально спокійним, привабливим інтерфейсом, що сприяє формуванню корисних звичок, підвищенню ефективності та продуктивності, а також досягненню омріяних цілей.

Ключові слова: *мобільний застосунок, UX-UI дизайн, гейміфікація, айдентика, дизайн, саморозвиток.*

Turkotenko Polina, Volgin Yuriy, Karpov Viktor. THE IDENTITY OF THE MOTIVATIONAL MOBILE APPLICATION "TTOG"

The features of creating the concept and design of the identity of a motivational mobile application focused on improving productivity, concentration and motivation of users are highlighted. The paper explores the theoretical and practical aspects of a modern approach to self-development through mobile tools, as well as the impact of the information world on a person, their states, procrastination and the lack of clear goals in the educational process, work and everyday life. The trends in the use of mobile applications to improve the quality of life, gamification, the role of high-quality UI-UX design in the effectiveness of digital products and the features of forming the user experience are analyzed. A study of the needs of the target audience was carried out, in particular the creation of user-personas, as well as an analysis of competitive solutions on the market, tone of voice analysis, a brief,

© Туркотенко П. О., Волгін Ю. Є., Карпов В. В., 2026

user-flow and other additional, no less important studies were created. Typical user problems were studied, such as procrastination, the complexity of formulating goals, distraction, visual and information noise, overload. The important role of design in interface design is revealed in order to achieve convenience, logic and visual balance.

Particular attention is paid to a personalized approach to planning, motivation, reporting systems and focus mode. The relationship between interface design, functionality flexibility and user needs to maintain regularity, self-control and achieve goals is established. The result of the work was the development of a conceptual mobile application with individual planning, a reward system, blocking distractions and a visually calm, attractive interface that contributes to the formation of useful habits, increasing efficiency and productivity, as well as achieving desired goals.

Key words: *mobile application, UX-UI design, gamification, identity, design, self-development.*

Вступ. Проблеми концентрації та мотивації стають щоразу актуальнішими у сучасному світі, де кожен стикається з постійним інформаційним перевантаженням, швидким темпом життя, високою конкуренцією в багатьох сферах життя. Наразі існує багато різноманітних застосунків, які допомагають нам піклуватись про психічний стан та створенні умов для навчання та концентрації. Провівши детальний аналіз схожих застосунків можемо виділити різні їх види.

До умовно першої групи відносимо застосунки з елементами гейміфікації, які перетворюють щоденні завдання на цікаві виклики, сприяють формуванню нових звичок у ігровій формі. Друга група – це медитаційні застосунки, які сприяють зниженню стресу та покращують емоційну стійкість і витривалість людини. Також вони можуть містити поради та медитації для покращення фокусу і зниження впливу зовнішніх тригерів. Водночас існують застосунки, що сприяють натхненню, розвитку творчості та покращенню навчання. Вони забезпечують доступ користувача до мотивуючого контенту, що підтримує високий рівень їх ентузіазму та оптимізму.

Мобільні технології зробили навчання доступним у будь-який час і в будь-якому місці, що значно підвищило його комфорт і зручність. Сучасні навчальні застосунки відкривають користувачам нові можливості у сфері науки та освіти. Як приклад, можна вивчати мови, переглядаючи лише серіали – застосунок автоматично формує навчальний план на основі переглянутих серій, створює список невідомих слів, граматики та додає вправи на закріплення матеріалу. Або, можна навчатися співу за допомогою відео-уроків і повторювати вправи разом з віртуальним викладачем. Окремим важливим напрямом у розвитку застосунків є додатки для вивчення іноземних мов, які сьогодні роблять справжній прорив. Розробники не втрачають можливості додати штучний інтелект у свій продукт, адже це значно підвищує ефективність взаємодії користувача із застосунком.

Названі види застосунків допомагають людині в самовдосконаленні та дозволяють досягати високих результатів у різних сферах за короткий час, сприяють опануванню нових навичок швидко та ефективно, оптимізують середовище завдяки різним програмам, які мають вплив та відслідковують наше рутинне життя. Завдяки мобільним застосункам кожен може навчатись у власному темпі, у зручний час і так, як йому зручно – саме це й робить навчання більш ефективним та доступним.

Матеріали та методи. Проблемою дослідження мотивації людей є час концентрації. Дослідники зазначають, що середній час концентрації уваги людини зменшився з 12 секунд у 2000 році до 8 секунд у 2015 році [6]. Здатність людей утримувати увагу значно знизилася, що негативно впливає на їхню можливість зосереджуватись, ефективно обробляти інформацію й взаємодіяти з нею. Це зменшення пов'язують зі зростанням використання мобільних телефонів та соціальних мереж у нашому житті.

Однією з головних причин зниження концентрації уваги та мотивації є інформаційне перевантаження. Щодня людина стикається з надмірною кількістю даних з різних джерел. Упродовж дня, під час домашніх справ чи навіть занять, гаджети постійно супроводжують людину – як джерело фонової розваги. Перед сном ситуація повторюється:

багато хто засинає лише після довготривалого перегляду стрічок соціальних мереж.

Середньостатистична людина споживає приблизно 34 гігабайти інформації щодня [3]. Це як 100 тисяч слів або 34 години телебачення. Для порівняння, у 1986 році людина отримувала близько 40 газет інформації на день, тоді як зараз це число збільшилося до 174 газет щодня. Попри таку кількість нової інформації наш мозок має обмежену здатність обробляти її. Дослідження нейробіології показують, що постійне перемикання між різними джерелами інформації призводить до зниження глибини обробки інформації, погіршення пам'яті та зниження навичок критичного мислення.

Ці проблеми призводять до ускладнень у засвоєнні матеріалу. Все частіше виникають труднощі з виділенням головного та структуруванням інформації. Також загалом погіршується якість навчання. Multitasking, який часто виникає через інформаційне перевантаження, знижує ефективність навчання на 40% [4]. Інформаційне перевантаження негативно впливає на психічне, фізичне здоров'я та має серйозні наслідки, подолання яких є тривалим і складним. Надмірне споживання інформації призводить до емоційного та когнітивного виснаження і може викликати хронічний стрес та депресивні стани.

Оскільки ці проблеми є досить поширеними та стосуються багатьох, існують різні методи їх подолання. Популярним серед зумерів є метод дофамінового меню суть якого полягає у створенні графіку з різних справ, які приносять задоволення і в яких заборонено використовувати телефон. Завдяки цьому нервова система розвантажується, а людина відпочиває.

Відсутність чітких цілей на майбутнє, нечітко сформульовані цілі часто стають ключовою перепоною для ефективного навчання, роботи та особистісного розвитку. Дослідження показують, що 73% опитуваних відчувають труднощі з визначенням своїх життєвих пріоритетів через надмірну кількість можливостей та варіантів вибору [2]. Соціальний тиск та очікування інших часто призводять до того, що люди переслідують цілі, які насправді не відповідають їхнім внутрішнім прагненням та є нав'язаними суспільством. За даними психологічних досліджень, близько 65% молодих людей обирають професійний шлях під впливом батьківських очікувань або суспільних стереотипів [5]. Страх невизначеності та невдачі виступає значним бар'єром у постановці чітких цілей. Приблизно 58% людей уникають встановлення конкретних цілей через страх невдачі. Відсутність чітких цілей негативно впливає на особистісний розвиток та сповільнює омріяне кар'єрне зростання. Дослідження показують, що працівники з чітко визначеними кар'єрними цілями в середньому заробляють на 30% більше, ніж їхні колеги без визначених цілей [7]. Це негативно впливає на емоційне благополуччя, призводячи до втрати контролю над життям і незадоволення рівнем існування. Психологи відзначають, що люди без чітких цілей на 45% частіше відчувають тривогу та депресію. Близько 75% молоді вважають себе прокрастинаторами, при цьому 50% роблять це систематично. Це часто пов'язано зі страхом до невдачі, перфекціонізмом, невмінням планувати час, відсутністю навичок самоорганізації. Постійний тиск та високі очікування можуть призводити до емоційного вигорання.

Соціальне середовище може як підтримувати, так і знижувати мотивацію. Дослідження показують, що студенти, які навчаються в групах з високою академічною мотивацією, показують кращі результати. Проте, тиск з боку батьків, викладачів та суспільства може створювати додатковий стрес, який негативно впливає на мотивацію та здатність концентруватися. Отже, проблеми мотивації та концентрації у навчальному процесі є комплексним викликом, який потребує системного підходу до вирішення.

Результати. Проаналізувавши проблеми та наслідки, було вирішено розробити мотиваційний застосунок функції якого спрощують, прискорюють та систематизують шлях користувача до досягнення цілей. Створюючи нову ціль користувач обирає конкретні

дні та години, коли він має вільний час. Саме на основі цих даних система формує індивідуальний навчальний план, який чітко вбудовується в життя людини, а не змушує її підлаштовуватись. Ціль може бути як короткостроковою – на тиждень, так і довгостроковою – на місяць або навіть рік. При цьому таких цілей можна створювати скільки завгодно, але кожна з них повинна відповідати реальному вільному часу користувача. Такий підхід дозволятиме уникнути перевантаження й підвищить ймовірність досягнення результату.

Ще однією важливою функцією є режим фокусування. Це допомагає користувачеві зосередитись на завданні. Застосунок дозволяє блокувати обрані соціальні мережі та додатки під час навчання. Наприклад, можна надати дозвіл на словник або Google, але обмежити доступ до Instagram чи TikTok. Якщо користувач вирішує вийти із сесії раніше або зняти обмеження – система автоматично списує частину зароблених балів.

Після кожного заняття користувач залишає короткий текстовий або фотозвіт. Це може бути просте селфі за ноутбуком або кілька речень про те, що вивчено. Такі невеликі, але систематичні дії формують звичку і дають змогу візуально оцінити прогрес. Наприкінці шляху користувач бачитиме не лише кількість пройдених уроків, а й свій реальний шлях у фото, коментарях, маленьких перемогах. Щоб навчання не перетворювалося на рутину, в систему застосунку впроваджена функція геймінгу. За кожну завершену сесію користувач отримує бали, які може витратити на купони до веб-магазинів, наприклад, аудіо книг чи цифрових ресурсів. Але за пропуски, відсутність звіту або передчасне завершення сесії частина балів втрачається.

Таким чином, правильне формування функціональних вимог до мотиваційного застосунку є не просто технічним завданням, а ключовим етапом у створенні дійсно корисного й ефективного продукту. Кожна з впроваджених функцій від автоматичного розкладу до системи винагород не лише оптимізує процес планування, а й глибше впливає на внутрішню мотивацію користувача, допомагаючи йому залишатися на шляху до власних цілей. Гнучкість, персоналізація, звітність і блокування відволікаючих факторів – елементи середовища, яке підлаштовується під життя людини, підтримує її у моменти сумніву й підсилює відчуття досягнення. У сукупності вони створюють не просто застосунок, а помічника у розвитку.

Значна частина популярних додатків для підвищення продуктивності чи навчання мають стандартний набір функцій. Нагадування, списки справ, календар, трекер звичок і таке інше. Але вони не враховують той факт, що мотивація кожної людини унікальна. Комусь важливо бачити щоденний прогрес у графіках, а хтось втрачає інтерес без візуального або зворотного зв’язку. Це підтверджується й дослідженнями, які демонструють, що внутрішня мотивація значно зростає, коли користувач відчуває контроль над процесом та бачить власні досягнення [8].

Ключовим етапом розробки будь-якого застосунку є проектування дійсно зрозумілого функціоналу, котрий не лише виконує поставлені задачі, а й відповідає сподіванням користувача, створює емоційний зв’язок та розв'язує реальні проблеми. У випадку з мотиваційним застосунком TTOG це особливо важливо, адже цільова аудиторія – це особи, які прагнуть змін, але часто стикаються з труднощами організації, браком мотивації, часу, самодисципліни. Саме тому функціонал TTOG було розроблено з урахуванням цих бар’єрів, а також на основі сучасних досліджень мотивації, продуктивності та цифрових звичок [9].

На основі цих даних TTOG може якісно та продумано побудувати індивідуальний розклад, розподіляючи задачі відповідно до визначених часових вікон, враховувати оптимальні проміжки між сесіями для закріплення інформації, автоматично переносити завдання, якщо виникла непередбачувана ситуація, рекомендувати різноманітні типи активностей залежно від наявного часу. Тому такий особистісний підхід допомагає користувачеві уникнути перевтоми, що є важливим фактором у підтримці тривалої мотивації.

На відміну від звичних мотиваційних застосунків чи трекерів звичок, TTOG не нав'язує готових шаблонів, а створює персональний, живий розклад. Це створює таке відчуття для людини, що він не відчуває тиску чи зобов'язання, а здобуває такого собі помічника, який допомагає використовувати навіть найменший відрізок часу з користю, але без напруження. Цей підхід відповідає актуальним принципам гнучкого UX-дизайну та human-centered планування, які активно інтегруються у цифрових продуктах нового покоління. Він спирається також на дослідження когнітивної психології. TTOG дозволяє мати чітко завершені сесії в межах вільного часу, що психологічно дає відчуття завершеності й досягнення. Також, якщо враховувати теорію «порогів мотивації» (threshold theory) починати легше, якщо бар'єр входу низький. Заплановане завчасно завдання на 15 хвилин виглядає досяжним, і тому шанс виконати його зростає.

Коли користувач відкриває будь-яку програму перше, що він бачить – це його дизайн. Саме дизайн створює перше враження, навіть раніше, ніж людина ознайомиться з функціоналом. Як відзначають сучасні дослідники, дизайн інтерфейсу мобільного застосунку має не лише естетичне, а й поведінкове значення, адже формує довіру та зручність ще до початку використання функцій [1]. Отож, для успішного проекту важливо не тільки що він робить, але й як він виглядає, як сприймається, наскільки зрозумілий та приємний у використанні. У цьому плані дизайн інтерфейсу та айдентика є ключовими у залученні, утриманні та задоволеності користувачів.

У процесі створення дизайну застосунку TTOG був фокус на створенні не просто сучасної програми з мотиваційними функціями, а такий, який би візуально підкреслював основні ідеї додатку: легкість, цілеспрямованість, структуру, персоналізований підхід. Тому в дизайні було важливо не тільки підібрати приємні кольори, шрифт чи логотип, а й забезпечити гармонійне поєднання візуального стилю з емоційним забарвленням та функціональністю.

У сучасному цифровому середовищі логотип – це не просто графічний знак, а автограф бренду, його характер і настрій, які споживач сприймає майже миттєво. Для застосунку TTOG розробка логотипа була одним з ключових кроків у формуванні айдентики, адже він мав втілювати в собі кілька важливих аспектів таких, як прогрес, натхнення, цілеспрямованість та легкість. Фірмовий знак оформлено у вигляді геометричної, але невимушеної структури, яка нагадує ромб або квадрат, що стоїть на куті – динамічну фігуру, що, нібито, перебуває у русі (рис. 1).

Основою фірмового знаку стала концепція поєднання трьох простих, але значущих графічних символів. Галочка в логотипі символізує завершення справи, результат, досягнення мети. Це базовий візуальний елемент, який викликає миттєву асоціацію з виконаним завданням або успішно завершену дію. Стрілка вгору – це символ поступу, динаміки, мотивації рухатись далі. Цей елемент передає ідею прогресу, зростання і бажання покращувати себе. А позначене поле – символ структури, контролю, послідовного виконання. Об'єднавши три ці символи в цілісну форму, логотип TTOG є метафорою самого додатку: програми, що спонукає людей зосереджуватися на конкретних завданнях, відслідковувати свій прогрес і рухатися вперед, крок за кроком.



Рис. 1. Концепція створення логотипу в різних кольорових варіаціях

Логотип також легко адаптується до різних розмірів та форматів. Він добре розпізнається як на головному екрані і як іконка мобільного додатку, і у вигляді спрощеного знаку в навігації чи повідомленнях. Ще одна важлива риса – він не тисне, а підтримує. У ньому відсутня агресивність, чіткий ультиматум чи складні асоціації. Він виглядає

сучасно, але водночас легко, що показує наче ти на правильному шляху. На відміну від багатьох конкурентів, логотип TTOG не зображає галочку, календар, графік зростання чи просто літери. Він абстрактний, але змістовний. Це дозволяє додатку виглядати одночасно сучасно та не прив'язує себе до трендових зображень чи кліше.

Кольорам та типографіці було приділено велику увагу – метою було створити інтерфейс, який би був максимально простим, зрозумілим, але водночас сучасним, живим та стильним. Він мав дихати як візуально, так і емоційно. Для колірної палітри було обрано п'ять основних відтінків: від яскраво-синього #005EF5 до м'якого блакитного #52B1FF, світло синього #D2EBFF, а також білий #FFFFFF як фоновий колір і темно-синій #011729 (рис. 2).

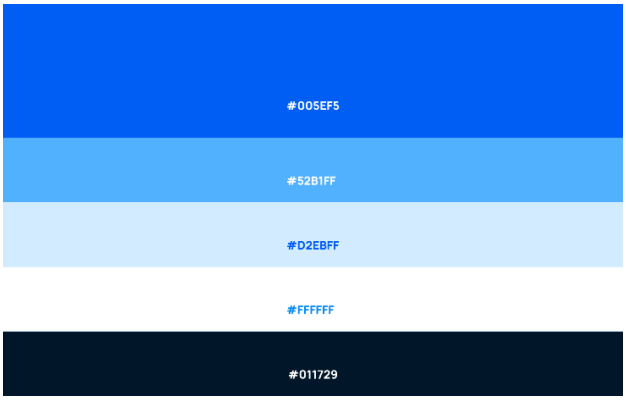


Рис. 2. Фірмові кольори дизайну застосунку

Вся палітра ґрунтується на ідеї легкості, спокою та впевненості. Сині тони допомагають сконцентруватись, знижують зорове навантаження та асоціюються з ясністю думки, внутрішнім спокоєм. Це підтверджується дослідженнями у сфері UX-дизайну: кольори в інтерфейсі мають не лише декоративне, але й психофізіологічне значення, впливаючи на настрій користувача та його здатність утримувати увагу. Для застосунку, який повинен мотивувати й підтримувати, було важливим уникнути надмірно агресивних або темних кольорів. Замість цього було обрано палітру, що викликає довіру та легкість сприйняття.

Типографіка в застосунку також має важливе значення. Було потрібно знайти шрифт, який би поєднував читабельність, сучасність та візуальну привабливість. Зрештою було обрано Manrope – геометричний шрифт, який має м'які форми, добре виглядає на екрані та не виглядає надто офіційно (рис. 3). Він ідеально підходить для мобільного використання, адже легко читається навіть на невеликому екрані. У своїй структурі Manrope поєднує простоту, м'якість та характер. Типографіка в TTOG формує чітку ієрархію: заголовки мають великий розмір та колір, основний текст легко відрізнити від підказок або другорядної інформації. Це забезпечує інформаційну прозорість, що, є одним з основних принципів ефективної інформаційної архітектури.



Рис. 3. Фірмові шрифти застосунку

Загалом, кольори, що підтримують, а не тиснуть, шрифт, який не відволікає, а направляє, стиль, який не бореться за увагу, а залишає простір для роздумів добре відповідає продукту, що створений для допомоги людині зосередитись на власному розвитку, не відволікаючись на зайве.

Під-час розробки мотиваційного додатку TTOG було важливо спроектувати зручний, приємний у використанні, інтуїтивно зрозумілий інтерфейс. Ідея полягала в тому, щоб користувач не витрачав час на роздуми, куди натиснути чи як налаштувати свій план, а міг без зусиль відкрити застосунок та одразу розуміти, що робити далі. Інтерфейс має бути настільки інтуїтивним, щоб користувач навіть не замислювався над тим, як ним користуватися. TTOG має чисту,

світлу структуру екранів з великою кількістю вільного простору, мінімумом кнопок та максимальним зосередженням на найважливішому – цілях, задачах, звітах, графіку. Інтерфейс побудований на основі сітки, яка створює чіткий візуальний ритм, що полегшує орієнтацію користувачеві. Кожен екран спроектований так, щоби його можна було зрозуміти буквально за лічені секунди – навіть якщо людина зайшла просто глянути, вона знатиме, де натиснути, щоб побачити свій прогрес або створити нову ціль.

Коли користувач тільки заходить у застосунок, його зустрічає анімований екран із логотипом. У цей момент додаток завантажується, а разом із ним – уся необхідна інформація. Щоб уникнути нудьги під час очікування, було створено ідею динамічної анімації, де логотип не є просто статичним елементом, а трансформується згідно з раніше згаданим прийомом. Логотип змінює форму, і з нього поступово з'являються слова – це категорії, які окреслюють тип цілі, що може обрати користувач: навчання, спорт, робота, хобі. Після цього також анімаційно з'являється повна версія логотипу разом із назвою застосунку (рис. 4). Онбординг (процес знайомства користувача з інтерфейсом та функціоналом) триває дуже швидко, щоб не викликати нудьгу, але водночас він вирізняється з-поміж стандартного підходу, який часто використовують конкуренти. На цих екранах застосовано лише два кольори, а саме синій та білий, вони контрастні, тому легко читаються.



Рис. 4. Онбординг

Дизайн процесу реєстрації у застосунку продуманий так, щоб користувач почувався впевнено на кожному етапі (Рис. 5). Візуальна структура мінімалістична. Використано градієнтний фон у фірмових синіх відтінках, які створюють враження глибини та спокою. Основні елементи мають достатній контраст завдяки чому легко сприймаються візуально. Кнопки «NEXT», «BACK TO LOG IN» та «SIGN UP WITH GOOGLE» вирізняються за кольором і розташуванням, що допомагає користувачеві інтуїтивно розуміти, куди натискати. Поля вводу мають м'які закруглення та достатній відступ між ними, що забезпечує комфортне заповнення на сенсорних екранах. Особлива увага приділена помилкам: вони підсвічуються зрозумілими повідомленнями й супроводжуються іконками. Наприклад, коли ім'я вже зайняте або пошта має помилку, з'являється підказка з альтернативними варіантами або уточненням. Це не лише зручно, але й візуально добре вписується в загальну естетику інтерфейсу. Повідомлення відображаються в контрастному кольорі, але не тривожному, щоб не створювати додатковий стрес користувачу. Також важливо, що весь інтерфейс побудований за принципом єдиної сітки – усі поля, кнопки та тексти вирівняні, тому сторінки виглядають охайно та збалансовано. Немає перенасиченості, завдяки чому користувач не відчуває втоми чи плутанини навіть під час введення інформації. Екрани входу не відрізняються дизайном від екранів реєстрації. Не варто забувати про прорахування екранів, коли користувач забув пароль. Вони теж дуже важливі. Використані ті самі елементи з вже готових компонентів та стиль такий самий, як і в попередніх екранах авторизації, реєстрації.

Екрани з верифікацією в одному стилі з екранами реєстрації (Рис. 6). Особливостями є те, що в цьому випадку, є зрозумілий таймер, який відраховує час то закінчення актуальності коду та поля.

Особливостями є те, що в цьому випадку, є зрозумілий таймер, який відраховує час то закінчення актуальності коду та поля, які мають різні стани, коли код введений в зону

чи ні. Це також допомагає користувачеві орієнтуватися в дизайн, що скорочує його шлях до закінчення реєстрації. Коли користувач пройшов реєстрацію йому треба підтвердити свій акаунт, тому спеціально розроблено екрани з підтвердженням свого емейлу (Рис. 7).



Рис. 5. Екрани з реєстрацією та входом в застосунок



Рис. 6. Верифікація



Рис. 7. Екран скинути код

Цей екран також мінімалістський та має дві кнопки одна з яких більш контрастна, коли користувач отримав лист і менш контрастна, коли користувачу треба надіслати код знову

Після реєстрації користувач потрапляє на головну сторінку. Дизайн виконаний у створеній кольоровій гамі. Картки сесій мають м'які тіні та заокруглені кути, що створює ефект глибини, але без візуального перевантаження. Візуальний ритм дотримано за рахунок однакових відступів, однакової висоти блоків і узгоджених типографічних стилів. Основна увага приділена візуальній ієрархії: великі заголовки, середній шрифт для підзаголовків і дрібніший – для службової інформації. Іконки прості, лінійні, виконані в одному стилі, що додає відчуття цілісності. Навігаційна панель розміщена внизу, з піктограмами, які легко впізнавані навіть без підписів (Рис. 8).



Рис. 8. Екран головної сторінки

Коли користувач запускає тренування, відкривається екран сесії (Рис. 9). Тут акцент зроблений на максимальну візуалізацію процесу. Фон градієнтний, що плавно перетікає від світло-блакитного до синього, тим самим виділяючи центральну зону – таймер. Усі елементи розташовані логічно: таймер по центру, нижче – кнопка паузи, ще нижче – перелік завдань. Особливою деталлю є список вправ, який реалізовано як картки з іконками. Вони мають чітку структуру: назва блоку, назва вправи, час. Колірне кодування допомагає візуально відрізняти типи активностей. Ці блоки оформлені у світлих

напівпрозорих тонах з білими елементами, що створює ефект «легкого скла», що додає глибини, але не ускладнює сприйняття.



Рис. 9. Екран запущеної сесії

Екран, після завершення сесії має заголовок «Session completed!» – коротко, по суті, але з відчуттям гордості. Візуально все оформлено у синіх відтінках, які викликають спокій і концентрацію, а великі цифри 3/30 одразу дають мозку сигнал: прогрес є, все не дарма. Цей екран не закінчує процес, а навпаки – відкриває новий: користувачеві пропонується залишити звіт. Це може бути фото, або нотаток, чи навіть маленька думка. Користувач відмічає зроблені справи, які були заплановані (Рис. 10).

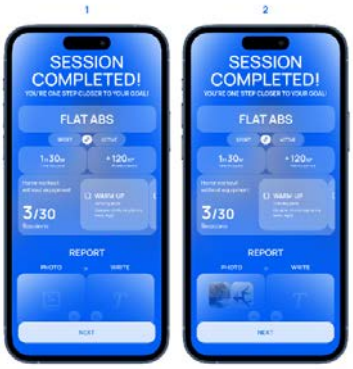


Рис. 10. Екран сесії, яка успішно закінчилась

Профіль користувача – не просто налаштування, а справжнє відображення шляху людини. Там можна буде побачити загальний прогрес, улюблені цілі, можливо, навіть якийсь розділ зі статистикою або моментами гордості. Там розміщено все найважливіше: інформація про користувача, налаштування, звіти, досягнення, які представлені у вигляді мінімалістичних графіках, що допомагають людині краще зрозуміти прогрес (рис. 11).



Рис. 11. Профіль користувача

Створення цілі – є важким етапом. Спочатку користувач вводить назву своєї мети, обирає категорію – спорт, навчання, хобі, робота та обирає обкладинку. Потім обирає дні та години в які він займатиметься, при цьому можна розписати цілі та план та додати список справ до кожного дня сесій. Це все представлено в інтерактивній формі. Вибір здійснюється зі списку програми, які треба заблокувати, щоб можна було спокійно займатися та не відволікатися. Дизайн лаконічний та зрозумілий, щоб людині було зручно та просто створити новий план досягнення мети в 1-5 хвилини в залежності від величини цілі. (рис. 12).

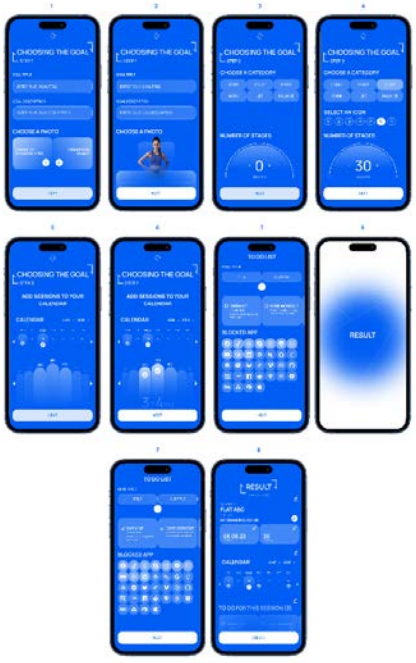


Рис. 12. Етапи створення цілі

Екран нагород також має велике значення в цьому застосунку. Оскільки підтримувати мотивацію просто мотиваційними фразами важко, тому впроваджено можливість обирати за нагороди знижки на популярні стрімінгові сервіси. Це невеликі знижки, але вони є та створюють відчуття того, що ти не тільки досягнеш цілі, але і зможеш щось матеріальне отримати під час проходження цієї цілі. У верхній частині екрану баланс очок, зароблених за час сесії, а поруч – невелика шкала прогресу до наступного рівня. Це допомагає людині бачити, як далеко вона вже дійшла і скільки ще залишилось до нової цілі. Це не суха цифра, а візуальна мотивація. Під нею – самі нагороди. В залежності від кількості балів змінюється і знижка. Це зображено так, що користувач зможе обирати те, що йому сподобається більше за одну і ту кількість балів. Це ніби колекція маленьких перемог, яка росте з часом (Рис. 13).



Рис. 13. Нагороди

Створений інтерфейс базується на принципах модульності: кожен екран, кожен блок має свою роль, але водночас їх можна змінювати, комбінувати чи навіть приховувати. Це надає гнучкість і, що найважливіше, не створює візуального шуму. Користувач сприймає систему краще, якщо бачить тільки ту інформацію, яка потрібна йому саме зараз [6]. У додатку TTOG користувач завжди бачить, на якому етапі він знаходиться, скільки завдань виконано, який прогрес у конкретній цілі, що заплановано на наступний тиждень. Інтерфейс не приховує цю інформацію, навпаки, він делікатно та ненав'язливо нагадує про неї.

Наступним етапом було створення віджетів застосунку в Apple Store. Це візитка застосунку. Завдяки правильному створенню та зацікавленню користувачів, вони будуть завантажувати додаток набагато частіше, тому було так важливо його зробити сучасним, зручним, зрозумілим та стильним. Використані найкращі екрани з застосунку, фірмові кольори та короткий, але цікавий опис (Рис. 14).

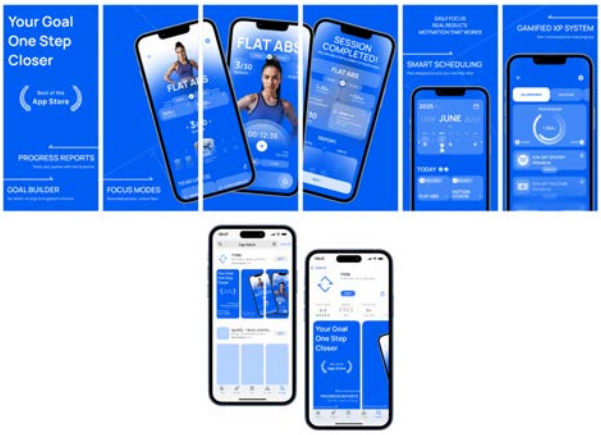


Рис. 14. Apple Store temple

Висновки. Дизайн застосунку – це продукт, в якому людині буде зручно планувати свій час чи навчання, і який сам по собі вже буде створювати відчуття підтримки. Мотиваційний додаток TTOG займає особливу нішу на ринку мобільних застосунків орієнтованих на особистісний розвиток та навчання. В основі концепції лежить не лише набір функцій, але й розуміння механізмів навчання та чинників мотивації. Один з ключових висновків полягає в тому, що універсальні рішення не є вирішенням для всіх. Саме тому персоналізація є не додатковою функцією, а ключовою складовою TTOG. Завдяки індивідуальним графікам, автоматичному складанню розкладів, інтелектуальному підлаштуванню під вільний час користувача та рівень його мотивації, додаток адаптується до способу життя людини.

Функціонал TTOG розроблений з урахуванням реальних потреб цільової аудиторії. Кожна функція, від створення навчального плану до режимів блокування, спрямована на вирішення конкретних проблем: нестача

часу, відсутність зосередженості, втрата мотивації, страх почати або зупинитися. Користувачі не просто виконують завдання – вони мають можливість відстежувати свій шлях, оцінювати прогрес, ділитися ним та пишатися собою.

Література:

1. Багдасар Ю. Основні принципи веб-дизайну. *Математичні методи, моделі та інформаційні технології у науці, освіті,економіці, виробництві: збірник тез II Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції з проблем вищої освіти і науки* (м. Маріуполь, 29 квітня 2020 р.). 2020. С. 197.

2. Chernev Alan., Böckenholt U., Goodman J. Choice overload:A conceptual review and meta-analysis. *Journal of Consumer Psychology*. 2015. 25(2). C.333–358.

3. Hilbert M., López P. The World's Technological Capacity toStore, Communicate, and Compute Information. Science. 2011. 332(6025). C. 60–65.

4. Jääskeläinen A. Comparison of performance measurement in differentpurchasing and supply management practices. *International Journal of Productivity andPerformance Management.* 2018. Vol. 67, no. 8. P. 1290–1309. https://doi.org/10.1108/ijppm-06-2017-0148

5. Labib N. The Role of Parents in the Higher Education and Career Choicesof Women of Arab Descent: A Comparative Study of Australia and the UAE: thesis. 2019. URL: https://hdl.handle.net/2123/21482 (date of access: 17.05.2025).

6. Microsoft Corp. Attention spans: Consumer insights. 2015. URL: https://time.com/3858309/attention-spans-goldfish/

7. Powerful Goal-Setting Statistics to Drive Success in 2025. URL: https://www.synergita.com/blog/okr-management-software/30-powerful-goal-setting-statistics-to-drive-success-in-2025/. (date of access: 17.05.2025).

8. Zhang X., Hai Y. J., Li C. Learning Management System in Education via Mobile App: Trends and Patterns in Mobile Learning. *International Journal of Interactive Mobile Technologies*. 2024. Vol. 18, no. 09. P. 19–34. https://doi.org/10.3991/ijim.v18i09.49027.

9. Ryan R. M., Deci E. Intrinsic Motivation and Self-Determination inHuman Behavior. Springer. 2014. 372 p.

References:

1. Bahdasar, Yu. (2020). Osnovni pryntsypy veb-dyzainu [Basic principles of web design]. *Matematychni metody, modeli ta informatsiini tekhnolohii u nautsi, osviti,ekonomitsi, vyrobnytstvi: zbirnyk tez II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi Internet-konferentsii z problem vyshchoi osvity i nauky* (m. Mariupol, 29 kvitnia 2020 r.). S. 197. [in Ukrainian]

2. Chernev, Alan., Böckenholt, U., & Goodman, J. (2015). Choice overload:A conceptual review and meta-analysis. *Journal of Consumer Psychology*, 25(2). C.333–358.

3. Hilbert, M., & López, P. (2011). The World's Technological Capacity toStore, Communicate, and Compute Information. *Science,* 332(6025), C. 60–65.

4. Jääskeläinen A. Comparison of performance measurement in differentpurchasing and supply management practices. *International Journal of Productivity and Performance Management.* 2018. Vol. 67, no. 8. P. 1290–1309. https://doi.org/10.1108/ijppm-06-2017-0148

5. Labib N. The Role of Parents in the Higher Education and Career Choicesof Women of Arab Descent: A Comparative Study of Australia and the UAE: thesis. 2019. URL: https://hdl.handle.net/2123/21482 (date of access: 17.05.2025).

6. Microsoft Corp. Attention spans: Consumer insights. 2015. URL: https://time.com/3858309/attention-spans-goldfish/

7. Powerful Goal-Setting Statistics to Drive Success in 2025. URL: https://www.synergita.com/blog/okr-management-software/30-powerful-goal-setting-statistics-to-drive-success-in-2025/. (date of access: 17.05.2025).

8. Zhang X., Hai Y. J., Li C. Learning Management System in Education via Mobile App: Trends and Patterns in Mobile Learning. *International Journal of Interactive Mobile Technologies*. 2024. Vol. 18, no. 09. P. 19–34. https://doi.org/10.3991/ijim.v18i09.49027.

9. Ryan R. M., Deci E. (2014). Intrinsic Motivation and Self-Determination inHuman Behavior. Springer. 372 p.

Дата першого надходження статті до видання: 11.04. 2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7:730:75:76
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.18

Кириченко Олена Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
факультету освітніх наук та мистецтв
Центральноукраїнського державного університету
імені Володимира Винниченка
ORCID ID: 0000-0002-2879-3300
olivki777@gmail.com

Гарбузенко Лариса Володимирівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецтв
факультету освітніх наук та мистецтв
Центральноукраїнського державного університету
імені Володимира Винниченка
ORCID ID: 0000-0002-1337-4568
LarGarbuzenko@gmail.com

ВІДОБРАЖЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Метою статті є виявлення шляхів впливу народних образотворчих традицій на українське мистецтво другої половини XX століття. Розглядається використання мотивів, елементів та стилістики традиційної народної культури у живописі, графіці, декоративно-прикладному та декоративно-монументальному мистецтві. Визначаються прийоми оновлення художньої мови та результати впливу українського народного мистецтва на даний процес у синтезі з іншими джерелами, що сприяли формуванню самобутності українського мистецтва досліджуваного періоду, зокрема в орієнтації на досягнення модернізму. Аналізуються творчі відкриття певних художників, серед них шістдесятники, які працювали в українському живописі та відкривали заново красоту та цінність творчих доробок українського народного мистецтва. Виявляються засоби оновлення мистецтва графіки художниками, що працювали як у станковій графіці, так і в книжковій ілюстрації. Розглядаються досягнення у декоративно-прикладному мистецтві даного періоду, яке перетворювалося на унікальне явище саме завдяки продовженню національних традицій, що помітно відбувалося у Києві, Львові, на Полтавщині. Підкреслюються досягнення у монументально-декоративному мистецтві, яке цілеспрямовано зверталося до етнографічних мотивів та елементів. У підсумках зазначено, що народна творчість допомагала українським художникам зберігати культурні коди та виражати національний дух, роблячи мистецтво впізнаваним та самобутнім. Орієнтація на народні традиції стала не просто архаїчною спадщиною, але живим джерелом натхнення для модернізації і створення нової естетики. Процес актуалізації образотворчих традицій і орієнтації на ідеї народної творчості був частиною ширшого руху національного відродження, спрямованого на збереження культурної ідентичності в умовах домінування радянської ідеології.

Ключові слова: *традиції народної творчості, модернізм, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво, декоративно-монументальне мистецтво.*

Kyrychenko Olena, Garbuzenko Larisa. REPRESENTATION OF FOLK TRADITIONS IN UKRAINIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The aim of the article is to identify the ways in which folk visual traditions influenced Ukrainian art in the second half of the 20th century. The use of motifs, elements and styles of traditional folk culture in painting, graphics, decorative and applied and decorative and monumental arts is considered. Methods of updating the artistic language and the results of the influence of Ukrainian folk art on this process are determined in synthesis with other sources that contributed to the formation of the identity of Ukrainian art of the studied period, in particular in its orientation towards the achievements of modernism. The creative discoveries of certain artists are analyzed, including the sixties, who worked in Ukrainian painting and rediscovered the beauty and value of the creative achievements of

© Кириченко О. І., Гарбузенко Л. В., 2026

Ukrainian folk art. Means of updating the art of graphics are revealed by artists who worked in both easel graphics and book illustration. The article examines achievements in decorative and applied arts of this period, which turned into a unique phenomenon precisely due to the continuation of national traditions, which noticeably took place in Kyiv, Lviv and in the Poltava region. Achievements in monumental and decorative art, which purposefully turned to ethnographic motifs and elements, are emphasized. The results indicate that folk art helped Ukrainian artists preserve cultural codes and express the national spirit, making art recognizable and original. Orientation to folk traditions became not just an archaic heritage, but a living source of inspiration for modernization and the creation of a new aesthetic. The process of updating visual traditions and orientation to the ideas of folk art was part of a broader movement of national revival aimed at preserving cultural identity in the conditions of dominance of Soviet ideology.

Key words: *traditions of folk art, modernism, painting, graphics, decorative and applied arts, decorative and monumental art.*

Вступ. Українське мистецтво другої половини ХХ століття представляє собою складний конгломерат самих різних культурних та мистецьких досягнень, що слід розглядати не лише в контексті розвитку радянських тенденцій. Зокрема в живописі відбувалися відкриття нового, повернення до минулих епох, інтерес до модернізму та традицій народного мистецтва. Все це збагачувало мистецтво різноманітними художніми концепціями, формуючи уявлення про самобутній розвиток у радянські часи попри ідеології та спрямування до соцреалізму. Народна творчість стала основою оновлення художньої мови – додавалась декоративність, використовувались елементи обрядовості і фольклорні мотиви, акцентувались національні мотиви в тематиці творів. Це виявилося у творчості «шістдесятників», у монументальному живописі, у жанрових сценах, у графіці та декоративно-прикладному мистецтві. Визначення впливу на українське мистецтво другої половини ХХ століття народних образотворчих традицій та засоби збагачення художньої мови уявляється актуальним.

Матеріали та метод. Метою статті є виявлення шляхів впливу народних образотворчих традицій на українське мистецтво другої половини ХХ століття, визначення результатів цього впливу та синтезу з іншими джерелами оновлення художніх досягнень українського мистецтва досліджуваного періоду. **Завдання** статті полягають у наступному: розглянути причини звернення митців України другої половини ХХ століття до національної спадщини; визначити специфіку використання національних культурних традицій в українському мистецтві другої половини ХХ століття; виявити шляхи впливу на творчість художників знахідок модернізму та народного мистецтва; проаналізувати засоби та результати оновлення художньої мови розглянутого періоду.

Методологічною основою дослідження є комплексні загальнонаукові методи, зокрема історико-хронологічний, методи аналізу, синтезу, узагальнення, та методологічні підходи, що спрямовані на теоретичне осмислення визначеної проблеми, а саме – історико-культурний та системний.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники останнім часом все частіше звертають увагу на розвиток українського мистецтва другої половини ХХ століття, виявляючи різні аспекти його тематики, художньої мови, самого художнього процесу. Особливості мистецтва вказаного періоду осмислюються як досить неоднорідні, наприклад, у п’ятому томі «Історії українського мистецтва», присвяченому мистецтву ХХ століття, немає однієї, загальної точки зору на характерні риси мистецтва даного етапу його розвитку [3]. Значення і роль народних образотворчих традицій в українському мистецтві другої половини ХХ підкреслюють Т. Кара-Васильєва [4; 5], Г. Скляренко [11], Г. Крюкова, О. Крюк та Д. Мостовщикова [6], авторами згадується проблема впливу народного мистецтва, підкреслюється її важливість серед загальних тенденцій, в тому числі орієнтації на західне мистецтво. Слід назвати авторів, що пишуть про творчість окремих художників цього

періоду, зокрема О. Авраменко, яка присвятила своє дослідження творчості В. Зарецького [1], Лодзинська О. та Семикіна Л., які написали книгу про складний життєвий шлях А. Горської [7], Б. Мисюга, який видав альбом-монографію про творчі надбання Г. Севрук [8]. Вони підкреслюють тенденцію орієнтації на народну українську культуру та образотворчі традиції як одну з провідних у мистецтві України. Мистецтво української графіки другої половини ХХ століття досліджували О. Лагутенко, В. Цельтнер, В. Белічко та інші науковці. Дослідницею М. Саркісян розглядається використання народних традицій у монументально-декоративному мистецтві України ХХ ст., автор виокремлює основні складові формоутворення монументально-декоративного мистецтва в етнографічному стилі [10]. Чимало досліджень присвячено різним видам декоративно-прикладного мистецтва, зокрема кераміці. Важливе значення має книга Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ століття», де автори розглядають пошуки стильового розмаїття в декоративному мистецтві [5]. О. Голубець визначає основні тенденції розвитку професійної кераміки Львова, наводячи багато прикладів творів львівських керамістів, що орієнтувались на народні традиції [2]. О. Роготченко, О. Ковальчук та О. Крюк приділяють увагу розвитку тонкокерамічного мистецтва другої половини ХХ століття, розглядаючи специфіку виробів на Полтавщині [9]. Попри звернення уваги дослідників на зазначену проблему, вона залишається актуальною, її розгляд дозволяє визначити основні досягнення українських митців у зверненні до традиційної національної культури.

Результати. Вплив образотворчих традицій народного мистецтва на український живопис другої половини ХХ століття відбувався різними шляхами, процес йшов через трансформацію від чисто побутового використання до професійного художнього переосмислення. Цьому сприяли кілька обставин. По-перше, після відродження інтересу до мистецтва модернізму відбулось повернення імен, які були заперечені радянською владою. Саме тут митці знаходили такі художні ідеї та образи, якими надихались під час створення своїх картин представники епохи модернізму. По-друге, у 1960-ті формується активний інтерес до українського народного малярства, яке іноді називають «наївним мистецтвом» або «примітивом». На виставках відкриваються імена і твори М. Приймаченко, Н. Рак, М. Тимченко та інших авторів. Крім того, увага приділяється народній орнаментиці, народному ужитковому мистецтву, народній українській вишивці. По-третє, нерідко митці другої половини ХХ століття у своєму прагненні до оновлення художньої мови синтезували те, що знаходили в народному мистецтві з відкриттями модерністів. В цілому пошук національного стилю, яким характеризується мистецтво другої половини ХХ століття, відбувався у поєднанні модерністських тенденцій з народними традиціями, з неофольклоризмом та історичною пам'яттю. Це викликало супротив офіційної влади, яка боролась з проявами так званого «націоналізму».

Тема національного відродження стає однією з провідних у мистецтві України від 1960-х. Шістдесятники починають відкрито протиставляти себе радянській ідеології, чому сприяв ряд знакових подій. Вплив модернізму починає зростати після кількох виставок, що відбулися на початку 1960-х – 1970-х: у 1961 році в Києві проходила персональна виставка А. Петрицького, у 1962 в Києві – виставка творів О. Саєнка, у 1966 в київському Будинку письменників – графіки О. Богомазова, у 1960-х проходить виставка «бойчукіста» О. Бізюкова, а в 1971 у Львові – виставка учениць М. Бойчука А. Іванової та О. Павленко. Саме творчість художників-модерністів показувала, як прагнення до внутрішньої свободи та відмова від академічних канонів вели до звернення до національного стилю через синтез мистецтв, експерименти з формою і кольором. Під впливом модерністів відбувалось переосмислення народних традицій. Не випадково цей процес отримав назву «другого модернізму». Художників приваблювали

й відкриття західноєвропейського авангардного мистецтва.

«Показовішим для мистецтва "відлиги" та 1960-х років в Україні загалом з цього погляду стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки "сучасного національного стилю"» [11, с. 70]. Творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження. Художники оновлювали стилістику, долучаючи риси символізму, експресіонізму, декоративно-площинних узагальнень, що поєднувало прикмети народного мистецтва з формальними рисами модернізму. Ця тенденція, насамперед, позначалася на сюжетах живопису, де набули поширення сцени з традиційного селянського побуту, зображення народних свят, звичаїв, ремесел, виробів. Крім того, оновлювалася художня мова, що проявлялося у тяжінні до декоративності, інтерпретації формальних прийомів образотворчого фольклору, використанні орнаментики. Поєднання орієнтирів на національні надбання та використання знахідок модернізму збагачувало власні художні досягнення митців.

Наприклад, у творчості А. Горської опір на український іконопис, примітивізм, народні образотворчі традиції наповнювались потужним імпульсом експресіонізму. В усіх монументальних творах мисткиня зберігала національний образний зміст: вітраж «Шевченко. Мати» (1964; зберігся лише ескіз), мозаїки «Життя» та «Сонце» (1965; у співавторстві з Г. Зубченко та Г. Синицею), «Земля» (у співавторстві з В. Зарецьким та Б. Плаксієм), «Прометей», «Боривітер» тощо. Одночасно її твори збагачувались сучасною стилістикою, принципами, що йшли від авторського бачення [7].

У ці часи у Києві був створений Клуб творчої молоді «Сучасник», діяльність якого полягала у відродженні традиційної української культури. Творча молодь, що входила до клубу, цінувала національну спадщину, поєднуючи її з надбаннями модернізму та збагачуючи власними художніми знахідками. Тут працювали А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, І. Дзюба, Л. Семикіна та інші, саме тут вони переконалися у вірному шляху до відродження національної культури.

Одним з фундаторів фольклорного напряму в українському живописі 1970-х – 1980-х став В. Зарецький, у творчості якого критика відмічала, що художник шукав нового у традиційному. Пошуки національних особливостей стали головними в його живописі, художник поєднував традиційні мотиви і образотворчі елементи з орієнтацією на досягнення модернізму. Однією з показових робіт періоду 1960-х є картина «Господиня», де модель розташована на тлі розшитих подушок, які «виглядають як величезні розписані великодні яйця» [1, с. 51], цих подушок-писанок сим, що сприймається магічним числом. «Писанки були оберегом у хаті, амулетом для її мешканців, талісманом у коханні… <…> концентрація ідеї традицій національного життя й народної творчості закладена в лаконічній, декоративно й умовно вирішеній картині» [1, с. 52]. Орієнтація на народне мистецтво відчувається і в монументально-декоративних творах Зарецького, виконаних у співавторстві з дружиною А. Горською. Проте ідеологічний контроль за діяльністю художників, знищення монументальних творів національного спрямування, недопущення до участі в офіційних виставках мусів митців уходити в підпілля, працювати «в стіл», займати лакуну андеграунду.

Однак вплив народного малярства поширювався, відображався у творчості багатьох митців, його можна побачити навіть у представниці реалістичного живопису Т. Яблонської, яка на початку 1960-х звернулася до стилістики примітиву. Змінився її художній стиль, в роботах «це проявляється в підкресленій площинності, узагальненості зображення, в декоративно-спрощеному рішенні образів, в ритмічному повторенні ліній і кольорових плям, у звучності колориту» [6]. Це була цікава сторінка творчості майстрині, яка певним чином сприяла появі нових тем

та нового образного вирішення творів, які стали більш символічними, наповнювалися особливим змістом.

Пізніше на фольклорній основі будували свої твори такі художники «неофіційного мистецтва», як І. Марчук, Ф. Гуменюк, А. Антонюк, В. Макаренко. Вони адаптували через фольклорний світ різні напрямки модернізму та модернізували традиційну культуру в більш осучасненому вигляді. Все це збагачувало український живопис, сприяло його самобутності.

Меншому впливу офіційної радянської ідеології та контролю офіційної влади піддавалися представники мистецтва графіки, декоративно-прикладного мистецтва. Тут була певна свобода творчості, можна було сміліше втілювати оригінальні концепції та демонструвати відродження національних ідей.

Художники-графіки почали з 1960-х активно звертатися до народних мистецьких традицій, використовуючи спрощення форм, орнаменталістику, вони запозичували орнаменти з народної вишивки, писанкарства, кераміки. В народній картинці та народному малярстві художники-графіки знаходили національні мотиви і такі прийоми, як декоративність, насичений чорно-білий контраст, у графічних техніках вони звертались до дереворитy, що нагадувало народну різьбу, деякі митці тяжіли до лінориту, який набув розповсюдженості з 1960-х. Популярними стали ілюстрації до українських народних казок, пісень. Взагалі повернення до оформлення книги стало актуальним саме у другій половині XX століття, книга знову осмислюється як цілісний художній об'єкт, чому свого часу приділяли увагу художники стилю модерн. Друга половина XX століття надала цікаві зразки ілюстрування творів Т. Шевченка, М. Гоголя, О. Гріна, І. Котляревського, І. Франка, Л. Українки.

В мистецтві графіки автори творів і в станкових аркушах, і в ілюстрації обходили суворі ідеологічні рамки. Вони звертались до глибоких тем, що були пов'язані з народною культурою, до національних мотивів, стилізуючи графічну мову до неопримітивізму, театралізації. Графіка кінця 1960-х – першої половини 1980-х знайшла спосіб реалізувати творчу свободу, перетворившись на глибоку «ідеологічну нішу», урізноманітнюючи техніки – поступово відмовляючись від лінориту і звертаючись до офорту та ускладнених авторських технік, що сприяло збереженню автентичності українського мистецтва. У цей період активно працюють Г. Якутович, В. Литвиненко, В. Левитська, О, Данченко, М. Чепик, В. Полтавець, А. Базилевич, Н. Лопухова та інші. Вони поєднували у своїх творах модерністські принципи побудови композиції, народну символіку та тематику, а також додавали інноваційні графічні прийоми. Цікаві ілюстрації створив Г. Якутович у техніці ксилографії до «Тіней забутих предків» (1966) М. Коцюбинського, художник поєднував експресію штриха з національним змістом, наслідуючи мистецьки практики модерністів (паралельно Якутович був художником-постановником фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», що мало свій вплив на виконання ілюстрацій). Виконуючи ілюстрації до «Захара Беркута» І. Франка, художник поєднує символічну мову з архаїчними мотивами.

Особливо оригінальні ілюстрації з акцентом на стилістиці народних традицій відтворювались у дитячих книжках, наприклад, цікаві твори В. Полтавця до українських народних казок «Розумниця» (1962), «Названий батько» (1964), Г. Якутовича до книжок «Про бідного парубка й Марка багатого», «Казка про липку і зажерливу бабу», виданих «Веселкою» (1961), «Золотий олень» Д. Павличка (1970), «Карби. Чічка. Злодія зловили» М. Черемшини (1976). В цих ілюстраціях митці активно звертались до образного наповнення казок традиціями національного світогляду, переосмислюючи українське народне мистецтво, давні техніки виконання [12].

Декоративно-прикладне мистецтво 1960-х – 1990-х відроджує традиційні техніки виготовлення виробів або вишивки, декору та розпису, тематику та орієнтацію

на унікальні національні форми. Багато змін відбулося у професійній кераміці, розвивались осередки в Опішні (на Полтавщині), у Косові (Гуцульщина), на керамічних підприємствах у Львові та Києві. Майстри поєднували народні методи виготовлення виробів із сучасними технічними можливостями, збагачували форми та прийоми декору, а також саму техніку виготовлення кераміки, що було притаманне, наприклад, художнику по фарфору В. Віцьку [9], національні мотиви Прикарпаття активно використовує львівський кераміст З. Флінта, на що звертає увагу О. М. Голубець [2, с. 60]. Г. Севрук працювала у різних видах мистецтва, але домінувала в її творчості кераміка. Створюючи керамічні панно, художниця глибоко вивчала історичні реалії української культури, прагнучи передавати у своїх творах поетичність національних традицій [8]. Народне прикладне мистецтво у цей час зберігало притаманні йому національні особливості. При цьому, як зазначає Т. Кара-Васильєва, звернення майстрів декоративного мистецтва до образотворчого фольклору супроводжувалось його глибоким вивченням, а не механічним повторенням, характеризувалось щирим проникненням в його образно-естетичну систему [5]. Саме тісний зв'язок з історичними традиціями та народним мистецтвом, вважає дослідниця, дозволяв декоративному мистецтву зберігати свою самобутність, духовність, національну своєрідність. Так, мисткиня з Івано-Франківська М. Корпанюк своєрідно зверталася до відтворення народних традицій – її керамічні вироби з розписом були поліхромними, оптимістичними за характером.

Особлива увага до відродження національних форм, декору, образності спостерігається у монументально-декоративному мистецтві другої половини XX століття. М. Саркісян підкреслює, що у творах монументально-декоративного мистецтва, що були створені впродовж XX ст., значну роль «відігравав національний чинник, пов'язаний із культурою українського народу, зокрема в її етнографічному вимірі» [10, с. 65], це відображалось у широкому застосуванні художніх матеріалів та формально-пластичних рішень і поширенні фольклорних мотивів, наприклад, в оформленні музейних установ історико-етнографічного профілю на Західній Україні та метрополітену у Києві.

Тобто можна побачити, що самі різні художники в усіх видах українського мистецтва у другій половині XX століття звернулися до відродження традиційної народної культури через використання її образотворчих традицій, образності та національного змісту, чим оновлювали художню мову і перетворювали мистецтво на суто національне.

Висновки. Підсумовуючи досягнення українського мистецтва другої половини XX століття, слід підкреслити, що народна творчість допомагала українським художникам зберігати культурні коди та виражати національний дух, роблячи мистецтво впізнаваним та самобутнім. Орієнтація на народні традиції стала не просто архаїчною спадщиною, але живим джерелом натхнення для модернізації і створення нової естетики. Процес актуалізації образотворчих традицій і орієнтація на ідеї народної творчості був частиною ширшого руху національного відродження, спрямованого на збереження культурної ідентичності в умовах домінування радянської ідеології.

Література:

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 256 с.

2. Голубець О. М. Львівська кераміка. Київ: Наукова думка, 1991. 120 с.

3. Історія українського мистецтва: У 5 тт. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; головн. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. 1048 с.

4. Історія мистецтва XX століття: концепції, нові підходи й оцінки / Т. Кара-Васильєва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53-64.

5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

6. Крюкова Г.О., Крюк О.О., Мостовщикова Д.О. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття. *Логос.online.* № 8 (April, 2020). URL: https://www.ukrlogos.in.ua/10.11232-2663-4139.08.11.html (дата звернення: 15.04.2026)

7. Лодзинська О., Семикіна Л. Алла Горська: Спалах перед світанком. Альбом. Київ : Кліо, 2024. 136 с.

8. Мисюга Б. Галина Севрук: Альбом-монографія. Київ : Смолоскип, 2011. 240 с.

9. Роготченко О.О., Ковальчук О.В., Крюк О.О. Передумови розвитку тонкокерамічного мистецтва України другої половини XX століття. Український мистецтвознавчий дискурс. № 4. (2023). С. 88–92. URL: https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.11 (дата звернення: 20.04.2026)

10. Саркісян М. С. Народні традиції у монументально-декоративному мистецтві України XX ст. *Арт-простір.* 2015. Вип. 1. С. 62-66. URL: https://art-space.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/16/19 (дата звернення 22.04.2026)

11. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 1 (25). С. 67–78.

12. Харченко О. М. Дизайн оформлення української дитячої книги на прикладі казок. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 63–66.

References:

1. Avramenko, O., (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [The Scales of Victor Zaretsky's Fate]. Instytut problem suchasnoho mystetstva AMU. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

2. Holubets' O.M. (1991). L'vivs'ka keramika [Lviv Ceramics]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Istoriya ukrayins'koho mystetstva: U 5 tt. (2007). [History of Ukrainian Art: In 5 vols.]. NAN Ukrayiny. IMFE im. M. T. Ryl's'koho; holovn. red. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasyl'yeva. Kyyiv. T. 5: Mystetstvo 20 stolittya [in Ukrainian].

4. Istoriya mystetstva 20 stolittya: kontseptsiyi, novi pidkhody y otsinky (2007). [History of Art of the 20th Century: Concepts, New Approaches and Assessments]. T. Kara-Vasyl'yeva. Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi: Zb. nauk. pr. Kyyiv: IMFE im. M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny. Vyp. 7 [in Ukrainian].

5. Kara-Vasyl'yeva T., Chehusova Z., (2005). Dekoratyvne mystetstvo Ukrayiny 20 stolittya. U poshukakh «velykoho stylyu» [Decorative Art of Ukraine of the 20th Century. In Search of the «Great Style»]. Kyiv: Lybid'.

6. Kryukova H. O., Kryuk O. O., Mostovshchykova D. O., (2020). Vytoky formuvannya natsional'noho stylyu v ukrayins'komu obrazotvorchomu mystetstvi 20 – pochatku 21 stolittya [The origins of the formation of the national style in Ukrainian fine art of the 20th – early 21st centuries]. *Lohos.online*. № 8 (April) [in Ukrainian].

7. Lodzyns'ka O., Semykina L., (2024). Alla Hors'ka: Spalakh pered svitankom [Alla Gorska: Flash before dawn]. Al'bom. Kyiv: Klio [in Ukrainian].

8. Mysiuga B., (2011). Halyna Sevruk: Album-monograph [Halyna Sevruk: Album-monograph]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

9. Rohotchenko O. O., Koval'chuk O. V., Kryuk O. O. (2023). Peredumovy rozvytku tonkokeramichnoho mystetstva Ukrayiny druhoyi polovyny 20 stolittya [Preconditions for the development of fine ceramic art in Ukraine in the second half of the 20th century]. *Ukrayins'kyy mystetstvoznavchyy dyskurs*. № 4 [in Ukrainian].

10. Sarkisyan M. S., (2015). Narodni tradytsiyi u monumental'no-dekoratyvnomu mystetstvi Ukrayiny 20 st. [Folk traditions in monumental and decorative art of Ukraine of the 20th century]. *Art-prostir.* Vyp. 1 [in Ukrainian].

11. Sklyarenko H., (2009). Ukrayins'ke mystetstvo druhoyi polovyny XX stolittya: rehional'ni problemy i zahal'nyy kontekst (chastyna persha) [Ukrainian art of the second half of the 20th century: regional problems and general context (part one)]. *Studiyi mystetstvoznavchi*. Kyiv: IMFE NAN Ukrayiny. № 1 (25) [in Ukrainian].

12. Kharchenko O. M., (2010). Dyzayn oformlennya ukrayins'koyi dytyachoyi knyhy na prykladi kazok [Design of Ukrainian children's books based on fairy tales]. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv. № 1 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 749:7.012
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.19

Ковтун Ігор Іванович,
доктор технічних наук,
завідувач кафедри рисунку та проєктної графіки
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0002-1430-6479
kovtunih@khmnu.edu.ua

Петращук Світлана Анатоліївна,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри рисунку та проєктної графіки
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0003-2043-1409
petrashchuksv@khmnu.edu.ua

МОРФОГЕНЕЗ У ДИЗАЙНІ МЕБЛЕВИХ ВИРОБІВ

Стаття присвячена виявленню закономірностей морфогенезу та обґрунтуванню засад формотворення у дизайні меблевих виробів, які полягають у поєднанні дизайнерського та інженерного підходів через систематизацію меблевих конструкцій на основі базових класів і дозволяють сформувати універсальну модель аналізу, придатну як для проєктної практики, так і для навчального процесу, забезпечуючи цілісне розуміння взаємозв'язку форми та конструкції. Методологічною основою дослідження є інтегративний підхід до аналізу меблевих конструкцій, що поєднує теоретичні положення та прикладні аспекти дизайн-проєктування. Для виявлення закономірностей розвитку конструктивних рішень здійснено історичний аналіз еволюції меблів у контексті змін стилістичних і технологічних підходів. Запропонований підхід до проєктування меблевих виробів акцентує увагу на фундаментальних конструктивних і формоутворюючих принципах, що дозволяє застосовувати його не лише у меблевому дизайні, але й у ширшому контексті проєктування технічних і просторових систем. У запропонованому підході конструкція виступає водночас як складовою частиною художньо-проєктного рішення так і його технічною основою. Результати дослідження демонструють, що навіть у експериментальних дизайнерських рішеннях конструктивна логіка залишається визначальним чинником, а її усвідомлення через класифікаційний підхід сприяє підвищенню якості проєктування. Проведене дослідження підтверджує ефективність використання запропонованої класифікації як аналітичного інструменту у проєктах, які поєднують образну виразність із раціональною побудовою, що лежить в основі дизайнерських рішень обґрунтуваних як доцільні з інженерної точки зору.

Ключові слова: *дизайн, меблі, формотворення, художнє проєктування, конструктивна морфологія.*

Kovtun Igor, Petrashchuk Svitlana. MORPHOGENESIS IN FURNITURE DESIGN

The article is devoted to substantiating principles of morphogenesis in furniture design, which consist in combining design and engineering approaches by furniture structures systematization derived from basic classes. The offered approach enables developing versatile analytical model applicable to both design practice and educational process, providing holistic understanding of relationship between shape and structure. Methodological ground of the study consists in integrative approach to analysis of furniture structures, combining theoretical principles with applied aspects of design practice. To reveal principles in development of structures, historical analysis of furniture evolution was conducted focusing on changes in stylistic and technological approaches. The proposed approach to developing furniture design emphasizes fundamental structural and form-generating principles, applicable not only to furniture design but also to a broader field of designing technical and spatial systems. Within this framework, structure is considered as both an integral part of artistic design and its technical foundation. The research results demonstrate that even in experimental design projects, structural logic remains the determining factor, and its understanding through the classification approach contributes to improving design quality. The conducted research confirms the effectiveness of the proposed classification as an analytical tool in projects that combine expressive shape with rational construction, forming the foundation for design projects validated as rational from the engineering perspective.

Key words: *design, furniture, morphogenesis, creative design, structural morphology.*

© Ковтун І. І., Петращук С. А., 2026

Вступ. У сучасній теорії та практиці дизайну меблевих виробів спостерігається стійка тенденція до полегшення конструкцій, що зумовлено естетикою мінімалізму, прагненням до візуальної легкості та оптимізації матеріальних ресурсів [1; 2]. Водночас така орієнтація на формальні якості часто супроводжується підвищенням ризиків зниження міцності та довговічності виробів [3]. У цьому контексті міцність виступає не лише інженерною характеристикою, але й невід'ємною складовою якості дизайну, безпосередньо впливаючи на експлуатаційні властивості, безпеку та тривалість функціонування виробу [4; 5].

Актуальність дослідження посилюється тим, що в освітній практиці підготовки дизайнерів часто бракує системного підходу до аналізу конструктивної міцності. Увага зосереджується переважно на формоутворенні, композиції та матеріальній виразності, тоді як питання роботи конструкції під навантаженням залишаються недостатньо опрацьованими. Це зумовлює необхідність інтеграції конструктивного мислення в процес дизайнерського проєктування. Поєднання дизайнерського та інженерного підходів через систематизацію меблевих конструкцій на основі базових класів дозволяє сформувати універсальну модель аналізу, придатну як для проєктної практики, так і для навчального процесу, забезпечуючи цілісне розуміння взаємозв'язку форми та конструкції.

Отже, дослідження має як практичну, так і навчально-методичну цінність, оскільки спрямоване на узгодження естетичних і конструктивних аспектів у дизайні меблів, де візуальна легкість не суперечить, а підкріплюється раціональною та надійною конструктивною основою.

Матеріали та методи дослідження. Методологічною основою дослідження є інтегративний підхід до аналізу меблевих конструкцій, що поєднує теоретичні положення та прикладні аспекти дизайн-проєктування [6]. У якості базового інструменту використано класифікацію меблів за конструктивно-технологічними ознаками, яка забезпечує систематизацію різноманіття проєктних рішень і формує підґрунтя для їх комплексного аналізу [7; 3; 4]. Поряд із традиційним поділом меблів (збірно-розбірні, секційні, трансформовані, гнуті тощо), у дослідженні виокремлено три базові класи конструкцій – щитові, рамкові та каркасні, що найбільш повно відображають принципи формоутворення та визначають характер роботи виробів під навантаженням. Для виявлення закономірностей розвитку конструктивних рішень використано історичний метод, що забезпечує аналіз еволюції меблів у контексті змін стилістичних і технологічних підходів [8; 9].

Історичний аналіз конструкцій меблів доцільно розпочинати з розгляду первісних форм, у яких функціональність і конструкція ще не були розділені. Найдавніші меблі формувалися безпосередньо з природних матеріалів і об'єктів – каменю, деревини, шкур тварин – із мінімальним втручанням у їхню структуру. Такі вироби мали переважно монолітний або примітивно-збірний характер і відображали інтуїтивне розуміння несучої здатності матеріалу.

Первісні конструкції базувалися на простих принципах: опора, настил, підвішування або укладання [9; 10]. Наприклад, використання масивних кам'яних плит або колод забезпечувало стійкість за рахунок ваги (аналог щитових конструкцій), тоді як зв'язані гілки чи кістяки тварин формували прототипи каркасних систем. У ряді випадків простежуються й зародки рамкових рішень, коли елементи об'єднувалися у замкнені контури для підвищення жорсткості. Подані на рисунку 1 приклади демонструють різноманіття ранніх конструктивних підходів: від примітивних опорних форм до більш складних плетених і зв'язаних структур. Вони свідчать про поступовий перехід від природної форми матеріалу до усвідомленого конструювання, що закладає основу для подальшого розвитку щитових, рамкових і каркасних систем у меблевому дизайні.

Подальша еволюція меблевих конструкцій була пов'язана з переходом до формування корпусів із дощок, що виконували

функцію огороджувальних елементів (рис. 2 а). У таких рішеннях дошки кріпилися до кутових стояків і горизонтальних брусків, перекриваючи їх і водночас забезпечуючи загальну жорсткість конструкції.



Рис. 1. Первісні меблі

Інший підхід передбачав встановлення огороджувальних елементів у брусковий каркас, подібно до рамок. У цьому випадку каркас не лише виконував несучу функцію, але й ставав важливим елементом художнього образу виробу, формуючи його зовнішню структуру та забезпечуючи конструктивну стійкість.

Подібні конструктивні рішення були відомі ще в античному Римі і за своїм принципом наближалися до сучасних рамкових систем, хоча повноцінні тахлі на той час ще не застосовувалися. Остаточне формування рамкових конструкцій із використанням тахлів (рис. 2, б) відбулося значно пізніше – у середньовічній Європі, зокрема в період готики (XII–XV ст.). Їх поява стала важливим етапом у розвитку меблевого виробництва, суттєво вплинувши як на технологію виготовлення, так і на художній вигляд виробів.



а) б)

Рис. 2. Формування корпусів: а) із дощок; б) рамкової конструкція із тахлею

На зміну громіздким та, дещо, незграбним меблевим виробам раннього середньовіччя прийшли твори високої художньої та технологічної якості (рис. 3). Подальший розвиток меблів відображає поступову еволюцію стилів – від Ренесансу та бароко до модерну і функціоналізму Баухаузу, де змінюються не лише декоративні підходи, а й конструктивні принципи. У XX столітті простежується перехід до раціональних, ергономічних і технологічно вдосконалених форм, що зрештою формує сучасне різноманіття дизайнерських рішень.

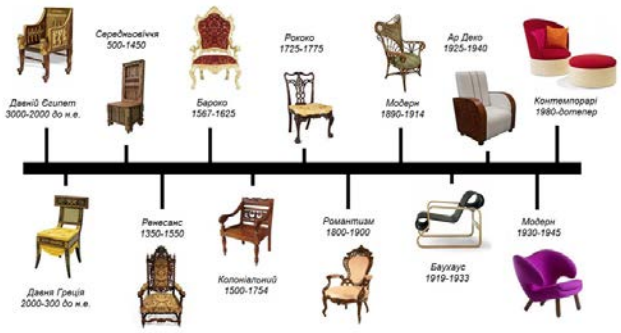


Рис. 3. Розвиток стилів та конструкцій у меблях

На сучасному етапі розвитку меблевого проєктування конструктивні елементи та деталі виробів характеризуються значною варіативністю форм і способів з'єднання. Перерізи елементів можуть мати різний профіль, а їх поєднання здійснюється різними конструктивними прийомами – в рівень, зі звисом, із платиком тощо. Розширення можливостей формоутворення меблів зумовлене передусім урізноманітненням типів конструктивних елементів, що використовуються у виробах [1; 11].

Будь-який меблевий виріб формується з окремих деталей і складальних одиниць, які виступають базовими конструктивними елементами [2; 12]. Узагальнення їх різновидів дозволяє виділити чотири основні класи: бруски, щити, рамки, коробки та каркаси.

Брусок є найпростішим конструктивним елементом, що характеризується суцільним перерізом (прямокутним, квадратним, круглим або іншим) і обмежений торцями з двох сторін. Геометричні параметри брусків можуть суттєво варіюватися залежно від функціонального призначення, що визначає їхню роль у формуванні каркасних і комбінованих конструкцій. Шляхом склеювання

та композиційного складання брусків формуються конструктивні елементи вищого порядку – щити, рамки, коробки та каркаси виробів. Саме ці елементи забезпечують перехід від лінійних до площинних і просторових структур, визначаючи конструктивну логіку та формоутворення меблевих об'єктів.

Щити є одним із ключових формоутворюючих елементів меблів, оскільки забезпечують утворення площин і водночас виконують несучу та огороджувальну функції. Вони виготовляються з різних матеріалів (рис. 4) і можуть мати різну конструкцію, зокрема: деревостружкові плити, деревоволокнисті плити, фанеру, МДФ, а також масивні меблеві щити, які виготовляють шляхом склеювання окремих брусків або ламелей із цільної деревини, що забезпечує їхню структурну цілісність і стабільність форми.



Рис. 4. Матеріали для щитових меблевих конструкцій

Окрім масивних меблевих щитів, у практиці широко застосовуються столярні щити, що являють собою багатошарову конструкцію, сформовану із внутрішнього заповнення та зовнішнього облицювання. Поряд із цим використовуються пустотілі щити, конструкція яких базується на рамці, облицьованій шпоном, фанерою або деревоволокнистими плитами. Такі рішення дозволяють суттєво зменшити масу виробу при збереженні достатньої жорсткості, що є важливим чинником у сучасному меблевому проєктуванні.

Рамки відрізняються від щитів за формою та конструктивним виконанням. Їх виготовляють із брусків, з'єднаних між собою кутовими або серединними з'єднаннями. У рамкових конструкціях бруски з'єднують таким чином, щоб їхні пласті розташовувалися в одній площині або були паралельними.

У найпростішому варіанті рамка складається із чотирьох брусків, які називають обв'язками. У складніших конструкціях передбачаються додаткові елементи – серединники, стійки та розкоси. Простір між брусками рами заповнюється щитом – тахлею. У процесі дизайн-проєктування меблевих виробів слід враховувати, що рамкові конструкції історично характерні для меблів класичного стилю (рис. 5).



Рис. 5. Рамкові конструкції

Рамкові конструкції застосовують при виготовленні меблевих фасадів, лицьових рамок для облицювання корпусу, а інколи й основних елементів конструкції – стінок, полиць, кришок, дна тощо, а також дверей, вікон, спинок стільців, крісел, ліжок, сидінь та інших виробів.

Окремим різновидом рамкових конструкцій є коробки. Вони являють собою конструкцію, у якій широкі площини брусків розташовані перпендикулярно до площини самої коробки. Залежно від призначення коробки можуть виконуватися з різними типами з'єднань елементів. Вони широко використовуються у меблевих виробах для формування корпусів, а також при виготовленні шухляд, опор та інших конструктивних елементів.

Слід зазначити, що в залежності від взаємного розташування та геометрії брусків утворюються три базових типи складальних одиниць меблевих конструкцій поданих на рисунку 6.

Інтегративний підхід до аналізу меблевих конструкцій дозволяє розглядати щитові, рамкові та каркасні конструкції як найбільш практично значущі й універсальні моделі, що дозволяють не лише класифікувати меблеві

вироби, але й формують методологічну основу для подальшого аналізу їхньої міцності, конструктивної доцільності та поведінки під навантаженням [5, 12].



Рис. 6. Базові типи складальних одиниць меблевих конструкцій

Водночас у зарубіжних аналогах [13] подібна класифікація представлена у спрощеному вигляді: виокремлюють *panel* – щитові конструкції, *frame* – рамкові та каркасні, об'єднані в один клас, та *frame and panel* – комбіновані конструкції, які зазвичай описують окремі складальні одиниці, зокрема меблеві фасади, що складаються з брусків обв'язки (*frame*), у які встановлено заповнення (*panel*). Така класифікація має більш вузьке, утилітарне спрямування і переважно орієнтована на опис конкретних виробів та їхніх складових. На відміну від цього, запропонований підхід акцентує увагу на фундаментальних конструктивних і формоутворюючих принципах, що дозволяє застосовувати його не лише у меблевому дизайні, але й у ширшому контексті проєктування технічних і просторових систем.

Результати. Зазначені конструктивні типи мають подвійне значення для дизайнерської практики. З одного боку, вони визначають морфологію об'єкта, його візуальну структуру та образну виразність. З іншого боку, вони задають логіку розподілу навантажень і, відповідно, впливають на міцність і надійність виробу в процесі експлуатації.

Щитові конструкції, всі площини (пласті) яких виготовлені із щитів (щитів з масивної деревини, плит столярних, древесно-стружкових, МДФ, древесно-волокнистих), ґрунтуються на площинній роботі матеріалу і забезпечують рівномірний розподіл навантажень у межах площини.

Рамкові конструкції виготовлені із рамок-обв'язок, в які вставлені тахлі (фасади, стінки, полиці, кришки меблів), формують контурно-замкнену систему, де жорсткість досягається за рахунок взаємодії обв'язки та заповнення (frame and panel construction).

Каркасні конструкції, які складаються з окремих конструкційних елементів – брусків (наприклад, опорні конструкції стільців, столів, табуретів), реалізують просторово-стрижневий принцип, у якому навантаження передаються через систему лінійних елементів (брусків).

Слід зазначити, що для проєктування значної частини меблевих виробів застосовуються змішані конструкції отримані комбінуванням вищезгаданих конструкцій.

Таким чином, конструкція виступає водночас як складовою частиною художньо-проєктного рішення так і його технічною основою. Результати проведеного дослідження демонструють, що навіть у експериментальних дизайнерських рішеннях конструктивна логіка залишається визначальним чинником, а її усвідомлення через класифікаційний підхід сприяє підвищенню якості проєктування.

Подані на ілюстраціях (рис. 7) студентські роботи демонструють свідоме оперування базовими типами конструкцій (щитовими, рамковими та каркасними) із подальшою їх трансформацією у складні комбіновані системи притаманні сучасному дизайнерському мисленню.

Характерною рисою проєктів є варіювання ступеня відкритості конструкції: від суцільних щитових поверхонь до просторово розкритих каркасів, що підкреслюють роботу окремих елементів. У низці рішень конструкція стає основним засобом формоутворення, де несучі елементи не приховуються, а навпаки – акцентуються та формують естетичний образ виробу.

Значна увага приділяється вузлам з'єднання, які в багатьох випадках виступають композиційними центрами. Спостерігається прагнення до переосмислення традиційних з'єднань через їхню геометризацію, ритмізацію або пластичне ускладнення. Це дозволяє не лише забезпечити конструктивну цілісність, але й підсилити візуальну виразність об'єктів.

Окремо варто відзначити тенденцію до використання криволінійних та органічних форм, що реалізуються переважно у каркасних структурах. Такі рішення демонструють перехід від класичних стрижневих схем до більш складних просторових систем, у яких навантаження розподіляється між елементами нерівномірно, формуючи динамічний характер конструкції.



Рис. 7. Студентські дизайн-проєкти меблевих виробів

Також подані проєкти підтверджують той факт, що сучасний дизайн меблів тяжіє не до чистих типів, а до їх синтезу, де конструкція стає засобом художньої виразності.

У цілому проведене дослідження підтверджує ефективність використання запропонованої класифікації як аналітичного інструменту у проєктах, що поєднують образну виразність із раціональною побудовою. Вона дозволяє не лише систематизувати різноманіття форм, але й виявити конструктивні закономірності та їхню внутрішню логіку формоутворення, що лежить в основі дизайнерських рішень, а також оцінити їхню потенційну міцність і доцільність з інженерної точки зору.

Висновки. В результаті дослідження показано, що поєднання дизайнерського та інженерного підходів через систематизацію меблевих конструкцій на основі базових класів дозволяє сформувати універсальну модель аналізу, придатну як для проєктної практики, так і для навчального процесу, забезпечуючи цілісне розуміння взаємозв'язку форми та конструкції.

Запропонована класифікація конструкцій у меблевому формотворенні виявляється ефективним аналітичним інструментом, оскільки дозволяє інтерпретувати складні формоутворення через базові конструктивні схеми; оцінювати потенційну поведінку виробу під навантаженням; формувати у студентів цілісне розуміння взаємозв'язку між формою та конструкцією.

Результати дослідження демонструють, що навіть у експериментальних дизайнерських рішеннях конструктивна логіка залишається визначальним чинником, а її усвідомлення через класифікаційний підхід сприяє підвищенню якості проєктування.

Література:

1. Trucillo P., Chaouali F., Portioli F.P.A. Sustainable Material Selection for Interior Design Furniture: A Simple Procedure Based on Environmental Analysis and Structural Optimization. *Materials*. 2025. Vol. 18. № 9. Article 2023. DOI: https://doi.org/10.3390/ma18092023.

2. Oxman R. Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*. 2017. Vol. 52. P. 4–39.

3. Karana E., Pedgley O., Rognoli V. (eds.) Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design. Oxford : Butterworth-Heinemann, 2013. 400 p.

4. Asbjørn Sørensen C., Jagtap S., Warell A. Material Selection in Industrial Design Education – A Literature Review. *Proceedings of the International Conference on Engineering and Product Design Education*. Aalborg University, Denmark, 2016. P. 1–6.

5. Karana E., Barati B., Rognoli V., Zeeuw van der Laan A. Material Driven Design (MDD): A Method to Design for Material Experiences. *International Journal of Design*. 2015. Vol. 9. № 2. P. 35–54.

6. Heskett J. Design: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2005. 148 p.

7. ДСТУ 2080-92. Продукція меблевого виробництва. Терміни та визначення. Київ : Держстандарт України, 1992. 32 с.

8. Fallan K. Design History: Understanding Theory and Method. Oxford : Berg Publishers, 2010. 224 p.

9. Wiltschnig S., Christensen B.T., Ball L.J. Collaborative problem–solution co-evolution in creative design. *Design Studies*. 2013. Vol. 34. P. 515–542.

10. Kaesz G. Ismerjük meg a bútorstílusokat. Budapest : Háttér Kiadó, 2013. 270 p.

11. Стрілець В. Ф., Лампека М. Г., Хижинський В. В. Тенденції розвитку дизайну меблів кінця XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність*. 2021. № 2. С. 123–129. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249244.

12. Lefteri C. Materials for Design. London : Bloomsbury, 2014. 254 p.

13. Dormer P. (ed.) The Culture of Craft: Status and Future. Manchester : Manchester University Press, 1997. 242 p.

References:

1. Trucillo, P., Chaouali, F., & Portioli, F.P.A. (2025). Sustainable material selection for interior design furniture: A simple procedure based on environmental analysis and structural optimization. Materials, 18(9), Article 2023. DOI: https://doi.org/10.3390/ma18092023.

2. Oxman, R. (2017). Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. Design Studies, 52, 4–39.

3. Karana, E., Pedgley, O., & Rognoli, V. (Eds.). (2013). Materials experience: Fundamentals of materials and design. Butterworth-Heinemann.

4. Sørensen, C.A., Jagtap, S., & Warell, A. (2016). Material selection in industrial design education – A literature review. In Proceedings of the International Conference on Engineering and Product Design Education (pp. 1–6). Aalborg University.

5. Karana, E., Barati, B., Rognoli, V., & van der Laan, A. Z. (2015). Material driven design (MDD): A method to design for material experiences. International Journal of Design, 9(2), 35–54.

6. Heskett, J. (2005). Design: A very short introduction. Oxford University Press.

7. DSTU 2080-92. (1992). Furniture production products: Terms and definitions. Derzhstandart Ukrainy.

8. Fallan, K. (2010). Design history: Understanding theory and method. Berg.

9. Wiltschnig, S., Christensen, B.T., & Ball, L.J. (2013). Collaborative problem–solution co-evolution in creative design. Design Studies, 34, 515–542.

10. Kaesz, G. (2013). Ismerjük meg a bútorstílusokat. Háttér Kiadó.

11. Strilets, V.F., Lampeka, M.G., & Khizhinsky, V.V. (2021). Furniture design development trends late XX–beginning XXI century. Culture and Contemporaneity, 2, 123–129. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249244

12. Lefteri, C. (2014). Materials for design. Bloomsbury.

13. Dormer, P. (Ed.). (1997). The culture of craft: Status and future. Manchester University Press.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.033.2:711.4:725.31(477-25)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.20

Козінчук Віталій Романович,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука,
провідний науковий співробітник
Музею мистецтв Прикарпаття,
член Національної спілки художників України
ORCID ID: 0000-0002-8518-5686
vitaliikozinchuk@gmail.com

Мелік-Шахназарова Валерія Валеріївна,
аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука,
член Національної спілки художників України
ORCID ID: 0009-0003-3976-6249
Valeria.artist1@gmail.com

СТАНЦІЯ МЕТРО «ЗОЛОТІ ВОРОТА» ЯК ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ

У статті проведено комплексний аналіз художньо-стилістичних особливостей оформлення станції метро «Золоті ворота» у Києві, як прикладу інтеграції історичної культурної пам'яті в урбаністичному просторі. Досліджено архітектурно-художні концепції станції, історико-іконографічну програму мозаїчних панно та їх унікальні стилізовані форми у контексті трансформації візантійського канону. Виявлено, що органічний синтез архітектурної форми з мозаїчним ансамблем функціонує, як візуально-комунікативна система, що відображає духовний образ Київської Русі, «золотої доби» культури та державності та формує цілісний історико-культурний наратив. Порівняльний аналіз мозаїк станції «Золоті ворота» з мозаїками Софії Київської, що дозволяє виявити трансформації в ідейних концепціях від сакральної до історико-репрезентативної моделі. В художньо-стильовій концепції проаналізовано трансформацію форм стилізації в мистецтві Київської Русі під впливом Візантійського канону до української самобутньої стилізації.

Практичне значення результатів дослідження є важливим для проєктування семіотики патріотичних просторів у контексті національної стилістики, як складової культурної спадщини дозволить не лише зберігати, а й інтерпретувати, інтегрувати, в міських просторах, як концепцію культурної ідентичності.

Отримані результати можуть бути використані в міждисциплінарних дослідженнях на перетині мистецтвознавства, архітектури, культурології та урбаністики, а також у практиці сучасного проєктування громадських просторів, спрямованих на формування національно орієнтованого середовища. Запропонований підхід до аналізу художньо-образної мови станції метро «Золоті ворота» відкриває перспективи для подальших досліджень семіотичних механізмів візуальної комунікації в урбаністичному середовищі.

Особлива увага приділяється ролі декоративно-монументального мистецтва як засобу трансляції історичної пам'яті та формування колективної ідентичності. Підкреслено, що інтерпретація візантійського канону в умовах сучасного міського простору не є механічним відтворенням, а постає як творчий процес переосмислення, адаптації та актуалізації культурних кодів у нових соціокультурних реаліях.

Таким чином, станція метро «Золоті ворота» розглядається не лише як транспортний об'єкт, але і як цілісний художньо-семіотичний комплекс, що функціонує як простір культурної репрезентації, історичного діалогу та естетичного впливу. Її образна система виступає важливим інструментом формування національної свідомості, сприяючи збереженню та популяризації культурної спадщини України в контексті сучасного урбаністичного розвитку.

Ключові слова: *урбаністичний простір, монументальне мистецтво, мозаїка, неовізантійський стиль, монументальний живопис, візантійська традиція, українська стилізація, іконографічний канон, стильова еволюція.*

© Козінчук В. Р., Мелік-Шахназарова В. В., 2026

Kozinchuk Vitalii, Melik-Shakhnazarova Valeriia. THE "ZOLOTY VOROTA" METRO STATION AS A VISUAL REPRESENTATION OF HISTORICAL MEMORY IN URBAN SPACE

The article presents a comprehensive analysis of the artistic and stylistic features of the design of the Zoloti Vorota metro station in Kyiv as an example of the integration of historical cultural memory into urban space. The study examines the architectural and artistic concepts of the station, the historical and iconographic program of its mosaic panels, and their distinctive stylized forms in the context of the transformation of the Byzantine canon.

It has been established that the organic synthesis of architectural form and the mosaic ensemble functions as a visual-communicative system that reflects the spiritual image of Kyivan Rus', the "golden age" of culture and statehood, and constructs a coherent historical and cultural narrative. A comparative analysis of the mosaics of the Zoloti Vorota station with those of Saint Sophia Cathedral makes it possible to identify transformations in conceptual frameworks–from a sacred to a historically representative model. Within the artistic and stylistic framework, the study analyzes the transformation of stylization forms in the art of Kyivan Rus' under the influence of the Byzantine canon toward a distinct Ukrainian stylistic identity.

The practical significance of the research lies in its relevance for designing the semiotics of patriotic spaces within the context of national stylistics as a component of cultural heritage. This approach enables not only the preservation but also the interpretation and integration of cultural meanings into urban environments as a concept of cultural identity.

The findings can be applied in interdisciplinary research at the intersection of art history, architecture, cultural studies, and urbanism, as well as in contemporary practices of designing public spaces aimed at fostering a nationally oriented environment. The proposed approach to analyzing the figurative and artistic language of the Zoloti Vorota metro station opens new perspectives for further research into the semiotic mechanisms of visual communication in urban contexts.

Particular attention is given to the role of monumental decorative art as a means of transmitting historical memory and shaping collective identity. It is emphasized that the interpretation of the Byzantine canon within the modern urban environment is not a mechanical reproduction but rather a creative process of reinterpretation, adaptation, and actualization of cultural codes in new socio-cultural realities.

Thus, the Zoloti Vorota metro station is considered not merely as a transport facility but as an integral artistic and semiotic complex functioning as a space of cultural representation, historical dialogue, and aesthetic influence. Its visual system serves as an important instrument in shaping national consciousness, contributing to the preservation and promotion of Ukraine's cultural heritage within the context of contemporary urban development.

Key words: *urban space, monumental art, mosaic, Neo-Byzantine style, monumental painting, Byzantine tradition, Ukrainian stylization, iconographic canon, stylistic evolution.*

Вступ. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі дедалі більшої актуальності набуває питання репрезентації історичної пам'яті в урбаністичному середовищі. Місто та об'єкти інфраструктури постають не лише як функціональний простір, але й як складна семіотична система, у межах якої відбувається формування національної ідентичності [1, с. 111].

Найбільш інтенсивно використовуваних міських просторів– метрополітен стає особливо ефективним середовищем для трансляції культурних сенсів. Метро «Золоті ворота» у Києві, завдяки взаємодії архітектурного проєктування та монументального живопису є унікальним прикладом художньої репрезентації історії у межах повсякденного середовища [2; 3; 5].

Матеріали та методи. Метою статті є аналіз художнього оформлення станції метро «Золоті ворота» як культурно-історичного наративу та виявлення способів трансформації візантійського канону в монументальному живописі урбаністичного простору.

Матеріалом дослідження є архітектурно-художнє оформлення станції метро «Золоті ворота», мозаїчні панно, декоративні елементи інтер'єру, а також наукові праці, присвячені візантійській художній традиції, символіці, іконографії та монументальному мистецтву [4, с. 26–32; 8; 9; 11].

Методологічну основу становлять мистецтвознавчий, порівняльно-історичний, іконографічний та семіотичний підходи. Їх поєднання дозволяє розглядати станцію як комплексну художню систему, у якій архітектура, мозаїка, орнамент і світло формують цілісний образ історичної пам'яті [6; 8; 11].

Результати. Станція метро «Золоті ворота» була відкрита 31 грудня 1989 року в період активного переосмислення

історичної спадщини та соціокультурних трансформацій пізньорадянської доби [3; 5]. Початкова концепція передбачала створення типового функціонального інтер'єру, однак у процесі реалізації художню ідею було переорієнтовано на історико-національний контекст [2; 3].

Визначальне значення у створенні художньої концепції станції відіграли архітектори Борис Жежерін і Вадим Жежерін, а також художники-монументалісти Григорій Корінь і Володимир Федько, які звернулися до спадщини Київської Русі та візантійського мистецтва [2; 5].

Художньо-просторова організація станції створює ефект сакралізованого простору, що дозволяє сприймати її як своєрідний «підземний храм». Центральний зал асоціюється з нефом, а ритміка колон, склепінчасті перекриття, бронзові світильники та система мозаїчних панно формують образ, споріднений з архітектурою давньоруських сакральних споруд [2; 9; 11].

Художньо-просторова організація станції створює ефект сакралізованого простору, що дозволяє сприймати її як своєрідний «підземний храм». Центральний зал асоціюється з нефом, а ритміка колон, склепінчасті перекриття, бронзові світильники та система мозаїчних панно формують образ, споріднений з архітектурою давньоруських сакральних споруд [2; 9; 11].

Ключовим елементом художнього оформлення станції є система мозаїчних панно, розміщених у нішах аркад. Рухаючись уздовж платформи, глядач сприймає мозаїчний ряд як послідовний «візуальний літопис», що репрезентує образ Київської Русі як «золотої доби» державності та культури [2; 3].

Іконографічна програма станції охоплює зображення історичних діячів, храмів, зооморфних мотивів, орнаментальних композицій, а також образи Оранти, Архангела Михаїла, святого воїнства та Юрія-Змієборця. Ці мотиви формують символічний простір охорони, духовної сили та історичної тяглості [2; 8; 14; 15].

Під впливом візантійської традиції у мистецтві Київської Русі домінувала ідея сакральної ієрархії, що виявлялася через фронтальність, симетрію, умовність простору, символічну колористику та духовну функцію художнього образу [4, с. 26–32; 9; 10; 11]. У мозаїках станції «Золоті ворота» ці принципи зберігаються, однак набувають нового історико-репрезентативного змісту.

Доктрина сакральної ієрархії трансформується у принцип історичної ієрархії: центральними постатями стають не лише святі образи, а й князі та культурні символи Київської Русі, які репрезентують державність, спадкоємність і національну пам'ять [1, с. 111; 4, с. 26–32].

Порівняння мозаїк Софії Київської з мозаїчним оформленням станції «Золоті ворота» дозволяє простежити трансформацію художніх прийомів. Якщо у візантійській традиції колір мав переважно сакральне значення, то в оформленні станції він набуває історико-символічного змісту. Золотисто-охриста гама асоціюється не лише з трансцендентним світлом, а й із «золотою добою» Київської Русі, тоді як сині та жовто-блакитні акценти підсилюють ідею державності [8; 11; 14; 15].

У трактуванні людських образів простежується посилення графічної виразності, декоративності, фронтальності та площинності. Тонкі тонально-кольорові переходи, характерні для давньої мозаїчної традиції, поступаються чітким площинним узагальненням і лінійній структурі. Це свідчить про адаптацію канону до умов урбаністичного простору та специфіки швидкого візуального сприйняття [9; 10; 11].

Отже, мозаїчний ансамбль станції метро «Золоті ворота» можна розглядати як приклад неовізантійської стилізації, у якій традиційні іконографічні та композиційні принципи переосмислюються відповідно до завдань сучасної культурної репрезентації [4, с. 26–32; 17; 18].

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у трактуванні станції метро «Золоті ворота» як цілісного художньо-семіотичного комплексу, у якому візантійський іконографічний канон трансформується з сакральної системи у модель історико-культурної репрезентації. Уточнено роль мозаїчного ансамблю

станції як засобу формування національної пам'яті в урбаністичному просторі. Запропоновано розглядати художнє оформлення станції як приклад неовізантійської стилізації, що поєднує традицію, декоративність і сучасну функцію публічного простору.



Рис. 1. Приклад еволюційно-трансформаційних процесів в іконографічному каноні

Висновки. Станція метро «Золоті ворота» є унікальним прикладом художньої інтерпретації історії Київської Русі у сучасному міському середовищі. Її художнє оформлення репрезентує неовізантійську стилізацію, у межах якої символіка, декоративність, мозаїчна техніка та архітектурна організація простору створюють цілісний образ історичної пам'яті.

Мозаїчний ансамбль станції виконує не лише декоративну, а й комунікативну, семіотичну та ідентифікаційну функції. Він перетворює транспортний простір на культурно-історичний наратив, близький за духом до сакрального мистецтва, але адаптований до потреб сучасного урбаністичного середовища.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом стилізаційних особливостей монументального живопису, трансформації візантійського канону та ролі неовізантійської художньої мови у формуванні культурної ідентичності в публічному просторі.

Література:

1. Мелік-Шахназарова В. Збереження національної стилістики у монументальному живописі України. Матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф. *«Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології»*, 12 груд. 2025 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. С. 111.
2. Мозаїки станції «Золоті ворота». URL: https://www.shukach.com/uk/node/84900 (дата звернення: 18.04.2026).
3. Історія «Золотих воріт»: візитівка київського метро, що мала бути зовсім інакшою. URL: https://tykyiv.com/city/istoriia-zolotikh-vorit-vizitivka-kiyivskogo-metro-shcho-mala-vigliadati-zovsim-inakshe/ (дата звернення: 18.04.2026).
4. Бардік М.А. Варіативність візантійської художньої традиції в храмовому живописі Києво-Печерської лаври 1890–1910-х. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 26–32.
5. Золоті ворота (станція метро). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (дата звернення: 28.04.2026).
6. Bellinger G. Enciclopedia delle religioni. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1989. 864 p.
7. Bellinger G. Enciclopedia delle religioni. Milano, 1989.
8. Biedermann H. Enciclopedia dei simboli. Milano : Garzanti Editore S.p.A., 1991. 656 p.
9. Donadeo M. Le icone. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1981. 128 p.
10. Donadeo M. Icone di Cristo e di Santi. Brescia : Morcelliana S.p.A., 1983. 128 p.
11. Galignani P. Il mistero e l'imagine: l'icona nella tradizione bizantina. Milano : La Casa di Matriona, 1981. 208 p.
12. Lanzani V. Lo studio del mosaico della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano. Vaticano : Tipografia Vaticana, 2008. 32 p.
13. Morso M. Codice Da Vinci. Milano : White Star S.p.A., 2005. 256 p.
14. Passarelli G. L'icona di Cristo Salvatore. Milano : La Casa di Matriona, 1988. 36 p.
15. Passarelli G. L'icona della Madre di Dio. Milano : La Casa di Matriona, 1988. 42 p.
16. Penitenti G. Preghiere a san Giuda Taddeo Apostolo. Piane AN : Editrice Shalom S.R.L., 2008. 159 p.
17. Rupnik M. L'arte: memoria della comunione. Roma : Lipa Srl, 1994. 191 p.
18. Š pidlík T., Rupnik M. Teologia pastorale. Roma : Lipa Srl, 2005. 519 p.
19. Tanner N. I concili della Chiesa. Milano : Jaca Book, 1999. 136 p.
20. Vecchi A. Disegnare la figura umana e gli animali. Milano : Libritalia s.r.l., 2001. 189 p.

References:

1. Melik-Shakhnazarova, V. (2025). Zberezhennia natsionalnoi stylistyky u monumentalnomu zhyvopysi Ukrainy [Preservation of national stylistics in monumental painting of Ukraine]. In *Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference "Design, Visual Art and Creativity: Modern Trends and Technologies"* (p. 111). Zaporizhzhia: Zaporizhzhia National University [in Ukrainian].
2. Mozaiky stantsii "Zoloti vorota" [Mosaics of the "Golden Gate" metro station]. Retrieved April 18, 2026, from: https://www.shukach.com/uk/node/84900 [in Ukrainian].
3. Istoriia "Zolotykh vorit": vizytivka kyivskoho metro [History of the "Golden Gate": a hallmark of Kyiv metro]. Retrieved April 18, 2026, from: https://tykyiv.com/city/istoriia-zolotikh-vorit-vizitivka-kiyivskogo-metro-shcho-mala-vigliadati-zovsim-inakshe/ [in Ukrainian].
4. Bardik, M. A. (2023). Variatyvnist vizantiiskoi khudozhnoi tradytsii v khramovomu zhyvopysi Kyievo-Pecherskoi lavry 1890–1910-kh [Variability of Byzantine artistic tradition in temple painting of Kyiv-Pechersk Lavra]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 43, 26–32 [in Ukrainian].
5. Zoloti vorota (metro station). Retrieved April 28, 2026, from: https://uk.wikipedia.org/wiki [in Ukrainian].
6. Bellinger, G. (1989). *Enciclopedia delle religioni*. Milano: Garzanti Editore [in Italian].
7. Bellinger, G. (1989). *Enciclopedia delle religioni*. Milano [in Italian].
8. Biedermann, H. (1991). *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti Editore [in Italian].
9. Donadeo, M. (1981). *Le icone*. Brescia: Morcelliana [in Italian].
10. Donadeo, M. (1983). *Icone di Cristo e di Santi*. Brescia: Morcelliana [in Italian].
11. Galignani, P. (1981). *Il mistero e l'imagine: l'icona nella tradizione bizantina*. Milano: La Casa di Matriona [in Italian].
12. Lanzani, V. (2008). *Lo studio del mosaico della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano*. Vaticano: Tipografia Vaticana [in Italian].
13. Morso, M. (2005). *Codice Da Vinci*. Milano: White Star [in Italian].
14. Passarelli, G. (1988). *L'icona della Madre di Dio*. Milano: La Casa di Matriona [in Italian].
15. Passarelli, G. (1988). *L'icona della Madre di Dio*. Milano: La Casa di Matriona [in Italian].
16. Penitenti, G. (2008). *Preghiere a san Giuda Taddeo Apostolo*. Piane AN: Editrice Shalom [in Italian].
17. Rupnik, M. (1994). *L'arte: memoria della comunione*. Roma: Lipa [in Italian].
18. Špidlík, T., & Rupnik, M. (2005). *Teologia pastorale*. Roma: Lipa [in Italian].
19. Tanner, N. (1999). *I concili della Chiesa*. Milano: Jaca Book [in Italian].
20. Vecchi, A. (2001). *Disegnare la figura umana e gli animali*. Milano: Libritalia [in Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.038:004:316.77
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.21

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

ЕТНОДИЗАЙН У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОМП'ЮТЕРНІЙ ГРАФІЦІ ТА ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ

У статті досліджено особливості розвитку етнодизайну в умовах цифрової епохи, його інтеграцію в сучасне цифрове мистецтво, комп'ютерну графіку та систему візуальних комунікацій. Актуальність теми зумовлена процесами глобалізації та цифровізації культурного простору, що актуалізують потребу збереження національної ідентичності через сучасні засоби візуального мистецтва. Автором проаналізовано наукові підходи до розуміння етнодизайну, цифрового мистецтва та графічного дизайну, а також розглянуто можливості використання сучасних технологій, зокрема 3D-моделювання, генеративного дизайну та штучного інтелекту. Встановлено, що поєднання традиційних орнаментальних систем із цифровими інструментами сприяє формуванню нових візуальних рішень, які зберігають культурну автентичність і водночас відповідають сучасним естетичним вимогам.

Практичну основу дослідження становить аналіз ілюстративної колекції «Ukrainian ethnic collection», а також студентських дизайн-проєктів, виконаних на основі етномотивів Житомирщини. Виявлено ефективність використання пласкої графіки, векторної стилізації та декоративних прийомів у цифровій інтерпретації традиційних образів. Особливу увагу приділено символу «Дерево життя» та регіональним орнаментальним мотивам Полісся, які стали основою для створення авторських візуальних композицій, постерів та елементів айдентики.

Результати дослідження підтверджують, що етнодизайн у цифровому середовищі є дієвим інструментом збереження культурної спадщини та розвитку сучасних візуальних комунікацій. Практичне значення полягає у можливості використання отриманих результатів у графічному дизайні, брендингу та освітньому процесі підготовки здобувачів..

Ключові слова: *етнодизайн, цифрове мистецтво, комп'ютерна графіка, технології, інноваційні технології, візуальні комунікації, професійна освіта, графічний дизайн, національна ідентичність.*

Kolesnyk Nataliia. ETHNODESIGN IN THE DIGITAL ERA: INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN COMPUTER GRAPHICS AND VISUAL COMMUNICATIONS

The article examines the development features of ethnodesign in the context of the digital era, its integration into contemporary digital art, computer graphics, and the system of visual communications. The relevance of the topic is determined by globalization and the digital transformation of the cultural space, which emphasize the need to preserve national identity through modern means of visual expression. The author analyzes scientific approaches to understanding ethnodesign, digital art, and graphic design, and considers the potential of contemporary technologies, including 3D modeling, generative design, and artificial intelligence. It is established that the combination of traditional ornamental systems with digital tools contributes to the creation of new visual solutions that preserve cultural authenticity while meeting contemporary aesthetic requirements.

The practical basis of the research is the analysis of the illustrative collection "Ukrainian ethnic collection" as well as student design projects based on the ethnic motifs of the Zhytomyr region. The effectiveness of using flat design, vector stylization, and decorative techniques in the digital interpretation of traditional images has been identified. Special attention is paid to the symbol "Tree of Life" and regional ornamental motifs of Polissia, which served as a basis for creating original visual compositions, posters, and identity elements.

The results of the study confirm that ethnodesign in the digital environment is an effective tool for preserving cultural heritage and developing modern visual communications. Its practical significance lies in the possibility of applying the obtained results in graphic design, branding, and the educational process of training future designers.

Key words: *ethnodesign, digital art, computer graphics, technologies, innovative technologies, visual communications, professional education, graphic design, national identity.*

© Колесник Н. Є., 2026

Вступ. Сучасний етап розвитку суспільства характеризується активною цифровізацією всіх сфер життєдіяльності, що суттєво впливає на трансформацію візуальної культури та дизайну. У цьому контексті особливого значення набуває поєднання традиційних художніх практик із новітніми цифровими технологіями. Одним із таких напрямів є етнодизайн, який виступає важливим засобом збереження та популяризації національної культурної спадщини, водночас адаптуючись до вимог сучасного інформаційного середовища.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення процесів інтеграції етнодизайну в цифрове мистецтво, комп'ютерну графіку та дизайн візуальних комунікацій. Умови глобалізації сприяють уніфікації візуального середовища, що актуалізує потребу у збереженні національної ідентичності через візуальні образи, символи та орнаменти. Водночас інноваційні технології, зокрема 3D-моделювання, генеративний дизайн та штучний інтелект, відкривають нові можливості для творчої інтерпретації традиційних мотивів та їх інтеграції у сучасний дизайн-простір.

Проблематика дослідження полягає у визначенні ефективних способів трансформації елементів етнодизайну в цифровому середовищі без втрати їх автентичності та культурного змісту. У сучасних умовах відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції етнодизайн розглядається як важливий чинник збереження культурної спадщини та її адаптації до актуальних соціокультурних і візуальних практик [1].

У контексті сучасних досліджень Колєснікової А., Подлєвського С., Осадчої А. етнодизайн важливим є напрямом, за яким інтеграція цифрових технологій у процесі художнього проєктування розглядається як засіб актуалізації традиційної культурної спадщини та її адаптації до вимог сучасного візуального середовища [2, с. 52]. На думку Колесник Н. у сучасному українському дизайні простежується тенденція трансформації народних орнаментів у повноцінні елементи візуальної айдентики, що забезпечує переосмислення традиційних мотивів відповідно до актуальних вимог цифрового середовища та візуальних комунікацій [3, с. 154].

Мачача Т. зазначає, що у процесі проєктування виробів в етностилі важливим є цілісне осмислення традиційних форм, орнаментів і символіки як носіїв культурних смислів. При цьому адаптація етнічних мотивів до сучасного дизайну передбачає їх творче переосмислення з урахуванням функціональних і естетичних вимог. Застосування етнодизайну сприяє збереженню національної ідентичності та формуванню унікального візуального образу в сучасному культурному просторі [5].

У сучасному графічному дизайні типографіка виступає важливим формотворчим і змістовим елементом, що визначає стилістичну виразність візуальних комунікацій На думку Костенка І. вона забезпечує не лише читабельність інформації, а й формує емоційне сприйняття та цілісний візуальний образ дизайн-продукту. У контексті етнодизайну типографічні рішення можуть інтегрувати елементи національної символіки, орнаментальні мотиви та характерні стилістичні риси, що сприяє посиленню ідентифікації культурного змісту в сучасному цифровому середовищі [4, с. 120].

На думку Руденченко А., Тименка В. у контексті дослідження етнодизайну у цифрову епоху важливим є формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів, що передбачає поєднання теоретичних знань із практичними навичками художнього проєктування та усвідомлене використання етнокультурних елементів у сучасних дизайн-процесах. Це створює підґрунтя для ефективної інтеграції традиційних мотивів у цифрове мистецтво та візуальні комунікації [7]. У процесі підготовки здобувачів вищої освіти Мешко А., Руденченко А., Орленко О. вважають, що важливого значення набуває використання засобів цифрового етнодизайну, що забезпечує поєднання традиційних культурних мотивів із сучасними технологіями комп'ютерної графіки

та сприяє формуванню професійних компетентностей у сфері візуальних комунікацій [6, с. 258].

Метою статті є дослідження особливостей використання етнодизайну в умовах цифрової епохи, аналіз впливу інноваційних технологій на трансформацію традиційних візуальних форм та визначення їх ролі у створенні ефективних візуальних комунікацій. Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких завдань: проаналізувати сучасні тенденції розвитку цифрового мистецтва та комп'ютерної графіки; дослідити специфіку використання етнічних мотивів у дизайні; визначити можливості інноваційних технологій у процесі створення візуального контенту; окреслити перспективи розвитку етнодизайну в цифровому середовищі.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх застосування в сучасній дизайнерській діяльності, зокрема у сфері графічного дизайну, брендингу та створення візуальних комунікацій. Запропоновані підходи до інтеграції елементів етнодизайну в цифрове середовище можуть бути використані під час розробки айдентики брендів, рекламної продукції, вебдизайну та цифрового контенту, що сприятиме формуванню унікального візуального образу з урахуванням національної ідентичності. Використання результатів сприятиме формуванню у здобувачів освіти професійних компетентностей, розвитку креативного мислення та усвідомлення важливості збереження культурної спадщини у сучасному цифровому середовищі.

Матеріали та метод. Матеріалами дослідження слугували наукові праці вітчизняних і зарубіжних авторів у галузі мистецтвознавства, педагогіки та дизайну, а також нормативно-правові документи у сфері вищої освіти. Джерельну базу доповнюють 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 освіти, зокрема проєктні роботи, авторські дизайн-розробки та приклади інтеграції етнічних мотивів у сучасні дизайн-продукти. Додатково було проаналізовано візуальні матеріали (цифрові ілюстрації, графічні композиції, елементи айдентики), що відображають трансформацію традиційних форм у цифровому середовищі.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Зокрема, застосовано методи аналізу і синтезу для узагальнення теоретичних підходів до розуміння етнодизайну та цифрового мистецтва; порівняльний метод – для виявлення особливостей використання етнічних мотивів у традиційному та цифровому дизайні; системний підхід – для розгляду етнодизайну як складової сучасних візуальних комунікацій; візуально-аналітичний метод – для дослідження композиційних, стилістичних і колористичних особливостей графічних робіт; метод моделювання – для визначення можливостей інтеграції елементів етнодизайну з використанням інноваційних технологій, зокрема 3D-моделювання, генеративного дизайну та засобів штучного інтелекту.

Застосування зазначених матеріалів і методів забезпечило комплексне дослідження процесів трансформації етнодизайну в умовах цифрової епохи та дало змогу визначити його потенціал у створенні ефективних візуальних комунікацій. Для цифрової реалізації творчих завдань у межах освітньо-професійних програм «Графічний дизайн» та «Мистецтво в закладах освіти» використовувалися професійні та безкоштовні програмні засоби, а також онлайн-сервіси. До професійного програмного забезпечення належать Adobe Photoshop (створення цифрових постерів та обробка зображень), Adobe Illustrator (розробка векторних етнічних орнаментів і логотипів), Adobe InDesign (верстка буклетів і презентаційних матеріалів), а також Blender (створення 3D-об'єктів та етномотивованих візуалізацій).

Серед безкоштовних програм застосовувалися GIMP (редагування растрових

зображень і колажів), Inkscape (розробка стилізованих орнаментальних композицій) та Krita (створення авторських цифрових ілюстрацій у техніці digital painting).

Онлайн-сервіси включали Canva (створення афіш і соціальних постерів на основі етнічних мотивів), Figma (проєктування візуальних макетів і командна розробка дизайн-концепцій), а також інструменти штучного інтелекту, зокрема Adobe Firefly та Midjourney, які використовувалися для генерації концепт-артів та пошуку стилістичних рішень на основі етнодизайну.

У межах освітнього процесу здобувачами освіти були виконані такі практичні завдання: розробка серії постерів «Український орнамент у цифровому мистецтві» в Adobe Photoshop, створення логотипів із використанням етнічних символів у Adobe Illustrator, проєктування бренд-айдентики умовного культурного фестивалю у Figma, а також виконання 3D-візуалізацій декоративних етно-об'єктів у Blender. Крім того, у Canva створювалися соціальні медіа-пости з адаптацією традиційних орнаментів до сучасного цифрового формату.

Такий підхід забезпечує поєднання академічного навчання з практичними навичками роботи в сучасних цифрових середовищах, сприяє формуванню професійних компетентностей та розвитку креативного мислення здобувачів освіти.

Результати. Зазначимо, що наше дослідження спрямоване на комплексне осмислення взаємодії традицій і новітніх технологій у дизайні візуальних комунікацій, що є важливим для формування сучасної культурної та професійної парадигми дизайну. У результаті дослідження студенти освітньо-професійних програм «Графічний дизайн», «Мистецтво в закладах освіти» Житомирського державного університету імені Івана Франка здійснили комплексний аналіз ілюстративної колекції «Ukrainian ethnic collection», визначили особливості стилізації етнічних мотивів у цифровому середовищі та простежили трансформацію традиційних елементів через засоби сучасної комп'ютерної графіки. Було встановлено роль пласкої графіки, декоративної стилізації та векторних рішень у формуванні цілісного візуального образу, а також узагальнено тенденції інтеграції етнодизайну в сучасні візуальні комунікації.

У процесі дослідження було проаналізовано авторську ілюстративну колекцію «Ukrainian ethnic collection» (автор: CallMeStasia, напрям – цифрові ілюстрації), яка є прикладом сучасної інтерпретації українського етнодизайну в умовах цифрового мистецтва. Вибір даного візуального матеріалу зумовлений його репрезентативністю щодо поєднання традиційної орнаментики, національної символіки та сучасних графічних прийомів, характерних для комп'ютерної графіки (див. Рис. 1).



Рис. 1. Ілюстративна колекція "Ukrainian ethnic collection" у цифровому мистецтві (автор: CallMeStasia)

Аналіз колекції здійснювався за такими критеріями: композиційна побудова, колористичне рішення, стилістичні особливості, ступінь стилізації етнічних елементів, а також способи цифрової візуалізації. Особливу увагу приділено тому, як традиційні українські мотиви (орнаменти, флористичні елементи, символічні образи) трансформуються у сучасні графічні форми без втрати культурної ідентичності.

У результаті аналізу встановлено, що в роботах колекції домінує стилізація етнічних елементів через спрощення форм, акцент на ритміці орнаменту та використання контрастної, але гармонійної кольорової палітри, характерної для української візуальної традиції. Водночас цифрові інструменти дозволяють автору досягати високого рівня деталізації та декоративності, що підсилює

зображень (див. Рис. 2).



Рис. 2. Стилістичні особливості етнодизайну в цифрових ілюстраціях (автор: CallMeStasia)

Також відзначено застосування принципів сучасного цифрового мистецтва, зокрема пласкої графіки, декоративної стилізації та елементів векторного дизайну, що наближує колекцію до актуальних тенденцій у сфері візуальних комунікацій. Це свідчить про ефективну інтеграцію етнодизайну в цифрове середовище та демонструє можливості переосмислення традиційної культури засобами сучасної комп'ютерної графіки (див. Рис. 3).



Рис. 3. Цифрові прийоми у етнодизайні: flat-дизайн і векторна стилізація (автор: CallMeStasia)

Отже, аналіз колекції «Ukrainian ethnic collection» дозволив визначити ключові підходи до цифрової інтерпретації етнічних мотивів, що можуть бути використані у створенні сучасних дизайн-проєктів у сфері графічного дизайну та візуальних комунікацій.

Крім того, здобувачі освіти розробили власні дизайн-проєкти на основі опрацьованого матеріалу з урахуванням регіональних особливостей етнокультурної спадщини Житомирщини. У створених роботах було використано мотиви традиційної орнаментики Полісся, характерні колористичні рішення, природні образи, символічні елементи, притаманні культурному ландшафту регіону. Застосовано принципи етнодизайну у поєднанні з цифровими технологіями комп'ютерної графіки (див. Рис. 4).



Рис. 4. Візуалізація етнодизайну Житомирщини в авторських студентських проєктах (автор: Загорулько Анастасія)

Результатом стали авторські ілюстрації, тематичні постери та елементи візуальної айдентики, що відображають локальну культурну специфіку Житомирщини та її переосмислення у сучасному візуальному середовищі. Отримані дизайн-проєкти демонструють практичне засвоєння досліджених підходів, сформованість навичок роботи з етномотивами та здатність до їх творчої інтерпретації в умовах цифрового мистецтва і сучасних візуальних комунікацій.

Зазначимо, що під час вивчення освітньої компоненти «Декоративно-прикладне мистецтво та етнодизайн» здобувачі освіти розробили авторські візуальні композиції, у яких здійснено стилізацію символу «Дерева життя» та традиційних орнаментів Житомирщини засобами комп'ютерної графіки. У процесі дизайн-проєктування було проаналізовано характерні для регіону орнаментальні мотиви Полісся, зокрема рослинні елементи, геометризовані форми та ритмічні композиції, які стали основою для побудови цілісного візуального образу (див. Рис. 5).



Рис. 5. Стилізація символу «Дерева життя» та традиційних орнаментів Житомирщини засобами комп'ютерної графіки

Особливу увагу приділено трансформації традиційної символіки через спрощення форм, узагальнення деталей та адаптацію кольорової палітри до сучасних вимог дизайну. «Дерево життя» інтерпретовано як композиційний центр, що об'єднує елементи орнаменту в гармонійну структуру, підкреслюючи ідеї безперервності життя, зв'язку поколінь та культурної спадкоємності.

Застосування цифрових інструментів (векторної графіки, графічних редакторів) дозволило досягти чіткої графічної виразності, декоративності та варіативності дизайнерських рішень. Отримані роботи демонструють здатність здобувачів інтегрувати регіональні етномотиви Житомирщини у сучасний дизайн-простір та використовувати їх як основу для створення актуальних візуальних комунікацій.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що етнодизайн у цифрову епоху є важливим напрямом розвитку сучасного дизайну візуальних комунікацій, який поєднує традиційні культурні коди з можливостями інноваційних технологій. Інтеграція елементів національної орнаментики та символіки в цифрове мистецтво й комп'ютерну графіку сприяє формуванню унікальних візуальних рішень, що зберігають культурну ідентичність та відповідають сучасним естетичним вимогам.

Аналіз ілюстративної колекції "Ukrainian ethnic collection" засвідчив ефективність використання пласкої графіки, векторної стилізації та декоративних прийомів у трансформації етнічних мотивів. Виявлено, що цифрові інструменти дозволяють не лише адаптувати традиційні форми до сучасного медіапростору, але й розширювати їх художньо-виражальні можливості.

Практична складова дослідження підтвердила, що здобувачі освіти здатні застосовувати отримані знання у процесі створення власних дизайн-проєктів, зокрема постерів та елементів візуальної айдентики на основі етномотивів. Це свідчить про сформованість базових професійних компетентностей у сфері графічного дизайну та цифрового мистецтва.

Отже, етнодизайн у поєднанні з інноваційними технологіями виступає ефективним інструментом розвитку сучасних візуальних комунікацій, сприяє збереженню культурної спадщини та відкриває нові можливості для творчої реалізації дизайнерських рішень.

Література:

1. Етнодизайн у контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції. Кн. 1 : зб. наук. праць / редкол.: гол. ред. М.В. Гриньова, упоряд. і відп. ред. Є.А. Антонович, М.В. Гриньова та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2024. 366 с. URL: https://reposit.nupp.edu.ua/files/original/4/17047/1d80da743b524672b54473323ee80a739163c5e2.pdf

2. Колєснікова А., Подлєвський С., Осадча А. Етнодизайн в контексті цифрових технологій. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 83, т. 2. С. 50–57. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-7

3. Колесник Н.Є. Від орнаменту до айдентики: трансформація народних мотивів у сучасному українському дизайні. Український мистецтвознавчий дискурс. 2026. № 1. С. 154–160. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.17

4. Костенко І.О. Типографіка у стильових категоріях графічного дизайну. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. № 6. С. 120–126. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.14

5. Мачача Т.С. Проєктування виробів в етностилі : навчальний посібник [Електронне видання]. Київ : КОНВІ ПРІНТ, 2021. 225 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/729472/1/Мачача_%20Проєктування%20виробів%20в%20етностилі_ПОСІБНИК.pdf

6. Мешко А.М., Руденченко А.А., Орленко О.С. Фахова підготовка здобувачів вищої освіти засобами цифрового етнодизайну. Суспільство та національні інтереси. 2025. Т. 10, № 2. С. 257–265. DOI: https://doi.org/10.52058/3041-1572-2025-2(10)-257-264

7. Руденченко А.А., Тименко В.П. Теоретико-методичні засади формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої освіти : монографія. Київ, 2020. 356 с. URL: https://fomd.kubg.edu.ua/images/2023/Кафедра_дмр/monographiya2020_2.pdf

References:

1. Hrynova, M.V., Antonovych, Ye.A., Hrynova, M.V., et al. (Eds.). (2024). Etnodyzain u konteksti vidrodzhennia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti ta yevropeiskoi intehratsii [Ethnodesign in the context of revival of Ukrainian national identity and European integration]. Vol. 1. Poltava: PNPU imeni V. H. Korolenka. https://reposit.nupp.edu.ua/files/original/4/17047/1d80da743b524672b54473323ee80a739163c5e2.pdf [in Ukrainian]
2. Kolesnikova, A., Podlievskyi, S., & Osadcha, A. (2025). Etnodyzain v konteksti tsyfrovykh tekhnolohii [Ethnodesign in the context of digital technologies]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 83(2), 50–57. https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-7 [in Ukrainian]
3. Kolesnyk, N.Ye. (2026). Vid ornamentu do aidentyky: transformatsiia narodnykh motyviv u suchasnomu ukrainskomu dyzaini [From ornament to identity: transformation of folk motifs in modern Ukrainian design]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, 1, 154–160. https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.17 [in Ukrainian]
4. Kostenko, I.O. (2025). Typohrafika u stylovykh katehoriiakh hrafichnoho dyzainu [Typography in stylistic categories of graphic design]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, 6, 120–126. https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.14 [in Ukrainian]
5. Machacha, T.S. (2021). Proiektuvannia vyrobiv v etnostyli [Designing products in ethnic style] (Electronic ed.). Kyiv: KONVI PRINT. https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/729472/1/Мачача_%20Проєктування%20виробів%20в%20етностилі_ПОСІБНИК.pdf [in Ukrainian]
6. Meshko, A.M., Rudenchenko, A.A., & Orlenko, O.S. (2025). Fakhova pidhotovka zdobuvachiv vyshchoi osvity zasobamy tsyfrovoho etnodyzainu [Professional training of higher education students by means of digital ethnodesign]. Suspilstvo ta natsionalni interesy, 10(2), 257–265. https://doi.org/10.52058/3041-1572-2025-2(10)-257-264 [in Ukrainian]
7. Rudenchenko, A.A., & Tymenko, V.P. (2020). Teoretyko-metodychni zasady formuvannia profesiinoi kompetentnosti z etnodyzainu u studentiv zakladiv vyshchoi osvity [Theoretical and methodological foundations of forming professional competence in ethnodesign among higher education students]. Kyiv. https://fomd.kubg.edu.ua/images/2023/Кафедра_дмр/monographiya2020_2.pdf [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 75Радько:7(477)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.22

Корж-Радько Людмила Андріївна,
заслужена художниця України, доцентка,
декан факультету образотворчого мистецтва
Закарпатської академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-8043-5244
korz.radko@gmail.com

Радько Катерина Володимирівна,
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-5021-2827
k.radko@kubg.edu.ua

ЖИВОПИСНИЙ СВІТ НАТЮРМОРТІВ ВОЛОДИМИРА РАДЬКА: ВІД АКАДЕМІЇ ДО АВАНГАРДУ

У статті прослідковано шляхи професійного зростання та еволюцію творчого методу відомого українського художника Володимира Радька, які активно формувалися в контексті соціокультурних трансформацій кінця XX – початку XXI століть. Володимир Андрійович Радько постає як самобутній живописець, графік та ілюстратор, який успішно працює на межі класичного живопису, станкової та книжкової графіки і є знаним у мистецьких колах своєю віртуозною технікою, новаторським комбінуванням матеріалів та глибоким сприйняттям художнього простору. Обґрунтовано, що його творчість займає вагоме місце в сучасному українському образотворчому мистецтві, репрезентуючи його концептуальну сталість та відповідність вимогам часу.

Окрему увагу в дослідженні приділено витокам творчості митця, які базуються на міцній та системній вітчизняній художній освіті. Саме цей чинник став фундаментальним підґрунтям високої професійності майстра і дозволив йому вільно оперувати складними образотворчими категоріями. Науковий аналіз опирається на найбільш знакові, переломні моменти в особистому та творчому житті автора, які безпосередньо призвели до становлення В. Радька як філософськи зорієнтованого митця з широким гуманітарним світоглядом.

Важливою складовою публікації є ґрунтовний аналіз живописного доробку Володимира Радька, здійснений, зокрема, на матеріалі його творів у жанрі натюрморту. Роботи митця традиційно відзначені витонченою, філігранною роботою з пластичною формою, нюансованим світлом та колористичною гармонією. На конкретних прикладах живописних робіт майстра розкрито і продемонстровано широкий, експресивний світ непересічних образів та метафор художника. Результати проведеного дослідження розширюють наукові уявлення про сучасне мистецтво, детально знайомлять читача з вагомим живописним доробком В. Радька, який гідно презентує українське образотворче мистецтво як всередині країни, так і на світовому рівні, переконливо доводячи його беззаперечну актуальність для сучасного дискурсу.

Ключові слова: *живопис, натюрморт, академічна художня освіта, графічні техніки, авангард, інтелектуальне мистецтво, сучасне мистецтво України.*

Korzh-Radko Lyudmila, Radko Kateryna. THE PICTURESQUE WORLD OF VLODYMYR RADKO'S STILL LIFES: FROM ACADEMY TO AVANTGARDE

The article traces the paths of professional growth and the evolution of the creative method of the prominent Ukrainian artist Volodymyr Radko, which actively shaped within the context of socio-cultural transformations of the late 20th and early 21st centuries. Volodymyr Andriiovych Radko emerges as an original painter, graphic artist, and illustrator who successfully works at the intersection of classical painting, easel, and book graphics, and is renowned in artistic circles for his virtuoso technique, innovative combination of materials, and profound perception of artistic space. It is substantiated that his oeuvre occupies a significant place in contemporary Ukrainian fine arts, representing its conceptual consistency and relevance to the demands of the time.

Special and meticulous attention in the study is paid to the origins of the artist's creativity, which are rooted in a solid and systemic national art education. This very factor became the fundamental basis for the master's high

© Корж-Радько Л. А., Радько К. В., 2026

professionalism and allowed him to operate freely with complex visual categories. The scientific analysis relies on the most iconic, pivotal moments in the author's personal and creative life, which directly led to the establishment of V. Radko as a philosophically oriented artist with a broad humanitarian worldview.

An important component of the publication is a thorough analysis of Volodymyr Radko's painting heritage, carried out, in particular, on the material of his works in the still life genre. The artist's works are traditionally distinguished by refined, filigree work with plastic form, nuanced light, and color harmony. Through concrete examples of the master's paintings, a wide, expressive world of the artist's remarkable images and metaphors is revealed and demonstrated. The results of the study expand scientific understandings of contemporary art, introducing the reader in detail to the significant painting heritage of V. Radko, which worthily presents Ukrainian fine art both within the country and at the global level, convincingly proving its undeniable relevance to contemporary discourse.

Key words: *painting, still life, academic art education, graphic techniques, avant-garde, intellectual art, contemporary art of Ukraine.*

Вступ. Концептуальною рамкою для дослідження живописних натюрмортів В. Радька слугує назва групової виставки українських художників «Від академії до авангарду» (США, 1993), учасником якої був митець. Ключовий задум цього проєкту влучно окреслює творчий шлях митця: від класичної академічної підготовки до неформальних пошуків та творчих авторських знахідок. Володимир Радько свого часу пройшов усі щаблі художньої освіти радянської доби: художня школа, училище, інститут, аспірантура. Така система готувала художників-професіоналів: давала ґрунтовні знання у багатьох аспектах образотворчої грамоти та практичні навики з рисунку, живопису та скульптури. В результаті навчання В. Радько отримав різнобічну художню освіту та став художником-професіоналом в графічних техніках: літографія, офорт, лінорит, ситодрук. В подальшій діяльності Володимир використав надбання реалістичної школи та, відштовхнувшись від неї, знайшов своє мистецьке кредо, свій впізнаваний індивідуальний почерк [1]. Період 1970–1990-х років ознаменувався в мистецтві поверненням інтересу до фігуративності, колориту та образної мови, а класичні жанри – пейзаж, натюрморт та історична картина – набули постмодерністського трактування. Їхньою специфікою стало іронічне переосмислення минулого крізь призму сучасності, реалізоване через синтез реалістичної традиції. Митці зверталися до універсальних філософських тем, поєднуючи символізм, алегорію та життєподібність для осмислення глобальних проблем сучасності. Це збалансувало традиції та інновації, експеримент, реалізм та абстракцію, заклавши підвалини культури постмодернізму. Важливою ознакою цього етапу також стала прогресуюча еротизація візуального мистецтва [2].

Творче становлення художників 80–90-х років ХХ ст. відбувалося на тлі розпаду Радянського Союзу, що суттєво позначилося на їхній мистецькій практиці та світоглядних орієнтирах. Суспільна криза потребувала змін і пошуку нових форм і способів самовираження митців різних сфер діяльності. Шляхом переосмислення завдань сучасності та власних інтуїтивних відчуттів Володимир Радько починає реалізовувати свій творчий потенціал. Як художника-графіка, його неодноразово запрошували до молодіжних груп Будинку творчості «Сенеж» Спілки художників СРСР, розташованого у Підмосков'ї. Ця інституція, що з 1972 року функціонувала в Солнєчногорську на березі озера Сенеж, відіграла фундаментальну роль у становленні та професійній реалізації кількох поколінь митців. Вона діяла як унікальна експериментальна лабораторія, де панувала атмосфера сміливого новаторського пошуку та авангардних практик, що суттєво вплинули на еволюцію творчого методу автора [3]

За результатами зазначених творчих відряджень (1984, 1987, 1988 рр.) автором було створено декілька циклів станкової літографії, які отримали схвальні відгуки під час експонування на республіканських виставках. Зокрема, диптих «Адам і Єва», створений у техніці кольорової літографії [4], експонувався на Міжнародному бієнале графіки «Імпреза-89» в Івано-Франківську, здобув високе визнання експертної спільноти:

твір було відзначено незалежним призом відомого українсько-польського художника Андрія Ментуха. Паралельно із масштабними виставковими проєктами, у цей період Володимир Радько активно реалізував себе в книжковій графіці [5]. Митець співпрацював із авторитетними київськими видавництвами «Радянський письменник» і «Дніпро» [6], де його талант графіка-ілюстратора знайшов своє втілення, що підтверджується низкою нагород 1988 року. Серед них – друга премія будапештського видавництва «Європа» за художнє оформлення повісті І. Микитенка «Вуркагани» («Карпати») [7] та диплом Міністерства культури України за ілюстративний цикл до поеми Б. Олійника «Сім» («Радянський письменник») [8].

Творчі здобутки Володимира Радька є фундаментальним для формування об'єктивної та вичерпної картини сучасної української графіки [9]. Попри віртуозне володіння техніками естампа та яскраве лідерство серед графіків 1980-х років [10], його творча спадщина все ще потребує глибокого та систематичного наукового осмислення. Поряд із графікою [11] в художній практиці автора вагоме місце посідає і живопис. Наполеглива робота з кольором сприяла шліфуванню майстерності та поступовому формуванню самобутньої, легко впізнаваної художньої манери митця. З 1990-х років живописна складова стає домінантною у творчості В. Радька , що зумовлює необхідність її детального мистецтвознавчого розбору [12]. У межах цього дослідження фокус уваги зосереджено на жанрі натюрморту як репрезентативній частині живописного доробку Володимира Радька.

Матеріали та метод. У процесі вивчення творчості В. Радька було застосовано комплекс наукових методів, поєднання яких дало змогу виявити об’єктивні та суб’єктивні чинники формування творчої траєкторії митця. Об’єктом аналізу став живопис художника в жанрі натюрморту. Джерельною базою дослідження слугували полотна Володимира Радька, створені в період із 1990-х років до сьогодення.

Застосування хронологічного методу дозволило періодизувати та історично обґрунтувати етапи життя і творчості майстра. Компаративний аналіз було використано для окреслення трансформацій у трактуванні живописних образів у різні часові проміжки. Метод формально-стилістичного аналізу було застосовано до кожної роботи з метою виявлення її художньо-смислових особливостей, композиційних рішень та емоційно-образного наповнення.

Завдяки візуальному аналізу творів безпосередньо в майстерні художника та в межах виставкових проєктів було визначено характерні ознаки, що забезпечують цілісність його творчого стилю. Важливу роль відіграв емпіричний метод інтерв’ю, що дозволив на основі живого спілкування з автором виявити ключові життєві етапи та моменти творчої рефлексії. Це сприяло комплексному осмисленню концептуальних засад живопису В. Радька та визначенню його місця в контексті сучасного українського мистецтва.

Результати. Дослідження біографічного контексту свідчить, що формування художнього світогляду В. Радька розпочалося ще в дитячі роки за активного сприяння родини. Важливим етапом його професійного становлення став вступ у 12-річному віці до Республіканської художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка в Києві. На той час заклад належав до мережі елітарних мистецьких шкіл при вищих навчальних закладах СРСР, що забезпечувало високий рівень фахової підготовки учнів.

Професійні навички майбутній митець здобував під керівництвом відомих педагогів, зокрема З. Лерман, О. Титової, Л. Призанта та Є. Семенова. Навчання в рафінованому інтелектуально-мистецькому середовищі, поряд із такими в майбутньому знаковими постатями української культури, як С. Якутович, О. Подерв’янський, Є. Гордієць, О. Белянський, М. Залевський, І. Нестеренко, С. Білостоцький, С. Шерстюк, С. Базилєв та С. Гета, значною мірою визначило вектор його подальшого творчого розвитку. Після здобуття середньої художньої освіти Володимир Радько продовжив фахове навчання на живописному

відділенні Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова.

Під час навчання в Одесі академічна база та принципи реалістичного малярства, засвоєні художником у Києві, пройшли етап трансформації. Цей процес каталізувався творчим спілкуванням з одногрупником Олександром Стовбуром, що сприяло розширенню мистецьких обріїв Володимира Радька та його відходу від суворих академічних канонів. *«Саме у такому осередку у 60-70-ті роки формувалися, усталювалися творчі, суто професійні та світоглядні засади самостійного мистецького поступу Олександра Стовбура. В 1971 році художник закінчує відділення малярства в Одеському художньому училищі, а з 1973 року розпочинає виставкову діяльність, приймаючи активну участь у неофіційних "квартирних" виставках»* [13]. Згодом, О. Стовбур став одним з лідерів нонконформістського руху в одеському мистецькому середовищі, його естетичні спрямування були співзвучні з першими неформальними спробами В. Радька і укріпили його в подальших пошуках власної образної мови, відмінної від академічних засад образотворчого мистецтва.

Після завершення училища (1971) В. Радько поєднував викладацьку діяльність із роботою в галузі реклами та посадою художника-постановника на Київській студії телебачення. У 1977 році він став студентом Київського державного художнього інституту, обравши майстерню книжкової графіки під керівництвом професора В. Чебаника. Успішне завершення навчання та диплом із відзнакою Спілки художників України (1983) стали підставою для рекомендації Володимира до асистентури-стажування у майстерні графіки при Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у Києві. Протягом наступних трьох років митець працював під наставництвом класика української графіки, професора Михайла Дерегуса.

На початку 1990-х років лібералізація кордонів дозволила авторові розпочати активну міжнародну діяльність. Основу тогочасного виставкового доробку В.Радька становила друкована графіка. Географія його творчих відряджень і пленерів охопила Хорватію, Польщу, Чехію, Угорщину та США. Протягом 1990–1991 років художник презентував сучасне вітчизняне мистецтво у групових виставках у Загребі. У грудні1993 року у Кракові відбулася виставка українських художників "Współcześni malarze Ukrainy", у якій В. Радько брав участь [14]. 1994 року він експонував свої естампи в Гербрунні (Німеччина), а у 1996 році долучився до пересувного міжнародного проєкту «Високий друк» (Польща, Сербія, Словаччина). Вагомим етапом професійного становлення стала участь у трьох міжнародних бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську (1989, 1993, 1995 рр.) [15] та персональні виставки графіки і живопису у київських галереях «Тарас» (1992 р.) та «Галереї 36» (1996 р.).

Протягом останніх десятиліть художник багато і плідно працював саме в живописних техніках та реалізовував свій мистецький потенціал здебільшого за кордоном. Починаючи з 1998 року Володимир Радько співпрацював з галереєю "Max Art Galeri" у Празі, де провів низку персональних виставок [16]. 2005 року художник мав успішний сольний проєкт в галереї «Zorya Fine Art» (м. Грінвіч, Коннектикут, США) [17], а також взяв участь у виставках чотирьох сучасних українських митців (В. Радько, А. Блудов, Е. Бєльський, О. Міловзоров) у Загребі (Хорватія) та Зальцбурзі (Австрія) [18]. У 2020 році В. Радько брав участь у бієнале живопису в Клівленді (США), де експонувались його портретні композиції, присвячені творчості Рембрандта. Для проєкту Українського Дому у Вашінгтоні 2025 року "Andy Warhol, Ukrainian?!"митець створив унікальну серію портретів Андрія Варголи присвячених памяті американського художника русинського походження [19].

Живописна практика В. Радька з часом набуває рис медитативного процесу, де робота над полотном стає формою глибокого самозосередження та естетичної рефлексії: малює художник практично щодня, виділяючи для цього найкращі ранкові години. Діапазон можливостей автора: від реалістичності портретів (рис. 1) до мінімалізму натюрмортів (рис. 2) – демонструє високий професіоналізм митця.



Рис. 1. Володимир Радько «Портрет брата» 2014. полотно, олія. 35×30 см



Рис. 2. Володимир Радько «Натюрморт з блакитними грушами» 2009 полотно, олія. 60×70 см

Живописні твори Радька – поєднання особистої вимогливості і високої майстерності. Композиції Володимира Радька вивірені і продумані як шахові партії: це гра великих локальних плям і малих концентрованих осередків кольору. У роботах відчувається певна графічність зображення, як наслідок багаторічної роботи в естампі: чіткість композиційного задуму, підкреслена лінеарність та виразність контурів. Вишукана колірна гама досягається нашаровуваннями відтінків, численними лесуваннями та, подекуди, використанням фактур (рис. 3).



Рис. 3. Володимир Радько «Натюрморт з іспанським келихом» 2000. полотно, олія. 40×45 см

Натюрморти Радька – це символічне віддзеркалення реальності, ніби зрежисоване за власним екзистенціальним сценарієм. Ранній період творчості митця позначений зацікавленістю кіномистецтвом; автор розглядав можливість здобуття фаху режисера ігрового кіно, що згодом знайшло відображення у специфіці його композиційного мислення. Він знайомився з творами світових драматургів: з театром абсурду Семюела Беккета і Ежена Йонеско, з засновниками нової драми Генріком Ібсеном та Августом Стріндбергом, швейцарським романістом Фрідріхом Дюрренматтом. Серед його літературних вподобань тих років: Альбер Камю, Івлін Во, Жан-Поль Сартр, Марсель Пруст, представниця «нового роману» Наталі Саррот. Захоплювався також творчістю італійських режисерів Федеріко Фелліні та представником неореалізму – Мікеланджело Антоніоні, який *«зумів поєднати тишу і звук, лінію та форму, живе та неживе»* [20]. Всі ці захоплення стали глибоким підґрунтям формування художнього світогляду художника. Творчість Володимира Радька – емоційний синтез високих естетичних орієнтирів та широкої обізнаності в світовій літературі і, загалом, історії мистецтва. Ці концептуальні перегуки стали складовими інтелектуального мистецтва В. Радька і прочитання системи авторських алюзій потребує певної підготовленості глядача. Як писав мистецтвознавець Богдан Мисюга : *«Інтелектуальне мистецтво! Це вид мистецтва, який використовує фундаментальні знання, інноваційні ідеї та концепції для творення художнього образу. Інтелектуальне мистецтво може бути виражене у всіх можливих медіа, що охоплюють інтердисциплінарні практики, як у абстрактних, так і у фігуративних формах, у стилях і течіях, у яких присутня інтелектуальна складова.»* [21].

Світ натюрмортів В. Радька наповнений символами і метафорами – семіотика цих образів передає багатовимірність смислових інтерпретацій. Обернена перспектива, ананаси і лимони, персики і вишні з довгими хвостиками, келихи з червоним вином у вигляді перевернутих конусів, руки що тягнуться до

вази з фруктами, видовжені силуети пляшок і улюблених груш – це візуальні атрибути натюрмортів В. Радька. Деколи між предметами пропливають риби, з'являються мушлі і морські зірки, а рівна лінія горизонту ділить уявне тло на небо і воду – тоді відчувається подих Адріатики (рис. 4).



Рис. 4. Володимир Радько «Рибний день» 2002 полотно, олія 90×110 см

Натюрморт, або його елементи присутні майже в усіх роботах В. Радька. Якщо предмети повністю заповнюють формат полотна – тоді натюрморти Володимира працюють як самостійний жанр. Також натюрморт може бути фрагментом портретної або фігуративної композиції, в цьому випадку предмети зменшуються в розмірі і відсуваються, залежно від композиції твору на своє визначене місце. На полотні з'являються нові персонажі, наприклад таксі – з характерними витягнутими силуетами. Вони тихо присутні в полі зору (рис. 6), або фамільярно, як члени родини, позують, спершись на столик з натюрмортом (рис. 5).



Рис. 5. Володимир Радько «Бонік і квіти» 1994 полотно, олія 70×60 см



Рис. 6. Володимир Радько «Пес Бонік з Ананасом» 2001 полотно, олія 80×70 см

Дивні, людиноподібні істоти несподівано виглядають з мушлі (рис. 7) або лежать у вазі (рис. 12). Фігури, деформуючись, стають незвичними атрибутами серед звичних предметів на столі. Жіночий торс може виростати з фруктової вази, рукавички оживають і ніби рухаються, ворушачи пальцями.



Рис. 7. Володимир Радько «Натюрморт з мушлями» 1991 полотно, олія 40×50 см

Якщо в форматі зображального простору домінує людина – тоді натюрморт звужується до кількох предметів на столі, таці або одного келиха, що опиняється в руках жінки (рис. 8-10). Бо переважно це жіночі портрети. Напівоголені жінки існують поза часом і простором, вони сидять або стоять в статичних позах і пильно вдивляються в глядача. Глибокі декольте умовного одягу (або його повна відсутність) спокійно демонструють жіноче тіло (рис. 8), де груди нагадують груші, а грушки що лежать на столі – подібні на жіночі перса (рис. 10).



Рис. 8. Володимир Радько «Ранок» 2010 полотно, олія 50×45 см



Рис. 9. Володимир Радько «Брют» 2014 полотно, олія 30×25 см



Рис. 10. Володимир Радько «Парижанка» 2018 полотно,олія 35×25 см

В ранніх «фігуративних» натюрмортах Володимира домінує емоційна експресія: людські фігури, ніби препаровані, утворюють динамічні поєдинки на умовній площині стола. Ця гра образів, чи то з драматичними, чи то з еротичними двобоями (рис. 11), можливо є відголоском юнацьких захоплень сюрреалізмом, який набував популярності в 70-х роках серед мистецької молоді.



Рис. 11. Володимир Радько «Двоє» 1992 полотно, олія 100×110 см

Поєднання знайомих, з м'якими абрисами об'єктів і чітких «під лінійку» геометричних форм, викликають відчуття містифікації. При всій матеріальності зображуваних предметів створюється враження штучно змодельованої ситуації та метафізичності простору. Реальність ніби підмінюється її згенерованим віддзеркаленням – як у романі «Соляріс» Станіслава Лема. Це викликає у глядача неспокій і бажання зрозуміти: про що це насправді? (Рис. 12).

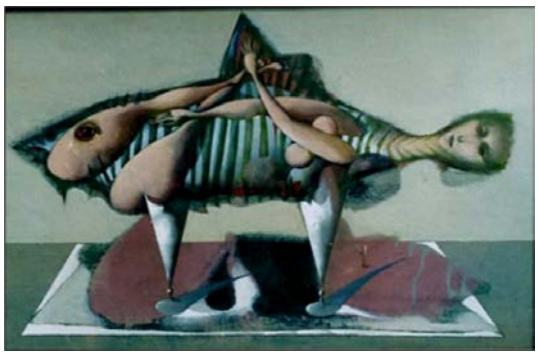


Рис. 12. Володимир Радько «Русалка» 1994 полотно, олія 40×55 см

Не дивлячись на те, що предмети в натюрмортах В. Радька часто міксуються і повторюються – вони несуть різні сенси в різних смислових комбінаціях. Для втілення

ідеї автору достатньо оперувати декількома предметами. Тут можна провести паралель з італійським художником Джорджо Моранді, майстром мінімалістичених натюрмортів, який говорив, що немає нічого більш абстрактного, ніж реальність.

Поряд з натюрмортами зі складним філософським підтекстом є роботи які відповідають класичному визначенню жанру «натюрморт», де автор просто захоплюється пластикою і кольором звичних предметів та укладає їх, наприклад, на селянський обідній стіл (рис. 13). Набір простих «шарденівських» атрибутів: глечики, зелена цибуля, гарбуз та яйця – цілком відповідає терміну «натюрморт» в англійському дослівному перекладі – still life – тихе життя, або в чеській транскрипції – zátiší, яка співзвучна з українським затишком.



Рис. 13. Володимир Радько «Пасторальний натюрморт» 2003 полотно, олія 90×100 см

«*Радько Володимир – самобутній сучасний художник, його роботи відображають тонке сприйняття форми і простору та запрошують у світ нескінченної експресії*» – згодом писали про нього в анонсі до великої родинної виставки "Від Андрія до Миколая – від Миколая до Василя", яка відбулася 2018 року в музеї сучасного мистецтва України у Києві [22].

Висновки. Дослідження творчої еволюції Володимира Радька від 90-х років XX століття до сьогодення дало змогу виділити ключові етапи його художнього становлення. Аналіз інтелектуального середовища та джерел натхнення автора уможливив окреслення базових світоглядних орієнтирів, які сформували філософсько-естетичну концепцію його робіт. Установлено, що пошук власної образної мови митця позначений динамічним переходом від академічних засад до новітніх формотворчих експериментів. Зокрема, порівняльний аналіз натюрмортів автора продемонстрував трансформацію пластичної виразності.

З'ясовано, що впродовж останніх десятиліть В. Радько плідно реалізує свій потенціал у живописних техніках, активно експонуючи роботи за кордоном. Попри наявність кола вітчизняних шанувальників, доробок майстра наразі залишається недостатньо інтегрованим в український науковий дискурс. Запропонована стаття закладає підґрунтя для системного вивчення живописної колекції художника та відкриває перспективу подальшого аналізу його світогляду. Окремого висвітлення у майбутньому потребують фігуративний живопис та портретний жанр автора. Загалом, результати дослідження доводять, що творчість В. Радька є вагомим, невід'ємним складником українського образотворчого мистецтва зламу XX–XXI століть, який потребує активнішої презентації у сучасному культурному просторі України.

Література:

1. Дмитренко Н. Сучасні художники Київщини: виставкове приношення / Н. Дмитренко. *Образотворче мистецтво.* 2017. № 3. С. 118–119.

2. Малежик Ю. Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина XX – початок XXI століття). *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024. № 6. С. 81–87. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10

3. Радько К. Образно-пластична концепція літографій Володимира Радька 1980-х років. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф.* (Київ, 22 квітня 2021 р.). Київ : КНУТД, 2021. Т. 1. С. 135–138.

4. Літографія. Київ. 1988–2020: каталог / Центр сучасного мистецтва «Білий Світ». Київ, 2020. 70 с.

5. Художник і книга 4 : 4-а Республіканська виставка ілюстрації та книжкового оформлення : каталог / Спілка художників України, Держкомвидав Української РСР. Київ, 1986. 64 с.

6. Радько К. Книжкова графіка Людмили Корж-Радько. Художня форма і мистецький контекст. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф.* (Київ, 26–27 квітня 2022 р.). Київ : КНУТД, 2022. С. 110–113.

7. Mikitenko I. Vagányok [Вуркагани] : kisregény és elbeszélések / Ivan Mikitenko ; ford. Zs. Árokháti [et al.]. Budapest : Európa Könyvkiadó ; Uzshorod : Kárpáti Kiadó, 1988. 222 s.

8. Олійник Б. Сім. Київ : Радянський письменник, 1988. 96 с.

9. Попович К. М. Методичні засади викладання літографії у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 11–12 берез. 2019 р.). Київ : КИТ, 2019. С.128.

10. Попович К. Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років. *Українська академія мистецтва.* 2016. Вип. 25. С. 235–245.

11. Всеукраїнська трієнале графіки «Київ-97» : каталог виставки / Спілка художників України, Дирекція виставок СХ України. Київ, 1997. 122 с.

12. Погляд у модерн. Сучасні українські художники. Живопис, графіка 1990–2000 : V Весняний вернісаж : каталог виставки / Головне управління культури Київської міської державної адміністрації, Київська міська галерея мистецтв «Лавра». Київ, 2000. 26 с.

13. Савченко В. В. Олександр Стовбур. Колір, або Сюжет живопису. *Музейний провулок.* Київ, 2008. № 1 (9). С. 70–77.

14. Współcześni malarze Ukrainy : katalog wystawy / Galeria Fundacji Świętego Włodzimierza. Kraków, 1993. 24 s.

15. Третє міжнародне бієнале станкових мистецтв «Імпреза-93» в Івано-Франківську, Україна, 3 грудня – 30 січня : каталог виставки. Івано-Франківськ, 1993. 126 с.

16. Radko, V. (2001). Volodymyr Radko: katalog výstavy [Volodymyr Radko: exhibition catalog], Praha: Max Art Galerie. 16 s.

17. Volodymyr Radko : exhibition catalogue / Zorya Fine Art. Greenwich, 2005. 8 p.

18. Ukrainische zeitgenössische Künstler in Salzburg : katalog wystawy / Gallery 36. Salzburg, 2005. 8 s.

19. Andy Warhol, Ukrainian?! Art Exhibition by Oleh Denysenko, Volodymyr Radko, Vladyslav Shereshevsky : event details / Ukraine House DC. Washington, 2025. URL: ukrainehouse.us (дата звернення: 14.03.2026).

20. Кіноклуб: Мікеланджело Антоніоні. *Збруч.* 2013. 29 вересня. URL: zbruc.eu (дата звернення: 09.03.2026).

21. Мисюга Б. Інтелектуальне мистецтво: вступ до маніфесту. Збруч. 2023. 25 жовтня. URL: https://zbruc.eu/node/116793 (дата звернення: 09.03.2026).

22. «Сімейні цінності – родинні зв'язки»: родина Корж – Радько – Трегубови: від Андрія до Миколая, від Миколая до Василя. Музей сучасного мистецтва України : веб-сайт. URL: https://modern-museum.org.ua/novyny/semeyn-e-tsennosty-rodynni-zv-iazky-rodyna-korzh-radko-trehubovy-vid-andriia-do-mykolaia-vid-mykolaia-do-vasylia/ (дата звернення: 09.03.2026).

References:

1. Dmytrenko, N. (2017). Suchasni khudozhnyky Kyivshchyny: vystavkove prynoshennia [Contemporary artists of Kyiv region: exhibition offering]. Obrazotvorche mystetstvo, (3), 118–119 [in Ukrainian].

2. Malezhyk, Yu. (2024). Peredumovy ta tendentsii rozvytku suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva (druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia) [Prerequisites and trends in the development of modern fine arts (second half of the 20th – beginning of the 21st century)]. Ukrainian Art Discourse, (6), 81–87. https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10 [in Ukrainian].

3. Radko, K. (2021, April 22). Obrazno-plastychna kontseptsiia litohrafii Volodymyra Radka 1980-kh rokiv [Figurative and plastic concept of Volodymyr Radko's lithographs of the 1980s]. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "Actual Problems of Modern Design", Kyiv, Ukraine, 135–138 [in Ukrainian].

4. Tsentr Suchasnoho Mystetstva "Bilyi Svit". (2020).Litohrafiia. Kyiv. 1988–2020: kataloh [Lithography. Kyiv. 1988–2020: catalog]. KYT. [in Ukrainian].

5. Khudozhnyk i knyha 4 : 4-a Respublikanska vystavka iliustratsii ta knyzhkovoho oformlennia : kataloh [Artist and book 4: 4th Republican Exhibition of Illustration and Book Design: catalogue]. (1986). Spilka khudozhnykiv Ukrainy; Derzhkomvydav Ukrainskoi RSR; Kyiv. 64 p. [in Ukrainian].

6. Radko, K. (2022, April 26–27). Knyzhkova hrafika Liudmyly Korzh-Radko. Khudozhnia forma i mystetskyi kontekst [Book graphics by Liudmyla Korzh-Radko. Artistic form and art context]. Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference "Actual Problems of Modern Design", Kyiv, Ukraine, 110–113 [in Ukrainian].

7. Mikitenko, I. (1988). Vagányok: Kisregény és elbeszélések (Zs. Árokháti, A. Bojtár, É. Grigássy, P. Misley, J. Sándor, L. Sándor, & B. Szépe, Trans.). Európa Könyvkiadó; Kárpáti Kiadó [in Hungarian].

8. Oliinyk, B. (1988). Sim [Seven]. Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].

9. Popovych, K. M. (2019, March 11–12). Metodychni zasady vykladannia litohrafii u Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva ta arkhitektury [Methodological principles of teaching lithography at the National Academy of Fine Arts and Architecture] [Paper presentation]. Pedahohichna spadshchyna: personalii v istorii osvity NAOMA, zdobutky, innovatsii v konteksti yevropeiskoi intehratsii Ukrainy: All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

10. Popovych, K. (2016). Zhanrova struktura ta khudozhno-stylovi osoblyvosti mystetstva litohrafii kyivskoi shkoly hrafiky 1980-kh rokiv [Genre structure and artistic-stylistic features of the art of lithography of the Kyiv school of graphics of the 1980s]. Ukrainska akademiia mystetstva, (25), 235–245 [in Ukrainian].

11. Dyrektsiia vystavok SKh Ukrainy. (1997). Vseukrainska triiennale hrafiky «Kyiv-97» [All-Ukrainian Triennial of Graphic Art "Kyiv-97": exhibition catalogue]. Spilka khudozhnykiv Ukrainy; Kyiv. 122 p. [in Ukrainian].

12. Kyivska miska halereia mystetstv «Lavra». (2000). Pohliad u modern. Suchasni ukrainski khudozhnyky. Zhyvopys, hrafika 1990–2000 : V Vesnianyi vernisazh : kataloh vystavky [View in secession. Contemporary Ukrainian artists. Painting, graphic 1990–2000: V Spring vernissage: exhibition catalogue]. Kyiv. 26 p. [in Ukrainian/English].

13. Savchenko, V. V. (2008). Oleksandr Stovbur. Kolir, abo Siuzhet zhyvopysu [Oleksandr Stovbur. Color, or the plot of painting]. Muzeinyi provulok, (1), 70–77 [in Ukrainian].

14. Galeria Fundacji Świętego Włodzimierza. (1993). Współcześni malarze Ukrainy [Contemporary painters of Ukraine: exhibition catalogue]. Kraków. 24 p. [in Polish].

15. Tretie mizhnarodne biienale stankovykh mystetstv «Impreza-93» v Ivano-Frankivsku, Ukraina, 3 hrudnia – 30 sichnia : kataloh vystavky [The Third International Biennale of Easel Arts "Impreza-93" in Ivano-Frankivsk, Ukraine, December 3 – January 30: exhibition catalogue]. (1993). Ivano-Frankivsk. 126 p. [in Ukrainian/English].

16. Radko, V. (2001). Volodymyr Radko: katalog výstavy [Volodymyr Radko: exhibition catalog]. Max Art Galerie. 16 p. [in Cztch/English].

17. Zorya Fine Art. (2005). Volodymyr Radko [Exhibition catalogue]. Zorya Fine Art; Greenwich, CT. 8 p.

18. Gallery 36. (2005). Ukrainische zeitgenössische Künstler in Salzburg [Ukrainian contemporary artists in Salzburg: exhibition catalogue]. Schloss Mirabel; Salzburg. 8 p. [in German].

19. Ukraine House DC. (2025). Andy Warhol, Ukrainian?! Art Exhibition by Oleh Denysenko, Volodymyr Radko, Vladyslav Shereshevsky. ukrainehouse.us

20. Kinoklub: Mikeladzhelo Antonioni [Film club: Michelangelo Antonioni]. (2013, September 29). Zbruc. zbruc.eu [in Ukrainian].

21. Mysiuha, B. (2023, October 25). Intelektualne mystetstvo: vstup do manifestu [Intellectual art: an introduction to the manifesto]. Zbruc. https://zbruc.eu/node/116793 [in Ukrainian].

22. Simeini tsinnosti – rodynni zviazky: rodyna Korzh–Radko – Trehubovy: vid Andriia do Mykolaia, vid Mykolaia do Vasylia [Family values – family ties: the Korzh-Radko family – the Trehubovs: from Andriy to Mykola, from Mykola to Vasyl]. (n.d.). Museum of Modern Ukrainian Art. https://modern-museum.org.ua/novyny/semeyn-e-tsennosty-rodynni-zv-iazky-rodyna-korzh-radko-trehubovy-vid-andriia-do-mykolaia-vid-mykolaia-do-vasylia/ [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 76.05:7.05
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.23

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

Олійник Вікторія Василівна,
здобувач вищої освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва
та дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0004-6958-5059
oliynickv@gmail.com

ЗАСОБИ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ

У дослідженні здійснено комплексний аналіз засобів і принципів формування візуальної айдентики сучасних культурних проєктів в умовах цифрової трансформації та посилення конкуренції у сфері креативних індустрій. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі візуальних комунікацій у процесах репрезентації культурних ініціатив, необхідністю створення цілісного та впізнаваного образу проєкту, здатного ефективно функціонувати в багатоканальному медіасередовищі. Метою дослідження є систематизація основних засобів візуальної айдентики та визначення принципів їх узгодженого застосування у контексті культурних проєктів. В роботі використано порівняльний аналіз сучасних дизайнерських практик, а також елементи структурно-композиційного та функціонального підходів до дослідження візуальних систем. Айдентика розглядається як цілісна система візуальних елементів, що забезпечує комунікацію між проєктом і цільовою аудиторією, формує впізнаваність, емоційний відгук та ціннісне позиціонування. Проаналізовано ключові складові айдентики такі як логотип, кольорова палітра, типографіка та визначено принципи їх інтеграції і адаптації в різних медіаформатах, зокрема у цифровому середовищі. В результаті проведеного дослідження обґрунтовано, що ефективна візуальна айдентика виступає інструментом підвищення комунікативної ефективності культурних проєктів, сприяє їх популяризації, розширенню аудиторії та формуванню стійкого іміджу в культурному просторі. Визначено, що системність, адаптивність і концептуальна цілісність є ключовими чинниками успішної реалізації айдентики в сучасних умовах.

Ключові слова: *айдентика, культурні проєкти, графічний дизайн, бренд, логотип, типографіка, кольорова палітра.*

Kostenko Ihor, Oliynick Viktoriia. TOOLS AND PRINCIPLES OF FORMING THE VISUAL IDENTITY OF CONTEMPORARY CULTURAL PROJECTS

The study provides a comprehensive analysis of the tools and principles for forming the visual identity of contemporary cultural projects in the context of digital transformation and increasing competition within the creative industries. The relevance of the research is obusловлена the growing role of visual communications in representing cultural initiatives, as well as the need to create a coherent and recognizable project image capable of functioning effectively in a multi-channel media environment. The aim of the study is to systematize the main tools of visual identity and to define the principles of their consistent application within the context of cultural projects. The research methodology includes comparative analysis of contemporary design practices, along with elements of structural-compositional and functional approaches to the study of visual systems.

Visual identity is considered as an integrated system of visual elements that ensures communication between the project and its target audience, shapes recognizability, emotional response, and value-based positioning. The key components of visual identity–such as the logo, color palette, and typography–are analyzed, and the principles of their integration and adaptation across various media formats, particularly in the digital environment, are defined.

© Костенко І. О., Олійник В. В., 2026

The results of the study substantiate that an effective visual identity serves as a tool for enhancing the communicative efficiency of cultural projects, contributes to their promotion, audience expansion, and the formation of a stable image within the cultural space. It is determined that consistency, adaptability, and conceptual integrity are key factors for the successful implementation of visual identity in contemporary conditions.

Key words: *visual identity, cultural projects, graphic design, brand, logo, typography, color palette.*

Вступ. У сучасному суспільному середовищі візуальна айдентика виступає одним із ключових інструментів формування комунікації між культурним проєктом і його аудиторією, визначаючи не лише впізнаваність і візуальну цілісність, а й ефективність передачі смислів, цінностей і концепції проєкту. В багатьох випадках практики створення айдентики часто розглядаються як окремі дизайнерські рішення, що реалізуються ситуативно, без належного узагальнення, систематизації та теоретичного осмислення. Фрагментарність підходів ускладнює формування цілісних візуальних систем, що, своєю чергою, призводить до зниження впізнаваності культурних ініціатив, втрати стилістичної єдності та труднощів у масштабуванні айдентики в межах різних комунікаційних каналів і форматів. Відсутність чітко структурованих принципів і засобів формування візуальної айдентики також обмежує можливості її ефективного використання у довготривалих та багатокомпонентних проєктах, таких як фестивалі, виставки, міждисциплінарні платформи чи освітні ініціативи. У багатьох випадках айдентика створюється без урахування контексту середовища, особливостей цільової аудиторії та специфіки продукту, що знижує рівень комунікативної ефективності та ускладнює формування емоційного зв'язку з глядачем чи учасником. Крім того, недостатня увага до узгодженості в поєднанні елементів айдентики таких як логотип, кольорова гама, типографіка, графічні та мультимедійні компоненти призводить до візуальної розрізненості та втрати ідентичності бренду. Актуальність дослідження визначається системною цифровізацією культурного середовища та динамічним зростанням креативних індустрій, що призводить до кількісного збільшення культурних проєктів і загострення конкуренції за обмежені ресурси уваги аудиторії. У цих умовах різноманітні ініціативи функціонують переважно в межах цифрової системи, де ключовими каналами комунікації виступають вебплатформи, соціальні мережі та мультимедійні сервіси, які задають специфічні параметри сприйняття та взаємодії з контентом. Така трансформація комунікативного поля зумовлює підвищення вимог до проєктування візуальної складової, від базової інформативності до системної, концептуально обґрунтованої та адаптивної візуальної айдентики, здатної забезпечувати швидку ідентифікацію, послідовність репрезентації на різних носіях і платформенну узгодженість. Формування ефективної айдентики постає не лише як естетичне завдання, а як важливий засіб комунікації, що безпосередньо впливає на впізнаваність, залучення та утримання аудиторії. Ефективність комунікації, рівень залучення аудиторії та загальне сприйняття культурного продукту значною мірою залежать від обґрунтованості дизайнерських рішень, їх узгодженості та відповідності концепції проєкту, а також сучасним вимогам візуальної культури та адаптивності медіасередовища.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні засобів та принципів формування візуальної айдентики сучасних культурних проєктів, а також у їх систематизації як цілісної дизайн-стратегії в умовах цифрового середовища.

Матеріали та методи дослідження. Дослідження базується на підході, який трактує айдентику як цілісну багаторівневу структуру взаємопов'язаних елементів (логотип, кольорова палітра, типографіка, графічні та мультимедійні компоненти), інтегрованих у єдину комунікаційну стратегію. Використано методи порівняльного аналізу сучасних дизайнерських практик, структурно-композиційного аналізу візуальних рішень, функціонального аналізу комунікативної ефективності айдентики.

Результати. Аналіз наукових праць свідчить про поступове розширення підходів до розуміння айдентики від суто графічного явища до комплексної системи, що поєднує естетичні, комунікативні та соціокультурні аспекти**.** У сучасних дослідженнях значна увага приділяється трансформації айдентики під впливом цифрового середовища. В роботі Р. Дьяченко та О. Адаменко [1] розглядається айдентика як інструмент посилення позицій бренду в умовах цифрової конкуренції, де вона виконує функцію не лише візуального оформлення, а й засобу ефективної комунікації з аудиторією . В роботі Н. Кравченка [2] аналізується розвиток динамічної айдентики в сучасному українському дизайні, де акцент зроблено на гнучкості візуальних систем і можливості їх адаптації до різних контекстів та носіїв . Це особливо актуально для культурних проєктів, які функціонують у багатоканальному середовищі. В роботах, що аналізують ребрендинг художніх музеїв, визначено, що дизайн айдентики виступає важливою складовою культурної стратегії та інструментом їх популяризації [3] . Дослідження трансформації айдентики Дніпровського художнього музею демонструє, що оновлення візуальної мови є необхідною умовою адаптації культурних установ до сучасних вимог цифрової комунікації та підвищення їх конкурентоспроможності [4]. Дослідження етнодизайну у формуванні айдентики акцентуються на ролі культурних кодів, символіки та традиційних мотивів як засобів створення глибокого змістового наповнення візуального образу[5].

Аналіз практик реалізації культурних заходів дозволив виокремити основні засоби формування візуальної айдентики, до яких належать логотип, кольорова палітра, типографіка, графічні елементи, фотостиль та мультимедійні компоненти. Встановлено, що найбільш ефективними є ті рішення, які функціонують у межах єдиної дизайн-системи, що забезпечує узгодженість усіх елементів та їх адаптацію до різних форматів і каналів комунікації. Отримання компанією фірмового стилю позитивно позначається на довірі споживача, тому що вважається, що це показник організованості і порядку, як у виробництві, так і в будь-якому іншому напрямку діяльності.

До ключових принципів формування айдентики культурних проєктів потрібно віднести цілісність, що передбачає узгодженість усіх візуальних компонентів; концептуальність, яка забезпечує відповідність дизайну змісту та ідеї проєкту; унікальність, що сприяє диференціації серед інших культурних ініціатив; адаптивність, яка дозволяє ефективно використовувати айдентику в різних медіа [6]. Роль візуальної комунікації важлива, оскільки дослідження показують, що люди ефективніше зв’язуються та запам’ятовують повідомлення, коли існує взаємоєдність між словом та зображенням [7]. Впізнаваність безпосередньо залежить від послідовності та повторюваності використання елементів айдентики у різних каналах комунікації. Регулярна візуальна присутність проєкту в однаковій або узгодженій стилістиці сприяє формуванню в аудиторії візуальної пам’яті, що дозволяє швидко ідентифікувати його серед інших інформаційних повідомлень. Відсутність єдиного стилю або часта зміна візуальних рішень призводить до розмивання образу та ускладнює процес розпізнавання [8].. Айдентика допомагає бренду бути впізнаваним без додаткових пояснень ще до того, як людина прочитає текст або розбереться в продукті. Саме вона створює перше враження і визначає, чи захоче аудиторія продовжити контакт [9]. Окремо варто зазначити, що ефективна айдентика сприяє не лише впізнаваності, а й підвищенню рівня довіри до культурного проєкту. Узгоджені та професійно реалізовані візуальні рішення створюють відчуття цілісності, продуманості та надійності, що є важливим для формування позитивного сприйняття аудиторією. Крім того, емоційно насичена та концептуально обґрунтована айдентика здатна викликати асоціативні зв’язки, які посилюють запам’ятовуваність і сприяють довготривалому закріпленню образу проєкту у свідомості користувачів. Колір і форма логотипу є визначальними чинниками впливу на сприйняття культурного проєкту аудиторією

та відіграють ключову роль у формуванні його впізнаваності й емоційного образу. Логотип, як центральний елемент візуальної айдентики, функціонує не лише як знак ідентифікації, але й як носій смислів, що передаються через візуальні характеристики. Правильно підібрана кольорова палітра сприяє кращому запам'ятовуванню логотипу та підсилює емоційний зв'язок із аудиторією. Форма логотипу також має суттєвий вплив на сприйняття. Геометрично чіткі, прості форми (коло, квадрат, трикутник) забезпечують легкість розпізнавання та швидкість обробки інформації, що особливо важливо в умовах інформаційного перенасичення. Органічні, асиметричні або динамічні форми створюють відчуття креативності, руху та індивідуальності, що часто використовується у сфері культурних і мистецьких проєктів. Форма об'єктів у логотипі чи упаковці виконує не лише декоративну, а й глибинну психологічну функцію, впливаючи на те, які характеристики приписуються бренду у свідомості споживача. Це явище пояснюється гештальт-принципами сприйняття, які зумовлюють автоматичне узагальнення візуального досвіду.

Типографіка також є одним із провідних засобів формування візуальної айдентики сучасних культурних проєктів, адже саме через шрифтові рішення передається характер, емоційний настрій і смислове наповнення бренду. Вона виконує не лише функцію забезпечення читабельності інформації, а й є носієм культурних та емоційних сенсів, що допомагає проєкту вирізнятися серед інших і створювати впізнаваний образ. Жирний і сучасний шрифт може бути більш доречним для технологічного стартапу, тоді як шрифт із скриптом доцільно використовувати для люксового бренду. Правильна типографіка допоможе посланню резонувати з аудиторією та зробити його більш запам'ятовуваним [10]. Лю Цин та Олександра Шмельова-Нестеренко [11] звертають увагу на те, що типографіка є невід'ємним компонентом видимої ідентичності міста. Автори зазначають, що шрифтовий дизайн у міському брендингу виконує роль сполучної ланки між історичним минулим та сучасними візуальними комунікаціями. Дослідники акцентують, що успішна візуалізація міського бренду базується на інтеграції символів культурної спадщини безпосередньо у графічні елементи, зокрема у шрифтові накреслення. Це дозволяє місту не лише виокремити свою унікальність серед інших мегаполісів, а й посилити глобальне визнання через впізнавану візуальну мову. Важливим моментом є гармонійне поєднання типографіки з іншими елементами візуальної айдентики кольором, графічними елементами та композицією. Коли всі ці складові взаємопов'язані, формується цілісний образ бренду. У сучасних культурних проєктах все частіше застосовується принцип контрасту поєднання різних шрифтових стилів, як то акцидентний шрифт у назві, антиква або гротеск у текстовій частині, що допомагає виділити ключові елементи та створити візуальну ієрархію. В роботі [12] підкреслюється, що типографіка відіграє ключову роль не лише у передачі текстової інформації, а й у формуванні візуальної мови, яка визначає сприйняття проєкту аудиторією. Зазначається, що шрифти та їхнє використання задають тон і характер повідомлення, передають емоційне та культурне навантаження, а також сприяють формуванню впізнаваності бренду. Послідовне застосування шрифтових рішень у всіх комунікаційних матеріалах підвищує впізнаваність і цілісність бренду, що робить його образ більш стабільним та ефективним у комунікації з аудиторією при використанні різноманітних носіїв інформації .

Принципи формування візуальної айдентики сучасних культурних проєктів визначають основні підходи до створення цілісного, впізнаваного та ефективного образу бренду. Усі елементи айдентики, такі як логотип, кольорова палітра, шрифти та графічні елементи, мають бути взаємопов'язані та створювати єдиний образ. Це забезпечує впізнаваність і послідовність у комунікації з аудиторією. Не менш важливим є принцип унікальності, який передбачає виділення проєкту серед інших та відображення його концепції й ідентичності. Унікальні графічні

рішення, авторські шрифти та нестандартні композиційні прийоми допомагають сформувати неповторний стиль. Принцип впізнаваності полягає в тому, що всі елементи айдентики повинні легко асоціюватися з проєктом. Чіткий логотип, характерна кольорова палітра та добре підібрані шрифти створюють «пам'ятний» образ, який залишається в свідомості аудиторії. Також важливою є гнучкість та адаптивність айдентики. Сучасні культурні проєкти функціонують як в офлайн-, так і в онлайн-просторі, тому всі елементи повинні ефективно відображатися на різних носіях друкованих матеріалах, вебсайтах, соціальних мережах та мобільних додатках. Використання масштабованих логотипів, адаптивних шрифтів та гнучких кольорових рішень забезпечує універсальність застосування [13]. Принцип простоти та читабельності полягає у тому, що айдентика має бути зрозумілою та легко сприйматися. Чіткі форми, зручні для читання шрифти та логічна композиція дозволяють аудиторії швидко орієнтуватися та запам'ятовувати бренд. Принцип консистентності передбачає послідовне використання всіх елементів айдентики у всіх комунікаційних матеріалах, що формує стабільний образ і підвищує довіру до проєкту. Принцип емоційності та символічності дозволяє передавати характер і цінності проєкту, викликаючи у аудиторії певні емоційні асоціації. У сукупності ці принципи формують основу для проєктування айдентики, де візуальна система виступає не лише естетичним оформленням, а інструментом комунікації культурного проєкту.

Висновки. Аналіз сучасних культурних проєктів показує, що візуальна айдентика відіграє ключову роль у формуванні впізнаваності та емоційного зв'язку з аудиторією. Засоби айдентики, такі як логотип, кольорова палітра, шрифти та графічні елементи, формують цілісне сприйняття проєкту та забезпечують його відмінність у культурному просторі. Принципи послідовності, адаптивності, унікальності, консистентності та цілісності дозволяють створювати ефективні візуальні комунікації, що відповідають концепції проєкту та потребам цільової аудиторії.

Доведено, що яскраві кольори підвищують емоційний відгук, а унікальна форма логотипу сприяє легшій запам'ятовуваності. Крім того, сучасні культурні проєкти дедалі частіше використовують динамічні та мультимедійні елементи в айдентиці, що підкреслює важливість інтеграції цифрових технологій у візуальне оформлення.

Перспективи подальших досліджень полягають у комплексному вивченні взаємозв'язку між візуальною айдентикою та поведінкою аудиторії. Актуальним є дослідження ефективності інтерактивних та адаптивних візуальних елементів, які змінюються залежно від контексту та платформи, а також вивчення впливу культурних кодів та локальної символіки на сприйняття проєкту.

Література:

1. Дьяченко Р., Адаменко О. Айдентика як інструмент посилення бренду в умовах цифрової конкуренції. *Інтегровані комунікації.* 2025 2(20), с. 90–94. https://doi.org/10.28925/2524-2652.2025.211

2. Кравченко Н.І. Динамічна айдентика в проєктах сучасних українських дизайнерів. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2022. № 6. С. 45–55. DOI: 10.32782/uad.2022.6.6

3. Вежбовська Л., Осадча Т. Ребрендинг українських художніх музеїв: дизайн як культурна стратегія. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* 2021. Т. 4, № 2. DOI: 10.31866/2617-7951.4.2.2021.246829

4. Несмачний С.М., Шостакович В.Г., Капшукова О.С. Трансформація візуальної ідентичності Дніпровського художнього музею: практики графічного дизайну та музейного брендингу. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2025. № 2. DOI: 10.32782/uad.2025.2.7

5. Нога О., Васильєва О. Естетичні принципи формування брендової айдентики на основі етнодизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89, т. 2. С. 149–154. DOI: 10.24919/2308-4863/89-2-21

6. Wheeler A. *Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team*. 5th ed. Hoboken : John Wiley & Sons, 2017. 336 p.

7. Айдентика бренду: З чого вона складається і чому бізнесу без неї ніяк URL: https://ukrainiandigital.com/aydentyka-brendu-z-choho-vona-skladaietsia-i-chomu-biznesu-bez-nei-niiak/ (дата звернення: 24.03.2026)

8. Airey D. Identity Designed: The Definitive Guide to Visual Branding. Beverly Rockport Publishers, 2019. 256 p.

9. 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

10. Важливість типографіки у графічному дизайні. URL: https://ua.linkedin.com/pulse/importance-typography-graphic-design-hammad-aslam-k8acf?tl=uk (дата звернення: 24.03.2026)

11. Liu Q., Shmelova-Nesterenko O. Typological analysis of cultural heritage applications in city brand identity design. Art and Design, 2025. 8(3), 46–57. DOI: 10.30857/2617-0272.2025.3.4

12. Гієнко К., Чемерис Г. Візуальна комунікація як ефективний інструмент взаємодії з користувачами у просторі. *Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies* : Proceedings of Ist International Scientific and Practical Conference (DVAC`23), 2023, 12. Zaporizhzhia. https://doi.org/10.5281/zenodo.10360331

13. Костенко І.О. Формування візуального образу бренду у веб та поліграфічному середовищі. *Теорія та практика дизайну*, 2025. 37, 343–348. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.34

References:

1. Diachenko, R., & Adamenko, O. (2025). Aidentyka yak instrument posylennia brendu v umovakh tsyfrovoi konkurentsii [Identity as a tool for strengthening a brand in conditions of digital competition]. Intehrovani komunikatsii, 2(20), 90–94. https://doi.org/10.28925/2524-2652.2025.211

2. Kravchenko, N.I. (2022). Dynamichna aidentyka v proiektakh suchasnykh ukrainskykh dyzaineriv [Dynamic identity in projects of contemporary Ukrainian designers]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, (6), 45–55. https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.6

3. Vezhbovska, L., & Osadcha, T. (2021). Rebrendynh ukrainskykh khudozhnikh muzeiv: dyzain yak kulturna stratehiia [Rebranding of Ukrainian art museums: Design as a cultural strategy]. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu, 4(2). https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246829

4. Nesmachnyi, S.M., Shostakovych, V.H., & Kapshukova, O.S. (2025). Transformatsiia vizualnoi identychnosti Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu: praktyky hrafichnoho dyzainu ta muzeinoho brendynhu [Transformation of the visual identity of the Dnipro Art Museum: Practices of graphic design and museum branding]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, (2). https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.7

5. Noha, O., & Vasylieva, O. (2025). Estetychni pryntsypy formuvannia brendovoi aidentyky na osnovi etnodyzainu [Aesthetic principles of forming brand identity based on ethnodesign]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 89(2), 149–154. https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-21

6. Wheeler, A. (2017). Designing brand identity: An essential guide for the whole branding team (5th ed.). John Wiley & Sons.

7. Aidentyka brendu: Z choho vona skladaietsia i chomu biznesu bez nei niiak [Brand identity: What it consists of and why business cannot function without it]. (n.d.). Retrieved March 26, 2026, from https://ukrainiandigital.com/aydentyka-brendu-z-choho-vona-skladaietsia-i-chomu-biznesu-bez-nei-niiak/

8. Airey, D. (2019). Identity designed: The definitive guide to visual branding. Rockport Publishers.

9. 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. Seriia ekonomichna, (68). https://doi.org/10.30970/ves.2025.68.0.6817

10. Vazhlyvist typohrafiky u hrafichnomu dyzaini [The importance of typography in graphic design]. (n.d.). Retrieved March 27, 2026, from https://ua.linkedin.com/pulse/importance-typography-graphic-design-hammad-aslam-k8acf?tl=uk

11. Liu, Q., & Shmelova-Nesterenko, O. (2025). Typological analysis of cultural heritage applications in city brand identity design. Art and Design, 8(3), 46–57. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.3.4

12. Hiienko, K., & Chemerys, H. (2023, December). Visual communication as an effective tool of interaction with users in space. In Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference (DVAC'23). https://doi.org/10.5281/zenodo.10360331

13. Kostenko, I.O. (2025). Formuvannia vizualnoho obrazu brendu u veb ta polihrafichnomu seredovyshchi [Formation of the visual image of a brand in web and print environments]. Theory and Practice of Design, (37), 343–348. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.34

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 726.8(=411.16)(477):7.033.3:7.046.3
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.24

Левкович Наталія Ярославівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4440-204X
levkovychnat@gmail.com

Бабунич Юлія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-1947-8325
yulia.babunych@lnam.edu.ua

Щевйова Уляна Дмитрівна,
доктор філософії,
викладач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-8586-5254
ushcheviova@lnam.edu.ua

ЄВРЕЙСЬКЕ КЛАДОВИЩЕ У САТАНОВІ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ВПЛИВИ МИСТЕЦТВА БЛИЗЬКОГО СХОДУ В ДЕКОРАТИВОМУ ОЗДОБЛЕННІ МАЦЕВ

Стаття присвячена дослідженню мацев Сатанівського єврейського некрополя у контексті візуальної культури з акцентом на впливи мистецтва Близького Сходу на їх декоративне оздоблення. Об'єктом дослідження є меморіальна пластика Сатанова як цілісна художньо-символічна система, що поєднує текстову та образну складові. Метою статті є виявлення та інтерпретація близькосхідних орнаментальних і зооморфних мотивів, простеження шляхів їх трансмісії та аналіз процесів адаптації у єврейській меморіальній традиції на прикладі кладовища у Сатанові.

Методологічну основу становлять мистецтвознавчі та візуально-культурні підходи, зокрема формально-стилістичний, іконографічний та іконологічний аналіз, а також візуально-семіотичний метод, що дозволяє розглядати мацеву як знакову систему. У роботі застосовано також історико-порівняльний підхід для співставлення локальних пам'яток із ширшим євразійським контекстом.

У результаті дослідження встановлено, що декоративне оздоблення мацев Сатанова формувалося під впливом трансрегіональних художніх процесів, у яких важливу роль відігравали мотиви, поширені в мистецтві Ірану та ісламського світу. Зокрема, циклічні композиції з тваринами, такі як мотив трьох зайців, демонструють зв'язок із близькосхідними орнаментальними традиціями, проте у локальному контексті набувають нових, переважно есхатологічних значень, пов'язаних із уявленнями про вічне життя та духовний перехід. Водночас підкреслено, що ці мотиви не мають прямої прив'язки до соціального статусу чи гендерної ідентичності похованого, а функціонують на рівні універсальних символів.

Наукова новизна дослідження полягає у розгляді мацев Сатанова як явища візуальної культури, у якому близькосхідні впливи проявляються не лише в іконографії, але й у принципах композиції та художнього мислення. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів для подальших досліджень єврейської некропольної спадщини, а також у сфері охорони культурної спадщини та музейної інтерпретації.

Ключові слова: *візуальна культура, мистецькі впливи Близького Сходу, меморіальна пластика, єврейські кладовища, мацеви, символіка оздоблення, збереження пам'яток культури.*

© Левкович Н. Я., Бабунич Ю. І., Щевйова У. Д., 2026

Levkovych Nataliya, Babunych Yuliia, Shcheviova Uliana. THE JEWISH CEMETERY IN SATANIV IN THE CONTEXT OF VISUAL CULTURE: INFLUENCES OF MIDDLE EASTERN ART IN THE DECORATIVE ORNAMENTATION OF MATZEVOT

This article examines the matzevot of the Sataniv Jewish cemetery within the framework of visual culture, with a particular focus on the influence of Middle Eastern art on their decorative design. The object of the study is the funerary sculpture of Sataniv as an integrated artistic and symbolic system that combines textual and visual components. The aim of the research is to identify and interpret Middle Eastern ornamental and zoomorphic motifs, trace the paths of their transmission, and analyze the processes of their adaptation within the Jewish memorial tradition.

The methodological framework is based on art historical and visual culture approaches, including formal-stylistic, iconographic, and iconological analysis, as well as a visual-semiotic method that allows the matzevah to be interpreted as a sign system. A comparative historical approach is also applied in order to situate the local material within a broader Eurasian context.

The study demonstrates that the decorative program of the Sataniv matzevot was shaped by transregional artistic processes, in which motifs widespread in the art of Iran and the Islamic world played a significant role. In particular, cyclic compositions with animals, such as the motif of three hares, reveal connections with Middle Eastern ornamental traditions, yet in the local context they acquire new, predominantly eschatological meanings related to concepts of eternal life and spiritual transition. At the same time, these motifs are shown to lack direct association with the social status or gender identity of the deceased, functioning instead at the level of universal symbolism.

The scientific novelty of the study lies in the interpretation of the Sataniv matzevot as a phenomenon of visual culture, where Middle Eastern influences are manifested not only in iconography but also in compositional principles and modes of artistic thinking. The practical significance of the research consists in its potential application to further studies of Jewish funerary heritage, as well as in the fields of heritage preservation and museum interpretation.

Key words: *visual culture, Middle Eastern artistic influences, memorial sculpture, Jewish cemeteries, matzevot, decorative symbolism, preservation of cultural heritage.*

Вступ. Єврейські некрополі є темою досліджень у межах історичної, культурологічної, мистецтвознавчої, філологічної парадигм. У кожному із цих підходів пам'ятки меморіальної спадщини постають не тільки як простір поховання, але також як складний культурний текст, у якому закодовано пам'ять про громаду, її соціальну структуру, релігійні уявлення, художні традиції. У межах історичного підходу єврейські некрополі досліджуються передусім як джерело реконструкції життя громад, які були знищеними під час Голокосту. За відсутності збережених архівний джерел і значної фрагментарності історичних матеріалів кладовища, а саме тексти та оздоблення мацев стають одним із збережених сегментів інформації. Вони фіксують імена, дати, родинні зв'язки, духовні та суспільні досягнення померлих. Культурологічний підхід розширює це бачення, інтерпретуючи кладовище як простір колективної пам'яті, символічної репрезентації світоглядних уявлень, поєднання сакральних і соціальних вимірів. Відповідно кладовище стає середовищем трансляції цінностей, норм та моделей поведінки, пов'язаних із уявленнями про життя, смерть, гріх, праведність і посмертне існування. Мистецтвознавчий аспект акцентує на надгробках як художніх об'єктах, а мацеви розглядаються як твори народного або професійного мистецтва. Саме на перетині цих підходів формується сучасне розуміння єврейських кладовищ як об'єкту дослідження в межах візуальної культури. Візуальна культура, як міждисциплінарне поле, орієнтоване на аналіз образів, способів їхнього створення, функціонування та сприйняття, дозволяє розглядати мацеву як частину ширшої системи візуальної комунікації. Надгробок у цьому контексті є медіумом, через який здійснюється передача інформації про померлого, але водночас – і про світогляд спільноти, що його створила. Символічні зображення, композиційні структури, орнаментальні мотиви та навіть матеріальність каменю формують візуальний наратив, що функціонує поряд із текстовим. Актуальність дослідження єврейських кладовищ у перспективі візуальної культури зумовлена також тим, що ці об'єкти перебувають на межі зникнення. Багато зазнали руйнувань, частина мацев втрачена або переміщена, а їхній первісний контекст є порушений.

У таких умовах особливо важливим є не лише документування, але й інтерпретація збереженого матеріалу як цілісної візуально-культурної системи. Аналіз мацев дозволяє реконструювати не лише індивідуальні історії, але й ширші культурні процеси, а саме, взаємодію між єврейською традицією та мистецькими впливами Східної та Центральної Європи, Близького Сходу та ісламського світу.

Матеріали та метод. Дослідження єврейських кладовищ, зокрема мацев як ключових об'єктів меморіальної культури ґрунтується на міждисциплінарному підході. Зокрема формально-стилістичний аналіз дає змогу дослідити морфологію мацев, їх композиційні структури, характер композиції. Іконографічний метод дозволяє ідентифікувати основні мотиви, простежити їх повторюваність, варіативність, локальні інтерпретації, і що важливо сторонні мистецьки впливи. Методи візуальної культури дають можливість трактувати мацеви як складну знакову систему. Де текст і зображення функціонують у тісній взаємодії, формують багаторівневий візуальний наратив.

Єврейські кладовища України є темою низки наукових досліджень. Зокрема Михайло Носоновський [1, 2, 3] розглядає кладовища як джерело історії, епіграфіки та фольклорний уявлень і релігійної культури. Джерелами дослідження для М. Носоновського є надгробки з кладовищ Львова, Острога, Дубна, Коломиї. Важливими мистецтвознавчими дослідженнями є праці Бориса Хаймовича, в яких автор зосереджує свою увагу на символіці декоративного оздоблення мацев, зокрема мотиві трьох зайців, що біжать по колу [4, 5]. Єврейським кладовищам України присвячені праці Христини Бойко [6, 7], Дмитра Плюховича [8] та інших.

Результати. У сучасному науковому дискурсі проблематика міжкультурних взаємодій все частіше розглядається як структурна основа досліджень, і особливо актуальною є для тих регіонів, де впродовж тривалого часу функціонували зони активних культурних контактів. Таким регіоном взаємної інтеграції була Центрально-Східна Європа де різні етнічні, релігійні, мовні спільноти співіснували, взаємодіяли впродовж століть, запозичували одна в одної форми, образи, практики та моделі репрезентації.

Особливості єврейського мистецтва визначалися також тим, що впродовж століть воно розвивалося як художня система, в якій з великою обережність ставилися до оновлення форми та швидше дотримувалися принципів збереження, повторення та передачі традицій. Усталеність форм досягалася завдяки тому, що мистецькі практики були тісно пов'язаними з релігійними законами, суспільними нормами, ритуалами та навіть колективною пам'яттю. Саме тому багато образів, мотивів, композиційних схем та декоративних прийомів не були випадковими системами оздоблення, а ставали носіями сакрального змісту і відображенням стійкої традиції. Єврейське мистецтво демонструє виняткову історичну тяглість, і не просто зберігало певні форми, але і відтворювало усталений культурних код який формувався в найдавніші періоди. Єврейська культура впродовж століть існувала поруч із іншими культурами Близького Сходу, Середземномор'я, пізніше Середньовічної Європи та ісламського світу, що зумовили її відкритість до зовнішніх впливів, але не призвела до розчинення ідентичності. Це також сприяло виробленню стійкого культурного коду, в якому запозичені елементи переосмислювалися у відповідності до власних релігійних та соціальних принципів [9, с. 164–165].

У цьому контексті особливої уваги заслуговують впливи мистецтва Близького Сходу на художню культуру євреїв Східної Європи XVI–XIX ст., які дають можливість переглянути не лише традиційну візію на єврейське мистецтво, але й механізми трансмісії візуальних форм. В традиційній історіографії єврейське мистецтво, зокрема художнє оздоблення надмогильних каменів-мацев розглядається як відносно автономне явище, сформоване в межах релігійної традиції та локального середовища. З другої половини XX ст. поширеним стає підхід, який розглядає єврейське мистецтво як частину більш

широкого культурного процесу, у межах якого форми, композиції та мотиви циркулюють між різними культурними системами. Таким чином, аналіз оздоблення мацев дозволяє не лише висвітлити конкретні приклади запозичень, але й реконструювати складні ланцюжки культурної передачі які поєднують ремінісценції ісламського, візантійського, західні та центрально-європейські місцеві впливи. Ключовим питанням є визначення характеру впливів, а саме прямі запозичення з ісламського мистецтва, чи їх трансмісію через європейське художнє середовище, яке вже інтегрувало близькосхідні мотиви у власну художню мову.

Варто зазначити, що мистецькі впливи Близького Сходу потрапляти в мистецтво інших культур не через абстрактний «культурний вплив», а через цілком конкретні канали обігу товарів, мистецьких пам'яток та навіть майстрів. Передусім мова йде про торгівлю тканинами, килимами, виробами з бронзи та срібла яка доволі часто зосереджувалася в руках єврейських купців та торговців. Низка дослідників зазначає, що саме торгівля тканинами в XVI–XVIII ст. стала одним із ключових механізмів трансмісії орнаментальних схем між окремими регіонами Європи. Майстри не буквально копіювали імпортовані товари, а частіше засвоювали композиційну логіку чи трансформували окремі елементи. Так в виробах християнських, юдейських майстрів з'являлися аркоподібні побудови композиції, симетричні бордюри, пальмети, «східна» флора та щільне заповнення орнаментом усіх площини.

Єврейське мистецтво Східної Європи та Галичини зокрема не було пасивним реципієнтом впливів Близького Сходу, а навпаки, в ньому адаптувалися та переосмислювалися запозичені мотиви, які інтегрувалися у власну символічну систему. Найбільш влучно це ілюстрували розписи синаґог XVII–XVIII ст. На жаль, більшість із них є втраченими на сьогодні, їх стінопис зберігся до наших днів тільки у рисунках, живописних полотнах Ісидора Кауфмана, реконструкціях та світлинах початку XX ст. Так в розписах інтер'єрів синаґоги в Гвіздці, Ходорові спостерігаємо складні декоративні програми, що поєднують традиційні єврейські символи з мотивами які мають виразне позаюдейське походження. Як зазначає Борис Хаймович саме так відбувалася «легітимізація» запозичених образів, які стали частиною єврейської візуальної культури [4, с. 156, 179]. Відповідно наступним кроком перенесення мотивів стало їх використання в меморіальній пластиці та ритуальних пам'ятках синагогального та домашнього використання.

В мистецтві Близького Сходу, зокрема сасанідському в III–VII ст. відбувалося формування надзвичайно важливої і впливової системи образів, пов'язаних із ідею божественного походження царської влади, космічного порядку та сакральних кодів. У цій системі особливе місце належить зооморфним та гібридним істотам – левам, грифонам, крилатим тваринам, а також сценам полювання, які виступають не просто як жанрові зображення, а як візуальні метафори контролю над природою, космічним та земних хаосом. Усталеним іконографічним типом була сцена хижака і жертви, де домінуюча істота – лев, грифон, хижий птах перемагає слабшу – козу, зайця, оленя. Ця композиція має глибоке символічне значення, пов'язане із уявленням про космічну ієрархію та політичну владу. З часом ця система образів не зникає, а трансформується і набуває цілком інших конотацій.

У близькосхідній традиції сцени нападу грифона на інших, більш слабших тварин мають чітко виражену символічну функцію. Як гібридна істота, що поєднує риси земного та небесного хижака, грифон символізує силу вищого порядку, яка перевищує природній світ і має виразні сакральні конотації [10, с. 14]. В єврейській візуальній культурі цей мотив з'являється через складну систему культурних контактів, і набуває нового трактування. На відміну від інших іконографічних груп, що мають чітку семантичну прив'язку до статі, соціального статусу похованого зображення грифона не функціонує як ідентифікаційний знак. Зображення грифона і жертви декорують мацеви кладовищ

у Кутах, Косові, Сатанові та інших. Зокрема на надгробку датованому 1869 – 1870 роком з кладовища у Сатанові (переклад тексту епітафії засвідчує, що похована була благочестивою людиною «ינימשב / ל״לקת הבש / נ״פ» ברה / ה״בצנת וושח ׳ה סויב / וימע לא חסאנ / תרצע / жінка Такель / померта у день свята Шміні Ацерат / була приєднана до свого народу у день 5-го хешвана / дружина Моше Наха Ашменіг нащадок нашого вчителя рабі Цві Гірша / нехай душа її буде зав'язана у вузлі життя»). Схожа композиція декорує надгробок Еліягу сина рабі Зеєва, нажаль фрагмент епітафії з точною датою смерті є стертим (רב / והילא / דלוה רשיו / מת שיא / ומטנ / הפ» «Тут похований / чоловік праведний (досконалий) і прямий у своїх шляхах (чесний і справедливий) / Еліягу / син рабі Зеєва / помер у день святої Суботи / … »). У даному випадку оздоблення надгробків мотивом хижака та жертви може бути інтерпретоване як алегорія боротьби і випробувань, переходу від життя до смерті. І якщо в первісному контексті сцена нападу ілюструє та підкреслює домінування і силу, то в меморіальній пластиці є нагадуваннями про крихкість життя, неминучість смерті. Поєднуючи в собі риси хижої тварини і птаха, грифон уособлює дуальну природу – земну і небесну і виступає посередником між цими сферами. У контексті меморіальних пам'яток цей образ можемо інтерпретувати як символ подолання межі між матеріальним і духовним, знак перемоги над смертю, і відповідно основний семантичний акцент зміщується з гендерної, біографічної чи соціальної характеристики померлого на ідею духовної трансформації.

Особливістю кладовища в Сатанові є популярність композиції із зображенням трьох зайців, що становить один із найбільш упізнаваних але водночас найбільш концептуально складних мотивів оздоблення мацев. Ця композиція є відомою у світовій історії мистецтва «триєдиний заєць» або «тризаячий мотив». І будується на візуальному принципі, за яким три зайці, що розташовані по колу мають спільні вуха. Це створює ілюзію безперервного руху, та водночас формує замкнену, гармонійну структуру. Цей мотив не є випадковим, а свідчить про сформовані впродовж століть культурні трансфери та інтеграцію в локальні декоративні елементи ширших близькосхідних орнаментальних схем, що мають витоки в мистецтві Ірану, Центрально Азії та ісламського світу. Його використання в юдейській меморіальній пластиці засвідчує не лише відкритість місцевого мистецького середовища до зовнішніх впливів, але і здатність до їх переосмислення у межах власної символічної системи.



Рис. 1. 1) Мацева на могилі Еліезера сина Якова. Друга половина XVIII ст. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович

2) Мотив грифона та жертви в оздобленні мацеви на могилі Еліезера сина Якова. Друга половина XVIII ст. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович



Рис. 2. 1) Мацева на могилі Авраама Авелі. Друга половина XVIII ст. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович

2) Мотив трьох зайців в оздобленні мацеви на могилі Авраама Авелі. Друга половина XVIII ст. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович



Рис. 3. 1) Мотив трьох зайців в оздобленні мацеви на могилі Якова сина Цві з роду Блох. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович
2) Мотив трьох зайців в оздобленні мацеви на могилі Фрейди, дочки Авраама Га-Леві. 1793 р. с. Сатанів, Хмельницька обл. Фото: Наталія Левкович

Цей мотив у своїх дослідженнях аналізує Борис Хаймович, зазначаючи, що він є одним із найпомітніших «тваринних мотивів» у розписах дерев'яних синаґог Східної Європи XVIII – XIX ст., і не був винаходом єврейських майстрів, а був запозичений і адаптований з європейського мистецтва, до якого потрапив з мусульманського Сходу. Б. Хаймович акцентує на давніх паралелях зокрема в мистецтві Месопотамії, пам'ятках декоративного мистецтва Ірану XII–XIV ст., де поширеними були варіанти з трьома або чотирма зайцями. У єврейському мистецтві Східної Європи мотив трьох зайців відомий у розписах синагог Ходорова, Гвіздця, Яришева, Смотрича, Михалполя, Могилева, а також на мацевах Поділля. Найраніший відомий приклад у синагогальному розписі – Ходорів, 1714 рік. Б. Хаймович пов'язує мотив трьох зайців з мацев в Сатанові із іменами померлих або їхніх батьків, які збігаються з іменами біблійних праотців і праматерів – Авраам, Яків, Іцхак, Рівка, Сара, а також Моше. Звідси він робить висновок, що мотив може бути візуальною метафорою "מייחה רורצ" – «зв'язку вічного життя» з праведниками (4, с. 157-180).

Дослідниця Сю Ендрю пояснює поширення цієї композиції в європейському мистецтві тісним зв'язком із релігійними уявленнями про гріх і спасіння [11, с. 86]. Цей образ постає не як простий декоративний знак, а як складна візуальна формула середньовічного релігійного мислення. Його загадковість полягає саме в тому, що він не має однозначного пояснення і не зводиться до одного стабільного значення. Натомість мотив трьох зайців функціонує в полі напруги між гріхом і спасінням, тілесністю і духовним очищенням, спокусою і можливістю відкуплення. У цьому сенсі круговий рух тварин, їхня взаємопов'язаність через спільні вуха та замкненість композиції можуть трактуватися не лише як орнаментальна гра, а як символічне відтворення стану людської душі, що перебуває між небезпекою моральної нестало сті й надією на духовне оновлення. Саме тому мотив трьох зайців важливо розглядати не ізольовано, а в контексті середньовічної культури покаяння, страху перед гріхом, очікування Страшного суду та прагнення спасіння. Така інтерпретація дозволяє бачити в ньому універсальний образ переходу: від земної несталості до можливості духовного відродження [11, с. 86].

Мотив трох зайців уведено в композицію оздоблення мацеви в Сатанові на могилі Хаї Сегаль «לגש היח / השא תב / תרמ העונצו / ב"כ / ישימח מוי הרטפנ / יולה מהרבא / ׳מ תב אדיירפ / ה"בצנת / ושח» «Хая Сегаль / дочка (поважної) жінки / і скромної пані / Фрейди, дочки пана / Авраама Га-Леві / померла в четвер / 22 дня місяця Хешван / нехай душа її буде зв'язана у вузлі життя». На цій мацеві текст і зображення утворюють єдину семантичну систему, у якій ім'я померлої Хая, що з івриту означає «життя» знаходить своє відображення у композиції трьох зайців, замкнених у колі, що традиційно трактується як коло життя, рух і безкінечність. Таким чином зображення функціонує не як декоративний елемент чи соціальний маркер, а як символічна модель безперервності життя та духовного переходу.

Сходу композицію оздоблення має мацева над могилою рабі Шломо «זמ / והכ אציו זמטנ הפ / ׳ר מכחה / קיתו ינבר היהו / ובוט דלהש / מידבכנה / … / ה"בצנת / ה"לו והכה / ל"בא מהרבא / המלש ׳הומ» «Тут похований і відійшов коен / з достойних / що ходив у добрі / і був досвідченим рабином / мудрець рабі … / пан Шломо / (син) Авра-

ама, благословенної пам'яті / коен / нехай душа його буде зв'язана у вузлі життя». Декоративне вирішення мацеви має складну, багаторівневу, символічну програму, в які поєднано соціальне становище та есхатологічний мотив. А саме зображення рук коена у жесті священного благословення, що є чітким ідентифікаційним знаком і вказує на поховання представника роду коенів, нащадків храмових священнослужителів. Та композиція трьох зайців, що працює не на ідентифікаційному, а на метафізичному рівні. Круговий рух трьох тварин, замкнений у медальйон, створює образ безперервності, циклу, переходу й вічного руху. Особливо важливим є поєднання трьох зайців із парними левами, які фланкують центральний медальйон. Лев у єврейській візуальній традиції має широку семантику: він може асоціюватися з силою, праведністю, охороною сакрального простору, а також із тріумфом духовного начала. У цій композиції леви виконують роль своєрідних охоронців центрального символу. Вони не просто прикрашають площину мацеви, а підсилюють її сакральний центр – коло із трьома зайцями. Їхня симетрична постава створює композиційну рівновагу й формує образ урочистої, майже геральдичної репрезентації.

Висновки. Підсумовуючи результати дослідження, слід зазначити, що єврейські кладовища постають не лише як місця поховання, але як складні культурно-візуальні системи, в яких поєднуються історична пам'ять, релігійна традиція, художні практики та механізми символічної комунікації. Текст та зображення утворюють єдине семантичне поле, що дозволяє реконструювати не тільки індивідуальні дані похованого, але й ширші соціокультурні процеси, включно із рівнем інтеграції у локальне середовище та характером міжкультурних контактів. Єврейська меморіальна пластика формувалася в умовах постійної взаємодії з різними культурними середовищами, серед яких важливу роль відігравали традиції мистецтва Близького Сходу, як одного з джерел орнаментальних та символічних моделей. Цей вплив полягав у використанні зооморфних та орнаментальних композицій, що мали глибокі витоки у мистецтві Ірану та ширшого ісламського світу. Циклічні зображення тварин, розташованих у замкненому колі, характерні для декоративних систем Близького Сходу були інтегровані в інший семантичний контекст і почали асоціюватися з ідеями безперервності життя, духовного переходу та вічності.

Література:

1. Nosonovsky M. Folk Beliefs, Mystics, and Superstitions in Ashkenazi and Karaite Tombstone Inscriptions from Ukraine. *The Annual Journal of the Association for Gravestone Studies*. 2009. Vol. 26. P. 120–147.

2. Nosonovsky M. Translation or Divination? Sacred Languages and Bilingualism in Judaism and Lucumí Traditions. *Religions.* 2022. № 13(1), 57. 16 p. doi.org/10.3390/REL13010057

3. Nosonovsky M., Fishel A. Rediscovered Gravestones from a Destroyed Jewish Cemetery in Ostróg: The Case of Two Inscriptions of 1445. *Zutot*. 2017. Vol. 14, No. 1. P. 73–87. DOI: 10.1163/18750214-12141058.

4. Khaimovich B. On the Semantics of the Motif "Three Hares Chasing Each Other in a Circle" on Jewish Monuments in Eastern Europe. *East European Jewish Affairs*. 2011. Vol. 41, No. 3. P. 157–180. DOI: 10.1080/13501674.2011.632581.

5. Khaimovich B. The Jewish Bestiary of the 18th Century in the Dome Mural of the Khodorow Synagogue. *Jews and Slavs*. 2000. Vol. 7. P. 130–186.

6. Бойко Х. Типологія та художні особливості зооморфних мотивів у декоруванні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 36. С. 176–190.

7. Бойко Х. Художні особливості та типологія предметних мотивів і об'єктів на мацевах Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 39. С. 148–160. DOI: 10.37131/2524-0943-2019-39-10.

8. Плюхович Д. Єврейський цвинтар Сатанова. Кам'яні звірі та магічні обряди. Київ : Дух і літера, 2025. 248 с.

9. Majewska A. Jewish sepulchral heritage in Silesian voivodeship divided by the borders: similarities and differences. *Region and Regionalism*. 2017. Vol. 13, no. 2. P. 147–167.

10. Davis J.L., Stocker S.R., Aruz J. The Griffin and Lion Ivory Pyxis Lid from the Grave of the Griffin Warrior at Pylos. *Hesperia*. 2024. Vol. 93, No. 1. P. 1–27.

11. Andrew S. Friend or Foe? Three Hares in Medieval Devon and Beyond. Medieval Three Hares Motif in South West England. *Skerryvore Productions*. 2020. P. 85–120.

References:

1. Nosonovsky, M. (2009). Folk beliefs, mystics, and superstitions in Ashkenazi and Karaite tombstone inscriptions from Ukraine. *The Annual Journal of the Association for Gravestone Studies*, 26, 120–147.

2. Nosonovsky, M. (2022). Translation or divination? Sacred languages and bilingualism in Judaism and Lucumí traditions. *Religions*, 13(1), 57. https://doi.org/10.3390/REL13010057

3. Nosonovsky, M., & Fishel, A. (2017). Rediscovered gravestones from a destroyed Jewish cemetery in Ostróg: The case of two inscriptions of 1445. *Zutot*, 14(1), 73–87. https://doi.org/10.1163/18750214-12141058

4. Khaimovich, B. (2011). On the semantics of the motif "three hares chasing each other in a circle" on Jewish monuments in Eastern Europe. *East European Jewish Affairs*, 41(3), 157–180. https://doi.org/10.1080/13501674.2011.632581

5. Khaimovich, B. (2000). The Jewish bestiary of the 18th century in the dome mural of the Khodorow synagogue. *Jews and Slavs*, 7, 130–186.

6. Boiko, Kh. (2018). Typology and artistic features of zoomorphic motifs in the decoration of matzevot of Eastern Galicia from the 16th to the first third of the 20th century. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, (36), 176–190.

7. Boiko, Kh. (2019). Artistic features and typology of object motifs and elements on matzevot of Eastern Galicia from the 16th to the first third of the 20th century. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, (39), 148–160. https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-10

8. Pliukhovych, D. (2025). *Jewish cemetery of Sataniv: Stone animals and magical rituals*. Dukh i Litera.

9. Majewska, A. (2017). Jewish sepulchral heritage in Silesian voivodeship divided by the borders: Similarities and differences. *Region and Regionalism*, 13(2), 147–167.

10. Davis, J. L., Stocker, S. R., & Aruz, J. (2024). The griffin and lion ivory pyxis lid from the grave of the Griffin Warrior at Pylos. *Hesperia*, 93(1), 1–27.

11. Andrew, S. (2020). Friend or foe? Three hares in medieval Devon and beyond. In *Medieval three hares motif in South West England* (pp. 85–120). Skerryvore Productions.

Дата першого надходження статті до видання: 26.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



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

УДК 7.05:004.9:659.126:78
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.25

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,
старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-8490-7739
h.myronova@kubg.edu.ua

Овдійчук Тетяна Володимирівна,
здобувачка вищої освіти кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
tvovdiichuk.fomd24m@kubg.edu.ua

ДИЗАЙН БРЕНДУ МУЗИЧНОГО ЛЕЙБЛУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ЦИФРОВОМУ МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБКИ БРЕНДУ DM.MEDIA)

У статті здійснено комплексне дослідження особливостей дизайну бренду музичного лейблу як провідного інструменту візуальної комунікації в умовах сучасного цифрового музичного середовища. Актуальність наукового пошуку зумовлена фундаментальними трансформаціями глобальної музичної індустрії, що відбуваються під впливом стрімкого розвитку стрімінгових платформ (Spotify, Apple Music), соціальних мереж та нових цифрових каналів взаємодії з аудиторією. Зазначені процеси детермінують перехід від традиційних форм просування музичного продукту до створення багатогранного візуально-комунікаційного образу бренду, який здатен забезпечити впізнаваність та конкурентоспроможність у перенасиченому медіапросторі. У межах роботи ґрунтовно проаналізовано ключові тенденції формування візуальної айдентики музичних інституцій. Особливу увагу приділено впливу новітніх цифрових технологій на методологію дизайн-проєктування, зокрема використанню алгоритмічного та генеративного дизайну (AI-assisted Design), впровадженню концепції «mobile-first» та динамічних айдентичних систем. Досліджено морфологію логотипу, еволюцію типографічних рішень та специфіку побудови колірних систем як фундаментальних компонентів фірмового стилю, що забезпечують візуальну цілісність бренду на різних платформах. Авторами розглянуто функції дизайну бренду не лише як естетичної оболонки, а як потужного засобу формування стійкого емоційного зв'язку між музичним лейблом та його цільовою аудиторією. Визначено роль дизайну як інструменту стратегічної комунікації в цифровій медіаекосистемі, що дозволяє лейблам ефективно інтегруватися в екосистему «Creator Economy». Окремим вектором дослідження є вивчення гуманістичного потенціалу брендингу та переосмислення ролі музичних лейблів як важливих культурних медіаторів, що транслюють певні цінності та смисли у сучасному комунікаційному просторі. Практична значущість роботи підтверджується на прикладі розробки бренду музичного лейблу DM.MEDIA. У статті детально представлено авторську модель створення цілісної дизайн-концепції, яка гармонійно поєднує візуальну айдентику, унікальний бренд-стиль та адаптивну комунікаційну стратегію. Описано процес впровадження градієнтних систем, неонових UI-елементів та уніфікованих шаблонів для соціальних мереж як засобів реалізації стратегії «градієнтного занурення». Результати дослідження сприяють розширенню наукових уявлень про феномен культурного брендингу в музичній сфері та визначають перспективні траєкторії розвитку комунікаційного дизайну в умовах глобальної цифровізації культури.

Ключові слова: *фірмовий стиль, візуальна айдентика, музичний лейбл, музичний брендинг, графічний дизайн, цифрове середовище, візуальна комунікація.*

© Лихолат О. В., Миронова Г. А., Овдійчук Т. В., 2026

Lykholat Olena, Myronova Hanna, Ovdiichuk Tetiana. MUSIC LABEL'S BRAND DESIGN AS A TOOL FOR VISUAL COMMUNICATION IN THE DIGITAL MUSIC ENVIRONMENT (THE CASE OF THE DM.MEDIA BRAND)

The article provides a comprehensive study of the design features of a music label brand as a leading tool for visual communication in the modern digital music environment. The relevance of this scientific inquiry is driven by fundamental transformations in the global music industry occurring under the influence of the rapid development of streaming platforms (Spotify, Apple Music), social media, and new digital channels for audience engagement. These processes determine the transition from traditional forms of music product promotion to the creation of a multifaceted visual-communicative brand image capable of ensuring recognition and competitiveness in an oversaturated media space. Within the scope of the work, the key trends in shaping the visual identity of music institutions are thoroughly analyzed. Particular attention is paid to the impact of the latest digital technologies on the design methodology, specifically the use of algorithmic and generative design (AI-assisted Design), the implementation of the "mobile-first" concept, and dynamic identity systems. The study examines the morphology of the logo, the evolution of typographic solutions, and the specifics of constructing color systems as fundamental components of a corporate style that ensure visual integrity across various platforms. The authors examine the functions of brand design not merely as an aesthetic shell but as a powerful means of forming a sustainable emotional connection between the music label and its target audience. The role of design as a strategic communication tool in the digital media ecosystem is identified, allowing labels to effectively integrate into the "Creator Economy" ecosystem. A separate vector of the research is the study of the humanistic potential of branding and the reimagining of the role of music labels as significant cultural mediators that transmit specific values and meanings in the contemporary communication space. The practical significance of the work is demonstrated through the case study of developing the brand for the music label DM.MEDIA. The article presents in detail the author's model for creating a holistic design concept that harmoniously combines visual identity, a unique brand style, and an adaptive communication strategy. It describes the implementation of gradient systems, neon UI elements, and unified templates for social networks as means of executing the "gradient immersion" strategy. The research results contribute to expanding scholarly understanding of the phenomenon of cultural branding in the music industry and identify promising trajectories for the development of communication design in the context of the global digitalization of culture.

Key words: *corporate identity, visual identity, music label, music branding, graphic design, digital environment, visual communication.*

Вступ. У сучасному цифровому суспільстві музична індустрія зазнає суттєвих трансформацій, спричинених розвитком цифрових технологій, стрімінгових сервісів (як-то Spotify, Apple Music та YouTube), соціальних мереж, мультимедійних технологій та платформних моделей комунікації. Ці процеси змінюють не лише способи створення й розповсюдження музичного контенту, але й принципи комунікації між музичним брендом та аудиторією. В умовах надлишку контенту та посилення критичності вибору слухачів, артистам стає дедалі складніше залучати й утримувати увагу. Масштабування аудиторії та перетворення випадкових слухачів на віддану фан-базу потребує не просто творчості, а системного підходу [1; 2].

Якщо у XX столітті музичний продукт сприймався переважно через аудіальний канал, то у XXI столітті музика дедалі більше функціонує як комплексний мультимедійний досвід, у якому візуальна складова стає вагомим визначальним елементом комунікації між брендом, артистом і аудиторією. У цифровому середовищі музичний лейбл або виконавець конкурує не лише якістю музичного контенту, а й здатністю створювати цілісний візуальний образ, який забезпечує його впізнаваність, емоційний зв’язок з аудиторією, транслює цінності бренду і забезпечує культурну ідентифікацію. У добу, коли музичний продукт стає частиною глобального медіапотоку, роль візуальної комунікації виходить далеко за межі звичайного оформлення обкладинки чи створення логотипу. Дизайн бренду музичного лейблу перетворюється на стратегічний актив, з комплексною системою візуальної мови, що формує ідентичність, забезпечує конкурентоспроможність та вибудовує тривалий емоційний зв’язок із аудиторією в умовах перенасиченого інформаційного простору.

Матеріали та метод. Дослідники музичного брендингу зазначають, що цифровізація змінила саму природу музичного бізнесу,

трансформувавши механізми виробництва, дистрибуції та просування музичного продукту [1; 2; 3; 4; 5; 6]. Стрімінгові сервіси, алгоритмічні системи рекомендацій та соціальні мережі формують нові умови споживання музики, де візуальний контент стає невід'ємною складовою комунікаційної стратегії. Так, дослідження Катерини Данілової та Оксани Крупи [1], що присвячене бренд-менеджменту у музичному бізнесі, спрямоване на розробку стратегії просування музичних артистів як бренд, що містить свої особливості та елементи. Авторки аналізують і визнають роль бренду у формуванні лояльної аудиторії, зауважують зв'язок візуальної айдентики та емоційної взаємодії між артистом і слухачем. Також у своєму дослідженні Гокхан Усал (Gokhan Usal) [2], розглядаючи проблему персонального брендингу музикантів у контексті цифрової культури та нових медіа, визначає бренд не лише як маркетинговий інструмент, а як систему цифрової ідентичності, що формується через візуальні, комунікаційні та соціокультурні механізми. Автор наголошує, що в умовах цифровізації музичної індустрії музикант або музичний бренд більше не можуть функціонувати виключно через музичний контент. Цифрове середовище вимагає формування цілісної брендової ідентичності, що поєднує візуальний стиль, цифрову присутність, комунікацію з аудиторією та стратегічне позиціонування.

В умовах інформаційного перенасичення увага користувача концентрується насамперед на візуальних сигналах: логотипах, кольорових схемах, обкладинках релізів, motion-графіці, контенті Instagram, TikTok, YouTube та інших платформ. Так, проблемі трансформації сучасної музичної індустрії під впливом цифрових платформ, creator economy та стратегічного брендингу незалежних музикантів присвячене дослідження Крішни Міттала (Krishna Mittal) [3]. Він розглядає бренд у музичній сфері як комплексну систему цифрової комунікації, що поєднує візуальну айдентику, сторітелінг, платформну взаємодію та формування емоційного зв'язку з аудиторією. Автор наголошує, що цифровізація музичної індустрії суттєво змінила роль музичного бренду. Якщо раніше музичні компанії були переважно посередниками між артистом і слухачем, то сучасна creator economy дозволяє незалежним артистам і лейблам самостійно формувати власну брендову ідентичність та безпосередньо взаємодіяти з аудиторією через Spotify, YouTube, TikTok та інші цифрові платформи. У цьому середовищі успішність музичного бренду дедалі більше залежить не лише від якості музичного продукту, а й від здатності створити впізнаваний візуальний образ, автентичний наратив і цілісну комунікаційну стратегію.

Вивченню впливів візуальної ідентичності на сприйняття музичного продукту в умовах сучасної цифрової музичної індустрії спрямоване дослідження авторів Адріана Четана (Cheţan Adrian) та Іоана Янку (Iancu Ioana) [4], що також розкриває взаємозв'язок між візуальною айдентикою музичного бренду, емоційним сприйняттям аудиторії та формуванням впізнаваності музичного продукту. У дослідженні наголошується, що сучасна музична індустрія функціонує в умовах перенасичення контентом, де успіх музичного продукту дедалі більше залежить не лише від його аудіальної складової, а й від здатності бренду формувати виразну візуальну комунікацію. Автори підкреслюють, що логотип, графічний стиль, візуальні образи, сценічна естетика, мультимедійний контент та загальна брендова айдентика істотно впливають на сприйняття якості музики, рівень емоційної залученості слухачів і процес формування лояльності аудиторії. У цьому контексті музичний бренд ними теж розглядається як комплексна система емоційної та візуальної комунікації.

Аналізу впливу алгоритмічних систем цифрових платформ на формування музичних смаків, жанрових меж та моделей культурного споживання у середовищі YouTube присвячене дослідження італійського дослідника Массімо Айрольді (Airoldi Massimo) [5]. Це дослідження розкриває механізми функціонування цифрової музичної екосистеми, у якій візуальна айдентика бренду взаємодіє

не лише з аудиторією, а й з алгоритмічними системами платформ. Автор досліджує те, яким чином алгоритми YouTube впливають на циркуляцію музичного контенту та відтворення жанрових класифікацій. Він вводить поняття «techno-social feedback loop» – техно-соціального зворотного зв'язку, відповідно до якого алгоритми формують культурні вподобання аудиторії, а поведінка аудиторії, своєю чергою, впливає на алгоритмічне просування контенту. У такій системі візуальна айдентика бренду стає не лише елементом естетичного оформлення, а стратегічним інструментом видимості, впізнаваності та позиціонування у цифровому медіапросторі.

Взаємозв'язок між брендингом, цифровою комунікацією, візуальною айдентикою та концептом «автентичності» як ключового чинника довіри й емоційної взаємодії з аудиторією вивчає у своєму досліджує Джесіка Едлом (Jessica Edlom) [6]. Особливу увагу вона приділяє суперечності між комерційністю музичного бренду та прагненням до автентичності. Едлом зазначає, що сучасний музичний бренд змушений одночасно бути стратегічно сконструйованим та виглядати природним та «справжнім». Це створює парадокс цифрового музичного брендингу, оскільки ефективний бренд потребує професійного управління, проте занадто прораховані стратегії часто сприймаються як нещирі та можуть руйнувати відчуття довіри аудиторії.

Тож сьогодні музичний лейбл виступає не лише як виробнича структура, а як повноцінна медіа-платформа та «куратор смаку», чия візуальна ідентичність має бути адаптивною, динамічною та концептуально вивіреною. Особливого значення це набуває для незалежних лейблів, які змушені шукати унікальні візуальні коди для диференціації на фоні мейджор-компаній. У світі, де алгоритми рекомендацій часто нівелюють індивідуальність лейблу, дизайн стає чи не єдиним інструментом, здатним транслювати філософські та гуманістичні цінності бренду безпосередньо реципієнту. [3; 4; 5; 6]. Водночас у сучасних наукових дослідженнях проблематика брендингу музичних лейблів переважно розглядається з позицій маркетингу або digital-просування, тоді як питання комплексного дизайну бренду як системи візуальної комунікації у цифровій медіаекосистемі висвітлено фрагментарно. Проблема дослідження полягає у необхідності осмислення ролі дизайну бренду музичного лейблу як стратегічного інструменту візуальної комунікації у цифровому музичному середовищі. Для молодого українського музичного лейблу DM.MEDIA, що позиціонує себе як лабораторія нової музики та простір творчої свободи, розробка цілісної дизайн-системи є критично важливою для формування впізнаваності та залучення лояльної спільноти.

Метою статті є дослідження дизайну бренду музичного лейблу як інструменту візуальної комунікації у цифровому музичному середовищі, аналіз сучасних тенденцій формування візуальної айдентики музичних брендів та визначення ролі дизайну у створенні емоційного зв'язку між лейблом і аудиторією. Об'єктом дослідження є процеси розвитку та формування дизайну брендів у сфері музичного бізнесу, а предметом – засоби розробки та формування дизайну бренду музичного лейблу DM.MEDIA в контексті цифрової комунікації. Особливу увагу зосереджено на вивченні функцій логотипу, типографії, кольорової системи та інших елементів фірмового стилю у процесі побудови цілісного образу бренду, а також на дослідженні гуманістичного потенціалу музичного брендингу в умовах цифрової культури. Практичний аспект дослідження реалізується через аналіз та розробку дизайн-концепції бренду музичного лейблу DM.MEDIA як прикладу сучасної адаптивної візуальної комунікації у мультимедійному просторі.

Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що поєднують принципи комунікаційного дизайну, брендингу, культурології, візуальних студій та digital-комунікацій. Дослідження ґрунтується на аналізі сучасних теоретичних праць у сфері музичного брендингу, візуальної айдентики, медіакомунікацій та цифрової культури, а також

на вивченні практик формування брендів музичних лейблів у сучасному цифровому середовищі.

Матеріалами дослідження стали: наукові публікації українських і зарубіжних авторів останніх років, присвячені проблематиці музичного брендингу, візуальної комунікації, цифрової медіакультури та бренд-дизайну; візуальні матеріали сучасних музичних лейблів; цифрові комунікаційні платформи (Spotify, YouTube, Instagram, TikTok, Apple Music); а також авторська дизайн-концепція бренду музичного лейблу DM.MEDIA, що включає логотип, типографію, кольорову систему, елементи фірмового стилю та принципи функціонування айдентики у цифровому середовищі, що знайшла своє відображення у кваліфікаційній роботі [7].

У процесі дослідження використано такі методи: *аналітичний метод* – для опрацювання наукових джерел, систематизації сучасних підходів до брендингу музичних лейблів, визначення тенденцій розвитку візуальної комунікації у цифровому музичному середовищі; *метод порівняльного аналізу* – для зіставлення візуальних стратегій сучасних музичних лейблів, виявлення особливостей формування айдентики незалежних і мейджор-лейблів, аналізу міжнародних та українських практик бренд-дизайну; *структурно-системний метод* – для дослідження бренду музичного лейблу як комплексної системи візуальної комунікації, що поєднує графічні, емоційні, культурні та цифрові компоненти; *семіотичний метод* – для інтерпретації знакової природи елементів візуальної айдентики (логотипу, кольору, типографії, графічних образів) та аналізу їх комунікаційного й символічного значення у музичному брендингу; *метод візуального аналізу* – для дослідження композиційних, стилістичних та образно-асоціативних характеристик дизайну музичних брендів, а також особливостей їх адаптації до цифрових платформ; *компаративний аналіз* – для порівняння дизайн-стратегій успішних світових лейблів (Universal Music, Sony Music, XL Recordings), що дозволило виявити спільні закономірності та унікальні підходи; *культурологічний підхід* – для осмислення музичного лейблу як культурного медіатора та носія гуманістичних цінностей у сучасному комунікаційному просторі; *проєктний метод* – для розробки авторської дизайн-концепції бренду музичного лейблу DM.MEDIA, формування системи візуальної айдентики та створення цілісного образу бренду для цифрових і друкованих носіїв; *метод узагальнення та синтезу* – для формування висновків щодо ролі дизайну бренду як інструменту візуальної комунікації у цифровому музичному середовищі.

Застосування комплексу зазначених методів дозволило дослідити специфіку функціонування дизайну бренду музичного лейблу у цифровій медіаекосистемі, визначити його комунікаційний та гуманістичний потенціал, а також сформувати практичні рекомендації щодо створення адаптивної візуальної айдентики музичного бренду.

Результати. Сутність бренду в музичній індустрії XXI століття виходить далеко за межі маркування продукції. Це візуально-психологічна система, яка акумулює досвід, цінності та емоційні наративи артиста або лейблу. У цифровій екосистемі бренд виконує функцію медіатора, який спрощує вибір споживача у перенасиченому ринку, де щодня додається понад 100 000 нових композицій [8]. Дизайн бренду в цьому контексті виступає мовою, якою лейбл говорить із публікою. Він матеріалізує абстрактні ідеї – місію, філософію, бачення майбутнього – у відчутні візуальні форми [9]. Для музичного лейблу дизайн має бути не лише естетичним, а й функціональним [4]. Він повинен забезпечувати читабельність на екранах смартфонів, бути впізнаваним у форматі мікрологотипу/піктограми сайту (англ. favicon; укр. фавікона) та водночас масштабуватися до розмірів білборда чи сценічної декорації.

Візуальна складова музичного бренду є комплексною системою знаків, образів та комунікаційних кодів, через які музичний лейбл або артист взаємодіє з аудиторією. Вона охоплює широкий спектр елементів: логотип, кольорову палітру, типографію,

дизайн альбомів, сценічну графіку, відеовізуал, цифрові інтерфейси та контент соціальних мереж. У цифровому музичному середовищі дизайн перестає бути лише декоративним оформленням і виконує стратегічну, емоційну та ідентифікаційну функції. Сукупність елементів айдентики формує цілісний образ бренду, забезпечує його впізнаваність, диференціацію серед конкурентів і створення емоційного зв'язку зі слухачем (табл. 1).

Дослідження показують, що візуальна ідентичність безпосередньо впливає на сприйняття якості музики. Слухачі схильні приписувати вищу професійну цінність тим релізам, чиє оформлення відповідає їхнім естетичним очікуванням та культурним кодам [4]. Це створює додатковий тиск на незалежні лейбли, які повинні конкурувати за увагу аудиторії з обмеженими ресурсами, використовуючи креативність як головну перевагу.

Цифровізація музичного середовища диктує нові правила проєктування айдентики, де ключову роль відіграє мобільне споживання (mobile-first). Необхідність коректного відображення бренду на смартфонах зумовила популярність мінімалістичного підходу. Як наслідок, дизайнери дедалі частіше відмовляються від складних дрібних елементів, фокусуючись на візуальній чистоті та швидкій впізнаваності образу [3; 16]. Такий підхід забезпечує ефективну комунікацію бренду навіть у найменшому цифровому форматі. Також важливою тенденцією останніх років є інтеграція інтерактивних технологій у музичний брендинг, впровадження динамічної айдентики для бренду. У сучасних реаліях логотип трансформується зі статичного знака на адаптивну графічну систему, що здатна реагувати на звукові коливання, змінювати візуальні характеристики залежно від жанрової специфіки релізу або органічно інтегруватися в мультимедійні формати Motion-дизайну для платформ TikTok та Reels. Поступовий перехід від статичних форм комунікації до динамічних інтерактивних систем сприяє тому, що користувач стає активним учасником комунікаційного процесу [16]. Використання motion design, AR/VR-рішень, генеративної графіки та штучного інтелекту відкриває нові можливості для створення мультимедійного досвіду користувача. А ще спостерігається глибока інтеграція музичних брендів в екосистему Creator Economy (економіку творців) [14]. Цей процес спричиняє розмивання традиційних меж між класичним лейблом, медіаресурсом та lifestyle-брендом, формуючи нові гібридні моделі комунікації. Як наслідок, візуальна стратегія музичного бренду тепер охоплює не лише просування продукту, а й створення цілісного культурного простору, що оточує артиста чи лейбл.

Сучасна візуальна стратегія музичного бренду – це не просто логотип чи обкладинка альбому, а цілісна екосистема, яка поєднує айдентику, цифрові технології та емоційний зв'язок із фанатами, яка має властиві тренди. Основними трендами останніх років є [7; 15]: рухома айдентика, яка трансформується під різні цифрові платформи; «рідка» айдентика, що змінюється під контекст, залишаючись впізнаваною; естетика TikTok, що легко адаптується під короткі вертикальні відео, з акцентом на зрозумілі і яскраві образи; AI-генерація персоналізованого контенту та швидко змінюваного візуального ряду; віртуальні образи – аватари, 3D-моделі виконавців, з використанням доповненої реальності (AR) у кліпах та на концертах; культурна релевантність (резонанс з локальною культурою та цінностями аудиторії) та автентичність, відмова від «прилизаних» студійних фото; смілива типографія, експерименти зі стилями і шрифтами, повернення до візуальних кодів 2000-х та 90-х років, поєднаних з сучасними технологіями; поєднання звуку та візуалу, з візуалізацією елементів, які підлаштовуються під ритм та частоти музики та розробка унікальних звукових маркерів.

Аналіз діяльності провідних світових музичних корпорацій, зокрема Universal Music Group [18] та Sony Music [19], демонструє тенденцію до формування універсальної та максимально адаптивної візуальної айдентики. У таких структурах дизайн

Таблиця 1

Елементи айдентики музичного бренду, їх значення і вплив

Компонент дизайну	Функціональне значення	Емоційний вплив
Логотип (або візуальний знак)	Елемент візуальної ідентичності, забезпечує миттєву впізнаваність, виконує роль унікального маркера, несе глибокий символізм, філософський підтекст, візуалізує характер музики та її жанрову природу.	Символ належності до спільноти. Формує перше враження, ефект впізнаваності, емоційної прив'язаності. Повторюваний візуальний знак активує механізми пам'яті та асоціативного сприйняття.
Колірна палітра	Створює колірний код, підсвідому асоціацію з брендом, передає настрій музики, забезпечує цілісність брендової системи, сприяє впізнаваності, виділяє серед інших, допомагає структурувати інформацію (різні кольори для різних музичних жанрів у межах одного лейблу).	Безпосередньо впливає на підсвідомість. Психологічна установка (драйв, спокій, інновації). Емоційно колір здатний викликати відчуття довіри, енергії, меланхолії, драматизму чи автентичності. Саме через кольорову систему музичний бренд часто формує атмосферу власного «емоційного світу».
Типографія	Виконує функцію візуального голосу бренду, забезпечує читабельність, структурування текстової інформації, додає унікальності неймінгу, жанрову стилістику та культурні асоціації, створює стилістичну єдність всіх елементів комунікації бренду (афіші, обкладинки, вебсайти, соціальні мережі, мерчі тощо).	Передає «голос» бренду. Емоційний вплив типографії проявляється через ритм, форму та характер літер. Шрифт здатний створювати відчуття динаміки, інтимності, агресії або елегантності ще до сприйняття текстового змісту. Геометричні гротески можуть підкреслювати сучасність і технологічність бренду, рукописні шрифти – емоційність і персоналізованість, а декоративні гарнітури – експресивність та експериментальність.
Графічні елементи (патерни, текстури, іконки, символи, ілюстрації, стиль фотографії, піктограми та декоративні форми).	Створюють унікальні системи візуальних кодів, власну «графічну мову», візуальний ритм, допомагають виділитися, забезпечують адаптивність. Можуть функціонувати як самостійні ідентифікатори бренду навіть без логотипу.	Створюють атмосферу, підтримку та підсилюють музичний наратив бренду. Через текстури, ритми та композиції формують емоційний контекст сприйняття музики.
Дизайн альбомів (обкладинки / Cover Art)	Візуальний інтерпретатор музичного контенту, створює перше емоційне враження від релізу, візуальний синонім музичного твору, як «клікбейт» у цифровому середовищі виконує навігаційну функцію, швидко привертають увагу на стрімінгових платформах.	Провокує інтерес і створює очікування. Задає настрій перед першим звуком. Формує очікування щодо звучання музики. Візуальний образ здатний підсилювати атмосферу композицій та впливати на оцінку якості музичного продукту.
Сценічна графіка (VJing, LED-візуалізація, світлове шоу, проєкції, сценографія, оформлення просторів)	Створює цілісний мультимедійний досвід, підтримку бренд-ідентичності під час живих виступів, підсилює живий виступ, синхронізує аудіальний ряд із візуальним, допомагає артисту керувати увагою великої аудиторії. Є частиною цифрової айдентики бренду (у соціальних мережах та стрімінгових сервісах).	Створює і посилює ефект занурення (імерсивність). Створює відчуття спільності та підсилює емоційний контакт між артистом і аудиторією. Це найсильніший інструмент формування колективного емоційного досвіду під час концертів.
Відеовізуал (кліпи, motion design, анімація, короткі відеоформати, тизери та digital-контент)	Транслює наратив бренду, розширює наратив пісні через динамічні образи, розповідає історію (storytelling). Тизери та короткі відео (shorts/reels) працюють на залучення нової аудиторії.	Саме відеоконтент часто формує найбільш сильні емоційні асоціації з музичним брендом. Відео дозволяє глибше розкрити особистість артиста, викликаючи емпатію та сильний емоційний резонанс.
Цифрові інтерфейси (сайти, застосунки, сторінки на стрімінгових платформах та інтерактивні цифрові середовища)	Забезпечують взаємодію користувача з брендом, навігацію контентом та підтримку єдиного візуального стилю. Це точка прямої взаємодії та конверсії (продаж квитків, мерчу, підписка). Стає частиною бренд-досвіду.	Формують довіру. Проявляється через комфорт взаємодії, естетичне задоволення та відчуття приналежності до певної цифрової спільноти. Зручний і естетичний інтерфейс викликає відчуття надійності та турботи бренду про свого користувача.
Контент соціальних мереж (фото, stories, short-form video та інтерактивний контент)	Підтримка актуальності бренду, створення та формування емоційної близькості з фан-базою слухачів. Демонстрація цінностей, стилю життя, культурної позиції бренду. Інструмент щоденної комунікації та підтримки. Дозволяє оперативно реагувати на тренди.	Створює ілюзію близькості та приналежності до спільноти. Відчуття персональної взаємодії та причетності. Це простір, де бренд «олюднюється», стаючи частиною повсякденного життя слухача. Формує ефект «близькості» між брендом і аудиторією, перетворюючи слухачів на активну спільноту навколо музичного проєкту.

Джерело: складено авторами на основі [4; 10; 11; 12; 13; 14; 15].

бренду функціонує переважно як нейтральна комунікаційна платформа, що забезпечує цілісність корпоративного образу, водночас не обмежуючи індивідуальну стилістику артистів. Подібний підхід орієнтований на глобальний ринок і широкий спектр музичних жанрів, де лейбл виконує роль інтегратора різнорідних культурних продуктів. Натомість незалежні та нішеві музичні лейбли, як-от XL Recordings [20] або Future Classic [21], будують дизайн-стратегію навколо виразної естетичної концепції та чітко окресленої культурної ідентичності, перетворюючи лейбл на знак культурної приналежності. У таких випадках айдентика перетворюється не лише на засіб візуальної комунікації, а й на маркер належності до певної музичної спільноти, субкультури чи ціннісної системи. Візуальний стиль лейблу стає інструментом формування емоційного зв'язку з аудиторією та способом трансляції його культурної позиції [7; 15; 17].

У цьому контексті музичний лейбл DM.MEDIA розглядається як інноваційна комунікаційна платформа, орієнтована на створення нових музичних і культурних середовищ. Бренд ґрунтується на поєднанні творчої свободи, цифрових технологій та гуманістичних цінностей. На відміну від традиційних моделей музичного бізнесу, DM.MEDIA позиціонується не лише як продюсерський осередок, а як своєрідна «творча лабораторія», у межах якої дизайн бренду виступає інструментом культурного діалогу, підтримки мистецької спільноти та формування нових моделей взаємодії між музикою, візуальною комунікацією та аудиторією [7; 15].

Концепція бренду базується на ідеї «DM. MEDIA – простір для твоєї креативності». Це не просто слоган, а фундамент візуальної мови (рис. 1). Лейбл відмовляється від ролі контролера, натомість стає фасилітатором розвитку артиста. Архетипічна модель поєднує «Творця» (прагнення до інновацій) та «Бунтаря» (відмова від застарілих стандартів індустрії). Цільова аудиторія – покоління Z та Alpha, для яких цифрова грамотність є природною, а візуальна якість – обов'язковим критерієм довіри. Це люди, які споживають контент переважно через короткі відео та стрімінги, що вимагає від бренду DM.MEDIA максимальної візуальної виразності у мікроформатах. Центральним елементом айдентики є логотип, який поєднує округлі, пластичні форми та строгі вертикальні лінії (рис. 1, *а*). Ця конструкція є візуальною метафорою звукової хвилі та еквалайзера, що відсилає до технологічної природи музики. Вертикальні елементи також символізують зростання та динаміку – ключові аспекти розвитку артиста під опікою лейблу. Графічна система доповнюється модульним патерном, побудованим на основі повторюваних вертикальних модулів (рис. 1, *в*). Це дозволяє створювати впізнаване брендове середовище навіть без використання логотипу в центрі композиції. Патерн легко масштабується та адаптується до різних носіїв, забезпечуючи гнучкість дизайну.



Рис. 1. Константи бренду DM.MEDIA: *а* – логотип; *б* – скорочена версія логотипу (графічний знак); *в* – фірмовий патерн бренду; *г* – основні кольори; *д* – додаткові фірмові кольори; *е* – фірмові градієнти. Тетяна Овдійчук

Джерело: кваліфікаційна робота [7].

Колірна палітра DM.MEDIA розроблена з урахуванням психології сприйняття у цифровому просторі. Основними кольорами обрано жовтий та чорний – це поєднання забезпечує максимальний контраст та впізнаваність у стрічках соціальних мереж (рис. 1, *г*). *Жовтий* (енергія) – символізує творчий імпульс, активність та сучасність. *Чорний (глибина)* – додає професійності, статусності та медійної естетики. Додатковими кольорами обрано *бірюзовий (digital)*, який підкреслює технологічність та зв'язок із цифровим світом та фіолетовий (атмосфера), який асоціюється з нічною сценою

та глибиною звуку (рис. 1, *д*). Використання градієнтних переходів між цими кольорами додає бренду глибини та створює ефект неонового освітлення, що є характерним для сучасної електронної та поп-сцени (рис. 1, *е*).

Типографічне рішення базується на шрифті Proxima Nova, створений американським дизайнером шрифтів Mark Simonson. У сучасному вигляді гарнітура була офіційно випущена у 2005 році студією Mark Simonson Studio. Proxima Nova належить до геометричних гротесків і поєднує риси таких шрифтів, як Futura та Akzidenz-Grotesk. Шрифт став одним із найпопулярніших комерційних шрифтів у цифровому дизайні та вебсередовищі 2010-х років завдяки своїй універсальності, сучасності та високій читабельності. Шрифт поєднує технологічну точність із дружнім характером, що відповідає гуманістичній місії DM.MEDIA.

Впровадження дизайн-системи DM.MEDIA охоплює всі ключові точки контакту зі слухачем та артистом, створюючи цілісну візуальну екосистему:

Digital-платформи та Веб-середовище (рис. 2). Вебсайт лейблу розроблено за принципом «градієнтного занурення», що формує ефект поступового входження користувача у цифровий простір бренду. Він забезпечує плавний візуальний перехід від динамічного кольорового фону до лаконічної темної зони. Головна сторінка вирізняється динамічним градієнтним фоном, який плавно трансформується у темну контентну область, підсилюючи атмосферу глибини та візуальної іммерсивності. Проєктування за принципом mobile-first гарантує бездоганну роботу мобільної версії, пропонуючи користувачеві інтуїтивну навігацію та миттєвий доступ до каталогів артистів. Естетичну цілісність інтерфейсу підкреслюють неонові контури елементів UI, які відсилають до футуристичної стилістики сучасних цифрових середовищ.

Соціальні медіа (Instagram, TikTok, YouTube) (рис. 3). Для соціальних мереж розроблено систему уніфікованих шаблонів, яка дозволяє команді швидко створювати необхідний контент та забезпечує послідовну стилістичну цілісність бренду. Візуальна стратегія публікацій та сторіз базується на виразному контрасті глибокого чорного фону з інтенсивними градієнтними акцентами. Для YouTube розроблено обкладинки, що поєднують концертні фотографії артистів із фірмовими графічними блоками. що підсилює емоційний зв'язок із «живим» музичним досвідом. Таке поєднання не лише структурує інформацію, а й посилює емоційний резонанс із глядачем, апелюючи до досвіду «живого» музичного виконання та створюючи ефект присутності.

Мерчандайзинг та offline-комунікація (рис. 4). Продукція мерчандайзингу лейблу DM.MEDIA (худі, футболки, шопери) розглядається не як стандартна сувенірна атрибутика, а як потужний інструмент самовираження цільової аудиторії. Дизайн одягу повторює градієнтні ефекти айдентики, перетворюючи кожного споживача на «walking brand ambassador» (мобільного амбасадора бренду). Водночас корпоративна поліграфія – візитки, папки, конверти – базується на використанні фірмового патерну. Це дозволяє сформувати образ професійної та чітко структурованої інституції, підкреслюючи надійність лейблу як бізнес-партнера в музичній індустрії. Білборди, афіші, сітілайти, постери, брендволи тощо виступають інструментом масового охоплення цільової аудиторії в умовах offline-комунікації. Завдяки використанню фірмових градієнтів та надвеликих типографічних акцентів, ці носії ефективно домінують у міському ландшафті, перетворюючи рекламні площини на яскраві візуальні домінанти.

Завершальним етапом розробки стала систематизація всіх рішень у брендбуку. Брендбук містить технічні специфікації для друку (CMYK) та цифрового використання (RGB/HEX), правила побудови «охоронних зон» навколо логотипу та гайдлайни з фотостилістики (використання контрастного світла та backstage-кадрів). Це забезпечує масштабованість бренду: незалежно від того, хто створює контент – штатний дизайнер чи сторонній підрядник – візуальний образ DM.MEDIA залишатиметься консистентним.

Така дисципліна дизайну є критичною для побудови сильного бренд-капіталу в довгостроковій перспективі.

Розробка бренду DM.MEDIA демонструє, що в умовах війни та глобальної цифровізації дизайн набуває нових гуманістичних функцій. Музичний лейбл перестає бути лише бізнес-актором – він стає медіатором національних смислів. Використання сучасної, глобально зрозумілої візуальної мови дозволяє українському контенту конкурувати на міжнародному рівні, не втрачаючи своєї автентичності.



Рис. 2. Сайт і мобільна версія сайту DM.MEDIA. Тетяна Овдійчук

Джерело: кваліфікаційна робота [7].

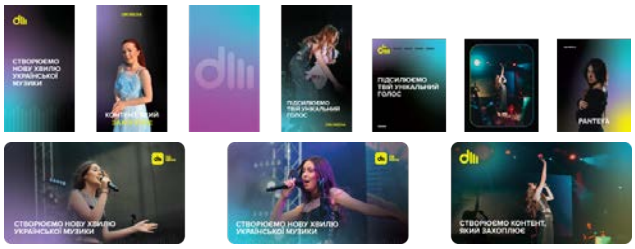


Рис. 3. Соціальні мережі та обкладинки для YouTube каналу DM.MEDIA. Тетяна Овдійчук

Джерело: кваліфікаційна робота [7].



Рис. 4. Елементи мерчандайзингу та offline-комунікації DM.MEDIA. Тетяна Овдійчук

Джерело: кваліфікаційна робота [7].

Висновки. Підсумовуючи результати дослідження, можна констатувати, що дизайн бренду є ключовим активом музичного лейблу в цифровій екосистемі. Він виконує не лише ідентифікаційну, а й стратегічну та емоційну функції, забезпечуючи диференціацію бренду в умовах перенасиченого ринку. Візуальна комунікація сьогодні – це динамічна система, що має бути адаптивною до мультимедійних форматів. Сучасні тенденції вказують на зміщення акцентів у бік мінімалізму, функціональності та інтерактивності. Розвиток «економіки творців» та вплив алгоритмів соціальних мереж вимагають від брендів гнучкості, використання

Motion-дизайну та інтеграції технологічних інновацій (AI, Sonic Branding) для підтримки актуальності. Розроблена дизайн-концепція DM.MEDIA успішно втілює філософію лейблу як відкритого креативного простору. Логотип, побудований на метафорі звукової хвилі, контрастна колірна палітра (жовтий, чорний, фіолетовий) та сучасна типографіка створюють впізнаваний, динамічний та емоційно привабливий образ, що резонує із запитами цільової аудиторії. Комплексна система носіїв та брендбук забезпечують стратегічну цілісність бренду. Адаптивність розробленої айдентики дозволяє їй ефективно функціонувати як у мікроформатах цифрових застосунків, так і у великих форматах зовнішньої реклами та мерчандайзингу. Це створює міцний фундамент для формування лояльної спільноти та успішного просування українського музичного контенту на глобальному ринку. Таким чином, продумана візуальна стратегія музичного лейблу є не просто естетичним вибором, а необхідною умовою сталого розвитку, професійного визнання та ефективної комунікації в епоху глобальних цифрових трансформацій.

Література:

1. Danilova K., Krupa O. Brand-Management Theoretical Principles in Music Business. *Socio-Cultural Management Journal*. 2021. Vol. 4. No. 2. Pp. 50–78. DOI https://doi.org/10.31866/2709-846x.2.2021.246735

2. Usal G. Personal branding and identity strategies of musicians in the digital age. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication – TOJDAC*. 2025. Vol. 15. No. 3. Pp. 924–938. DOI https://doi.org/10.7456/tojdac.1674084

3. Mittal Krishna. Branding the Beat: Exploring Strategic Branding and the Rise of the Creator Economy in the Independent Music Ecosystem. *International Journal For Multidisciplinary Research (IJFMR)*. November-December 2025. Vol. 7. Issue 6. DOI https://doi.org/10.36948/ijfmr.2025.v07i06.56802

4. Cheţan A., Iancu I. The Role of Visual Identity in Music Perception. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*. 2023. Vol. 11. No. 1. Pp. 110–128. DOI https://doi.org/10.17646/KOME.75672.94

5. Airoldi M. The techno-social reproduction of taste boundaries on digital platforms: The case of music on YouTube. *Poetics*. 2021. Vol. 89. Article 101563. DOI https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101563

6. Jessica Edlom. Authenticity and Digital Popular Music Brands. Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem. 2020. pp.129-145. DOI https://doi.org/10.1007/978-3-030-44659-8_8

7. Овдійчук Т. В. Сучасні тенденції в розробці брендів у сфері музичного бізнесу (на прикладі: «Розробка бренду для музичного лейблу DM.MEDIA») : кваліфікаційна робота ... магістра : 022 Дизайн / Овдійчук Тетяна Володимирівна ; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 76 с.

8. ICMP Staff writer. Building a Brand as a Music Artist or Band : blog / ICMP. London, February 2, 2026. URL: https://www.icmp.ac.uk/blog/building-a-brand-a-music-artist-or-band

9. Martínez Sánchez, M. E., Laureckis Molla, M. E., & Buil López-Menchero, T. Visual Identity in the Digital Era: Decoding the Adaptation of Brands in the Digital Environment. VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual. 2025. Vol. 17. No. 2. Pp. 245–258. DOI https://doi.org/10.62161/revvisual.v17.5771

10. Mohamed, K. M. M. Visual storytelling and cultural connection in GCC social media advertising. Frontiers in Communication. 13 August 2025. Vol. 10. Article 1584156. DOI https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1584156

11. Palacios A. The aesthetic of the unreadable: The impact of logotype readability on the corporate identity of death metal bands. *Metal Music Studies*. 2024. Vol. 10. Issue 3. Pp. 233–248. DOI https://doi.org/10.1386/mms_00139_1

12. Kova L. Music Branding: Build an Identity That Lasts (2026). *Chartlex*. October 16, 2025. URL: https://www.chartlex.com/blog/marketing/music-branding-guide-independent-artists?utm_source=chatgpt.com

13. Sgourev S.V., Aadland E., Formilan G. Relations in Aesthetic Space: How Color Enables Market Positioning. *Administrative Science Quarterly*. 2022. Vol. 68, iss. 2. Pp. 446–487. DOI https://doi.org/10.1177/00018392221137289

14. Kiapour M. Hadi, Robinson P. Brand > Logo: Visual Analysis of Fashion Brands. Computer Vision and Pattern Recognition (cs.CV). 2018. arXiv:1810.09941. DOI https://doi.org/10.48550/arXiv.1810.09941

15. Овдійчук Т., Миронова Г., Сучасні тенденції в дизайні музичних лейблів. *Сталий розвиток суспільства та дизайн діяльність у просторі територіальної айдентики :* зб. матеріалів наук.-практ. конф. (Київ. 16-17 квітня 2025 р.). Київ. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. С. 131-134.

16. Hwang I. K., Lee H. Brand Identity Visualization to Enhance Brand Awareness Contingent on the Message Strategy for Social Media Video Communication. *Archives of Design Research*. 2025. Vol. 38, No. 3. Pp. 51-75. DOI https://doi.org/10.15187/adr.2025.08.38.3.51

17. Paiva T. Label as Ecosystem: Studios, Media, Fashion and Events Under One Brand. *Digital renaissance*. April 30, 2026. URL: https://www.digitalrenaissance.education/magazine/label-as-ecosystem-studios-media-fashion-and-events-under-one-brand

18. Universal Music Group : [офіц. сайт]. URL: https://www.universalmusic.com/

19. Sony Music Entertainment : [офіц. сайт]. URL: https://www.sonymusic.com/

20. XL Recordings : [офіц. сайт]. URL: https://www.xlrecordings.com/

21. Future Classic, : [офіц. сайт]. URL:https://www.futureclassic.com/

References:

1. Danilova, K., & Krupa, O. (2021). Brand-Management Theoretical Principles in Music Business. Socio-Cultural Management Journal, 4(2), 50–78. DOI https://doi.org/10.31866/2709-846x.2.2021.246735

2. Usal, G. (2025). Personal branding and identity strategies of musicians in the digital age. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication – TOJDAC*. 15 (3). 924–938. DOI https://doi.org/10.7456/tojdac.1674084

3. Mittal, K. (2025). Branding the Beat: Exploring Strategic Branding and the Rise of the Creator Economy in the Independent Music Ecosystem. *International Journal For Multidisciplinary Research (IJFMR)*. November-December 2025. 7 (6). DOI https://doi.org/10.36948/ijfmr.2025.v07i06.56802

4. Cheţan, A. & Iancu, I. (2023). The Role of Visual Identity in Music Perception. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*. Vol. 11. No. 1. pp. 110–128. DOI https://doi.org/10.17646/KOME.75672.94

5. Airoldi, M. (2021). The techno-social reproduction of taste boundaries on digital platforms: The case of music on YouTube. *Poetics*. December 2021. Vol. 89. Article 101563. DOI https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101563

6. Edlom, J. (2020). Authenticity and Digital Popular Music Brands. *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem*. pp.129-145. DOI https://doi.org/10.1007/978-3-030-44659-8_8

7. Ovdiychuk, T. V. (2025). *Suchasni tendentsii v rozrobtsi brendiv u sferi muzychnoho biznesu (na prykladi: «Rozrobka brendu dlia muzychnoho leiblu DM.MEDIA»)* [Modern trends in brand development in the music business (using the example of "Brand development for the music label DM.MEDIA")] (Master's thesis). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, [in Ukraine].

8. ICMP Staff writer. (February 2, 2026) Building a Brand as a Music Artist or Band : blog / *ICMP*. London. URL: https://www.icmp.ac.uk/blog/building-a-brand-a-music-artist-or-band

9. Martínez Sánchez, M. E., Laureckis Molla, M. E., & Buil López-Menchero, T. (2025). Visual Identity in the Digital Era: Decoding the Adaptation of Brands in the Digital Environment. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 17(2), 245–258. DOI https://doi.org/10.62161/revvisual.v17.5771

10. Mohamed, Kh. M. M. (2025). Visual storytelling and cultural connection in GCC social media advertising. Frontiers in Communication. 10:1584156. DOI https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1584156

11. Palacios, A. (2024). The aesthetic of the unreadable: The impact of logotype readability on the corporate identity of death metal bands. *Metal Music Studies*. 10(3). 233–248. DOI https://doi.org/10.1386/mms_00139_1

12. Kova, L. (October 16, 2025). Music Branding: Build an Identity That Lasts (2026). *Chartlex*. URL: https://www.chartlex.com/blog/marketing/music-branding-guide-independent-artists?utm_source=chatgpt.com

13. Sgourev, S.V., Aadland, E., Formilan, G. (2022).Relations in Aesthetic Space: How Color Enables Market Positioning. *Administrative Science Quarterly*. 68(2). 446–487. DOI https://doi.org/10.1177/00018392221137289

14. Kiapour M. Hadi & Robinson P. (2018). Brand > Logo: Visual Analysis of Fashion Brands. Computer Vision and Pattern Recognition (cs.CV). arXiv:1810.09941. DOI https://doi.org/10.48550/arXiv.1810.09941

15. Ovdiychuk, T., & Myronova, H. (2025). Suchasni tendentsii v dyzaini muzychnykh leibliv [Modern trends in the design of music labels]. *In Stalyi rozvytok suspilstva ta dyzain-diialnist u prostori terytorialnoi aidentyky* (pp. 131–134). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. [in Ukraine].

16. Hwang, I., & Lee, H. (2025). Brand Identity Visualization to Enhance Brand Awareness Contingent on the Message Strategy for Social Media Video Communication. Archives of Design Research, 38(3), 51-75. DOI https://doi.org/10.15187/adr.2025.08.38.3.51

17. Paiva T. (April 30, 2026). Label as Ecosystem: Studios, Media, Fashion and Events Under One Brand. *Digital renaissance*. URL: https://www.digitalrenaissance.education/magazine/label-as-ecosystem-studios-media-fashion-and-events-under-one-brand

18. Universal Music Group. (n.d.). Universal Music Group. https://www.universalmusic.com/

19. Sony Music Entertainment. (n.d.). Sony Music. https://www.sonymusic.com/

20. XL Recordings. (n.d.). XL Recordings. URL: https://www.xlrecordings.com/

21. Future Classic, (n.d.). Future Classic, URL:https://www.futureclassic.com/

Дата першого надходження статті до видання: 21.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 741
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.26

Лопухова Світлана Олександрівна,
заслужений художник України, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-1774-372X
svitlopukhova@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПЕРСОНАЛІЗОВАНОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Метою статті є теоретичне обґрунтування трансформації освітньої парадигми в галузі дизайну, що базується на синергії академічних традицій та експериментальних творчих практик у процесі підготовки фахівців, здатних до ефективної інтеграції у сучасний динамічний ринок дизайнерських послуг. Дослідження включає огляд наукових джерел вітчизняних і зарубіжних авторів, присвячених еволюції галузі дизайну, ролі дизайнера в організації соціокультурного простору і професійній підготовці молоді. Зростання ролі ментального фактору у сучасній дизайн-освіті стимулює модернізацію навчальних програм, зокрема інтеграцію інноваційних моделей у процес викладання образотворчих дисциплін. У статті обґрунтовано необхідність впровадження методики персоналізованого навчання, орієнтованої на розвиток креативної стратегії майбутнього спеціаліста. Досліджено результати авторського педагогічного експерименту із застосуванням нових підходів до викладання дисципліни «Рисунок і живопис». Впровадження експериментальних практик у фахову підготовку дизайнерів активізує креативний пошук і дає змогу адаптувати класичні методи візуалізації до запитів сучасної динамічної індустрії дизайну. Оцінка ефективності модернізованої методики здійснювалася через багатофакторний аналіз. Для встановлення валідного зворотного зв'язку застосовувалися методи контролю знань, що визначали готовність суб'єкта навчання до професійно орієнтованої самореалізації. Отримані висновки дозволили окреслити педагогічні умови формування фахових компетентностей студентів на етапі практичного освоєння образотворчої грамоти. Засвідчено необхідність удосконалення та оптимізації навчальних програм образотворчих дисциплін, ключовим аспектом яких має бути структурований комплексний підхід до синтезу академічних завдань із проєктними технологіями. Результати дослідження можуть бути використані викладачами-практиками для організації індивідуального творчого підходу у підготовці студентів.

Ключові слова: *дизайн-освіта, академічні традиції, проєктна культура, художнє мислення, інноваційні методики, персоналізоване навчання, фахова компетентність, образотворча грамота.*

Lopukhova Svitlana. TRANSFORMING VISUAL ARTS EDUCATION FOR FUTURE DESIGNERS: A PERSONALIZED LEARNING APPROACH

The purpose of the article is to theoretically substantiate the transformation of the educational paradigm in the field of design, based on the synergy of academic traditions and experimental creative practices in the process of training specialists capable of effective integration into the modern dynamic design services market. The research includes a review of scientific sources by domestic and foreign authors dedicated to the evolution of the design industry, the role of the designer in the organization of socio-cultural space, and the professional training of youth. The increasing role of the mental factor in modern design education stimulates the modernization of curricula, particularly the integration of innovative models into the teaching of visual arts disciplines. The article substantiates the necessity of implementing a personalized learning methodology oriented towards developing the creative strategy of a future specialist. The results of the author's pedagogical experiment on the implementation of new approaches to teaching the discipline "Drawing and Painting" are investigated. The introduction of experimental practices into the professional training of designers activates creative search and allows for the adaptation of classical visualization methods to the dynamic demands of the modern design industry. The evaluation of the effectiveness of the modernized methodology was carried out through multifactorial analysis. To establish valid feedback, knowledge control methods were applied, determining the student's readiness for professionally oriented self-realization. The obtained findings allowed for outlining the pedagogical conditions for forming students' professional competencies at the stage of practical mastery of visual literacy. The study confirms the necessity

© Лопухова С. О., 2026

of improving and optimizing curricula for visual arts disciplines, the key aspect of which should be a structured integrated approach to synthesizing academic tasks with project technologies. The research results can be used by practicing teachers to organize an individual creative approach in student training.

Key words: *design education, academic traditions, project culture, innovative thinking, personalized learning, professional competence, visual arts.*

Вступ. Сучасне суспільство функціонує в умовах екстремального темпу: збройні конфлікти, динамічна трансформація політичних ландшафтів, екологічні кризи, кліматичні загрози і соціальна дискримінація формують складний контекст життєдіяльності людини. Глобальні трансформації неминуче детермінують вектори розвитку дизайну як стратегічного інструменту адаптації предметно-просторового середовища до нових реалій. У цьому контексті дизайн перестає бути лише естетизацією об'єктів, стаючи засобом вирішення гуманітарних, екологічних і соціальних проблем. Це вимагає від фахівця не лише технічної майстерності, а й високого рівня громадянської та етичної відповідальності.

Відсутність чітких меж у понятті дизайну зумовила появу різновекторних напрямів: від графічних комунікацій до складних систем у просторі високої моди. Мультидисциплінарний характер дизайну генерує новий тип естетичного та емоційного досвіду людини. Дизайн виступає каталізатором розвитку естетичного смаку і формування ціннісних орієнтирів особистості, трансформуючи її здатність до творчої самореалізації за «законами краси» не лише у мистецькій практиці, а й у професійній діяльності іншого напряму і побутовій культурі.

Пріоритетом освітнього середовища має бути підготовка фахівця, здатного не лише інтегруватися в ринок праці, а й збагачувати суспільство новими дослідженнями і соціально значущими проєктами. Сучасна парадигма дизайн-освіти потребує синергії індивідуального пошуку і навичок колективної взаємодії. Місія ЗВО екстраполюється за межі вузькопрофільної підготовки і полягає у вихованні соціально відповідальної особистості і кваліфікованого спеціаліста, здатного до командної взаємодії. В основі професійної парадигми дизайнера лежить творче мислення – інструмент генерування концептуальних ідей та образних рішень. Творчий процес у дизайні розглядається як інтелектуальний пошук, де технічне втілення є лише похідною стадією реалізації задуму. Проте, істотною проблемою залишається методологічний дуалізм: попри генетичний зв'язок із мистецтвом, сучасна практика часто диктує дизайнеру завдання, що вступають у протиріччя з етико-естетичними установками професії.

Професійна підготовка майбутнього дизайнера базується на інтеграції фундаментальних знань, практичних навичок і креативності. Важливою передумовою ефективності результатів навчання є глибоке розуміння викладачем значущості творчого начала кожного студента. Педагог повинен володіти розвиненою інтуїцією і бути здатним до емпатії, що дає змогу ідентифікувати індивідуальні психофізіологічні особливості й темперамент учня з метою їх подальшої актуалізації. Зважаючи на те, що процес становлення творчої особистості є глибоко індивідуальним, педагогічна стратегія має враховувати розмаїття форм обдарованості, які зрештою визначають унікальність ідентичності.

Застосування експериментальних практик у процесі підготовки майбутніх дизайнерів забезпечує умови для генерації і реалізації творчих ідей, що адаптує академічні традиції до динамічних трансформацій у дизайн-освіті. Впровадження формально-аналітичних методів просторового мислення є основою комплексного підходу до підготовки дизайнерів. Це забезпечує синтез художніх дисциплін у єдине ціле, де дотримання встановлених академічних канонів поєднується з наданням повної свободи творчому індивідууму. Зміст навчальної програми образотворчих дисциплін вимагає від викладача чіткої артикуляції мети і завдань,

орієнтованих на виявлення й подальший розвиток креативного потенціалу студента. Програма практичних завдань із візуалізації образів передбачає залучення широкого спектру технологічного інструментарію, що дозволяє студентам не лише експериментувати та ефективно реалізовувати свій потенціал протягом навчання, а й адаптуватися до вимог реального професійного життя.

Матеріали та методи. Концептуальну основу дослідження сформовано на базі аналізу публікацій вітчизняних і зарубіжних авторів. Дослідження К. Андросович присвячено вивченню окремих ознак обдарованості, а також проблемам соціальної адаптації і самореалізації молодої людини у сучасних умовах [1]. У працях Г. Брянцевої, Г. Чемериса, О. Брянцева, М. Вовк і С. Ходаківської визначено вектори модернізації системи дизайн-освіти. Дослідники обґрунтовують необхідність зміни освітніх парадигм в умовах цифрової трансформації, пропонуючи оновлені підходи до організації навчального процесу [2; 3]. Дослідження І. Волощука та Я. Рудика має вагоме значення для розуміння процесів капіталізації творчих ресурсів особистості і специфіки діагностики обдарованості у сучасних умовах [4]. Роль практичного інтелекту у розкритті ресурсів творчого потенціалу є предметом дослідження С. Гірич і Т. Слинкової. Автори зазначають, що розвиток цієї когнітивної структури зумовлений накопиченням досвіду і знань у процесі освітньої діяльності і соціальної комунікації [5]. У межах особистісно орієнтованого підходу, що розглядається у праці Кобзієвої і В. Тихонова, особлива увага приділяється діалогічній взаємодії педагога і студентів. Саме такий формат навчання забезпечує розвиток комунікативної компетентності, дозволяючи студентам адекватно сприймати чужі і вибудовувати власні поведінкові патерни, залежно від ситуації [6]. Особливості впливу інтенсивного розвитку цифрових технологій на освітній процес, а також специфіку форм і видів інтегрованого навчання аналізують І. Козловська, Л. Дольнікова і С. Гульченко [7]. Д. Норман визначає дизайн як процес комунікації між дизайнером і кінцевим споживачем. Дослідник акцентує увагу на людино центрованому підході, що передбачає глибоке розуміння уподобань користувача і розвиток емпатії до його потреб [8; 11; 12]. К. Робінсон пропонує переосмислення феномену творчості, обґрунтовуючи необхідність трансформації освітньої парадигми: від уніфікованої стандартизації до персоналізації. Автор піддає критичному аналізу сучасну систему освіти: вона не відповідає викликам часу, готуючи людей до минулого, а не до майбутнього, і марнує таланти, не розуміючи їх природи [9; 15]. Р. Б'юкенен і Н. Торрент розглядають дизайн як ліберальне мистецтво і на прикладі реальних ситуацій доводять, що дизайн є потужним інструментом комунікації і розв'язання складних проблем. Р. Б'юкенен застосовує у дослідженні системний підхід для аналізу ролі дизайн-мислення у формуванні структури бізнесу і пропонує механізм трансформації «диких» ідей у життєздатні бізнес-моделі на основі практичного досвіду. Другий автор Н. Торрент аналізує ефективність швидких рішень, емоційний зв'язок з аудиторією, генерує «дикі» ідеї, демонструючи енергійний і провокативний підхід до розв'язання професійних проблем [10]. Роль дизайну як інструмента соціальної адаптації проаналізовано у роботі В. Папанека, що має характер маніфесту проєктування. Його праця містить критику надмірної комерціалізації галузі. Автор обґрунтовує необхідність розв'язання актуальних екологічних і соціальних проблем, популяризує міждисциплінарний підхід в освіті і наголошує на етичній відповідальності дизайнера, закликаючи до зміщення пріоритетів з отримання прибутку на забезпечення сталого розвитку [13]. Праця К. Роджерса присвячена концепції становлення особистості у межах людино центрованого підходу. Дослідник узагальнює свій багаторічний практичний професійний досвід допомоги людям у пошуку власного шляху до особистісного зростання і повноцінного життя через усвідомлення власного творчого потенціалу [14]. Г. Саймон обґрунтовує концепцію

«обмеженої раціональності»: через багатофакторність середовища суб'єкт не здатний знайти ідеальне рішення, тому обирає стратегію пошуку прийнятного. Автор визначає дизайн як підґрунтя будь-якої професійної підготовки, де ключовою метою є трансформація наявних станів у бажані. Його праця заклала фундамент для розвитку штучного інтелекту, когнітивної психології і теорії управління [16]. Дослідження інтелектуального процесу пошуку оптимальних рішень в умовах обмежень представлено у роботі К. Тромп і Р. Стернберга. Автори аналізують вплив детермінованих меж на креативність, визначаючи роль обмежень як позитивного чи негативного чинника у творчій діяльності. [17]. Практичні поради щодо ефективного використання найновіших досліджень нейропсихології для вдосконалення користувацького досвіду дає С. Вайшенк. Видання розкриває механізми сприйняття інформації, ухвалення рішень і формування звичок, пропонуючи дизайнерам конкретні інструменти для створення більш ефективного дизайну брендів і продуктів [18].

Результати. У системі сучасної дизайн-освіти пріоритетом є персоналізоване навчання і розвиток творчого мислення здобувача освіти. Концептуальний задум дизайнера та образне рішення складають інтелектуальне ядро дизайнерського проекту, а подальші етапи належать до сфери технічної реалізації. Ключовим фактором успіху є гармонійне поєднання раціональних і чуттєвих аспектів проектування, що дозволяє фахівцю виходити за межі стандартних схем. В умовах домінування ментальної складової у сучасній культурі дизайн трансформується у засіб побудови складних соціокультурних комунікацій і формування інноваційного типу мислення. Це зумовлює необхідність якісних трансформацій у системі професійної освіти, зокрема переосмислення методики викладання образотворчих дисциплін.

Парадигма дизайн-освіти базується на принципах комплексності навчання, що передбачає впровадження формально-аналітичної методики просторового мислення. Такий підхід дозволяє об'єднати художні дисципліни у цілісну систему, забезпечуючи творчому індивідууму повну свободу самовираження і сприяючи розвитку аналітичного конструктивного мислення. Генетичний зв'язок дизайну з образотворчим мистецтвом виявляється через спільність візуально-пластичної мови, де поняття композиції, пропорцій, форми, кольору слугують універсальними інструментами реалізації задуму. Це дає підстави стверджувати, що результативність дизайну залежить від професійного володіння фахівцем засобами художньої виразності у поєднанні з технологічною доцільністю.

Наразі значна частина закладів вищої освіти, де існує факультет дизайну, у методиці викладання образотворчих дисциплін зберігає вірність традиціям перших професійних інституцій – академій, художніх училищ і шкіл, а викладачі дотримуються усталених канонів і перевірених часом методів навчання. Втім, при визнанні фундаментальності образотворчих дисциплін спостерігається тенденція до скорочення аудиторних годин, відведених на практичні заняття з рисунку і живопису. Наявного ліміту часу недостатньо для виконання студентами-дизайнерами довгострокових постановок за класичною «універсальною» методикою, що унеможливлює ретельний аналіз натури і досягнення високого рівня технічної майстерності.

Важливим аспектом процесу навчання є забезпечення високого рівня мистецької ерудиції, що дозволяє студенту свідомо обирати напрями художньо-творчої діяльності для реалізації творчого потенціалу, враховуючи багатовекторність об'єктного поля модерного дизайну: від промислових зразків і конструкторських рішень до комунікаційних систем і рекламних стратегій. Проте, у процесі навчання і формування загальнопрофесійних компетентностей постає проблема – суттєва диференціація базової підготовки першокурсників, очевидність якої актуалізується під час практичних занять. Неналежний рівень теоретичного опрацювання зазначеної проблеми зумовив необхідність модернізації програми навчальної

дисципліни «Рисунок і живопис» і пошуку нових методів процесу навчання, які дозволяють зберегти якість фахової підготовки в умовах часового дефіциту, не втрачаючи при цьому академічної глибини навчального курсу.

Авторська модернізована навчальна програма інтегрує академічні класичні традиції у новітню проєктну парадигму. Зокрема, особлива увага приділяється практичній роботі і системному оволодінню образотворчою грамотою, що є необхідним фундаментом для вирівнювання професійного рівня навчальної групи. Академічний підхід забезпечує фундаментальність підготовки, проте у контексті дизайну традиційна образотворча база набуває нової функціональності: вона стає основою для створення комунікативного каналу. Програма дисципліни інтегрує низку практичних завдань, спрямованих на пізнання та інтелектуальне осмислення навколишнього світу, розуміння закономірностей формотворення і опанування фахової графічної мови. Ключовими аспектами навчання, що детермінують етапи і форми художньої підготовки, є розвиток об'ємно-просторового мислення, формування здатності до аналітичного переосмислення завдань, виявлення причинно-наслідкових зв'язків і культивування навичок пошуку творчих рішень.

У дизайн-освіті академічна база має бути інструментом реалізації проєктного задуму, що трансформує здобутки класичної школи у простір художньої творчості, уяви й свободи самовираження, і дає дизайнеру змогу через професійно опановану візуальну мову транслювати авторську ідею. Актуалізація знань образотворчої грамоти дозволяє студентам не просто розвивати абстрактні здібності, а конвертувати їх у дієві стратегії реалізації проєктів, забезпечуючи перехід від навчальної пропедевтики до комплексного розв'язання фахових завдань. Візуальна грамотність, здобута через академічну школу, є необхідною умовою для чіткого і переконливого донесення концептуальної ідеї до кінцевого споживача у межах дизайнерського проєкту. Розвиток здатності до розв'язання базових навчальних завдань є фундаментом для формування фахових навичок, системного і проектного інтелекту майбутнього дизайнера.

Експериментальне дослідження просторових форм стимулює абстрактне мислення і трансформує традиційні уявлення про межі проєктної діяльності. Формування інноваційного мислення реалізується через розвиток образно-асоціативного і просторового сприйняття, розуміння взаємозв'язку кольору, форми, світлотіні та об'єму. Незалежно від вузької спеціалізації – графічного дизайну, моделювання одягу чи проєктування інтер'єру – дизайнер оперує універсальними категоріями, що становлять базис образотворчої грамоти.

Опанування фундаментальної дисципліни «Рисунок і живопис» починається з варіативності вибору художньо-технічних засобів і завершується формуванням цілісних умінь професійного відтворення візуальних образів. Вибір методології ведення студентом практичної роботи детермінується конкретними навчальними завданнями. Структура модернізованої авторської методики навчання складається з двох блоків практичних завдань, де робота з натурою чергується з творчою інтерпретацією сутності натурних постановок. Освоєння образотворчої грамоти відбувається через поетапне створення візуального образу за класичною формулою: від загального до деталізації.

Низка завдань базується на чітко визначених параметрах: предметному ряді, техніці виконання, форматі і колірній гамі, що реалізується через розв'язання комплексних композиційних, колористичних і стилістичних завдань, де студент поєднує аналітичне вивчення об'єкта з художньо-творчою інтерпретацією «образу» натури. Це сприяє оволодінню умінням узагальнювати форму, відмовляючись від другорядних деталей, і стимулює пошук оригінальної графічної мови у процесі створення художнього образу. Студенти опановують художні засоби виразності і формують фундамент абстрактного мислення. Запропонована методика гармонізує нормативні вимоги з академічною свободою педагога, створюючи простір для

експериментальної апробації індивідуальних підходів.

Новітні технології візуалізації надали дизайнерам інструментарій, недоступний їхнім попередникам пів століття тому. Методика проєктування сьогодні охоплює використання широкого спектру технологічних засобів для роботи над візуальними образами. Цей процес не скасовує класичну образотворчу грамоту і художні практики, проте неминуче трансформує логіку художнього мислення і розширює межі проєктної творчості: інновації не заперечують традицію, а доповнюють її, змінюючи структуру творчого пошуку.

Колористична підготовка майбутніх дизайнерів спрямована на опанування законів колірної взаємодії. У сучасному дизайнерському проєкті колір постає не лише естетичним чинником, а й інструментом соціально-психологічної адаптації продукту. Такий підхід зумовлює перехід від суто декоративної функції кольору до його цілеспрямованого використання, де враховуються психофізіологічні аспекти сприйняття для глибшої емоційної взаємодії з аудиторією. Ефективність дизайнерського продукту визначається точністю колористичних рішень, що враховує параметри і специфіку цільових груп: від вікових характеристик до гендерної ідентичності споживачів.

Педагогічна діяльність у системі персоналізованого навчання базується на розумінні психофізіологічної природи особистості. Професійна майстерність викладача виявляється у здатності гармонізувати програмні вимоги з індивідуальною траєкторією розвитку кожного здобувача освіти. Навчально-творчий процес структурується як послідовний перехід від опанування окремих операційних умінь до формування стійких професійних навичок. Це створює фундамент для розвитку проєктного мислення, де кожне завдання стає етапом становлення фахівця, здатного до самостійного прогнозування, виявлення і корекції проєктних помилок.

Висновки. Доведено, що синергія навчальних дисциплін формує професійну компетенцію студента через усвідомлене виконання етапів творчої роботи. Це забезпечує здатність до стратегічного управління діяльністю: вміння визначати домінантні завдання і підпорядковувати їм другорядні чинники для реалізації складних проєктів та інтеграції новітніх естетичних тенденцій у творчий процес.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному вивченні результатів синтезу традиційних образотворчих технік із новітнім технологічним інструментарієм у процесі візуалізації образів. Методика сучасного проєктування базується на синергії цифрових технологій і класичної образотворчої грамоти. Встановлено, що інновації не заперечують художні традиції, а трансформують структуру творчого пошуку, розширюючи межі проєктного мислення. Практична значущість результатів полягає у можливості їх застосування як концептуальної основи фахової дизайнерської освіти. Дослідження відкриває перспективи впровадження в освітній процес методів, здатних збалансувати традиційний підхід та інновації у системі персоналізованого навчання.

Застосування експериментальних практик у підготовці майбутніх дизайнерів сприяє генерації та реалізації творчих ідей. Ключова роль у цьому процесі належить викладачу, покликаному створити креативну атмосферу для стимулювання ініціативності й нестандартного мислення. Вплив педагога виявляється у ставленні до індивідуальності й неординарності студентів, у характері і змісті поставлених перед ними завдань. Викладач має розуміти психологію обдарованості і враховувати умови, в яких реалізується творча діяльність. Підсумовуючи, можна зазначити: творча обдарованість студента найповніше розкривається у практичній діяльності – процесі активного застосування накопичених знань і навичок; чим ширший діапазон практичних завдань, тим більші можливості виявити талант.

Література:

1. Андросович К. Феномен обдарованості учнівської молоді цікавить багатьох фахівців – психологів, педагогів і соціологів. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2023. № 1 (30). С. 52–61. ttps://doi.org/10.32405/2413-4139-2023-1(30)-52-61

2. Брянцева Г, Чемерис Г., Брянцев О. Шляхи вдосконалення дизайн-освіти контексті стратегії цифрової трансформації освіти і науки України. *Фізико-математична освіта.* 2022. № 32 (6), С. 49–56. DOI: https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008

3. Вовк М., Ходаківська С. Технології навчання дорослих в умовах формальної і неформальної освіти. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи.* 2019. Т. 2, № 16. С. 35–44. DOI: https://doi.org/10.35387/od.2(16)

4. Волощук І., Рудик Я. Діагностика обдарованості: від утопії до реальності. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи.* № 2 (25). 2020. С. 7–17. DOI: https://doi.org/10.32405/2413-4139-2020-2(25)-7-17

5. Гірич Г., Слинкова Т. Практичний інтелект та його роль у формуванні творчої особистості молоді, що навчається, в умовах позашкільної освіти. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи.* № 2 (22). 2018. С. 32–39. DOI: https://doi.org/10.32405/2413-4139-2018-2-32-39

6. Кобзієва І., Тихонов В. Формування комунікативної компетентності як складника професійної підготовки здобувачів освіти. *Теоретичні та наукові основи педагогіки та освіти:* колективна монографія / за ред. С.В. Кушнірук та ін. Boston (USA) : Primedia eLaunch LLC. 2022 р. С. 38–147. DOI: https://doi.org/10.46299/isg.2022.mono.ped.1.2.1

7. Козловська І., Дольнікова Л., Гульченко С., Особливості класифікації принципів навчання в контексті інтегративного підходу. *Інноваційна педагогіка.* № 59. 2023. С. 139–143.

8. Норман Д.. Емоційний дизайн: Чому ми любимо (або ненавидимо) речі довкола нас. Київ : ArtHuss. 2021. С. 304.

9. Робінсон К. Елемент. Як віднайти пристрасть і змінити своє життя. Київ : Книжкова Майстерня. 2021. С. 296.

10. Buchanan R., Torrent N. Wild Thinking: 25 Unconventional Ideas to Grow Your Brand and Your Business. London : Lid Publishing. 2021. 160 p.

11. Norman D. Design for a Better World: Meaningful, Sustainable, Humanity Centered. Cambridge, Massachusetts : MIT Press. 2023. 376 p.

12. Norman D. The Design of Everyday Things: Revised and Expanded. New York : Basic Books. 2013. 368 p.

13. Papanek V. Design for the Real World: Human Ecology and Social. London : Thames & Hudson. 2019. 416 p.

14. Rogers C. On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy. New York : Mariner Books (mprint Houghton Mifflin Harcourt). 2021. 448 p.

15. Robinson K. Out of Our Minds: Learning to Be Creative. New York : Wiley & Sons. 2011. 352 p.

16. Simon H. The Sciences of the Artificial. Cambridge, Massachusetts : MIT Press. 2019. 248 p.

17. Tromp C., Sternberg R. How constraints impact creativity: An interaction paradigm. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts.* 2024. Vol. No. 6. P. 948–959. DOI: https://doi.org/10.1037/aca0000351

18. Weinschenk S. 100 More Things Every Designer Needs to Know About. Noida : Pearson India. 2017. 107 p.

References:

1. Androsovych, K. (2023). Fenomen obdarovanosti uchnivskoi molodi tsikavyt bahatokh fakhivtsiv – psykholohiv, pedahohiv i sotsiolohiv [The phenomenon of giftedness of student youth interests many specialists – psychologists, teachers and sociologists]. *Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy*, 1 (30), 52–61. https://doi.org/10.32405/2413-4139-2023-1(30)-52-61 [in Ukrainian].

2. Briantseva, H., Chemerys, H., & Briantsev, O. (2022). Shliakhy vdoskonalennia dyzain-osvity konteksti stratehii tsyfrovoi transformatsii osvity i nauky Ukrainy [Ways to improve design education in the context of the digital transformation strategy of education and science of Ukraine]. *Fizyko-matematychna osvita*, *32* (6), 49–56. https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008 [in Ukrainian].

3. Buchanan, R., & Torrent, N. (2021). *Wild Thinking: 25 Unconventional Ideas to Grow Your Brand and Your Business.* Lid Publishing.

4. Hirych, H., & Slynkova, T. (2018). Praktychnyi intelekt ta yoho rol u formuvanni tvorchoi osobystosti molodi, shcho navchaietsia, v umovakh pozashkilnoi osvity [Practical intelligence and its role in forming the creative personality of learning youth in the conditions of extracurricular education]. *Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy*, 2 (22), 32–39. https://doi.org/10.32405/2413-4139-2018-2-32-39 [in Ukrainian].

5. Kobziieva, I., & Tykhonov, V. (2022). Formuvannia komunikatyvnoi kompetentnosti yak skladnyka profesiinoi pidhotovky zdobuvachiv osvity [Formation of communicative competence as a component of professional training of education applicants]. In S.V. Kushniruk (Ed.), Teoretychni ta naukovi osnovy pedahohiky ta osvity: kolektyvna monohrafiia (pp. 38–147). Primedia eLaunch LLC.. https://doi.org/10.46299/isg.2022.mono.ped.1.2.1 [in Ukrainian]

6. Kozlovska, I., Dolnikova, L., & Hulchenko, S. (2023). Osoblyvosti klasyfikatsii pryntsypiv navchannia v konteksti intehratyvnoho pidkhodu [Features of the classification of learning principles in the context of an integrative approach]. Innovatsiina pedahohika, 59, 139–143 [in Ukrainian].

7. Norman, D. (2013). *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded.* Basic Books.

8. Norman, D. (2021). Emotsiinyi dyzain: Chomu my liubymo (abo nenavydymo) rechi dovkola nas [*Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*] (P. Miier, Trans.). ArtHuss. (Original work published 2004). [in Ukrainian]

9. Norman, D. (2023). *Design for a Better World: Meaningful, Sustainable, Humanity Centered.* MIT Press.

10. Papanek, V. (2019). *Design for the Real World: Human Ecology and Social.* Thames & Hudson.

11. Robinson, K. (2011). *Out of Our Minds: Learning to Be Creative.* Wiley & Sons

12. Robinson, K. (2021). *Element: Element. Yak vidnaity prystrast i zminyty svoie zhyttia* [*The element: How finding your passion changes everything*].. Knyzhkova Maisternia. (Original work published 2009). [in Ukrainian].

13. Rogers, C. (2021). *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy.* Mariner Books.

14. Simon, H. (2019). *The Sciences of the Artificial.* MIT Press.

15. Tromp, C., & Sternberg, R. (2024). How constraints impact creativity: An interaction paradigm. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts.* 6. 948–959. https://doi.org/10.1037/aca0000351

16. Voloshchuk, I., & Rudyk, Y. (2020). Diahnostyka obdarovanosti: vid utopii do realnosti [Giftedness diagnostics: From utopia to reality]. *Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy*, 2 (25), 7–17. https://doi.org/10.32405/2413-4139-2020-2(25)-7-17 [in Ukrainian]

17. Vovk, M., & Khodakivska, S. (2019). Tekhnolohii navchannia doroslykh v umovakh formalnoi i neformalnoi osvity [Adult learning technologies in the conditions of formal and non-formal education]. *Osvita doroslykh: teoriia, dosvid, perspektyvy*, *2*(16), 35–44. https://doi.org/10.35387/od.2(16) [in Ukrainian]

18. Weinschenk, S. (2017). *100 More Things Every Designer Needs to Know About.* Pearson India.

Дата першого надходження статті до видання: 18.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 73.021:7.038.5:7.046.2
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.27

Мазур Богдан Миколайович,
народний художник України,
професор кафедри скульптури
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-6231-8941
bohdan.mazur@naoma.edu.ua

Чепелик Олексій Володимирович,
заслужений художник України,
доцент кафедри скульптури
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-9472-9972
oleksii.chepelyk@naoma.edu.ua

Чернявська Тамара Володимирівна,
асистент кафедри скульптури
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0003-1733-750X
gulavskaya@ukr.net

АНІМАЛІСТИЧНИЙ ЖАНР У СКУЛЬПТУРІ: ВІД НАТУРНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ ДО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У статті розглядається анімалістичний жанр у контексті історії образотворчого мистецтва та специфіки його створення в скульптурі. Простежено витоки зображення тварин від первісного мистецтва до сучасних форм. Висвітлено етапи створення анімалістичної композиції, акцентується на важливості натурних спостережень, анатомічних знань та образно-стилістичних підходів. Особливу увагу приділено художньому задуму, графічній підготовці та вибору матеріалів. Аналізуються функціональні відмінності між реалістичними, декоративними й монументальними скульптурами. У дослідженні були використані наступні методи: історико-контекстуальний метод – для вивчення розвитку анімалістичного жанру в історії образотворчого мистецтва, зокрема в скульптурі; порівняльно-аналітичний метод – для виявлення специфіки реалізації зооморфних образів у різних стилістичних і функціональних формах скульптури (реалістичній, декоративній, монументальній); метод натурного спостереження – для практичного дослідження анатомічних та пластичних особливостей тварин як об'єктів художнього зображення; візуально-пластичний аналіз – для оцінки графічних та скульптурних етапів створення композиції; метод художнього моделювання – для вивчення творчого процесу формування скульптурного образу через ескізування, стилізацію та узагальнення форми. Наукова новизна. У статті комплексно проаналізовано анімалістичний жанр у скульптурі з акцентом на поєднанні натурних спостережень, анатомічного аналізу та образно-стилістичних пошуків мистця. Вперше запропоновано системну модель етапів створення анімалістичної скульптурної композиції, яка охоплює практичне вивчення натури, графічну підготовку, формування художнього задуму, а також вибір матеріалу з урахуванням специфіки образу. Розкрито функціональні та виражальні відмінності між станковою, декоративною та монументальною скульптурою в межах анімалістичного жанру. Наукова новизна полягає також у визначенні анімалістики як унікального синтезу наукового пізнання живої природи та художнього осмислення, що має вагоме значення для сучасної мистецької освіти і практики.

Висновки. Анімалістичне скульптурне мистецтво є результатом не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння природи, поведінки та пластики тварин. Створення скульптурної анімалістичної композиції передбачає низку послідовних етапів: натурні спостереження, анатомічне вивчення, виконання графічних начерків і ескізів, реалізація образу в матеріалі. Специфіка моделі – тварини, що не можуть позувати – робить натурну практику особливо цінною. Успішна композиція поєднує реалістичність і образність, може бути декоративною чи монументальною, в залежності від задуму автора. Суттєве значення має вибір матеріалу, художня уява та глибоке емоційне сприйняття об'єкта. Анімалістика є

© Мазур Б. М., Чепелик О. В., Чернявська Т. В., 2026

унікальним жанром в сучасному образотворчому мистецтві, що поєднує наукове знання з художнім мисленням, зберігаючи значний потенціал розвитку.

Ключові слова: *анімалістика, скульптура, тварина, композиція, анатомія, образотворче мистецтво.*

Mazur Bohdan, Chepelyk Oleksii, Cherniavska Tamara. THE ANIMALISTIC GENRE IN SCULPTURE: FROM LIFE OBSERVATION TO ARTISTIC IMAGE

This article examines the animalistic genre in the context of the history of visual art and the specifics of its realization in sculpture. It traces the origins of animal representation from prehistoric art to contemporary forms. The study outlines the stages of creating an animalistic composition, emphasizing the importance of life observation, anatomical knowledge, and imaginative-stylistic approaches. Particular attention is given to the artistic concept, graphic preparation, and selection of materials. The article also analyzes the functional differences between realistic, decorative, and monumental sculptures. The following methods were used in the research: the historical-contextual method – to study the development of the animalistic genre in the history of visual art, particularly in sculpture; the comparative-analytical method – to identify specific features of representing zoomorphic images in various stylistic and functional sculptural forms (realistic, decorative, monumental); the method of life observation – to investigate the anatomical and plastic characteristics of animals as artistic subjects; visual-plastic analysis – to assess the graphic and sculptural stages of composition creation; and the artistic modeling method – to explore the creative process of forming a sculptural image through sketching, stylization, and form generalization. Scientific novelty.

The article offers a comprehensive analysis of the animalistic genre in sculpture, focusing on the integration of life observation, anatomical study, and imaginative-stylistic search by the artist. A systematic model of the stages involved in creating an animalistic sculptural composition is proposed for the first time, encompassing practical observation, graphic preparation, the formation of the artistic concept, and the selection of materials according to the specifics of the image. The article reveals the expressive and functional differences between easel, decorative, and monumental forms within the genre. Scientific novelty also lies in defining animalistic art as a unique synthesis of scientific knowledge of the living world and artistic interpretation, which holds significant relevance for contemporary art education and practice.

Conclusions. Animalistic sculpture is the result not only of technical mastery but also of a deep understanding of nature, animal behavior, and plasticity. The creation of an animalistic sculptural composition involves several sequential stages: life observation, anatomical study, execution of graphic sketches and drafts, and realization of the image in material. The specificity of the model – the animal, which cannot pose – makes life observation particularly valuable. A successful composition combines realism and artistic expressiveness, and may be decorative or monumental, depending on the author's intent. The choice of material, the artist's imagination, and a profound emotional perception of the subject are of vital importance. Animalistic art remains a unique and relevant genre in contemporary visual art, merging scientific insight with artistic thinking and retaining a strong potential for further development.

Key words: *animalistic art, sculpture, animal, composition, anatomy, visual art.*

Вступ. Анімалістичний жанр посідає особливе місце у системі образотворчого мистецтва, втілюючи споконвічний інтерес людини до світу тварин. Його витоки сягають ще часів первісного суспільства, коли люди намагалися зафіксувати зображення звірів у наскельному живописі, прагнучи не лише прикрасити житло, а й закарбувати важливу частину свого духовного та побутового життя. Зображення тварин у мистецтві були не лише художнім прийомом, але й засобом комунікації, символічного осмислення світу, виявом віри у магічну силу образу.

Анімалістичний жанр у скульптурі, незважаючи на глибоку історичну традицію, сьогодні залишається недостатньо теоретично осмисленим у вітчизняному мистецтвознавстві, особливо в аспекті методології його створення та педагогічної практики. Більшість наукових джерел зосереджуються на історичних або естетичних аспектах зображення тварин, натомість комплексного аналізу поетапного процесу формування анімалістичної скульптурної композиції – від натурного спостереження до художнього образу – бракує. Ускладнює ситуацію також специфіка моделі (тварини, що не може позувати), що вимагає від художника глибоких знань анатомії, високого рівня спостережливості, володіння техніками стилізації та узагальнення, а також розуміння функціонального призначення майбутньої композиції.

У цьому контексті постає потреба в систематизації практичних, графічних

і художньо-образних підходів до створення анімалістичної скульптури, а також в узагальненні принципів роботи з різними типами зображення – реалістичним, декоративним, монументальним. Актуальність проблеми зумовлена необхідністю інтеграції теоретичних знань і художньої практики у навчальному процесі, а також пошуком нових підходів до вивчення живої природи у сучасному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Анімалістика має глибоку історичну традицію. В епоху давніх цивілізацій зооморфні образи часто поєднувалися з релігійними уявленнями, тотемами, магічними символами. Особливо поширеною вона була у культурі Давнього Єгипту, Месопотамії, Індії, Китаю, Греції та Риму. Багато образів тварин ставали частиною архітектурного декору, ритуальних предметів, культових статуй. Із приходом християнства анімалістика почала розвиватися в межах світського та декоративного мистецтва, втративши сакральний зміст, але зберігши естетичну виразність.

У новітні часи анімалістичний жанр набув особливої популярності серед європейських художників та скульпторів XIX–XX століть, що сприяло його становленню як окремого жанру в академічному мистецтві. Скульптори, такі як Антуан Луї Барі та Євген Лансере, створили шедеври, в яких зображення тварин відзначаються глибокою пластикою, точністю передачі руху, динамікою та характером [3].

На території України розвиток анімалістичного мистецтва пов'язаний із творчістю таких митців, як Юрій Рубан, який залишив помітний слід у скульптурі. Сьогодні анімалістична скульптура – це не лише академічна дисципліна, але й важливий засіб художнього висловлювання, що дозволяє митцю спостерігати, аналізувати та узагальнювати природні форми, збагачуючи власну творчість [7].

Цей жанр охоплює як реалістичне зображення тварин у їх природному середовищі, так і декоративно-стилізовані форми, що виконуються у різних техніках: живопису, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві. Творчість анімаліста потребує від митця глибоких знань з анатомії тварин, спостережливості, уважності до дрібних деталей, а також уміння узагальнювати та стилізувати форму задля досягнення художньої виразності. Саме тому анімалістика є не лише художнім жанром, а й способом вивчення живої природи, філософського осмислення взаємин між людиною і тваринним світом.

Історичний аспект. АНІМАЛІСТИКА (від лат. апітаї – тварина) – зображення тварин, птахів та інших живих істот у творах світського образотворчого і ужиткового мистецтва та на ритуальних предметах культового та релігійного призначення. Зображення тварин – одна з головних тем в мистецтві первісної людини. З часом виокремився особливий жанр зображення тварин, що отримав назву – анімалістичний. Це вид мистецтва, в якому провідним мотивом є зображення тварин. "Анімалізм є особливим, самостійним жанром, обраним художником за інтересами, пристрастю до зображення тварин. Тварина є головною темою, «героєм» твору, його зображення є основною метою художника. Початки анімалістики – у верхньому палеоліті (35-10 тис. рр. до н. е.): в скульптурі це гравірування на камені та кістці, дрібна пластика, та в живописі монументальні розписи печер. У мистецтві давніх цивілізацій анімалістика ґрунтувалася на уявленнях про магічну взаємотрансформацію людей і тварин, знання про існування тотемів – тварин-першопредків окремих племен та народів. Значне місце посідає анімалістика у мистецтві давніх народів Центральної Америки, Китаю, Індії, Ірану, Ассирії, Єгипту (культові образи змії, орла, слона, мавпи, корови, дракона, тигра, лева, численні божества з людським тілом та головою тварини), а також античності – Давньої Греції та Риму («Вовчиця з Капітолію», 5 ст. до н. е. (рис. 1); твори Агесандра, Полідора, Афінодора – «Лаокоон», 27 р. до н. е.; твори на теми міфів про подвиги Геракла та ін.). Зооморфні мотиви характерні для давнього мистецтва всіх народів Європи – слов'ян, кельтів, германців, угро-фінів [5].

Із прийняттям християнства анімалістика розвивається переважно у сфері професійного світового мистецтва, проникаючи у міфологію, історію. Зображення тварин можна зустріти в живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, ілюстраціях до книг, окреме місце займає в скульптурі. Вперше термін "анімалізм" був вжитий по відношенню до скульптури в 1831 році, коли троє молодих французьких скульпторів Антуан Луї Барі, Крістоф Фратен і Олександр Жуйонне виставили в Паризькому Художньому Салоні невеликі фігурки тварин. Відомі імена багатьох художників і скульпторів-анімалістів: О. Баргц, О. Лаптєв, П. Чистяков, Н. Кардовський, П. Клодт, Є. Лансере [1].

В історії українського образотворчого мистецтва належне місце відводиться творчій спадщині скульптора Ю. Рубана [9].



Рис. 1. «Капітолійська вовчиця». 5 ст. до н. е.



Рис. 2. «Зубр». Скульптор Ю. Рубан



Рис. 3. «Лев і левиця». Скульптор Ю. Рубан

Етапи створення анімалістичної композиції

При створенні композиції, необхідно завжди намагалися не тільки зобразити тварину реалістично, вивчити її анатомію, а й передати її внутрішній світ, пластику та образ. Проте, першим та важливим етапом є вивчення тварини – знання його будови, особливостей (анатомічних даних). Анатомія тварин відрізняється не меншою складністю, ніж анатомія людини. Щоб правильно передати позу тварини, вірно зобразити її рух, необхідно знати співвідношення основних частин скелета-черепа, хребта, грудної клітки, передніх і задніх кінцівок і т.і. Саме анатомічні знання повинні стати основою для створення майбутньої анімалістичної композиції, яка в свою чергу може бути реалістичною, декоративною, з ознаками стилізації, узагальнення, та навіть абстрактно-образною [11].

Першим етапом при вивченні тварини є підготовчі начерки з натури.

Другим етапом майбутньої композиції є авторський задум-ідея, з обранням конкретної тварини чи птаха.

Третім етапом є створення ескізу, з урахуванням можливостей переводу композиції у «матеріал».

При створенні скульптурної анімалістичної композиції однією з особливостей вивчення тварини є анатомічна побудова. Від анатомічно точного знання форми конкретної тварини і її характерних особливостей буде залежати передача достовірності їх в рисунку, начерку та подальшому ескізі

композиції. Відповідно, необхідним етапом є ознайомлення з анатомічною побудовою тварини, яка буде взята за основу майбутньої композиції. Ще однією умовою успіху роботи над анімалістичною композицією є обізнаність в характері покриву тварин. Можна рекомендувати знайомитися зі структурою хутра у звірів на живий натурі, бо шерсть на чучелах, як правило, деформована. Оперення же птахів при виготовленні «чучел» залишається майже без деформацій, тому вивчення детальної будови птахів можна якісно проводити на нерухомих об'єктах [6].

Отримані знання анатомії тварин необхідно враховувати в малюнку-начерку з живої натури. Рисунок з живої натури є найважливішим і відповідальним етапом роботи художника-скульптора аніміаліста. Саме від нього залежить подальший успіх і ступінь проявленої майстерності, та втілення образного задуму композиції. «Щоб добре дізнатися тварину, необхідно протягом тривалого часу спостерігати її, багаторазово замальовувати в зміні різних поз і рухів, розглядати поблизу його морду, очі, ніс, пристрій вух, кігті, лапки або копита, усвідомити особливості хутра тварин, як виявляється в них скрита на перший погляд від очей скелет і мускулатура, як ці живі форми переходять з однієї в іншу при поворотах або русі, в ході або бігу» [4; 10]. Рисунок з живої натури виробляє такі якості як спостережливість, «гострота ока», швидкість руки, зорову пам'ять, які важливі в роботі кожного художника. Опора на живу реальність сприяє життєвості будь якого рисунка чи начерку. Для аніміаліста вона є основним способом осягнення моделі. Процес роботи аніміаліста при всій спільності з характером роботи представників інших жанрів (портрета, пейзажу, і т.і.) відрізняється незмінною цінністю і необхідністю натурних етапів опрацювання моделі.

Особливості роботи над анімалістичною композицією випливають також з характеру самої моделі, що є не тільки рухомою і часто змінює своє положення, але на відміну від людини не здатне позувати. Все це підвищує питому вагу підготовчого рисунка у всіх його різновидах (начерки, замальовки, етюди). Тут першорядну роль відіграє начерк, який є найшвидшим способом закріплення на папері перших вражень і тому незамінним в малюванні рухомої моделі. Його роль в творчому процесі якісно виступає при зіставленні з фотографією, яка дає художнику багато можливостей познайомитись з тваринним світом, але фіксує особливості з усіма дрібними подробицями і може відволікти увагу художника від головного. Саме метод роботи з натури виховує око, допомагає з побаченого виділити основне. В даному процесі першорядну роль відіграють заповідники і зоопарки. У заповідниках художник-аніміаліст спостерігає звіра в середовищі існування, максимально наближеного до природи. Він може замалювати тварину в панорамному вигляді, на тлі ландшафту і з близької відстані, підкресливши свободу рухів і природність поз. Зоопарк відкриває інший характер натури. Зважаючи на обмеженість тварини в просторі тут майстер отримує можливість більш конкретного і тривалого його вивчення. Відповідно, для виконання поставленого завдання, вивчення особливостей тварини в зоопарку є першочерговою [2].

Матеріали для начерку, рисунку, замальовки, ескізу. Можна використовувати різні види паперу: ватман, офортний, крафт, тонований. Графічні матеріали: графітний або італійський олівець, сангіна, сепія, вугілля, пастель. Для швидкого моменту фіксування тварини чи птаха у русі, можна рекомендувати використовувати фломастери або маркери різної товщини, форми та кольору. Можна застосовувати в одному начерку декілька різно-кольрових маркерів для більшої передачі характеру та образу тварини чи птаха. Туш, китайська туш, пензель.

Створення задуму анімалістичної композиції. Виділяючи етап спостереження і малювання тварин з натури як основний метод пізнання об'єкту, художник щоразу підкреслює його значення в роботі аніміаліста. Провідна роль цього процесу визначається не тільки пізнавальними цілями, але і пов'язана з світоглядними поглядами

художника на тваринний світ – пошуками гармонії і досконалості в натурі. Натурний етап роботи важливий тим, що саме він лягає в основу художнього образу майбутньої анімалістичної композиції. Підготовчий графічний матеріал для скульптурної композиції допомагає художнику в пошуках композиційного задуму, виборі моделі, типі композиції, матеріалу, в якому буде вирішено скульптурний твір. Іноді задум народжується в процесі рисування чи ескізування, художник помічає цікавий момент руху тієї чи іншої тварини, виразність її фігури. Начерки, замальовки при створенні композиції виступають в двох аспектах: уточнюючі задум скульптури: від (задуму до начерків) і формують замисел (від начерків до задуму). В першому випадку роль начерків і замальовок обмежена підготовчим етапом роботи. У другому випадку роль начерків не зводиться до підготовчих етапів роботи. Під час малювання художник зауважує один або кілька цікавих з його точки зору варіантів, які могли б бути втілені в скульптурі. З них він вибирає один, найбільш виразний.

Скульптурні анімалістичні моделі – ще один етап творчого процесу. Вони допомагають втілити творчу ідею в реальність. Тварина, як носій яскраво вираженою моторної енергії органічно передається в скульптурі.

Створення ескізу анімалістичної композиції. Художник підкреслює рухову пластику звіра в об'ємі, відчуває його енергію, «наповненість» самих форм. Крім того, скульптурний ескіз вже дає перше уявлення про моделі. Скульптор ніби знайомиться з героєм свого майбутнього скульптурного твору. Коли художника влаштовує пластичний варіант етюду, виконаного в глині або гіпсі, він переносить його в кінцевий матеріал – дерево, камінь, бронзу. Проте, на рівні виконання академічного завдання – об'ємно-пластичне рішення в глині може бути результатом завдання.

Відповідно до різного розуміння скульптурного образу і процесу роботи над ним у художників є відповідний погляд на творчий задум. У окремих скульпторів матеріал та натура ніби виступають співавторами природи, визначають особливості процесу роботи і в цілому, характер скульптурного твору. У інших вагому роль відіграє творча уява, коли скульптурний твір народжується відразу, «на одному диханні». Таким чином, анімалістична композиція може бути розроблена з точки зору задуму як реалістичне відтворення певної тварини або з стилізовано, головне, щоб композиція набувала образності та певної стилістики.

Стилістичне-образне вирішення композиції – одна із основних вимог при виконанні даного завдання. Окреме місце можна відвести декоративній композиції. Різниця між станковою, декоративною та монументальною формами полягає в ступені узагальнення. А ступінь ця визначається характером теми, матеріалом і призначенням речі.

Якщо скульптура існує в безпосередній близькості до людини, особливо в інтер'єрі, то їй властивий пластичний рішення форми більш ретельне і деталізоване. Якщо скульптура за своїм місцем в інтер'єрі і тим більше в екстер'єрі має характер пластичних символів або більше співвідноситься з архітектурою, ніж існує сама по собі, то в цьому випадку потрібно найбільша ступінь узагальнення. Образно-пластичний підхід, що має в основі органічну конструктивність, повинен бути і в речі утилітарного призначення Тут роль творчої уяви виявляється істотніше, ніж натурна форма зображення. Художня уява призводить до зміни «першообразу» – натури. Змінена модель характеризується новими декоративними рисами. Декоративність стає основним принципом художнього образу, що виступає однією з головних властивостей скульптури. Вона визначається її композиційно-пластичними рішеннями і призначенням. Оскільки монументально-декоративна скульптура синтезує з іншими видами мистецтв, перш за все з архітектурою, вона менше, ніж станкова скульптура зображує предметний світ і менше індивідуалізує прообраз.

Декоративна анімалістична композиція поєднує в собі дві важливі якості: З одної сторони – монументальність, при якій основою є величність і піднесеність ідеї, з іншого

боку, декоративність художнього образу твору, який виступає пріоритетним началом в цьому виді скульптури.



Рис. 4. «Лев-водолей». Скульптор Ю. Рубан. Приклад декоративної, скульптурно-паркової композиції

Висновки. Анімалістичний жанр є надзвичайно важливим і глибоким напрямом у світовому та українському образотворчому мистецтві. Його витоки сягають ще доби палеоліту, коли первісна людина, перебуваючи в тісному контакті з природою, прагнула відобразити тварин у наскельному живописі, пластиці та гравюрі. Відтоді зображення тварин неодноразово набувало символічного, ритуального, магічного значення і стало невід'ємною частиною художньої культури різних народів світу.

Протягом століть анімалістика розвивалася, трансформувалася і пристосовувалася до нових естетичних, релігійних, культурних та наукових уявлень. Особливої ваги вона набула у світському мистецтві, де тварина перестала бути лише символом чи тотемом, а стала самостійним об'єктом зображення – героєм твору. Поступово художники почали досліджувати не лише зовнішній вигляд тварини, а й її характер, звички, пластику руху, настрій, що значно поглибило виразність і художню якість анімалістичних творів.

У скульптурі анімалістика займає важливе місце. Вона дозволяє відчути і передати об'ємну форму, динаміку та внутрішню енергію живої істоти. Художник-скульптор повинен володіти не тільки професійною технікою, а й глибокими знаннями з анатомії, поведінки тварин, особливостей їх покриву, структури та емоційного стану. Важливим етапом у створенні анімалістичної композиції є малювання з натури, яке дозволяє точно передати форму, рух і характер моделі, розвиває спостережливість і чутливість митця.

Сучасна анімалістика поєднує в собі реалістичні й стилізовані підходи, що дозволяє художнику вільно експериментувати з формою, фактурою та образністю. Вона успішно реалізується як у станковій, так і в декоративній чи монументальній скульптурі, зберігаючи свою актуальність і в наш час. Особливої уваги заслуговують художники-анімалісти, які своїм творчим доробком сприяли розвитку жанру: від класиків європейської школи до видатних українських митців, таких як Юрій Рубан.

Анімалістичне мистецтво є результатом не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння природи, поведінки та пластики тварин. Створення скульптурної анімалістичної композиції передбачає низку послідовних етапів: натурні спостереження, анатомічне вивчення, виконання графічних начерків і ескізів, реалізація образу в матеріалі. Специфіка моделі – тварини, що не може позувати – робить натурну практику особливо цінною. Успішна композиція поєднує реалістичність і образність, може бути декоративною чи монументальною, в залежності від задуму автора. Суттєве значення має вибір матеріалу, художня уява та глибоке емоційне сприйняття об'єкта. Анімалістика є унікальним жанром, що поєднує наукове знання з художнім мисленням, зберігаючи значний потенціал розвитку в сучасному мистецтві.

Таким чином, анімалістичний жанр – це не просто технічне відтворення зовнішнього вигляду тварин, а складне художнє дослідження природи, її гармонії, руху та душі. Його вивчення є важливим етапом у підготовці митця і розширює світогляд, розвиває естетичне бачення й любов до живого світу.

Література:

1. Алієва В. В. Основи скульптури : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2012. 168 с.
2. Балог А.С. Від задуму до втілення у камені: поетапний аналіз роботи над скульптурним монументом. *Українська академія мистецтва* : Зб. досл. та наук.-метод. пр. Київ, 2014. Вип. 23. С. 42–50.
3. Дьяків Ю.М. Історія образотворчого мистецтва. Львів : Світ, 2006. 352 с.
4. Єфремов О.І. Композиція в образотворчому мистецтві. Харків : Факт, 2007. 144 с.
5. Кириченко О.В. Тварини в мистецтві: еволюція образу від палеоліту до сучасності. Харків : Ранок, 2020. 128 с.
6. Ковальчук Т.П. Особливості побудови анімалістичної композиції у скульптурі. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1(31). С. 112–118.
7. Нестеренко І.О. Анімалістичний жанр у сучасному образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Інтерсервіс, 2019. 204 с.
8. Новікова І.А. Декоративна скульптура: основи стилізації та узагальнення. Київ : Мистецтво, 2010. 130 с.
9. Рубай Ю.І. Скульптурна пластика: вибране. Київ : Музей сучасного мистецтва, 2014. 96 с.
10. Черниш Н. О. Основи композиції в скульптурі. Львів : Світ, 2012. 212 с.
11. Шевченко М.А. Пластика в анімалістичній скульптурі: техніка, стиль, образність. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 85–92.

References:

1. Aliieva, V. V. (2012). *Osnovy skulptury* [Fundamentals of sculpture]. Lybid. [in Ukrainian].
2. Baloh, A. S. (2014). Vid zadumu do vtilennia u kameni: poetapnyi analiz roboty nad skulpturnym monumentom [From conception to realization in stone: A step-by-step analysis of work on a sculptural monument]. *Ukrainska akademiia mystetstva: Zb. dosl. ta nauk.-metod. pr.*, 23, 42–50. [in Ukrainian].
3. Diakiv, Yu. M. (2006). *Istoriia obrazotvorchoho mystetstva* [History of fine arts]. Svit. [in Ukrainian].
4. Yefremov, O. I. (2007). *Kompozytsiia v obrazotvorchomu mystetstvi* [Composition in fine arts]. Fakt. [in Ukrainian].
5. Kyrychenko, O. V. (2020). *Tvaryny v mystetstvi: evoliutsiia obrazu vid paleolitu do suchasnosti* [Animals in art: Evolution of the image from the Paleolithic to the present]. Ranok. [in Ukrainian].
6. Kovalchuk, T. P. (2022). Osoblyvosti pobudovy animalistychnoi kompozytsii u skulpturi [Features of constructing animalistic composition in sculpture]. *Visnyk Kharkivskoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1(31), 112–118. [in Ukrainian].
7. Nesterenko, I. O. (2019). *Animalistychnyi zhanr u suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi* [Animalistic genre in modern fine arts]. Interservis. [in Ukrainian].
8. Novikova, I. A. (2010). *Dekoratyvna skulptura: osnovy stylizatsii ta uzahalnennia* [Decorative sculpture: Fundamentals of stylization and generalization]. Mystetstvo. [in Ukrainian].
9. Rubai, Yu. I. (2014). *Skulpturna plastyka: vybrane* [Sculptural plastic: Selected works]. Museum of Modern Art. [in Ukrainian].
10. Chernysh, N. O. (2012). *Osnovy kompozytsii v skulpturi* [Fundamentals of composition in sculpture]. Svit. [in Ukrainian].
11. Shevchenko, M. A. (2021). Plastyka v animalistychnii skulpturi: tekhnika, styl, obraznist [Plasticity in animalistic sculpture: Technique, style, imagery]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 40, 85–92. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 19.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 004.8:004.92
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.28

Морозов Володимир Вікторович,
аспірант кафедри дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0002-2199-860X
xmarozx@gmail.com

ГЕНЕРАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

У статті досліджується, як генеративні технології, ймовірно, розвиватимуть візуальну мову сучасного графічного дизайну. Це дослідження намагається встановити, як генеративні системи (від процедурних та параметричних до генеративного штучного інтелекту) впливатимуть на різні аспекти процесу дизайну, включаючи: створення форм, розташування компонентів, використання кольору, типографіку, текстури, авторство, етику та робочий процес. Методологія, що використовується в цій статті, включає аналіз первинних технічних джерел, що документують ці нові технології, порівняльний аналіз офіційної документації/політик платформ, що підтримують ці технології, та мистецтвознавчі/композиційні/стилістичні інтерпретації як українських, так і зарубіжних досліджень щодо візуальної мови, цифрового дизайну та посилання на штучний інтелект та генерацію зображень. У статті також наведено аргументи проти розгляду генеративних технологій як незалежного креативного агента. Натомість генеративні технології розглядаються як «простір проекту», де дизайнер встановлює межі для варіативності, створює критерії для вибору результату, редагує результат, удосконалює його через редакційні процеси та легітимізує результат. Результати цього дослідження показують, що генеративні технології мають найбільший вплив на морфологічні характеристики створених зображень, серійність композиційних елементів у цих зображеннях, щільність текстур у цих зображеннях та швидкість, з якою дизайнери можуть досліджувати концепції. Однак інші сфери, пов'язані з графічним дизайном, або менше зазнають впливу генеративних технологій, або розглядаються лише частково, включаючи точність типографіки, структурне макетування, питання авторського права та відсутність прозорості щодо прийняття генеративних рішень. Одним з ключових аспектів цієї статті є її зосередження на порівняльному аналізі кількох генеративних технологій, включаючи Midjourney та сімейство DALL-E, а також поточний стек зображень OpenAI (Stable Diffusion/SDXL), ControlNet, InstructPix2Pix. Крім того, у статті розглядається кілька академічних інструментів генеративного дизайну, включаючи LayoutDM, MetaDesigner та деякі новіші людино-орієнтовані фреймворки для дизайну типографіки на основі штучного інтелекту. Центральним аспектом наукового внеску цієї статті є встановлення зв'язків між конкретними технічними можливостями, пов'язаними з генеративними системами, та конкретними розмірними аспектами візуальної мови графічного дизайну. Крім того, стаття надає практичні методологічні рекомендації для дизайнерів, які працюють з генеративними технологіями.

Ключові слова: *генеративні технології, генеративний штучний інтелект, графічний дизайн, візуальна мова, дифузійні моделі, GAN, neural style transfer, типографіка, авторство, етика.*

Morozov Volodymyr. GENERATIVE TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR FORMING THE VISUAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

The above article investigates how generative technologies will likely evolve the visual language of modern graphic design. This study attempts to establish how generative systems (from procedural and parametric to Generative AI) will influence various aspects of the design process including; the creation of forms, arrangement of components, color use, typography, textures, authorship, ethics and workflow. The methodology used by this article includes analysis of the primary technical source material documenting these new technologies, a comparative examination of the official documentation/policies of the platforms supporting these technologies and art historical/compositional/stylistic readings of both Ukrainian and foreign studies concerning the visual language, digital design and reference to AI and image generation. This article also presents arguments against viewing generative technology as an independent creative agent. Instead it views generative technology as a "project space" where the designer sets boundaries for variability, creates criteria for selecting output, edits output, refines output through editorial processes and legitimates the outcome. The results of this study demonstrate that generative technologies have the largest effect on morphological characteristics of images created, seriality of compositional elements

© Морозов В. В., 2026

within those images, density of textures within those images and speed at which designers can explore concepts. However, other areas related to graphic design are either less impacted by generative technologies or only partially addressed including precision in typography, structural layout, issues of copyright, and the lack of transparency regarding generative decision making. One key aspect of this article is its focus on comparative analyses of several generative technologies including Midjourney and the DALL-E family, along with the current OpenAI image stack (Stable Diffusion/SDXL), ControlNet, InstructPix2Pix. Additionally, the article reviews several academic based generative design tools including LayoutDM, MetaDesigner and some newer human centered AI typography design frameworks. A central aspect of this articles scholarly contribution is establishing relationships between specific technical capabilities associated with generative systems and specific dimensional aspects of graphic designs visual language. Furthermore, the article provides practical methodological guidance for designers working with generative technology.

Key words: *generative technologies, generative artificial intelligence, graphic design, visual language, diffusion models, GAN, neural style transfer, typography, authorship, ethics.*

Вступ. Візуальна мова графічного дизайну – це не просто сукупність естетичних форм, а й система комунікації та символічних правил, що дозволяють перетворювати зображення, знаки, кольори, ритми, масштаби, текстури та типографічні композиції на змістовні сутності.

У вітчизняному мистецтвознавстві візуальна мова графічного дизайну розглядається як історична система, сформована соціальною культурою та технологією відтворення, середовищем для комунікації та розвитком досвіду в суспільстві. Тому доцільно провести аналіз генеративних технологій не лише як «нового інструменту», а й як дослідження нового етапу розвитку візуальної мови як в Україні, так і в світовому цифровому просторі [1].

Під генеративними технологіями в цій статті розуміється сукупність цифрових методів, що дозволяють автоматично генерувати візуальний контент або його окремі параметри відповідно до певних закономірностей, статистичних шаблонів, навчених моделей, процедурних або параметричних описів [2-6, 18]. Генеративний штучний інтелект – це підклас цих технологій, коли нові візуальні артефакти генеруються за допомогою моделей машинного навчання, які навчаються на великих базах даних. Дизайнери не створюють кожен елемент вручну під час процедурного (або параметричного) проектування моделі; Натомість дизайнери визначають правила, залежність, обмеження та діапазони варіації [18]. GAN – це змагальна архітектура генератора та дискримінатора, яка започаткувала еру синтезу якісних зображень [2]. Дифузійні моделі описують зворотний процес від шуму до структурованого зображення; вони стали домінуючою технічною базою сучасних систем перетворення тексту в зображення та зображення в зображення [3, 5, 6]. Neural style transfer – це тип методу, де нейронна мережа розділяє «контент» та «стиль», а потім знову об'єднує їх у новому зображенні [4].

Огляд літератури дозволив нам виділити три основні блоки досліджень. Перший блок включає первинні технічні джерела, що формують справжню технічну родовід: GAN [2]; ранні та сучасні дифузійні моделі [3; 5; 6]; ієрархічна генерація DALL·E 2 /unCLIP [7]; генерація, керована в просторі, за допомогою ControlNet [8]; генерація графічних макетів за допомогою LayoutDM [10]; спеціалізовані типографічні системи, такі як MetaDesigner [12], та фреймворки для людино-орієнтованої генерації шрифтів [13]. Другий блок включає дослідження візуальної комунікації та дизайну, які демонструють, що піксельно-орієнтовані моделі ефективно відображають багатство стилю та атмосфери, проте вони залишаються відносно слабкими з точки зору представлення абстракції, типографічних зображень, редагування структур та чіткості пояснення [11]. Третій блок включає дослідження, проведені в Україні, пов'язані з візуальною мовою, штучним інтелектом у дизайні та посиланнями на штучний інтелект; тут ми бачимо, що генеративні мережі називають факторами, що впливають на дизайн-мислення концептуально, композиційно на рішення, а також на викладання дизайну [14-17].

Матеріали та метод. Дослідницькі матеріали включають три окремі корпуси текстів. Основні технічні статті (2014-2026) описують основні механізми генерації, контролю, редагування, створення макета та типографіки ШІ [2-13], що складають перший корпус текстів. Другий корпус текстів включає офіційні документи та політики ЮНЕСКО, Європейської комісії, служби підтримки Закону про ШІ та платформних компаній, включаючи Midjourney, OpenAI та Stability AI [19-28]; а також українські роботи з візуальної мови, графічного дизайну, ШІ в сучасному дизайні та посилань на ШІ [1; 14-18], які складають третій корпус текстів.

Дані про ціни та нормативні акти для таблиці інструментів були наведені станом на початок квітня 2026 року. Саме тоді розробники встановили дані про ціни та нормативні акти. Офіційні веб-сторінки були перевірені в їхній поточній версії на квітень 2026 року.

Методологія: Застосована методологія включатиме як структурно-семіотичний, так і композиційно-стилістичний аналіз у поєднанні з порівняльним читанням основних технічних робіт та політик платформи. Це перетворюється на інтерпретаційний підхід до вивчення не лише якості згенерованого зображення, але й того, як механізм переписує правила візуальної мови: що він робить з формою, як він поводиться з композицією, чи підтримує він ієрархію, руйнує типографіку, нав'язує певну колористичну норму, робить автора більш видимим чи розчиняє його у статистичній стилістиці. Підхід, що поєднує технічні методології з мистецтвознавством.

Результати. Фундаментальний результат полягає в тому, що генеративні технології змінять візуальний словник комунікації – не одну за одною – а одночасно на кількох рівнях дизайну. Генеративні технології впливають на форму дизайну, збільшуючи кількість можливих форм (морфології) та створюючи гібридні зображення. Вони зміщують частини логічної структури дизайну з просторового розташування на характер тексту та інших непросторових параметрів. Генеративні технології стандартизують елементи того, що можна назвати «прихованою» естетикою на рівнях кольору та текстури. Вони ілюструють обмеження синтезу пікселів у змістовні типографічні форми на рівні типографіки. І вони переносять творчість у сферу курування, відбору, редагування та відповідальної ідентифікації контенту, згенерованого штучним інтелектом, на рівні авторства та етики. Ці твердження підтверджуються як технічними дослідженнями щодо генеративних технологій, так і сучасними українськими дослідженнями щодо впливу людського фактора в дизайні з використанням штучного інтелекту як орієнтира [6–12; 14–17].

На рівні морфології (різноманітності можливих форм) генеративні технології дозволяють дизайнерам думати про свій процес дизайну набагато більш морфологічно. Замість того, щоб намагатися створити одне зображення, дизайнери тепер генерують велику кількість можливих форм для вибору; зменшуючи ці вибрані елементи до менших наборів та застосовуючи до цих наборів послідовну логіку. Таким чином, потреба у високорозвиненій здатності вибирати, зменшувати та застосовувати послідовну логіку значно зросла. На рівні композиції системи дифузії тяжіють до кінематографічних сцен, коли не застосовуються додаткові заходи контролю; тоді як багато дизайнерів воліли б бачити композиції, що дотримуються традиційних дисциплін, що зустрічаються в журналах та на плакатах. З цієї причини LayoutDM та ControlNet були визначені як особливо цінні для фахівців, що займаються графічним дизайном, оскільки ці інструменти дозволяють дизайнерам відновлювати раніше втрачені просторові зв'язки між об'єктами в композиції, а також атрибути об'єктів, краї, глибину, сегментацію та позу [8; 10]. Що стосується типографії, ситуація, мабуть, найбільш показова: Вінкер ілюструє самі межі синтезу пікселів у створенні абстрактних типографських форм. Тим часом MetaDesigner та новіші системи генерації шрифтів, орієнтовані на людину, показують, як спеціально побудовані моделі можуть полегшити

наближення до реального типографічного дизайну; проте вони чітко вказують на те, що навіть за наявності таких моделей, професійний набор тексту та редакційний нагляд залишаються необхідними [11–13].

На рівні текстури, кольору та атмосфери генеративні системи мають неймовірний потенціал. У поєднанні з латентним представленням та механізмами уваги, дифузійні моделі забезпечують детальні матеріали, багаті поверхневі мови та високий ступінь контролю над матеріальністю. Такі можливості роблять дифузійні моделі особливо привабливими для таких застосувань, як плакати, упаковки, креативні ключові візуальні елементи для рекламних кампаній, редакційні ілюстрації, графіка, орієнтована на моду та музику [5; 6; 7]. Однак, це також та галузь, де існує велика ймовірність того, що стандартизація відбувається через приховані фактори: після того, як дифузійні моделі будуть неодноразово використовуватися в комерційному середовищі, почне проявлятися розподіл частоти поширених схем текстурно-освітлювальних систем, що призведе до явища, коли візуально нові ідеї замінюються статистично впізнаваними формами «сучасності». Дослідники, які вивчають посилання на штучний інтелект в Україні, розглядають цю тенденцію як новий прояв дизайн-мислення: штучно створені посилання не лише служать натхненням для майбутніх дизайнів, але й можуть функціонувати як інструменти для формування стилів [15].

Таблиця 1

Відповідність вимірів візуальної мови технічним механізмам генерації та засобам дизайнерського контролю

Вимір візуальної мови	Основній технічні механізми	Як змінюється візуальна мова	Дизайнерські засоби контролю
Форма	GAN, latent diffusion, text-to-image prompting	Зростає кількість образних гібридів, метафоричних сплавів і серій стилістичних варіацій	Референси, обмеження стилю, керування seed/ варіаціями, селекція серій
Композиція	Cross-attention, ControlNet, layout generation	Генерація тяжіє до сценічності й атмосферності; сітка та ієрархія потребують додаткового примусу	Edge/depth/segmentation control, wireframe-маски, векторне доведення макета
Колір	Статистичне навчання стилів, palette prompting, постобробка	Поширюються кінематографічні градації та “модні” LUT-подібні колористики	Brand-palette constraints, перевірка контрасту, ручна корекція в редакторі
Типографіка	WordArt systems, font generation frameworks, layout models	Піксельні моделі часто порушують кернінг, орфографію й ритм; спеціалізовані системи покращують контроль	Винос тексту у векторне середовище, використання MetaDesigner/подібних рішень, ручний набір
Фактура	Neural style transfer, diffusion detail synthesis	Посилюється «тактильність»: зерно, папір, друкарські шуми, матеріальність поверхні	Розділення чистої основи й фактурного шару, контроль інтенсивності текстури
Авторство	Prompting, multi-stage curation, iterative editing	Автор переміщується від «виконавця» до «режисера» системи й редактора результату	Логування рішень, збереження промптів, документування людського внеску
Етика	Політики платформ, AI Act, етичні стандарти	З’являється вимога прозорості, маркування і перевірки правових ризиків	Disclosure, перевірка прав, унеможливлення оманливого використання
Workflow	Generate → select → edit → vectorize → audit	Дизайн-процес стає циклом генерації, критичного відбору й юридично-етичного комплаєнсу	Стандартизація пайплайна, чек-листи якості, версіювання

Джерела [2–13; 14–18].

Використання генеративних технологій як способу створення дизайну впливає на те, як автори пишуть про дизайн, як дизайнери етично керують своїми процесами та як працює дизайн-бізнес. То що це означає? Дизайнери все частіше «вручну створюють» свої дизайни, тому вони все більше зосереджуються на визначенні завдань, які потрібно виконувати в рамках своїх композицій, виборі з цих варіантів, а потім їх модифікації. Саме тому український дослідник А. Капелка писав, що під час використання штучного інтелекту дизайнери повинні розуміти, що штучний інтелект – це лише додатковий інструмент, і зрештою дизайнер несе відповідальність за прийняття рішень, пов'язаних зі змістом своїх дизайнів, як творчо (концепція), естетично (наскільки візуально привабливий), так і семантично (що повідомляється)[14].

З точки зору регулювання та етики, це не є другорядним питанням. Бюро з авторського права США[22], разом із регуляторною архітектурою Європейського Союзу [19-21; 29] надають значну деталізацію щодо питань авторського права та вимоги до дизайнерів розкривати інформацію про те, чи був контент створений за допомогою штучного інтелекту.



Рис. 1. Порівняння того, як різні генеративні системи інтерпретують один і той самий плакатний бриф. Зліва направо, по два варіанти вертикально – DALL-E/OpenAI, Stable Diffusion, Midjourney

Що стосується стеку зображень, згенерованого DALL-E/OpenAI, корисно розрізняти попередні ітерації модельного ряду та поточні конфігурації. Спочатку DALL-E 2/unCLIP описувала двоступеневу модель, що включає CLIP-латентні елементи та дифузійний декодер, призначений для генерації варіацій на основі раніше встановленого семантичного контенту та стилю [7]. І навпаки, документація OpenAI наразі показує GPT Image 1.5 як нову ітерацію в генерації зображень. Хоча DALL-E 2 та DALL-E 3 все ще позначаються як моделі генерації зображень через Image API, обидві тепер позначені як застарілі моделі. Історично кажучи, DALL-E є важливою точкою відліку. Однак для практичних цілей проектування експериментального робочого процесу саме навколо стеку GPT Image є кращим для отримання відтворюваних результатів [20–27]. З візуальної точки зору, це означає краще дотримання наборів інструкцій, розширені можливості модифікації зображень та підвищену придатність для чистих концептуальних зображень з меншою залежністю від функції автоматичного введення тексту.

Найважливішою перевагою сімейства Stable Diffusion (SDXL) є його керований характер. Моделі латентної дифузії зробили значний крок у створенні високоякісних зображень за нижчими витратами, ніж їхні попередники [6], а ControlNet додав просторове обумовлення за допомогою різних функцій, таких як контур, глибина, сегментація та поза людини, що дозволяє графічним дизайнерам додавати структуру до дизайну [8]. Як результат, стек стабільної дифузії може бути використаний для виконання низки різних дизайнерських завдань, де потрібно контролювати не лише стиль, а й розташування об'єктів у певній композиції: упаковка, плакати, що містять виділений простір для тексту, набір фонів для торгового майданчика, дизайн брендів для кількох компаній та шаблони кампаній. Поле ліцензування, що надається Stability AI для використання стеку, передбачає певну гнучкість для окремих осіб та малого бізнесу щодо того, як вони можуть використовувати моделі, проте воно обмежує конкуренцію, обмежуючи те, що користувачі можуть створювати,

використовуючи основні моделі для інших конкурентних базових моделей, а також вимагає дотримання всіх чинних законів та правил використання [23].

Midjourney можна розглядати, перш за все, як інструмент, який швидко створює велику кількість стилів. Хоча Midjourney не дозволяє точно контролювати кожен аспект вашої композиції, його найбільша сила полягає в здатності швидко генерувати численні настрої, логічні системи на основі текстур та стилістичні поля, що використовуються для розробки концептуального або художнього представлення проекту (арт-дирекшн тощо). Як результат, у сфері графічного дизайну Midjourney є найефективнішим на початкових етапах дослідження (пошук тону/відчуття ваших візуальних елементів, визначення текстур/логіки, встановлення загального відчуття/атмосфери вашої композиції). Однак, зазвичай він не може створити послідовну типографіку, модульні сітки та узгодженість брендингу через ці обмеження. Українські студії, що спеціалізуються на довідкових матеріалах, що використовують штучний інтелект, продемонстрували докази того, що інструменти штучного інтелекту, такі як Midjourney, починають впливати на встановлення візуальної естетики та етапи розвитку. З іншого боку, Midjourney стверджує, що офіційна політика включає тарифи, захист даних та права власності [15; 22; 23].

Аспекти «редагування» InstructPix2Pix та пов'язаних з ними методів змінюють не обов'язково те, як генерується щось з нічого, а радше спосіб редагування вже існуючого дизайну. Знімок екрана та PDF-файл першої сторінки моєї книги ілюструють поширені приклади редагування: замініть соняшники трояндами, додайте феєрверк, змініть стиль сцени, замініть об'єкти тощо. Я вважаю, що ці методи будуть особливо корисними, коли базова композиція вже створена, але ви хочете швидко створити варіації матеріалу, пори року, кольорової палітри, теми чи стилістичного тону, не починаючи все спочатку [9]. Хоча цей метод добре функціонує як місток між штучним інтелектом на основі еталонів та вашим готовим дизайном; він все ще вимагає ручного перегляду як типографіки, так і загальної композиції.

LayoutDM, MetaDesigner та нещодавно розроблені системи створення шрифтів, орієнтовані на людину, представляють потенційні шляхи для розвитку за межами перетворення тексту на зображення. LayoutDM вирішує проблему проектування графічних макетів саме по собі, тобто зосереджується на взаємозв'язках між елементами, а не лише на поверхні пікселя [10]. У своїй статті Вінкер демонструє, що багато моделей на основі пікселів страждають від проблем абстракції, а також проблем із типографікою та редагуванням, які є важливими для ефективної візуальної комунікації [11]. Крім того, MetaDesigner та Dong & Gao демонструють, що розгляд типографії з точки зору спільного процесу з гліфами, штрихами, текстурами та введенням користувача, що утворюють ітеративний цикл, а не просто один екземпляр генерації зображення, може призвести до більшої продуктивності [12; 13]. Разом це говорить про те, що майбутнє генеративного дизайну буде знаходитися в структурованих, редагованих, семантично дисциплінованих системах, а не просто у створенні «більш привабливих зображень».

У проектній практиці це доцільно організовувати як поетапний workflow, який не підміняє дизайнерське мислення, а дисциплінує його:

1. Бриф і комунікаційна мета.
2. Візуальна стратегія: аудиторія, тон, бренд-обмеження.
3. AI-reference і промптинг.
4. Керована генерація.
5. Кураторський відбір і критична оцінка.
6. Редакторське доопрацювання: типографіка, сітка, вектор.
7. Юридично-етичний аудит і маркування.
8. Фінальний продакшн і архівація версій

Такі методичні рекомендації для дизайнерів випливають з цього дослідження: 1. Нам слід розрізняти два основні етапи використання ШІ (довідка ШІ) та завершальний відповідальний етап авторів (відповідальність автора): зображення, створені на основі ШІ, є вихідним матеріалом для пошуку, проте

вони не представляють собою готовий продукт дизайну [14; 15].

2. Дисциплінарний підхід до композиції має бути повернутий у процес за допомогою таких інструментів, як контурні лінії, каркаси, маски, ControlNet або спеціалізовані моделі макета, інакше творіння буде прагнути до загальної естетичної картини, яка не обов'язково відображає комунікаційний потенціал зображення [8; 10].

3. Текст і шрифти, що використовуються в більшості професійних контекстів, повинні виходити за рамки чистих процесів перетворення тексту на зображення та потребують тестування у векторній системі або в специфічних типографічних середовищах [11–13].

Висновки. Потенціал, який існує в цих нових генеративних технологіях, значною мірою залежить від того, наскільки добре їх використовують дизайнери. Зокрема, вони можуть функціонувати як засіб створення візуальної мови, на відміну від простого прискорювача виробництва зображень. Вони мають багато переваг (варіативність, гібридність, стилістична генерація, редагування користувачем, переклад на основі параметрів) та деякі дуже основні обмеження (типографіка, сітка, законність, прозорість). Таким чином, дизайнери не можуть повністю інтегрувати генеративні технології, не розуміючи їх як «людину в контурі» – тобто дизайнери повинні брати на себе відповідальність за свої рішення та діяти як автори систем прийняття рішень, куратори варіантів та редактори остаточних повідомлень. Існує кілька областей, які можуть бути досліджені в майбутньому. Одна з областей включатиме розробку генеративних моделей для створення векторної графіки, щоб їх можна було використовувати для дизайну логотипів, систем ідентифікації та редагування макетів. Друга область включатиме розробку конкретних критеріїв оцінки дизайну, створеного за допомогою генеративних методів. Вони, ймовірно, повинні будуть зосередитися на таких питаннях, як читабельність, ієрархія, семантична ясність, узгодженість бренду та культурна релевантність. По-третє, існує потреба в додаткових дослідженнях, зосереджених на розробці типографічних систем, розроблених з точки зору людини. Такі системи повинні дозволяти дизайнерам та штучному інтелекту творити разом, а не замінювати одне одним. Зрештою, дослідникам слід продовжувати вивчати взаємодію генеративних практик з етикою та правом (тобто правила маркування робіт, створених штучним інтелектом), оскільки базова інфраструктура візуальних комунікацій продовжує розвиватися.

Література:

1. Вискварка Я. Сутність та становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. № 2. URL: https://journals.uran.ua/index.php/2411-3271/article/view/173726 .

2. Goodfellow I.J., Pouget-Abadie J., Mirza M., Xu B., Warde-Farley D., Ozair S., Courville A., Bengio Y. Generative Adversarial Nets. 2014. URL: https://arxiv.org/abs/1406.2661.

3. Sohl-Dickstein J., Weiss E.A., Maheswaranathan N., Ganguli S. Deep Unsupervised Learning using Nonequilibrium Thermodynamics. 2015. URL: https://arxiv.org/abs/1503.03585.

4. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A Neural Algorithm of Artistic Style. 2015. URL: https://arxiv.org/abs/1508.06576.

5. Ho J., Jain A., Abbeel P. Denoising Diffusion Probabilistic Models. 2020. URL: https://arxiv.org/abs/2006.11239.

6. Rombach R., Blattmann A., Lorenz D., Esser P., Ommer B. High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models. 2022. URL: https://arxiv.org/abs/2112.10752.

7. Ramesh A., Dhariwal P., Nichol A., Chu C., Chen M. Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents. 2022. URL: https://arxiv.org/abs/2204.06125.

8. Zhang L., Rao A., Agrawala M. Adding Conditional Control to Text-to-Image Diffusion Models. 2023. URL: https://arxiv.org/abs/2302.05543.

9. Brooks T., Holynski A., Efros A. A. InstructPix2Pix: Learning to Follow Image Editing Instructions. 2023. URL: https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2023/papers/Brooks_InstructPix2Pix_Learning_To_Follow_Image_Editing_Instructions_CVPR_2023_paper.pdf.

10. Chai S., Zhuang L., Yan F. LayoutDM: Transformer-Based Diffusion Model for Layout Generation. 2023. URL: https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2023/papers/Chai_LayoutDM_Transformer-Based_Diffusion_Model_for_Layout_Generation_CVPR_2023_paper.pdf.

11. Vinker Y. Generative Visual Communication in the Era of Vision-Language Models. 2024. URL: https://arxiv.org/abs/2411.18727.

12. He J.-Y. та ін. MetaDesigner: Advancing Artistic Typography Through AI-Driven, User-Centric, and Multilingual WordArt Synthesis. 2024. URL: https://arxiv.org/abs/2406.19859.

13. Dong Y., Gao M. AI-Driven Typography: A Human-Centered Framework for Generative Font Design Using Large Language Models. Information. 2026. Vol. 17, No. 2. Art. 150. DOI: 10.3390/info17020150.

14. Капелька А. О. Використання штучного інтелекту під час створення графічних проєктів у сучасному дизайні. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2025. № 6. С. 104–110. DOI: 10.32782/uad.2025.6.12.

15. Каменецька Ю., Артеменко Р., Коваль А. AI-референси як інструмент формування візуального стилю у цифровому дизайні. *Інформаційні технології та суспільство*. 2025. Вип. 4 (19). С. 68–73. DOI: 10.32689/maup.it.2025.4.11

16. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. Збірник наукових праць *«Сучасне мистецтво».* 2018. № 14. С. 115–122. DOI: 10.31500/2309-8813.13.2018.152212

17. Сбітнєва Н., Ганоцька О. Візуальна мова сучасного графічного дизайну України. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Вип. 80. Т. 2. С. 87–94. DOI: 10.24919/2308-4863/80-2-12

18. Liu Wei, Kolisnyk O. Parametric modeling as an innovative approach in graphic design = Параметричне моделювання як інноваційний підхід у графічному дизайні. *Art and Design.* 2024. № 1 (25). С. 34–45. DOI: 10.30857/2617-0272.2024.1.3

19. UNESCO. Recommendation on the Ethics of Artificial Intelligence. URL: https://www.unesco.org/en/artificial-intelligence/recommendation-ethics .

20. European Commission. AI Act. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/regulatory-framework-ai.

21. AI Act Service Desk. FAQ; Code of Practice on marking and labelling AI-generated content. URLs: https://ai-act-service-desk.ec.europa.eu/en/faq; https://ai-act-service-desk.ec.europa.eu/en/resources.

22. Midjourney. Comparing Midjourney Plans. URL: https://docs.midjourney.com/hc/en-us/articles/27870484040333-Comparing-Midjourney-Plans.

23. Midjourney. Terms of Service. URL: https://docs.midjourney.com/hc/en-us/articles/32083055291277-Terms-of-Service.

24. OpenAI. Europe Terms of Use. URL: https://openai.com/policies/terms-of-use/.

25. OpenAI. GPT Image 1.5 Model. URL: https://developers.openai.com/api/docs/models/gpt-image-1.5.

26. OpenAI. DALL·E 3 Model. URL: https://developers.openai.com/api/docs/models/dall-e-3.

27. OpenAI. Image generation guide; All models. URLs: https://developers.openai.com/api/docs/guides/image-generation.

28. Stability AI. Stability AI License. URL: https://stability.ai/license.

29. U.S. Copyright Office. Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability. URL: https://www.copyright.gov/ai/

References:

1. Vyskvarka, Ya. (2018). Sutnist ta stanovlennia vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu v Ukraini [The essence and formation of the visual language of graphic design in Ukraine]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (2). https://journals.uran.ua/index.php/2411-3271/article/view/173726 [in Ukrainian].

2. Goodfellow, I. J., Pouget-Abadie, J., Mirza, M., Xu, B., Warde-Farley, D., Ozair, S., Courville, A., & Bengio, Y. (2014). Generative Adversarial Nets. https://arxiv.org/abs/1406.2661

3. Sohl-Dickstein, J., Weiss, E. A., Maheswaranathan, N., & Ganguli, S. (2015). Deep Unsupervised Learning using Nonequilibrium Thermodynamics. https://arxiv.org/abs/1503.03585

4. Gatys, L. A., Ecker, A. S., & Bethge, M. (2015). A Neural Algorithm of Artistic Style. https://arxiv.org/abs/1508.06576

5. Ho, J., Jain, A., & Abbeel, P. (2020). Denoising Diffusion Probabilistic Models. https://arxiv.org/abs/2006.11239

6. Rombach, R., Blattmann, A., Lorenz, D., Esser, P., & Ommer, B. (2022). High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models. https://arxiv.org/abs/2112.10752

7. Ramesh, A., Dhariwal, P., Nichol, A., Chu, C., & Chen, M. (2022). Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents. https://arxiv.org/abs/2204.06125

8. Zhang, L., Rao, A., & Agrawala, M. (2023). Adding Conditional Control to Text-to-Image Diffusion Models. https://arxiv.org/abs/2302.05543

9. Brooks, T., Holynski, A., & Efros, A. A. (2023). InstructPix2Pix: Learning to Follow Image Editing Instructions. https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2023/papers/Brooks_InstructPix2Pix_Learning_To_Follow_Image_Editing_Instructions_CVPR_2023_paper.pdf

10. Chai, S., Zhuang, L., & Yan, F. (2023). LayoutDM: Transformer-Based Diffusion Model for Layout Generation. https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2023/papers/Chai_LayoutDM_Transformer-Based_Diffusion_Model_for_Layout_Generation_CVPR_2023_paper.pdf

11. Vinker, Y. (2024). Generative Visual Communication in the Era of Vision-Language Models. https://arxiv.org/abs/2411.18727

12. He, J.-Y., et al. (2024). MetaDesigner: Advancing Artistic Typography Through AI-Driven, User-Centric, and Multilingual WordArt Synthesis. https://arxiv.org/abs/2406.19859

13. Dong, Y., & Gao, M. (2026). AI-Driven Typography: A Human-Centered Framework for Generative Font Design Using Large Language Models. *Information,* 17(2), 150. https://doi.org/10.3390/info17020150

14. Kapelka, A. O. (2025). Vykorystannia shtuchnoho intelektu pid chas stvorennia hrafichnykh proiektiv u suchasnomu dyzaini [Using artificial intelligence in the creation of graphic projects in contemporary design]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs,* (6), 104–110. https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.12 [in Ukrainian].

15. Kamenetska, Yu., Artemenko, R., & Koval, A. (2025). AI-referensy yak instrument formuvannia vizualnoho styliu u tsyfrovomu dyzaini [AI references as a tool for shaping visual style in digital design]. *Informatsiini tekhnolohii ta suspilstvo*, 4(19), 68–73. https://doi.org/10.32689/maup.it.2025.4.11 [in Ukrainian].

16. Gladun, O. (2018). Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy [Ukrainian poster: stages of the development of visual-plastic language]. *Suchasne mystetstvo*, (14), 115–122. https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212 [in Ukrainian].

17. Sbitnieva, N., & Hanotska, O. (2024). Vizualna mova suchasnoho hrafichnoho dyzainu Ukrainy [The visual language of contemporary graphic design in Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 80(2), 87–94. https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-12 [in Ukrainian].

18. Liu, W., & Kolisnyk, O. (2024). Parametric modeling as an innovative approach in graphic design. *Art and Design,* 1(25), 34–45. DOI: 10.30857/2617-0272.2024.1.3

19. UNESCO. (2021/2024). Recommendation on the Ethics of Artificial Intelligence. https://www.unesco.org/en/artificial-intelligence/recommendation-ethics

20. European Commission. (2026). AI Act. https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/regulatory-framework-ai

21. AI Act Service Desk. (2025). Frequently Asked Questions; Code of Practice on marking and labelling AI-generated content. https://ai-act-service-desk.ec.europa.eu/en/faq; https://ai-act-service-desk.ec.europa.eu/en/resources

22. Midjourney. (2026). Comparing Midjourney Plans. https://docs.midjourney.com/hc/en-us/articles/27870484040333-Comparing-Midjourney-Plans

23. Midjourney. (2026). Terms of Service. https://docs.midjourney.com/hc/en-us/articles/32083055291277-Terms-of-Service

24. OpenAI. (2026). Europe Terms of Use. https://openai.com/policies/terms-of-use/

25. OpenAI. (2026). GPT Image 1.5 Model. https://developers.openai.com/api/docs/models/gpt-image-1.5

26. OpenAI. (2026). DALL·E 3 Model. https://developers.openai.com/api/docs/models/dall-e-3

27. OpenAI. (2026). Image generation guide; All models. https://developers.openai.com/api/docs/guides/image-generation

28. Stability AI. (2026). Stability AI License. https://stability.ai/license

29. U.S. Copyright Office. (2025). Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability. https://www.copyright.gov/ai/

Дата першого надходження статті до видання: 23.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.025.3:75.046.3:271.2-526.62
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.29

Муравець Марта Василівна,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університет імені Лесі Українки,
молодший науковий співробітник Музею волинської ікони
ORCID ID: 0009-0007-9235-0188
martamuravec@gmail.com

РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ НА ПОЛОТНІ «СВЯТА ТРІЙЦЯ»: ІКОНОГРАФІЯ, ЖИВОПИС

У статті висвітлено процес реставрації ікони на полотні «Свята Трійця» кінця XIX – початку XX століття, що тривалий час перебувала у незадовільному технічному стані. Актуальність теми зумовлена необхідністю збереження пам'яток сакрального мистецтва України, значна частина яких сьогодні потребує термінових консерваційних та реставраційних заходів. Особливої уваги потребують твори на полотняній основі, оскільки вони є більш уразливими до механічних пошкоджень, впливу вологості, перепадів температури та деформацій. Метою дослідження стало проведення комплексного аналізу технічного стану ікони, визначення оптимальних методів її консервації та реставрації, а також введення до наукового обороту практичного досвіду роботи з великоформатним сакральним живописом на полотні. Важливим завданням було не лише відновлення експозиційного вигляду твору, а й максимальне збереження автентичних матеріалів та художніх особливостей. Методологія дослідження ґрунтується на візуальному обстеженні, фотофіксації, порівняльному аналізі іконографічних особливостей твору та експериментальному підборі реставраційних матеріалів і методів очищення. У ході роботи встановлено технічні характеристики пам'ятки, виявлено численні деформації основи, забруднення та втрати фарбового шару. Проведено комплекс реставраційних заходів: очищення звороту полотна від тиньку та сторонніх нашарувань, натягування на новий підрамник, укріплення фарбового шару, підведення ґрунту в місцях втрат авторського і тонування пошкоджених ділянок. Практична робота довела ефективність індивідуального підходу до реставрації складних сакральних пам'яток на полотні та необхідність попереднього проведення технологічних проб перед застосуванням будь-яких реставраційних матеріалів. Наукова новизна полягає в систематизації практичного досвіду реставрації великоформатного сакрального живопису на полотні та апробації індивідуального підходу до очищення складних забруднень. Результати дослідження можуть бути використані у подальшій реставраційній практиці та мистецтвознавчих закладах.

Ключові слова: *реставрація, ікона на полотні, сакральне мистецтво, Свята Трійця, консервація, олійний живопис, іконографія.*

Muravets Marta. RESTORATION OF THE CANVAS ICON "HOLY TRINITY": ICONOGRAPHY AND PAINTING

The article highlights the process of restoration of the icon on canvas "Holy Trinity" of the late 19th–early 20th centuries, which was in unsatisfactory technical condition for a long time. The relevance of the topic is due to the need to preserve the monuments of sacred art of Ukraine, a significant part of which today requires urgent conservation and restoration measures. Works on canvas require special attention, since they are more vulnerable to mechanical damage, the influence of humidity, temperature changes and deformations. The purpose of the study was to conduct a comprehensive analysis of the technical condition of the icon, determine the optimal methods of its conservation and restoration, as well as introduce into scientific circulation practical experience of working with large-format sacred painting on canvas. An important task was not only to restore the exhibition appearance of the work, but also to maximize the preservation of authentic materials and artistic features. The research methodology is based on visual inspection, photo fixation, comparative analysis of the iconographic features of the work and experimental selection of restoration materials and cleaning methods. During the work, the technical characteristics of the monument were established, numerous deformations of the base, contamination and loss of the paint layer were detected. A set of restoration measures was carried out: cleaning the back of the canvas from plaster and foreign layers, stretching it onto a new stretcher, strengthening the paint layer, priming losses and tinting damaged areas. Practical work proved the effectiveness of an individual approach to the restoration of complex sacral monuments on canvas and the need for preliminary technological tests before using any restoration materials. The scientific novelty lies in the systematization of practical experience in the restoration of large-format sacral paintings on canvas and the testing of an individual approach to the cleaning of complex contamination. The results of the study can be used in further restoration practice and art institutions.

Key words: *restoration, canvas icon, sacred art, Holy Trinity, conservation, oil painting, iconography.*

© Муравець М. В., 2026

Вступ. На кафедру образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки звернувся колишній співробітник, викладач, Дмитро Зінько з проханням надати експозиційного вигляду та відреставрувати ікону на полотні «Свята Трійця». Поспілкувавшись зі священником, який надав це полотно, виявлено, що попереднє побутування ікони було за межами Волинської області, знайшли її на горі храму у Львівській області. А з часом перевезли до Луцька, де вона перебувала довгий час у згорнутому стані та без підрамника. Було вирішено прийняти це полотно для подальшої роботи та надати експозиційного вигляду.

Початково у мистецтві Трійця не мала конкретного зображення: віруючі остерігалися показувати Бога. Тому у ранньохристиянській традиції триєдність передавалася символічно – через трикутник, три зорі, три постаті однакової подоби або навіть три промені світла, що сходяться в один.

Першою іконографічною формою став сюжет «Гостинність Авраама», який згодом отримав назву Старозавітна Трійця. У ньому через образ трьох ангелів, що з'явилися Авраамові, передавалася присутність Бога-Трійці. Однак у пізньому Середньовіччі, коли в європейському мистецтві зросла зацікавленість до людського образу Бога, формується новий тип – Новозавітна Трійця. Його основою стала вже не алегорія, а буквальне зображення трьох іпостасей: Бога-Отця, Ісуса Христа-Сина та Святого Духа. У такий спосіб іконописці прагнули передати не стільки символічну присутність, як реальну участь кожної особи Трійці у спасінні людства [1, с. 72-86].

Сюжет Новозавітної Трійці зародився у Західній Європі приблизно у XIV–XV століттях, коли Церква й мистецтво переживали новий етап у розумінні духовної реальності. Зображення Бога-Отця в людській подобі, що раніше вважалося недопустимим, поступово стало поширюватися у західноєвропейських країнах.

Найдавніші композиції показували Отця на престолі, який тримає розп'ятого Сина, а між ними або над ними Святий Дух у вигляді голуба. У православному мистецтві цей іконографічний тип з'явився дещо пізніше – приблизно у XV–XVI століттях, а найбільшого поширення набув у барокову добу.

В українській іконописній традиції цей сюжет зустрічається починаючи з XVI–XVIII століть, у настінних розписах храмів, у верхніх ярусах іконостасів та на окремих іконах.

Ікона яка потрапила на реставрацію (рис. 1) більш пізнього часу створення, приблизно кінець XIX початок XX століття, була знята з стіни храму, про що свідчать залишки тиньку з зворотного боку.



Рис. 1. Ікона до реставраційних втручань

Матеріали та метод. На цьому полотні з лівого боку зображений Ісус Христос традиційно у червоному хітоні та синьому гематії, на його лівому плечі великий хрест коричневого кольору. З правого боку написана фігура Бога-Отця. Він одягнений у жовтий хітон та бордовий гематій. У руках тримає скіпетр та державу, що є символом вселенської влади. Обидві постаті сидять у хмарах, а їхні стопи спираються на земну сферу синього кольору, що підкреслює божественне панування над всесвітом. У верхній частині зображений Святий Дух у вигляді голуба з широко розкритими крилами.

Навкруг голуба прописані промені сяйва. Колористичне рішення твору побудоване на контрасті теплих та холодних кольорів.

Після комплексного вивчення живописного твору, було зроблено висновок про стан пам'ятки: ікону написано на лляному полотні розміром 138х187.5см, фактурність полотна середнього зерна, зі звороту множинні вузлики та потовщення. Площа полотна складається з двох зшитих частин, що утворює шов з правої сторони живопису, на відстані 36 см від правого краю. Так як полотно не натягнуте на підрамник, то в процесі побутування отримало велику кількість деформацій заломів, загинів, вм'ятини. На крайках значні втрати основи, особливо в місцях пробивання цвяхами. Полотно досить старе, не осипається. Зворотний бік полотна зі значними забрудненнями та залишками тиньку, шпаклівки, також проглядається фрагментарно фарба, залишки вугілля, олівця, загально пилові забруднення. Ікона написана олійними фарбами. Фарбовий шар щільний, фактурний не рівномірний. Присутні незначні втрати живопису, потертості в місцях заломів та згинів полотна. Лаком ікона не покривалась, фарба місцями прожухла.

План реставраційних заходів:

1. Візуальні дослідження.
2. Фотофіксація.
3. Розчистка зворотного боку полотна від тиньку, та загальних пилових забруднень.
4. Підготовка експозиційного підрамника (гідрофобізація)
5. Розтягнення полотна на підрамник.
6. Укріплення фарбового шару.
7. Зняття загальних пилових забруднень з фарбового шару.
8. Підведення ґрунту в місцях втрат.
9. Покриття ізоляційним шаром лаку.
10. Тонування в місцях втрат фарбового шару.
11. Покриття роботи лаком.

Перед початком реставраційних дій, зроблені візуальні дослідження, фотофіксація та підбір методу та матеріалів для безпечної розчистки зворотного боку від забруднень та тиньку.

Дослідження № 1

За допомогою скальпеля, механічним шляхом по сухому.

Результат: частково знімається, лишається шар жовтого тиньку. Багато пилу.

Дослідження № 2

Ватний диск, зволожений водою, під плівку та прес, час 3хв.

Результат: тиньк розмочився і за допомогою скальпеля знявся, не зволожені залишки лишилися, часу недостатньо (рис. 2).



Рис. 2. Підбір методу зняття тиньку. Проба № 2

Дослідження № 3

Ватний диск змочений водою та перекисом водню 20%, в пропорції один до одного, накритий плівкою і під прес, час 7 хвилин.

Результат: В місцях де забруднення було менше, знімається легко. В місцях де було більше, відходить з ускладненням, разом з брудом.



Рис. 3. Підбір методу зняття тиньку. Проба № 3

Дослідження № 4

Ватний диск змочений в пропорції 10% води і 80% спирту і 10% перекису водню накрили плівкою і під прес, час 10 хвилин.

Результат: добре, тиньк знімається легко, разом з забрудненням, але основа дуже зволожена.

Дослідження № 5

Ватний диск змочений в розчині спирту з водою та перекису на більш забрудненій ділянці (великий шар шпаклівки) під плівку та під прес, час 10 хвилин.

Результат: знімається складно, але розмокає добре, знімається спочатку тиньк після чого відкрився шар олійної пентафталевої фарби зеленого кольору, та жовтого, які не знімаються з полотна (Рис. 4).

Повторно накладено ватний диск з тим же розчином ще на 5 хвилин

Результат: скальпелем при натиску знімається з труднощами.



Рис. 4. Підбір методу зняття тиньку. Проба № 5

Дослідження № 6

Крапля оцту 9%, ватний тампон на ділянці забруднення, під прес на 5 хв

Результат: знімається до жовтого шару фарби.

Дослідження № 7

ватний тампон змочений в 96% спирту, поверх з плівкою і під прес 1хв

Результат: легко знімається.

Результати досліджень.

Товстіші шари шпаклівки знімаються механічно, а тонші глибші шари зволожуємо, зелену та жовту фарбу знімаємо за допомогою дослідження № 7. Таким чином на різних ділянках використовували індивідуальний підхід.

Після досліджень можна зробити припущення, що до розчищених плям зеленого та жовтого кольорів, швидше за все це орнаменти, які були написані на стіні. Пізніше ми навіть змогли роздивитись хрещатий малюнок.

Робота над розчисткою проходила тривалий час. Сантиметр за сантиметром, поступово був знятий товстий шар тиньку, який не давав перейти до наступних реставраційних дій (рис. 5).



Рис. 5. Поступове зняття тиньку з основи

Тим часом підготували підрамник з хрестовиною та укріпленими кутами. Так як розмір не маленький використали додаткові ребра жорсткості. Підрамник прокрили спиртовою морилкою та просочили гарячим розчином воско-смоляної мастики для гідрофобізації. Яка складається з скипидару живичного та воску. Прогріли розчин за допомогою теплої праски. Залишки зняли ганчіркою. Розтягнули полотно на підрамник за допомогою степлера, скоб та щипців для натягування полотна. Перед тим як натягувати зворотній бік полотна зволожили водою. В деяких місцях укріплювали фарбовий шар, локально, за допомогою 5% глютинового клею. Пензлем наносили теплий клей на фарбовий шар та цигарковий папір. Прогрівали праскою через плівку та тканину, після чого вкладали кракелюр фторопластовим шпателем.

Наступним етапом було очищення полотна від забруднень. Та тонування

в місцях втрат живопису. Після висихання тонувань, ікону прокрили покривним шаром дамарного лаку.

Після проведення комплексних реставраційних робіт ікона набула експозиційного вигляду (рис. 6).



Рис. 6. Ікона після реставрації

Висновки. У результаті проведеного дослідження та реставраційних заходів встановлено, що ікона на полотні «Свята Трійця» кінця XIX – початку XX століття перебувала у складному технічному стані внаслідок тривалого неналежного зберігання без підрамника та значних механічних пошкоджень. Було виявлено деформації полотняної основи, забруднення зворотного боку, нашарування тиньку, локальні втрати фарбового шару та ослаблення живописного покриття.

У ході практичної роботи здійснено комплекс реставраційно-консерваційних заходів, що включали очищення основи, натягування полотна на новий експозиційний підрамник, укріплення фарбового шару, підведення ґрунту у місцях втрат, тонування та лакове покриття. Проведені проби очищення дали змогу підібрати найбільш ефективні й безпечні методи видалення забруднень з урахуванням індивідуальних особливостей пам'ятки.

Результатом реставрації стало стабілізування технічного стану твору, відновлення його експозиційного вигляду та збереження художньо-естетичних характеристик. Практичний досвід роботи з іконою може бути використаний у подальшій реставрації творів сакрального живопису на полотні зі схожими проблемами збереження.

Література:

1. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України, Тавріда, 2000. 377с.
2. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ : Наукова думка, 1982. 286 с.
3. Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978.327 с.
4. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ : «Мистецтво», 2009. 304 с.
5. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. Київ : Либідь, 1996. 440 с.
6. Волік К.С. Реставрація живописного твору Є.Г Волошинова: практичні рекомендації. *Вісник ХДАДМ*. № 3. 2012 р. С. 29–33. https://www.visnik.org.ua/pdf/v2012-03-08-volik.pdf
7. Карпів В.Є. Виявлення та дослідження різночасового стінопису. *Український мистецтвознавчий дискус.* № 2. 2024. С. 66–77. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.8

References:

1. Ovsijchuk V., & Kravich D.(2000). *Opovid pro ikonu*. Lviv: Institut narodoznavstva NAN Ukrayini [in Ukrainian]
2. Zholtovskij, P.M. (1982). *Malyunki Kiyevo-Lavrskoyi ikonopisnoyi majsterni*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]
3. Zholtovskij, P.M. (1978). *Ukrayinskij zhivopis XVII–XVIII st.* Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]
4. Slanskij, B. (2009*). Tehnika zhivopisu ta restavraciyi*. Kyiv: «Mistectvo» [in Ukrainian].
5. Stepovik D. (1996). *Istoriya ukrayinskoyi ikoni X–XX st*. Kiyiv: Libid. [in Ukrainian]
6. Volik, K.S. (2012). *Restavratsiia zhyvopysnoho tvoru Ye.H Voloshynova: praktychni rekomendatsii.* [Restoration of painting EG Voloshinov: practical recommendations]. https://www.visnik.org.ua/pdf/v2012-03-08-volik.pdf (accessed: 29.04.2026) [in Ukrainian].
7. Karpiv, V.Ye. (2024). *Vyiavlennia ta doslidzhennia riznochasovoho stinopysu.* [Discovery and study of wall painting at different times]. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.8 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.012.037.5+76
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.30

Одробінський Юрій Владиславович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну факультету комп'ютерних наук
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
ORCID ID: 0000-0002-8532-5466
odrobinsky.family@gmail.com

Тригуб Олена Леонідівна,
доктор філософії з професійної освіти,
доцент кафедри дизайну факультету комп'ютерних наук
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
ORCID ID: 0000-0003-0634-4106
e.tryhub82@gmail.com

ДИЗАЙН ІРРЕАЛЬНОГО: ХУДОЖНЯ МОРФОЛОГІЯ ТА МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В МАССЮРРЕАЛІСТИЧНІЙ ГРАФІЦІ

У статті представлено результати комплексного мистецтвознавчого дослідження феномену массюрреалізму в контексті сучасної візуальної культури та графічного дизайну. Актуальність роботи зумовлена необхідністю докорінного переосмислення традиційних методів візуальної комунікації, які в умовах надмірного інформаційного шуму втрачають свою ефективність. У дослідженні обґрунтовано, що массюрреалізм сьогодні постає не лише як стилістичний напрям, що наслідує класичний сюрреалізм, а як цілісна когнітивно-художня технологія, що трансформує рекламний постер із простого засобу інформування на автономне художнє середовище. У роботі детально проаналізовано художню морфологію ірреального образу. Доведено, що массюрреалістичний метод базується на радикальній трансформації об'єктивної форми через механізми аглютинації, дисторсії та анахронізму. Поєднання фотореалістичної переконливості з онтологічним абсурдом створює специфічний ефект «візуального виклику», який долає інерцію сприйняття реципієнта. Використання цих методів дозволяє дизайнерам створювати образи з надвисоким рівнем когнітивного утримання, де інтелектуальна напруга стає запорукою запам'ятовуваності бренду. Особлива увага приділена архітектоніці ірреального простору, яка тримається на принципі «структурованої лакунарності». Встановлено, що навмисне створення смислових інтервалів та використання мультистабільних образів докорінно змінює роль глядача: він перестає бути пасивним об'єктом впливу і стає активним суб'єктом-співавтором, який інтелектуально завершує художню цілісність твору. Цей процес забезпечує ефект когнітивного інсайту, що закріплює глибокий емоційний резонанс та лояльність до візуального повідомлення. На рівні семантики та символізму в статті розкрито стратегії міфологізації об'єктів. Шляхом концептуального злиття комерційного продукту з архетиповими образами відбувається символічна конверсія споживчого об'єкта на актуальну візуальну міфологему, що володіє позачасовою цінністю. Естетика дисонансу та стан трансгресії, притаманні массюрреалізму, дозволяють бренду стати невід'ємною частиною сучасної візуальної культури, а не просто елементом ринкових відносин. Окрема частина статті присвячена впливу дигітальної естетики (CGI, AI, AR) на розвиток массюрреалістичного методу. Виявлено, що цифрові технології є медіумом, який дозволяє матеріалізувати найскладніші метафори з безпрецедентною достовірністю. Це відкриває шлях до створення персоналізованої, динамічної ірреальності, яка відповідає запитам сучасної цифрової епохи. Зазначено, що массюрреалістична графіка є найбільш адаптивною стратегією комунікації, де інтелектуальний виклик стає головним інструментом зв'язку між брендом та споживачем.

Ключові слова: *массюрреалізм, графічний дизайн, художня морфологія, візуальна комунікація, аглютинація, дисторсія, лакунарність, візуальна метаформа, дигітальна естетика, міфологізація образу.*

Odrobinsky Yuryi, Tryhub Olena. DESIGN OF THE UNREAL: ARTISTIC MORPHOLOGY AND METHODS OF IMAGE TRANSFORMATION IN MASS SURREALISTIC GRAPHICS

The article presents the results of a comprehensive art historical study of the phenomenon of mass surrealism in the context of modern visual culture and graphic design. The relevance of the work is due to the need for a

© Одробінський Ю. В., Тригуб О. Л., 2026

radical rethinking of traditional methods of visual communication, which in conditions of excessive information noise lose their effectiveness. The study substantiates that mass surrealism today appears not only as a stylistic direction that imitates classical surrealism, but as a holistic cognitive and artistic technology that transforms an advertising poster from a simple means of information into an autonomous artistic environment. The work analyzes in detail the artistic morphology of the surreal image. It is proven that the method of mass realism is based on the radical transformation of the objective form through the mechanisms of agglutination, distortion and anachronism. The combination of photorealistic persuasiveness with ontological absurdity creates a specific effect of "visual challenge", which overcomes the inertia of the recipient's perception. The use of these methods allows designers to create images with an extremely high level of cognitive retention, where intellectual tension becomes the key to brand memorability. Special attention is paid to the architectonics of unreal space, which is based on the principle of "structured lacunarity". It is established that the deliberate creation of semantic intervals and the use of multistable images radically changes the role of the viewer: he ceases to be a passive object of influence and becomes an active subject-co-author, who intellectually completes the artistic integrity of the work. This process provides the effect of cognitive insight, which consolidates a deep emotional resonance and loyalty to the visual message. At the level of semantics and symbolism, the article reveals the strategies of mythologizing objects. Through the conceptual fusion of a commercial product with archetypal images, a symbolic conversion of a consumer object into a relevant visual mythologeme with timeless value occurs. The aesthetics of dissonance and the state of transgression inherent in mass surrealism allow the brand to become an integral part of modern visual culture, rather than simply an element of market relations. A separate part of the article is devoted to the influence of digital aesthetics (CGI, AI, AR) on the development of the mass-realist method. It is revealed that digital technologies are a medium that allows the materialization of the most complex metaphors with unprecedented authenticity. This opens the way to the creation of personalized, dynamic unreality that meets the demands of the modern digital era. It is noted that mass-realist graphics are the most adaptive communication strategy, where intellectual challenge becomes the main tool of communication between the brand and the consumer.

Key words: *mass surrealism, graphic design, artistic morphology, visual communication, agglutination, distortion, lacunarity, visual metaphor, digital aesthetics, mythologizing of the image.*

Вступ. Сучасний візуальний простір характеризується граничним ступенем насиченості та агресивності інформаційних потоків. В умовах інформаційного шуму традиційні методи графічного дизайну, орієнтовані на пряму трансляцію утилітарних смислів, поступово втрачають свою комунікативну ефективність через виникнення у реципієнта стану перцептивної інерції. Це зумовлює гостру потребу у пошуку нових когнітивно-художніх стратегій, здатних не лише привернути увагу, а й забезпечити тривалу когнітивну фіксацію. Однією з найбільш релевантних відповідей на цей виклик постає массюрреалізм – складний синтез масової культури та сюрреалістичних методів моделювання ірреального простору.

Попри те, що коріння массюрреалізму сягає класичного авангарду початку XX століття, його сучасна дигітальна трансформація залишається недостатньо висвітленою у мистецтвознавчому дискурсі [1; 2]. Більшість дослідників зосереджуються на естетичних аспектах сюрреалізму, залишаючи поза увагою морфологічні механізми трансформації образу в комерційній графіці та роль високих технологій (CGI, AI) у легітимізації ірреального як нової візуальної норми.

Матеріали та методи. Мета статті полягає у дослідженні проблеми розвитку массюрреалістичних стратегій у сучасному графічному дизайні, виявленні їхніх морфологічних особливостей та визначенні ролі дигітальних інструментів у трансформації візуального образу. Для досягнення поставленої мети було застосовано комплексний методологічний підхід, що базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження. Емпіричну базу дослідження становлять: практичні кейси провідних світових брендів, що використовують ірреальну образність у своїх рекламних та брендингових стратегіях; візуальні артефакти сучасної цифрової графіки, створені із залученням технологій CGI, штучного інтелекту (AI) та доповненої реальності (AR); концептуальні обґрунтування дизайнерських рішень, що демонструють перехід від утилітарного інформування до створення автономного художнього середовища.

Методологічний інструментарій дослідження базується на комплексному підході, що поєднує низку взаємодоповнюючих методів [3]. Зокрема, формально-стилістичний та морфологічний аналіз використано для виявлення специфіки трансформації об'єктивної форми, що дало змогу детально розглянути механізми аглютинації, пластичної деформації та анахронізму як базових елементів побудови массюрреалістичного образу. Семіотичний метод залучено для дослідження символічної конверсії споживчих об'єктів, аналізу процесу перетворення комерційного продукту на візуальну метаформу та виявлення рівнів міфологізації бренду через архетипові конструкції. Структурно-функціональний метод дозволив встановити закономірності побудови ірреального простору на основі принципу «структурованої лакунарності», обґрунтувавши перетворення реципієнта на активного суб'єкта-співавтора. Компаративний аналіз забезпечив зіставлення класичних сюрреалістичних практик початку XX століття з сучасними дигітальними методами массюрреалізму для виявлення інноваційності художніх прийомів. Когнітивний аналіз використано для вивчення механізмів естетичного впливу на глядача, зокрема феноменів когнітивного утримання, естетики дисонансу та ефекту когнітивного інсайту в контексті формування лояльності до бренду. Такий методологічний комплекс забезпечив об'єктивність аналізу массюрреалізму як цілісної художньої технології, що докорінно змінює архітектоніку сучасної візуальної комунікації.

Результати. Відомо, що массюреалізм – це напрямок сучасного мистецтва, в основі якого є взаємодія сюрреалістичних образів, поп-арту, сучасних технологій та масмедіа, введений в обіг художником Джеймсом Сихейфером у 1992 році [4].

Дослідження цього напряму були у більшості сконцентровані на аналізі художніх робіт із зображення сюрреалістичних образів, що виникають під впливом технологій та масмедіа інформаційного простору, куди відносять друковані, музичні та відеотвори [1; 2].

Художники массюрреалізму, як-от Алан Кінг, Чип Саймонс, Меланія Марія Кройцхоф у більшості зображають сучасні предмети, комбінуючи їх інтуїтивно із різними матеріалами, створюючи образи з поєднанням комп'ютерних технологій і традиційних матеріалів, використовуючи друковані фото, цифрові фотоколажі та звуки [1, с. 273]. Проте основою нашого дослідження в сфері массюрреалістичного напряму є саме синтезована композиція, витоки її формування та етапи розвитку.

Синтезована композиція – це своєрідне метаморфозне поєднання двох, трьох, чотирьох і більше об'єктів, предметів і суб'єктів в одне ціле, що створює реалістичний або стилізований алегоричний аглютинаційний образ аналогій і гіперболізації. Саме синтезована композиція дала змогу вийти за межі звичного сьогодення і розкрити чітку систему когнітивного сприйняття через інтуїцію, уяву, уявлення, прогнозування дій та інші форми психологічного впливу на підсвідомість людини різних поколінь [5, с. 8]. Її можна вважати як один з прийомів когнітивного дисонансу, що мотивує всупереч або навпаки логіки і послідовності. Відбувається переосмислення дисонансу в логіку, гармонію і раціум, виникають ідейно-образні рішення різних, навіть дивних фантастичних поєднань.

Метамодерністичні погляди сьогодні направлені на взаємодію людини, природи й технологій. Це спостерігається не лише в біонічній архітектурі та акцидентних генеративних шрифтових композиціях, а й в дизайні рекламних постерів у вигляді сюрреалістичних образів або комбінованої декоративної чи абстрактної стилізації: людина-пейзаж, дерево-мозок, груша-хребет, будильник-чашка, бургер-книги, піца-паперовий літак, банани-пальці, лимоновий душ тощо.

Саме такий принцип поєднання можемо спостерігати в художніх творах італійського живописця XVI ст. Джузеппе Арчімбольдо. Його алегоричні портрети «Бібліотекар» (1562 р.), «Літо» (1563 р.), «Земля» (1570 р.), «Садівник» (1590 р.), «Рудольф II в образі

Вертумна» (1590 р.) та інші розкривають змістовну ідею синтезу, аглютинації, алегорії й трансформації форми та образу [6].

Саме цими творами надихнувся і всесвітньо відомий іспанський сюрреаліст Сальвадор Далі [7]. Його відомі роботи: «Телефон-лангуст» (1936 р.), «Обличчя Мей Вест, використане як сюрреалістична кімната» (1935 р.), «Лебеді, що відображаються у вигляді слонів» (1937 р.), «Палаюча жирафа» (1937 р), «Слони на довгих ногах» (1948 р.), «Три сфінкси острова Бікіні» (1947 р.), «Портрет Ізабелли Стайлер-Тас (Меланхолія)» (1945 р.), «Спокуса Святого Антонія» (1946 р.) відображають синтезовану сюркомпозицію, комбінуючи різні реалістичні й стилізовані форми та образи через ілюзії і парадоксальні поєднання. Слони на павучих ногах, диван-губи, антропоморфні шухляди, голова-дерево, людина-кульбаба та інші комбіновані парадоксальні образи бачимо в сюрреалістичних картинах митця [7].

Сьогодні синтезовані сюрреалістичні композиції, які створюють сучасні художники та дизайнери для рекламних постерів, здебільшого спрямовані на загальнолюдські когніції, що охоплюють взаємодію сприйняття, свідомості, пам'яті та мови; водночас сміливіші поєднання можуть викликати у людини дисонанс через внутрішній психологічний конфлікт та смислові суперечності. Ці когнітивні наслідки є об'єктом системних досліджень у медіапросторі, де аналізують характер впливу на мислення та його трансформацію у різних цільових аудиторій [8].

У системі сучасної рекламної візуалістики массюрреалізм постає як особливий метод художньої репрезентації, що базується на радикальній трансформації об'єктивної дійсності. Головною метою цього методу є створення специфічного естетичного напруження, яке досягається шляхом активації творчої уяви реципієнта через деструкцію звичних іконічних знаків [8].

Центральним художнім прийомом массюрреалістичної композиції є аглютинація – поєднання в єдиному художньому образі якостей, властивостей або частин різних, зазвичай несумісних у реальності, об'єктів [5, с. 19]. На відміну від випадкового колажу, массюрреалістична аглютинація в дизайні має прецизійний характер та створює цілісну, візуально переконливу форму. Завдяки технічній досконалості виконання, такі комбінаторні образи сприймаються не як штучні конструкції, а як нова онтологічна цілісність, що стимулює уяву глядача до пошуку прихованих сенсів.

Також важливим інструментом художнього впливу на створення таких рішень є гіперболізація – навмисне перебільшення або загострення певних ознак об'єкта для підсилення його емоційної виразності [5, с. 20]. У массюрреалістичному постері цей прийом часто поєднується з акцентуацією на текстурі чи масштабі, що дозволяє виокремити товар як домінанту художнього простору. Гіперболізований образ створює ефект «художнього шоку», оскільки він виходить за межі конвенційного представлення предмета, перетворюючи його на монументальний символ, що домінує над оточенням.

Художня мова массюрреалізму оперує складними методами модифікації матерії, серед яких слід обрати три основних:

– дисторсія та деформація – навмисна зміна пропорцій або анатомії об'єкта, що створює відчуття динамічної напруги або експресивного руху;

– ліквація – надання твердим об'єктам ознак плинності, що символізує мінливість світу та розмиття меж між реальним і уявним;

– художня метаморфоза – поступове перетікання однієї форми в іншу, що демонструє діалектичний зв'язок між продуктом та емоцією, яку він транслює.

Ці методи спрямовані на те, щоб перевести процес сприйняття з площини раціонального розпізнавання у площину художнього переживання.

Саме використання ірреальних світлотіньових ефектів та надмірної деталізації дозволяє дизайнеру верифікувати найфантастичніші образи, змушуючи глядача повірити в «достовірність неможливого». Таким чином, массюрреалістичний постер стає не просто носієм інформації, а автономним

художнім твором, що формує новий візуальний досвід через активну роботу уяви.

Здійснений аналіз художньої морфології массюрреалізму доводить, що методи аглютинації, гіперболізації та дисторсії є фундаментальними інструментами трансформації реальності. Вони дозволяють дизайнеру вийти за межі простої референції та створити ірреальний образ, який завдяки технологічній досконалості верифікується уявою реципієнта як «достовірний абсурд», забезпечуючи первинний імпульс до залучення уваги.

Розгляньмо структурно-композиційні стратегії та художню цілісність ірреального простору цих композицій.

У массюрреалістичній графіці композиційна побудова підпорядковується логіці «структурованого абсурду», де художня цілісність досягається через специфічне оперування просторовими відношеннями та свідоме використання художніх лакун.

Основним композиційним прийомом тут є створення художніх лакун – навмисних смислових або формальних прогалин у зображенні. Шляхом виключення логічних ланок із візуального зображення дизайнер стимулює рецептивну уяву глядача. Оскільки людська свідомість прагне до сприйняття завершеного художнього образу, глядач вимушений самостійно «дофантазовувати» відсутні зв'язки. Це перетворює пасивне споглядання на акт інтелектуальної співтворчості, де образ продукту стає композиційним ключем до розгадки художнього цілого.

Поза тим, у массюрреалістичних постерах часто застосовується метод мультистабільності форми, що полягає у створенні «мерехтливих» образів, які мають подвійне або потрійне візуальне трактування. Використання подвійних експозицій, негативного простору та оптичних інверсій дозволяє одному об'єкту одночасно бути частиною ландшафту і частиною продукту. Така гра сенсів утримує увагу глядача через необхідність постійної переоцінки побаченого, що забезпечує тривалий естетичний контакт із рекламним повідомленням.

Массюрреалістичний твір часто оперує категорією «зупиненої миті», створюючи ефект сюжетної незавершеності. Зображення предметів у стані левітації, динамічної руйнації або метаморфози, що не має фіналу в межах кадру, створює відчуття внутрішньої напруги. Цей прийом апелює до прагнення глядача побачити розв'язку художньої дії. Через неможливість раціонального завершення ірреального сюжету, образ надовго фіксується в уяві, що гарантує високу впізнаваність та запам'ятовуваність бренду.

У контексті нашого дослідження слід також згадати метод художнього ізоморфізму. Через цей метод дизайнер наділяє абстрактні рекламні концепти (свіжість, технологічність, статусність) конкретними візуальними якостями. Наприклад, плинна форма металу може асоціюватися з адаптивністю, а гострі, кристалічні структури – з точністю. Використання експресивної деформації дозволяє транслювати емоційний стан безпосередньо через пластику форми, створюючи цілісний художній образ, що резонує з естетичними очікуваннями аудиторії.

Дослідження структурно-композиційних стратегій виявляє, що художня цілісність массюрреалістичного твору тримається на балансі між формальною логікою та змістовною лакунарністю. Використання мультистабільних форм та ефекту сюжетної незавершеності перетворює композицію на динамічне середовище, що стимулює творчу активність глядача, роблячи процес споглядання інтелектуальним актом розгадування візуального коду.

Розгляньмо окремо й художній символізм та семантичну трансформацію таких композицій.

У массюрреалістичному мистецтві рекламний постер перетворюється на складну систему візуальних метафор [9], де звичний споживчий об'єкт проходить шлях символічної конверсії, набуваючи ознак художнього артефакту.

Художній метод массюрреалізму базується на свідомій деконструкції первинного значення предмета [10]. Шляхом позбавлення об'єкта його побутових функцій і застосовуючи його в ірреальному контексті, дизайнер створює нову «художню міфологію». Товар

перестає бути просто річчю, він трансформується в символ ідеї або емоції. Завдяки прецизійній цифровій подачі, цей сконструйований образ набуває ознак гіперреальності, де художня виразність (фактура, світлотінь, колір) стає переконливішою за саму дійсність, наділяючи бренд додатковою значущістю [10].

Зазначені композиції активно використовують й архетипові образи – універсальні символи, що мають глибинний вплив на людську уяву. Піддаючи ці іконічні знаки художній трансформації, дизайнер поєднує їх із образом продукту. Це дозволяє наділити товар властивостями, що легко розпізнається на рівні інтуїтивного уявлення.

Основним інструментом створення нових значень у массюрреалізмі є візуальна метафора, реалізована через метод художнього злиття [9]. Замість простого зіставлення предметів, дизайнер створює цілісний гібридний образ, де властивості одного об'єкта фізично інтегруються в структуру іншого. Таке злиття (наприклад, перетворення флакону парфумів на пелюстки екзотичної квітки) забезпечує миттєвий перенос сенсу. Тут глядач не аналізує порівняння логічно, а отримує цілісне художнє уявлення про продукт як про втілення природної естетики.

Важливим прийомом символічної гри тут є використання художнього анахронізму – свідомого синтезу елементів різних епох. Введення сучасного технологічного об'єкта в контекст класичного живопису або античної скульптури створює ефект «культурної спадковості». Продукт починає сприйматися як частина високого мистецтва, що значно підвищує його естетичну цінність у свідомості реципієнта та забезпечує глибинний зв'язок між брендом і світовою художньою спадщиною.

Отже, процес семантичної трансформації об'єкта в массюрреалістичній графіці маркує перехід від утилітарного товару до культурного символу. Через механізми візуальної метафори та концептуального злиття бренд наділяється архетиповими якостями, що дозволяє створювати гіперреальні симулякри, які сприймаються реципієнтом як самодостатні естетичні об'єкти з високим рівнем символічної вартості.

Продовжуючи аналіз окресленої теми, слід розглянути технологічну естетику та футурологічні вектори цифрового массюрреалізму. В сучасну епоху він постійно трансформується під впливом інноваційних інструментаріїв, де технологія стає не просто засобом відтворення, а повноцінною художньою категорією, що визначає нову дигітальну естетику. Саме тому сучасний массюрреалізм нерозривно пов'язаний із технологіями CGI, які дозволяють долати будь-які фізичні обмеження матеріального світу [10]. Використання прецизійного цифрового рендерингу створює ефект «матеріалізації уяви»: ірреальні об'єкти наділяються надприродною деталізацією текстур та світлотіньовою переконливістю. Це зумовлює виникнення нової художньої якості – технологічного гіперреалізму, де художня достовірність абсурду стає головним критерієм якості дизайнерського твору.

Також впровадження нейромережевих моделей (AI) відкриває шлях до алгоритмічного массюрреалізму. Процеси машинного навчання дозволяють генерувати візуальні сполучення, що базуються на нелінійних асоціаціях, які часто виходять за межі традиційного людського досвіду. Це формує специфічну алгоритмічну естетику, де випадковість та машинна інтерпретація стають джерелом нових метафор, створюючи унікальні образи, що стимулюють творче уявлення реципієнта своєю непередбачуваністю.

Крім того, массюрреалізм досить часто використовується у динамічній пластиці простору доповненої реальності (AR), де спостерігається трансформація статичного зображення у динамічну форму через Motion-дизайн та AR-технології, змінюючи характер художньої рецепції.

Массюрреалістична деформація простору, що розгортається у реальному часі, активує кінестетичну емпатію глядача. Художній образ перестає бути лише об'єктом споглядання, він стає середовищем, де глядач відчуває фізичну причетність до ірреальних

трансформацій форми, що забезпечує максимальну глибину занурення в художній концепт бренду.

Сьогодні футурологічний вектор розвитку массюрреалізму спрямований у бік «розумного мистецтва». Використання аналізу інтерактивних технологій дозволить створювати художні композиції, що адаптуються під індивідуальні естетичні вподобання конкретного глядача. Таким чином, массюрреалізм еволюціонує від універсальної художньої мови до глибоко персоналізованого візуального досвіду, де кожен постер стає унікальним твором, створеним для інтимного діалогу з уявою суб'єкта.

Зазначимо, що еволюція массюрреалістичної мови детермінована розвитком дигітальної естетики. Використання CGI, генеративних алгоритмів та AR-технологій не лише розширює арсенал художніх засобів дизайнера, а й формує нову парадигму взаємодії з глядачем, де персоналізована ірреальність стає головним вектором розвитку візуальних комунікацій майбутнього.

Вивчаючи вибрану проблематику, слід розглянути детальніше й художню інтерпретацію массюрреалістичних стратегій у практиці глобальних брендів.

Емпіричний аналіз візуальних кампаній провідних світових брендів підтверджує, що массюрреалістичний метод є варіативною системою художніх стратегій, кожна з яких спрямована на створення унікального естетичного резонансу.

У кампаніях «Absolut Vodka» (Швеція) та «Heinz» (США) простежується стратегія символічної конверсії матерії. «Absolut» використовує силует пляшки як порожню художню форму, яку заповнює ірреальними ландшафтами, перетворюючи товар на портал в інший вимір. «Heinz» застосовує метод аглютинації, де розрізана скляна пляшка набуває органічних властивостей свіжого томата. Це створює потужний візуальний парадокс, де штучне і природне зливаються в єдину художню цілісність, активізуючи уяву глядача через тактильне відчуття форми.

Бренди «Gucci» та «Coca-Cola» ілюструють метод художнього анахронізму. Шляхом введення сучасних артефактів у простір класичних полотен Відродження або імпресіонізму, бренди створюють ефект культурної легітимізації. Це не просто цитування, а глибока інтертекстуальна гра, де товар стає частиною світової художньої спадщини, набуваючи ознак позачасового мистецького об'єкта.

«Apple» і «Nike» оперують методами пластичної дисторсії та ліквації. Надання архітектурним спорудам еластичності або перетворення технологічних об'єктів на живі екосистеми активує механізм кінестетичної емпатії. Глядач на рівні уявлення відчуває «фізичну» легкість та гнучкість продукту, що транслюється через експресивну зміну фізичних констант навколишнього середовища.

Дизайн-кейси «Lego» та «McDonald's» базуються на мінімалістичному массюрреалізмі та використанні художніх лакун. «Lego» через проєкцію тіні візуалізує творче уявлення споживача, де маленька деталь стає поштовхом до розгортання масштабного ірреального сюжету. «McDonald's» [11], навпаки, застосовує прийом графічної стилізації світлової траєкторії, що через механізм ілюзорного розпізнавання образів складається у знайомі обриси продукту. Обидва підходи вимагають активної роботи уяви, де естетичне задоволення приходить у момент інтелектуальної розгадки візуального ребуса.

Аналіз практичних дизайн-кейсів доводить, що провідні світові бренди використовують массюрреалістичний метод як засіб перетворення комерційного повідомлення на складний візуальний текст. Використання аглютинації, анахронізму, дисторсії та художніх лакун дозволяє дизайнерам створювати образи, що володіють надвисоким рівнем когнітивної ретенції та естетичної виразистості, роблячи бренд невід'ємною частиною сучасної візуальної культури.

Висновки. Проведене комплексне мистецтвознавче дослідження дозволяє констатувати, що массюрреалізм у сучасному графічному дизайні остаточно трансформувався з вузького стилістичного напряму в цілісну когнітивно-художню технологію. Ця парадигма докорінно змінює архітектоніку

візуальної комунікації, перетворюючи її з інструменту прямої трансляції інформації на простір складних інтелектуальних взаємодій.

Узагальнення результатів аналізу свідчить, що ефективність массюрреалістичного методу ґрунтується на радикальній перебудові художньої морфології образу. Через механізми аглютинації та дисторсії створюється специфічний «візуальний виклик», де фотореалістична переконливість деталей вступає в резонанс із онтологічним абсурдом цілого. Такий підхід дозволяє долати стереотипність візуальних очікувань реципієнта, активізуючи його творчу уяву та забезпечуючи високий рівень запам'ятовуваності візуального повідомлення.

Центральне місце в композиційній структурі ірреального простору посідає принцип «структурованої лакунарності». Свідоме використання смислових прогалин та мультистабільних образів докорінно змінює роль глядача, делегуючи йому статус активного суб'єкта-співавтора.

На семантичному рівні массюрреалізм здійснює символічну конверсію споживчого об'єкта, міфологізуючи його та перетворюючи на гіперреальний симулякр. Завдяки поєднанню з архетиповими конструкціями, дизайн виводить продукт за межі суто утилітарного призначення, надаючи йому ознак позачасової естетичної цінності. Цей процес органічно доповнюється можливостями сучасних дигітальних технологій (CGI, AI, AR), які дозволяють матеріалізувати найскладніші метафори з безпрецедентною достовірністю, формуючи нову візуальну норму в умовах цифрової культури.

Отже, массюрреалізм постає як найбільш адаптивна та перспективна стратегія комунікації в епоху надмірного інформаційного шуму. Він остаточно трансформує графічний дизайн із засобу прагматичного інформування на автономне художнє середовище, де інтелектуальний виклик та естетика дисонансу стають фундаментальними інструментами побудови ефективного діалогу між брендом та споживачем.

Література:

1. Біла В.І. Массюрреалізм в аудіовізуальній культурі кінця XX – першої чверті XXI століття. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 3 (15). С. 272–277. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.33

2. Бондар В. І. Сюрреалістичні тенденції сучасної аудіовізуальної культури: кінематографічний аспект. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1 (13). С. 277–282. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.31

3. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. Методологія наукових досліджень : підручник. Харків : Право, 2019. 368 с.

4. Массюрреалізм. Словник.ua: портал української мови та культури. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=МАССЮРРЕАЛІЗМ (дата звернення: 20.04.2026).

5. Кузнєцов М.А., Заїка Є.В. Психологія уяви : навчально-методичний посібник. Харків : ХНПУ, 2013. 151 с.

6. Джузеппе Арчімбольдо. Google Arts & Culture. URL: https://artsandculture.google.com/entity/m030b1q (дата звернення: 20.04.2026).

7. Далі С. Щоденник одного генія / пер. з фр. І. Рябчий. Київ : Лабораторія, 2025. 288 с.

8. Канеман Д. Мислення швидке й повільне / пер. з англ. М. Яковлєв. 5-те вид. Київ : Наш Формат, 2021. 480 с.

9. Fauconnier G., Turner M. The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York : Basic Books, 2002. 440 p.

10. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

11. Коротенко О. Нестандартні рекламні рішення McDonald's. *Bazilik Media*. 2021. URL: https://bazilik.media/nestandartni-reklamni-rishennia-mcdonald-s/ (дата звернення: 20.04.2026).

References:

1. Bila, V.I. (2025). Massurrealizm v audiovizualnii kulturi kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia [Massurrealism in audiovisual culture of the late 20th – first quarter of the 21st century]. *Kulturolohichnyi almanakh – Culturological Almanac*, *3*(15), 272–277. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.33 [in Ukrainian].

2. Bondar, V.I. (2025). Surrealistychni tendentsii suchasnoi audiovizualnoi kultury: kinematohrafichnyi aspekt [Surrealist tendencies of modern audiovisual culture: cinematic aspect]. *Kulturolohichnyi almanakh – Culturological Almanac*, *1*(13), 277–282. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.31 [in Ukrainian].

3. Danylian, O.H., & Dzoban, O.P. (2019). *Metodolohiia naukovykh doslidzhen: pidruchnyk [Methodology of scientific research: Textbook]*. Pravo [in Ukrainian].

4. Massiurrealizm [Massurrealism]. (n.d.). *Slovnyk.ua: portal ukrainskoi movy ta kultury*. https://slovnyk.ua/index.php?swrd=МАССЮРРЕАЛІЗМ [in Ukrainian].

5. Kuznietsov, M.A., & Zaika, Ye.V. (2013). *Psykholohiia uiavy: navchalno-metodychnyi posibnyk [Psychology of imagination: Educational and methodological manual]*. KhNPU [in Ukrainian].

6. Giuseppe Arcimboldo. (n.d.). *Google Arts & Culture.* https://artsandculture.google.com/entity/m030b1q [in Ukrainian].

7. Dali, S. (2025). *Shchodennyk odnoho heniia [Diary of a genius]*. (I. Riabchyi, Trans.). Laboratoriia [in Ukrainian].

8. Kahneman, D. (2021). *Myslennia shvydke y povilne [Thinking, fast and slow]*. (M. Yakovliev, Trans.; 5th ed.). Nash Format. (Original work published 2011) [in Ukrainian].

9. Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books [in English].

10. Baudrillard, J. (2004). *Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and simulation]*. (V. Khovkhun, Trans.). Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy". (Original work published 1981) [in Ukrainian].

11. Korotenko, O. (2021, February 27). Nestandartni reklamni rishennia McDonald's [Non-standard advertising solutions of McDonald's]. *Bazilik Media*. https://bazilik.media/nestandartni-reklamni-rishennia-mcdonald-s/ [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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.2026.3.31

Олексенко Віктор Андрійович,
заслужений художник України,
доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-0912-8671
oleksenko@vu.cdu.edu.ua

Афонін Віктор Андрійович,
заслужений художник України,
доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-5739-4640
afonin@vu.cdu.edu.ua

Бондар Іван Іванович,
народний художник України,
професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
ORCID ID: 0000-0002-4686-4598
bondar@vu.cdu.edu.ua

МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН ІВАНА ВАСИЛЬОВИЧА ФІЗЕРА: СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ І ХУДОЖНЯ ІДЕНТИЧНІСТЬ

Досліджено багатогранний творчий доробок Івана Васильовича Фізера – народного художника України, скульптора, живописця, педагога, професора кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького – в контексті трансформаційних процесів візуальної культури Черкащини. Проаналізовано генезис художньої мови митця, що еволюціонувала від традиційного сницарства до інтелектуальної модерної пластики, де органічно поєднуються архаїчні національні традиції та принципи європейського модернізму. Особливу увагу приділено концептуальному новаторству І. Фізера, зокрема дифузії мистецьких доктрин, яка втілилася у самобутньому авторському напрямі, означеному як «фізерський стиль».

Розкрито роль архетипів як ключових смислових домінант творчості митця, що забезпечують сакралізацію виставкового та міського простору й формують глибокий зв'язок із колективною національною пам'яттю. Визначено, що художня пластика І. Фізера постає як своєрідна «реставрація» духовної сутності української культури через матеріал, передусім дерево, яке набуває філософського й символічного звучання. Виокремлено педагогічні принципи митця, що ґрунтуються на синтезі технологічної майстерності, матеріалознавчої обізнаності та світоглядної свободи, а також на формуванні цілісного художнього мислення.

Зроблено висновок, що феномен І. Фізера полягає у створенні унікальної художньої ідентичності, яка поєднує глибинні архетипи національної культури з актуальними формами сучасного мистецтва. Його творчість розглядається як вагомий внесок у розвиток української мистецької школи та культурного простору Черкащини.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом взаємодії традиційних і модерністських компонентів у формуванні індивідуальних художніх систем сучасних українських митців.

Ключові слова: *творчість Івана Васильовича Фізера, художня пластика, «фізерський стиль», сакральне різьблення, культурний контекст Черкащини, реставрація як елемент творчого досвіду, українська мистецька школа.*

© Олексенко В. А., Афонін В. А., Бондар І. І., 2026

Oleksenko Viktor, Afonin Viktor, Bondar Ivan. THE ARTISTIC PHENOMENON OF IVAN VASILEVICH FIZER: SEMANTIC DOMINANTS AND ARTISTIC IDENTITY

The multifaceted creative legacy of Ivan Vasylovych Fizer – People's Artist of Ukraine, sculptor, painter, educator, and professor at the Department of Fine and Decorative Arts of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy – is examined in the context of transformational processes in the visual culture of the Cherkasy region. The genesis of the artist's visual language is analyzed, tracing its evolution from traditional wood carving to intellectually oriented modern plastic art, in which archaic national traditions are organically combined with the principles of European modernism. Particular attention is paid to Fizer's conceptual innovation, namely the diffusion of artistic doctrines embodied in a distinctive authorial direction referred to as the "Fizer style".

The role of archetypes as key semantic dominants in the artist's work is revealed, emphasizing their function in the sacralization of exhibition and urban space and in shaping a deep connection with collective national memory. It is determined that Fizer's artistic plasticity can be interpreted as a form of «restoration» of the spiritual essence of Ukrainian culture through material, primarily wood, which acquires philosophical and symbolic significance. The pedagogical principles of the artist are highlighted, based on the synthesis of technical mastery, material awareness, and intellectual freedom, as well as on the formation of holistic artistic thinking.

It is concluded that the phenomenon of Ivan Fizer lies in the creation of a unique artistic identity that integrates profound archetypes of national culture with contemporary artistic forms. His work is considered a significant contribution to the development of the Ukrainian art school and the cultural space of the Cherkasy region. Prospects for further research are associated with an in-depth analysis of the interaction between traditional and modernist components in the formation of individual artistic systems of contemporary Ukrainian artists.

Key words: *Ivan Vasylovych Fizer's work, artistic plasticity, "Fizer style", sacred carving, cultural context of Cherkasy region, restoration as an element of creative experience, Ukrainian art school.*

Вступ. Іван Васильович Фізер належить до тих українських митців, чиє ім'я стало синонімом органічної єдності творчої свободи, професійної майстерності та педагогічної мудрості. Його життєвий і творчий шлях поєднує дві мистецькі традиції – карпатську й наддніпрянську, які формували внутрішню структуру його художнього мислення та стали підґрунтям самобутнього авторського стилю.

У сучасному мистецтві спостерігається тенденція до втрати національного коду. На прикладі творчості І. Фізера необхідно дослідити, як використання архетипічних образів дозволяє митцю зберігати художню ідентичність у глобалізованому світі.

Таким чином, наукова проблема полягає у відсутності цілісного мистецтвознавчого аналізу творчості Івана Фізера як системного явища, де технічне новаторство (дифузія графіки та пластики) нерозривно пов'язане з глибоким семантичним наповненням (архетипічним виміром). Вивчення цього феномену дозволить глибше зрозуміти шляхи розвитку сучасної української скульптури та графіки в їхньому діалозі з національною історією та філософією.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі індивідуального авторського внеску у процес формування сучасної української художньої ідентичності. У часи глобалізації та уніфікації візуальних форм особливої ваги набуває вивчення творчості митців, які зуміли інтегрувати глибинні національні архетипи у мову світового модернізму. Постать Івана Васильовича Фізера є репрезентативною у цьому контексті, оскільки його мистецький феномен демонструє унікальний шлях трансформації традиційного сницарства у філософську пластику та графіку.

Матеріали та методи. Шлях становлення І. Фізера як митця зі своїм самобутнім стилем досліджували такі українські мистецтвознавці як Г. Міщенко [8, 9], І. Лавріненко [7], Ф. Азовець [1]. Відзначали інтелектуальність і філософічність творчості митця А. Белень [2], В. Підгора [10], М. Теліженко [13]. О. Федорук [14], О. Гладун, М. Черепанова [5], О. Пушонкова [12] у своїх працях вказують на гармонійне поєднання ідеї і форми у пластичних роботах І. Фізера. Скульптор і майстер медальєрного мистецтва В. Крючков [6] вперше увів поняття «фізерський стиль». Проте на сьогодні недостатньо висвітлено проблему сакрального наповнення образів у роботах митця та важливість творчості І. Фізера для Черкащини й України загалом.

Метою статті є комплексний мистецтвознавчий аналіз творчого доробку І. Фізера через виявлення концептуальних засад його художньої мови, а також дослідження семантичного поля та архетипічних засад його творчості як механізмів формування унікальної художньої ідентичності.

Результати. 29 серпня 2025 року у м. Черкаси відбулося відкриття меморіальної дошки з метою вшанування пам'яті талановитого майстра – Івана Васильовича Фізера, Народного художника України, скульптора, живописця, педагога, професора кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Розмістили дошку саме на території корпусу Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, в якому викладав Іван Васильович. Подія підкреслює важливість постаті митця та вагомий внесок його творчого доробку в розвиток культурної спадщини Черкащини та України загалом.

Феномен І. Фізера є унікальним явищем українського мистецтва, оскільки він зміг вивести традиційне деревообробництво з площини ремісничого виконання в іпостась високої філософської скульптури. Поєднуючи в собі талант графіка та пластичне мислення сницаря, митець створив індивідуальну художню систему, де кожна деталь набуває нової візуальної енергії, заснованої на єдності лінії, форми та глибинного національного коду.

Народився Іван Фізер в селі Лопушанка на Закарпатті. Саме там, серед мальовничої природи, зароджувалися витоки творчості митця, що стали потужним джерелом становлення авторського стилю. Якщо простежувати етапи творчого шляху народного художника, варто згадати про першого вчителя образотворчого мистецтва І. Фізера – народного майстра І. Гучковича, що помітив в юному митцеві неабиякий потяг до прекрасного та став наставником у його пізнанні.

Саме завдяки впливу першого вчителя І. Фізер розпочинає свій тернистий шлях до світу мистецтва, вступаючи до Ужгородського училища декоративно-прикладного мистецтва (1968 – 1972). Там його викладачами стали такі українські митці, як скульптор І. Гарапко, живописець Ф. Манайло, скульптор та художник В. Свида та ін. І. Фізер із теплотою згадує проведені роки навчання в училищі, під час яких він опанував основи художньої обробки матеріалу та композиції.

Саме закарпатська школа стала для І. Фізера першоджерелом «відчуття матеріалу». Народившись у краї з глибокими традиціями художнього деревообробництва, майстер успадкував ставлення до дерева не як до простої сировини, а як до сакрального об'єкта. В архаїці закарпатського сницарства та народної скульптури лежать витоки його лаконізму та тяжіння до монолітності форм. Від народних майстрів він перейняв принцип поваги до природної фактури: розуміння того, що тріщини, вузли та річні кільця деревини є не недоліками, а змістовними елементами художнього образу, що підкреслюють його органічність.

Л. Біксей вдало підкреслює, що «закарпатська школа живопису демонструє всепоглинаюче домінування особистості у складному процесі творення. І разом з тим, завдяки спільним зусиллям корифеїв закарпатська школа живопису стає абсолютизованим виявом одухотвореного Начала» [3]. Дійсно, в таких роботах І. Фізера як «Джерело життя» (Див. рис. 1), «Берпегиня», «Марія» тощо можна простежити яскраво виражені архетипи «Рід», «Берегиня», «Життя» тощо.



Рис. 1. Джерело життя, 2000. Бронза, камінь

Наступним важливим етапом становлення митця є вступ до Львівського державного

інституту декоративно-прикладного мистецтва (1975–1980). Завдяки майстерним викладачам (В. Борисенко, В. Овсійчук, Т. Максисько та ін.) І. Фізер здобув фундаментальні знання з художніх технік

Під впливом західноукраїнського модернізму І. Фізер опанував складну мову умовних форм, де головним стає не натуралістичне копіювання, а створення знака-символу. Львівський період навчив митця структурувати простір, працювати з динамікою ліній та ритмом, що згодом стало основою його робіт.

Тому, як зазначає Г. ним у становленні художника як самобут Міщенко «визначальньої творчої особистості стало ознайомлення з методологічними засадами львівської та закарпатської художніх шкіл, котрі окреслювали національні пріоритети культурно-мистецького життя в Західній Україні тієї доби» [9, с. 8].

Погоджуємся також і з думкою О. Федорука про те, що «мистецька ідея І. Фізера не виглядає нейтралізованою, бо вона звернена до активного вживання в минуле і є висхідною в намірах вписатися саме в таку конструктивно зактивізовану форму» [14, с. 6]. Звернення до минулого через сакральність образів і водночас пластичну форму в роботах І. Фізера гармонійно перегукується із модерністськими настроями, що становить собою цілісний лейтмотив творчості митця.

Варто зауважити, що після закінчення навчання, І. Фізер починає працювати художником ДПМ Черкаських художньо-виробничих майстерень СХУ. Саме під час перебування на Черкащині, далеко від дому, митець відчуває неймовірну тугу за рідним краєм. «Ностальгія та спрагліть творити красу – все це буквально «вибухало», коли надходив момент творчого сеансу» [9, с. 8]. Тому, поступово концепт Західної України органічно вплітає в себе ідейні сенси центральних регіонів.

Як уже зазначалося вище, парадигма зв'язку Івана Фізера з його рідним краєм стала фундаментальною основою авторського стилю. Як влучно підкреслив М. Теліженко у статті «Пам'яті Івана Фізера присвячується…»: «Генетична пам'ять у Івана була досить могутня – чи то він грав на сопілці, чи співав лемківських пісень, чи творив козацький іконостас для Чигирина, чи писав мальовниче плесо Тясмину, – невловимий дух карпатського краю присутній у кожному його творі, поєднуючи собою в одну цілісність нашу українськість» [13, с. 43].

Варто також наголосити на тому, що саме постать І. Фізера сприяла перетворенню Черкас на один із важливих центрів сучасного українського мистецтва, де традиційне сницарство та декоративне мистецтво отримали нове дихання через інтелектуальну скульптуру.

Однією з характеристик мистецького контексту Черкащини того часу є сакралізація простору. Своїми роботами І. Фізеру вдалося перетворити звичайне міське середовище на місце духовної рефлексії. Цьому сприяло перш за все те, що творчість Івана Фізера побудована на глибокому розумінні архетипів – універсальних символів, що становлять основу колективного підсвідомого. Його художня мова є системою знаків, де кожна форма має своє семантичне навантаження.

Одним із провідних архетипів в пластиці митця є образ «Берегині». Сакралізація жіночого начала яскраво простежується в одній із пластичних робіт – «Берегиня» (Див. рис. 2). Образ жінки позбавлений побутової конкретики, натомість втілює в собі концепт Матері, Охоронниці, Покрови. Берегиня часто втілюється у вертикальних, монолітних об'ємах, що нагадують форму зерна та становлять замкнене коло, що символізує цілісність, оберіг, любов, рід. Спостерігаємо використання майстром елементів сницарства (різьблених хрестів, солярних знаків на «грудях» скульптури), що перетворюють художній об'єкт на певного ідола-оберега.

Особливе місце в творчості І. Фізера посідає згадане вище сницарство – сакральне дерворізьблення. Сницарством називають «галузь художнього деревообробництва, призначенням якої є насамперед виробництво для церковного інтер'єру обладнання (облаштування, обстави), декорованого профілюванням, різьбою, інколи позолотою чи живописом». [4, с. 161]. Це

давнє мистецтво в руках митця трансформується із суто прикладного елемента храмового інтер'єру в самодостатню філософську категорію. Г. Міщенко зазначає, що для І. Фізера, як вихідця із Закарпаття, було важливим «дотримуватись у створенні іконостасу певних канонів його будови техніки різьбярства, сакральної орнаментики, що сформувалися ще в добу середньовіччя» [9, с. 8]. Дійсно, художник сумлінно вивчав творчий досвід майстрів минулого, що дозволило йому осягнути тонкощі культурної традиції оформлення храмового простору.



Рис. 2. Берегиня, 1988. Дерево

І. Лавріненко вдало підкреслив майстерність І. Фізера: «Дерево змінює форму, набирає змісту, стає внутрішньою силою, предметом виходу в іншу систему образного мислення» [7, с. 41].

Таким чином, сницарська традиція стає для автора тим морфологічним кодом, через який він переосмислює пластику сучасної скульптури. У його виконанні дереворізьблення позбувається надмірної декоративності, притаманної народному побутовому мистецтву, натомість набуваючи рис монументального символізму. Майстерно виконані іконостаси І. Фізера прикрашають церкву Святих апостолів Петра і Павла в Чигирині, храм Святого апостола Івана Богослова в Броварах, Свято-Преображенський собор у Білій Церкві тощо.

Говорячи про мистецьку діяльність І. Фізера, не можна залишити поза увагою реставраційну компетентність. Хоча митець не позиціонував себе як професійний реставратор, його глибокі знання матеріалу, розуміння традиційних технік та особлива увага до автентичності форми робили його фахівцем, який природно орієнтувався у сфері реставрації. Досвід роботи з деревом, керамікою, пластикою та сакральним різьбленням формував у нього здатність не лише створювати власні твори, а й оцінювати, аналізувати та консервувати культурні об'єкти.

У його педагогічній практиці тема реставрації посідала вагоме місце. І. Фізер наголошував студентам на важливості художньо-матеріалознавчої грамотності, умінні читати структуру матеріалу та відчувати його вік і стан. Він учив бачити у старих предметах «життєпис форми» та розуміти, як працювати зі збереженням її автентичності. Завдяки цьому чимало його учнів згодом долучались до реставраційних проєктів – як у сакральній, так і у декоративно-прикладній сфері.

Окремий напрям становила його участь у локальних ініціативах, пов'язаних із доглядом за сакральною дерев'яною пластикою, інтер'єрними елементами храмів, старими різьбленими іконостасами та керамічними роботами. І. Фізер неодноразово консультував громади і колег щодо технік відновлення деревини, тонування, добору захисних матеріалів, особливостей реставрації дрібної пластики. Його поради ґрунтувалися на культурній відповідальності: він завжди підкреслював, що реставрація – це діалог із минулим, який вимагає скромності, точності й великої поваги до того, що створено попередніми поколіннями.

Отже, реставраційна компетентність Івана Фізера – це не окрема професія, а невід'ємна частина його художнього світу. Вона проявлялася у здатності бачити й оберігати цінність матеріальної культури, передавати студентам культуру дбайливого ставлення до мистецької спадщини та уміти зберігати традицію через глибоке знання ремесла.

Таким чином, беручи до уваги все вище сказане, можемо стверджувати, що І. Фізер вибудував свій особливий

національно-самобутній стиль. Черкаський скульптор В. Крючков увів у науковий обіг поняття «фізерський стиль», що позначає індивідуальний комплекс ознак творчої мови Фізера: декоративно-символічну орнаментальність, відчуття архетипної форми, органічне поєднання традицій різних епох, емоційну стриманість і водночас внутрішню експресію, синтез різних видів мистецтва, впізнавану авторську пластику.

«Фізерський стиль» є не просто манерою чи технікою, а світоглядною позицією, що розкриває глибинний зв'язок митця з українською духовною та культурною традицією. Тут прозирає естетика бойчукістів, що сходить до мексиканських муралів: «в образах-архетипах Івана Фізера поєднано індивідуально-самобутнє, національне та універсальне» [12, с. 23].

Творче кредо Івана Фізера: «Споглядати, любити і творити. Бути причетним до творення краси і добра та звеличення рідної землі», що супроводжувало його протягом життя, стало відбитком у всіх сферах діяльності митця [15]. Тому, розглядаючи постать Івана Фізера не можна оминути його педагогічну діяльність у Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького. На посаді професора кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, І. Фізер виховав цілу плеяду художників, скульпторів та дизайнерів. Студенти, для яких митець став мудрим наставником, та колеги неодноразово підкреслювали таку його рису, як вміння надихати. Його педагогіка ґрунтувалась не лише на технічній майстерності, а передусім на формуванні художнього світогляду. Він учив студентів бачити красу в непомітному, відчувати матеріал, працювати «серцем і рукою» одночасно. Його уроки – це комбінація професійної вимогливості, творчої свободи та духовно-естетичного виховання.

Саме тому його спадщина продовжує жити в спогадах, традиціях кафедри, у творчості випускників, які визнають його одним із ключових наставників свого становлення.

Висновки. У результаті проведеного дослідження мистецького феномену Івана Васильовича Фізера ми встановили, що його творча ідентичність базується на унікальному синтезі глибокого знання національної традиції та сміливих модерністських експериментів у царині форми.

Проведений аналіз семантичних домінант засвідчив, що використання архетипічних образів є не просто декоративним прийомом, а стратегією сакралізації сучасного мистецького простору, що повертає українському мистецтву його духовну та історичну глибину.

Тому, ми можемо стверджувати, що постать І. Фізера є знаковою в культурному контексті Черкащини. Талановитий майстер, що проявив себе у пластиці, графіці, малярстві, сницарстві та реставрації, зробив вагомий внесок в розвиток сучасної української мистецької школи.

Творчий доробок І. Фізера – це спадщина скульптора й живописця, педагога та наставника, культурна присутність, що впливає на формування мистецької школи Черкащини, система сакральних образів, в яких закарбовано національну пам'ять.

Основою візуальної мови І. Фізера є професійна робота з об'ємними формами, де чільне місце посідає художнє оброблення дерева та керамічна пластика. Авторська манера митця у сфері скульптури малих форм відзначається синтезом глибинного символізму та експресивної пластики, що свідчить про тяжіння автора до філософського осмислення матеріалу.

Художня пластика І. Фізера – це спроба «реставрації» національної душі через дерево. Він довів, що традиційне українське різьбярство може бути сучасною мовою, здатною говорити про вічність через сакральність образів.

Таким чином, І. Фізер, майстерно поєднавши чуттєву архаїку Закарпаття, раціональний модернізм Львова та народні мотиви Черкащини, створив унікальну концепцію авторського стилю, що вражає своєю самобутністю, народністю та сакральністю значень. Ця концепція дозволило йому вийти за межі суто ремісничого виконання, характерного для традиційного сницарства,

і перевести роботу з деревом у площину філософського осмислення буття, де кожна скульптура чи графічний аркуш є маніфестом національної ідентичності в сучасному контексті.

Незважаючи на отримані результати, проведена розвідка не вичерпує всіх аспектів багатогранного доробку митця. *Перспективами подальшого дослідження* є: компаративний аналіз специфіки мистецьких шкіл, що поєдналися в роботах І. Фізера; концепт сакралізації простору Черкащини крізь призму архетипів в роботах І. Фізера; педагогічна спадщина.

Література:

1. Азовець Ф. Образотворчі сторінки Івана Фізера. *Мій дім.* Черкаси, 1999. № 11. С. 17.
2. Белень А. Духовне наповнення: про твори Миколи Теліженка та Івана Фізера. *Педагогічний вісник*. Черкаси, 2001. № 3. С. 23.
3. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису [Електронний ресурс]. URL: https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html (дата звернення: 07.02.2026)
4. Болюк О. Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам'яток у польових умовах (Експедиція 2011 р.). Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Львів, 2012. С. 161.
5. Гладун О., Черепанова М. Музичність простору митця: Про І.В. Фізера. *Молодь Черкащини.* Черкаси, 1997. 30 жовтня. С. 12.
6. Крючков. В. Скульптура. Медальєрне мистецтво : каталог / авт. вступ. ст. Т. Редчиць. Черкаси : Брама-Україна, 2007. С. 16.
7. Лавріненко І. Динаміт, закладений у душу (Два крила становлення художника Івана Фізера). Холодний Яр, Альманах Черкаської організації Спілки письменників України – Спілки письменників Шевченкового краю, 1988. № 8. С. 41.
8. Міщенко Г. Дивосвіт Івана Фізера. Спільна справа. Черкаси, 1998. № 2. С. 7.
9. Міщенко Г. Родом із Закарпаття – серцем з усією Україною. *Тарасові джерела.* Черкаси, 1997. Жовтень. С. 8.
10. Підгора В. Обійми Наддніпрянщини і Закарпаття: Про персональну виставку до 50-річчя І.В. Фізера. *Культура і життя*. Київ, 2003. 23 липня. С. 18.
11. Почесні імена України – еліта держави Фізер Іван Васильович [Електронний ресурс]. URL: http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued4&id=1892 (дата звернення 05.02.2026).
12. Пушонкова О. Іван Фізер: творчі світи. *Музейна артфілософія*. Черкаси : ІНТРОЛІГАТОР. 2026. С. 21–25.
13. Теліженко М. «Пам'яті Івана Фізера присвячується…». Музейний альманах. *Наукові матеріали: статті, нариси, есе*. Черкаський обласний художній музей / Редкол.: О. Гладун, О. Пушонкова. Випуск 10–11. Черкаси : ФОП Гордієнко. 2021. С. 43–44.
14. Федорук О. Творити й бути щасливим. Образотворче мистецтво. 2011. № 2. С. 6–8.
15. Фізер І.В. Пластика, графіка, малярство, сніцарство. Образотворче видання. Черкаси : Брама – Україна, 2013. 264 с.

References:

1. Azovets, F. (1999). Obrazotvorchi storinky Ivana Fizera [Visual pages of Ivan Fizer]. Mii dim, Cherkasy, (11), 17.
2. Belen, A. (2001). Dukhovne napovnennia: pro tvory Mykoly Telizhenka ta Ivana Fizera [Spiritual content: on the works of Mykola Telizhenko and Ivan Fizer]. Pedahohichnyi visnyk, Cherkasy, (3), 23.
3. Biksei, L. (n.d.). Istoriia Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu [History of the Transcarpathian school of painting] [Electronic resource]. Retrieved February 7, 2026, from https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html
4. Boliuk, O. (2012). Mystetstvoznavchi studii snytsarstva: metodyka doslidzhennia ta atrybutsiia pamiatok u polovykh umovakh (Ekspedytsiia 2011 r.) [Art studies of snitsarstvo: methodology of research and attribution of artifacts in field conditions (Expedition 2011)]. In Khrystyianska sakralna tradytsiia: vira, dukhovnist, mystetstvo [Christian sacred tradition: faith, spirituality, art] (p. 161). Lviv.
5. Hladun, O., & Cherepanova, M. (1997, October 30). Muzychnist prostoru myttsia: [Pro I. V. Fizera] [Musicality of the artist's space: about I.V. Fizer]. Molod Cherkashchyny, 12.
6. Kriuchkov, V. (2007). Skulptura. Medalierne mystetstvo: [kataloh] [Sculpture. Medallic art: catalog] (Avt. vstup. st. T. Redchyts). Cherkasy: Brama-Ukraina. p. 16.

7. Lavrinenko, I. (1988). Dynamit, zakladenyi u dushu (Dva kryla stanovlennia khudozhnyka Ivana Fizera) [Dynamite laid in the soul (Two wings of the formation of artist Ivan Fizer)]. Kholodnyi Yar, Almanakh Cherkaskoi orhanizatsii Spilky pysmennykiv Ukrainy – Spilky pysmennykiv Shevchenkovoho kraiu, (8), 41.

8. Mishchenko, H. (1998). Dyvosvit Ivana Fizera [The marvelous world of Ivan Fizer]. Spilna sprava, Cherkasy, (2), 7.

9. Mishchenko, H. (1997, October). Rodom iz Zakarpattia – sertsem z usiieiu Ukrainoiu [From Transcarpathia – with the heart of all Ukraine]. Tarasovi dzherela, 8.

10. Pidhora, V. (2003, July 23). Obiimy Naddnipriansh chyny i Zakarpattia: [Pro personalnu vystavku do 50-richchia I. V. Fizera] [Hugging the Dnipro region and Transcarpathia: about the personal exhibition for the 50th anniversary of I. V. Fizer]. Kultura i zhyttia, 18.

11. Pochesni imena Ukrainy – elita derzhavy: Fizer Ivan Vasylovych [Honored names of Ukraine – elite of the state: Fizer Ivan Vasylovych] [Electronic resource]. (n.d.). Retrieved February 5, 2026, from http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued4&id=1892

12. Pushonkova, O. (2026). Ivan Fizer: tvorchi svity / Muzeĭna artfilosofiia [Ivan Fizer: Creative worlds / Museum art philosophy]. Cherkasy: INTROLIGATOR. pp. 21–25.

13. Telizhenko, M. (2021). «Pamiati Ivana Fizera prysviachuietsia…» [Dedicated to the memory of Ivan Fizer…] In O. Hladun & O. Pushonkova (Eds.), Muzeinyi almanakh. Naukovi materialy: statti, narysy, ese [Museum almanac. Scientific materials: articles, essays, sketches] (Vypusk 10–11, pp. 43–44). Cherkasy: FOP Hordiienko.

14. Fedoruk, O. (2011). Tvoryty y buty shchaslyvym [To create and to be happy]. Obrazotvorche mystetstvo, (2), 6–8.

15. Fizer, I.V. (2013). Plastyka, hrafika, maliarstvo, snitsarstvo. Obrazotvorche vydannia [Plastic art, graphics, painting, snitsarstvo. Visual edition]. Cherkasy: Brama–Ukraina.

Дата першого надходження статті до видання: 31.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 73/76.036]:159.942-028.22
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.32

Панфілова Олександра Георгіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0000-0002-5161-3363
alka11@meta.ua

Петренко Катерина Олегівна,
здобувачка вищої освіти кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0009-0004-8931-2904
koushin.koal@gmail.com

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ТА ЗАСОБИ

У статті розглядається візуалізація емоційного стану в сучасному образотворчому мистецтві через використання різноманітних художніх прийомів та засобів, завдяки яким художникам вдається передати широкий спектр своїх настроїв та переживань.

Метою дослідження є розгляд основних художніх технік та засобів, які активно застосовуються митцями для втілення емоційної глибини на полотні. Такими прийомами є особливості кольорової гами та поєднання відтінків, характер нанесення фарби у вигляді мазків та крапель різної форми, різні підходи до композиційних рішень, а також особливі техніки експресіоністичного стилю.

Методологія включає аналіз художних прийомів представників різних мистецьких течій та країн, а також порівняльний аналіз різних підходів до використання кольору, мазків та композиції в контексті вираження емоцій. Окрім того, у статті досліджено роль експресіонізму як художнього напрямку, що акцентує увагу на внутрішніх емоціях, психологізмі, де суб'єктивне переживання домінує над об'єктивним відтворенням, а митець не копіює навколишню дійсність, а пропускає її крізь призму власного «Я».

Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні способів використання різноманітних художніх прийомів візуалізації емоційного стану, зосередженні не на одній техніці, а на розгляді декількох відомих засобів, їх контексті застосування та новаторських підходах відомих художників.

Висновки статті підтверджують, що в сучасному образотворчому мистецтві активно використовується візуалізація емоцій як інструмент вираження психологічного стану художника та підсвідомого впливу на враження та почуття глядача. Встановлено, що із застосуванням кольорової палітри, текстури мазків, форм та напрямків ліній, а також композиції митці можуть впливати на сприйняття твору мистецтва та створювати глибокі емоційні враження. Художній простір трансформується у майданчик для емоційної рефлексії, де кожен глядач знаходить власні сенси, підкреслюючи суб'єктивну природу мистецтва. Одночасно, візуалізація емоцій виступає інструментом комунікації, що долає культурні бар'єри.

Ключові слова: *сучасне образотворче мистецтво, емоційний стан, прийоми та техніки, художник, живопис.*

Panfilova Oleksandra, Petrenko Kateryna. VISUALIZATION OF EMOTIONAL STATE IN CONTEMPORARY FINE ART: ARTISTIC TECHNIQUES AND TOOLS

The article examines the visualization of emotional state in contemporary fine art through the use of various artistic techniques and methods, which help artists to express a wide range of their moods and emotions.

The purpose of the study is to examine the basic artistic techniques and methods that artists actively apply to express emotional depth on canvas. These techniques include the use of specific color palettes and combinations of shades, the application of paint in the form of brushstrokes and droplets of various shapes, various approaches to compositional decisions, as well as specific techniques of the expressionist style.

The methodology includes an analysis of the artistic techniques used by representatives of various artistic movements and countries, as well as a comparative analysis of different approaches to the use of color, brushstrokes,

© Панфілова О. Г., Петренко К. О., 2026

and composition in the context of expressing emotions. In addition, the article examines the role of Expressionism as an artistic movement that emphasizes inner emotions and psychological depth, where subjective experience takes precedence over objective representation, and the artists do not merely depict the surrounding reality but filters it through the prism of them own «self».

The scientific novelty of this work lies in complex research of methods for using various artistic techniques to visualize emotional states, focusing not on a single technique but on the examination of several well-known methods, their contexts of application, and the innovative approaches or famous artists.

The conclusions of the article confirm that contemporary fine art actively applies the visualization of emotions as a method of expressing the artist's psychological state and subconsciously influencing the viewer's impressions and feelings. It has been established that by using color palettes, brushstroke textures, shapes, and the direction of lines, as well as composition, artists can influence the perception of an artwork and create a strong emotional impression. The artistic space is transformed into a platform for emotional reflection, where each viewer finds their own meanings, emphasizing the subjective nature of art. At the same time, the visualization of emotions acts as a communication tool that overcomes cultural barriers.

Key words: *contemporary fine art, emotional state, techniques and tools, artists, painting.*

Вступ. У сучасному образотворчому мистецтві візуалізація емоційного стану набуває особливого значення, оскільки митці все частіше ставлять особисті переживання в центр своєї творчості. Емоційний стан автора стає головним змістом картини за допомогою використаних художних прийомів та матеріалів. Проте процеси репрезентації емоцій в сучасному мистецтві залишаються мало дослідженими, особливо вплив візуальної форми на враження глядача. Отже, існує необхідність детального наукового аналізу технік та засобів візуалізації емоційного стану в сучасному образотворчому мистецтві.

Матеріали та методи. Способи передачі емоційного стану через образотворче мистецтво досліджує велика кількість науковців, часто це питання розглядається в контексті особливостей стилю абстрактного експресіонізму, який є уособленням вираження емоцій в живописі. Досить змістовно цей стиль охарактеризований в статті «Рух абстрактного експресіонізму» від Jose Art Gallery, де наведені характерні риси стилю, а також творчість його яскравих представників.

Крім того, в даній статті наведена характеристика технічних прийомів окремих відомих художників-експресіоністів. Творча діяльність відомої художниці Лі Краснер та її підходи до живопису представлені в статті The Guardian та біографії від Ґейла Левіна. Окрім того, були проаналізовані художні прийоми відомих українських художників, опис життя та творчості яких досить змістовно описано в монографії Олесі Авраменко та біографічній книзі Алли Шоріної.

Метою статті є виявлення та аналіз особливостей візуалізації емоційного стану в сучасному образотворчому мистецтві, а також визначення основних художніх прийомів і засобів, за допомогою яких митці передають емоційні переживання. Об'єктом дослідження є сучасне образотворче мистецтво як форма художньої репрезентації емоційних переживань.

Результати. Мистецтво завжди було невід'ємною частиною існування людства, оскільки наявність емоцій та почуттів, а також соціалізація завжди визначала необхідність ділитись із оточуючими важливою для конкретного індивіда інформацією. Коли почуття переповнюють людину, вона шукає можливості виплеснути все за допомогою творчості. Саме тому образотворче мистецтво завжди було яскравим віддзеркаленням рівня розвитку людства, характеру емоційного стану суспільства, культурного рівня, вподобань та моралі. Саме тому в різні епохи твори митців мали або міфічну, або теологічну тематику, або прославляли довершеність людського тіла та досконалу гармонію природи.

У сучасному образотворчому мистецтві відчувається вплив технічного прогресу, прискорення розвитку людства та стан свободи в суспільстві. В умовах швидкого розвитку технологій, величезних мас інформаційних потоків, доступності інформації не тільки про найближче оточення, а й про далекі

країни, у людини виникають інші емоційні потреби, а образотворче мистецтво набуває додаткового соціального, політичного і, навіть, терапевтичного навантаження. У наш час, у століття швидкостей, телебачення та інтернету, кожному бажаючому доступні терабайти оновленої інформації про кліматичні катаклізми, загрози для екології та людства. В суспільстві виникає парадокс – на тлі технічних можливостей для швидкого переміщення людей у просторі, комфортних умов для комунікації, багато людей відчувають самотність. Тому діапазон спектру емоцій і почуттів людини суттєво розширюється і знаходиться у динаміці. З іншого боку, в епоху звільнення від рабства і набуття свобод як соціальних, так і гендерних, людина відчуває потребу реалізації своїх свобод і в мистецтві. Митці також є частиною цього самого суспільства, але їх творчі натури відчувають все ще гостріше, а бажання скористатись свободою відкриває нові обрії для творчості. На передній план виступають емоції, внутрішні переживання митця. Виникають напрямки сучасного мистецтва, де на полотнах інколи вже немає конкретних об'єктів, чітких звичних образів і форм. Художники у своїх творах замість зображення об'єктів та простору навколо них, починають зображати їх внутрішню суть. На полотнах можна побачити справжній бурлеск почуттів та емоцій. І це обов'язково знаходить відгук у якоїсь частини глядачів. Це підтверджує комерційна затребуваність таких картин. Якщо споглядач впізнає у творах митців свої власні почуття, між ним і художником виникає гармонія, а разом із нею з'являється відчуття власної значущості та думки на кшталт: «Ця картина ніби про мене і для мене. Це саме те, що я відчуваю». Людина бачить вже не просто чийсь витвір мистецтва, а майже портрет свого внутрішнього стану. І останньому захочеться ще прийти до однодумця та побачити полотна цього митця, щоб знову відчути цю спорідненість.

Одним із стилів сучасного мистецтва, в якому акцент саме на почуттях та емоціях, які є сильно гіперболізованими, є **абстрактний експресіонізм** [4].

Основою абстрактного експресіонізму є прагнення передати емоції, ідеї та досвід нетиповими засобами. Стиль виник в США у XX столітті. Це були часи отримання расової та гендерної свобод після сторіч рабства та ігнорування особистості та прав жінок, період відновлення світового суспільства після років «великої депресії» та ліквідації руйнівних наслідків воєнної фашистської агресії. Це були часи оновлення людства з новими прагненнями та ідеями. Художників цього стилю більше не задовольняло фотографічно точне відтворення навколишніх об'єктів і прославлення довершеності людського тіла. Вони зображали на своїх картинах «гучність» власних спонтанних емоцій, часом виплескували не тільки свідоме, а й підсвідоме на рівні власної інтуїції.

Абстрактний експресіонізм – це мистецтво динаміки емоцій, безальтернативна пріоритетність почуттів над предметністю. Суть цього стилю – емоції без обмежень, диктату, цензури. Відмінність абстрактного експресіонізму – це саме фізичний процес спонтанного створення картини. Полотно тут – це не просто картина, це особливий і особистий простір, всесвіт внутрішнього стану художника. Митець усвідомлено відходить від чітких зображень пізнаваних образів, власний сенсовий зміст надається кольорам, а якщо є форми, то абстрактні, деформовані і деструктуровані [10, с. 88-90]. Основним художнім прийомом, який використовують художники цього стилю є малювання без попереднього ескізу. Головний акцент робиться не на продуманому заздалегідь фінальному сюжеті, а на самому процесі створення картини. Часто художники ходили навколо полотна, немов у трансі, повністю віддаючись потокам емоцій. Розмір полотен в абстрактному експресіонізмі зазвичай величезний, для того, щоб глядач без будь-яких перешкод зміг «побачити» рух емоцій, цілком поринути у кольори полотна та на якийсь час повністю абстрагувався від зовнішнього світу [4].

Інноваційними були і техніки митців цього стилю. Так, Джексон Поллок вважається винахідником техніки «крапельного

живопису», тобто розбризкування фарби. Він буквально ходив навколо полотна, яке клав просто на підлогу, і розбризкував фарби палицями, або просто виливаючи їх з банок [4]. Його картини відрізняються глибоким емоційним ефектом, візуалізацією хаосу і нестримної енергії жесту. Хаос ліній на полотнах Поллока – це не якісь випадкові плями, а немов застигле відображення ритмічної роботи нервової системи митця. Кожен глядач, залежно від власного настрою, міг бачити на картинах Поллока і гнів, і радість, і захоплення, а також відчути плутанину думок художника.

Інший представник абстрактного експресіонізму, Віллем де Кунінг, у своїх роботах використовував грубі, якоюсь мірою агресивні мазки, накладання багатьох шарів фарби, які він інколи міг буквально зішкрябувати, а потім наносити нові [12, с. 134-138]. В своїх картинах він передає стан внутрішньої боротьби, напруги, або навіть екзистенційної тривоги [12, с. 118-122]. Деякі його полотна викликають почуття незавершеності процесу, немов пульсуючий живий поранений організм.

Для полотен ще одного митця цього стилю, Марка Ротко, характерні глибини кольору. В його роботах колір перестає бути просто пігментом, а починає немов ритмічно вібрувати, беззвучно кричати. Колірні поля в його роботах настільки масштабні, що око людини не охоплює їх меж, утворюється оптичний резонанс, мозок глядача починає сприймати колір як простір перебування. Цей ефект є проявом вищої точки візуалізації емоційного стану на полотні, яке перетворюється на середовище для глядача [9, с. 30-34].

Одна із небагатьох жінок, які творили в стилі абстрактного експресіонізму – Лі Краснер. Вона була неймовірно сильною особистістю і, хоча довгий час перебувала в тіні свого дуже відомого чоловіка Джексона Поллока, була справжнім інтелектуальним стержнем абстрактного експресіонізму [8, с. 135-140]. На відміну від майже стихійного виплеску енергії в роботах Поллока, Лі Краснер використовувала більш чіткий ритм, створювала дуже складні ієрогліфічні структури та була прихильницею використання яскравих насичених кольорів. Вона зуміла показати, що абстракція може бути не лише імпульсивним вибухом емоцій, а й проявом глибокого самоаналізу. Це додає її картинам особливого емоційного стану. Художниці вдалось навіть передати відчуття внутрішнього локального порядку всередині зовнішнього хаосу. Вона в своїх полотнах відображає іншу грань емоційної візуалізації – структурований хаос. Використовуючи свій метод «ієрогліфів», Лі Краснер нібито наділяє емоції власною мовою, яку можна «прочитати». У період емоційної кризи художниця відмовилась від гами яскравих кольорів і в серії «Нічні подорожі» використовувала обмежену монохромну палітру. Тут її внутрішні емоції візуалізуються через мереживну складність ліній, що нагадують потік некерованих думок, відображають інтелектуальну напругу. Окрім того, було і фізично тяжко, оскільки для створення картин цієї серії художниці доводилось стрибати, щоб дістати пензлем до дальніх кутків величезного полотна [6].

Ще одним інструментом візуалізації емоційного стану в образотворчому мистецтві є колір, який є важливою «мовою» живопису. На сьогодні, це не лише засіб творчості для передачі реальності, а й носій вираження емоційного стану та духовних цінностей [11]. Психологія кольору настільки складна й неоднозначна, що стала предметом наукових досліджень. Кольори можуть служити як збуджувачі нервової системи, так і бути ефективними антидепресантами, оскільки мають здатність підсвідомо впливати на психіку. Навіть інтенсивність та тривалість споглядання кольором впливає на сприйняття, чи то будуть позитивні емоції, або ж негативні [3, с. 5]. Кольори оживляють, наповнюють та збагачують світ навколо нас. Кольори можуть буквально впливати на емоційний стан людини, настрій, сприйняття навколишнього світу, поведінку, і навіть на фізичний стан людини [11].

Крім того, культурний і соціальний контекст накладають певні вимоги при використанні кольорів, тому в різних культурах

той самий колір традиційно використовуються в діаметрально протилежних випадках – в одних це символ радості, а в інших символізує жалобу. Художники за допомогою різних кольорів зображають навіть різний вік людини: для передачі юності, наповненої надіями, коханням, перспективами часто використовують блакитний, зелений, червоний кольори, а старість зображають в коричневих, синіх і сірих кольорах.

Особливістю сучасного образотворчого мистецтва є те, що колір перестає бути описовим (рослинність – зелений, небо – блакитне), він більше не належить якомусь предмету, відривається від нього і стає самодостатнім носієм емоцій та відчуттів. Так, «кричущі» кольори експресіоністи використовують для передачі тривоги, або болю, як наприклад, наявність неонових відтінків в темних композиціях. У той же час, монохромія, використання одного кольору з усієї палітри, дуже влучно допомагає передати стан спокою, депресії, або відчуженості. Використання колірних полів (як у Марка Ротко) викликає емоцію через вібрацію кольору та психологічну взаємодію з оком глядача. Масштабні площини одного кольору ініціюють створення ефекту занурення, навіть здатні викликати у деяких глядачів фізичну реакцію – зміну тиску або серцевого ритму. Колірний дисонанс – поєднання «антагоністичних» кольорів (наприклад, отруйно-зеленого і брудно-фіолетового) – використовується митцями для передачі внутрішнього конфлікту або тривоги [7, с. 87-108].

На підставі біологічного впливу та враховуючи суб'єктивне сприйняття кольору, сучасні художники для передачі емоційної палітри власних відчуттів використовують як інструменти впливу стійкі психологічні паттерни. Так в експресіонізмі червоний – це колір гніву, небезпеки, сирої плоті та життєвої сили, який просто вимагає негайної уваги. Синій, в залежності від насиченості, може передавати гаму почуттів від спокою до глибокої депресії та відчуженості. Темно-синій у поєднанні з чорним часто візуалізує нічний жах, або нескінчену самотність. Блідо-жовтий в сучасному мистецтві може символізувати хворобу, або нервове виснаження. Чорний у абстракціоністів має багато відтінків, що передають відчуття пустоти, абсолютної тиші або ніщо [7, с. 143-154].

Активно в сучасному мистецтві використовується синестезія – взаємодія кольорів [7, с. 56-60]. Так, для збільшення «гучності» емоцій, виклику «тактильних» асоціацій через сприйняття кольору використовують контрастні пари. Наприклад, використання помаранчевого поруч із блакитним допомагає передати різку зміну настрою. Нюансні переходи – коли один колір ніби повільно тане в іншому, дозволяють створити відчуття меланхолії, плинності часу або розмитості спогадів.

Важливе значення в сучасному мистецтві для візуалізації емоцій має психологія жесту. Ритмічне повторення мазків свідчить про стійку нав'язливість поточної ідеї, а глядачів при ретельному і довгому розгляданні картини можуть ввести в транс.

Темп, швидкість нанесення фарби активно впливає на сприйняття картини. Стихійні, агресивні, рвані мазки, бризки та дріпінг передають стан гніву, паніки, тривоги, а інколи пристрасті. Навпаки, повільне розтушування, розмиті плями, м'які переходи та багатошаровість створюють ефект спокою, меланхолії, візуальної тиші [7, с. 25-40].

Напрямок руху пензля чи мастихіна задають настрій всій композиції на полотні. Вертикальні лінії художники використовують як символ волі, росту, напруги, прагнення вгору, або навпаки падіння. Це активна лінія конфлікту. Горизонталь асоціюється з лінією обрію, спокоєм або сном. Це про стан споглядання та стабільності. Діагональ завжди вносить динаміку, відчуття нестійкості [7].

Візуалізація емоцій відбувається і через те, як саме художник взаємодіє з полотном. Нашарування фарби, що виступає над поверхнею, створює відчуття важкості та тиску. З іншого боку, майже акварельна прозорість або розмитість створює ефект невловимості почуттів як у туманному спогаді. Розмиті контури об'єктів на полотні свідчать про розгубленість, меланхолію митця

в процесі створення картини, яка неминуче транслюється глядачеві [7, с. 61-76].

У сучасному образотворчому мистецтві смислове навантаження та емоційно більшу може мати не лише те, чим наповнено полотно, а і те, що художник не намалював, оскільки ця порожнеча, недосказаність має свій сенс. Коли художник залишає великі частини полотна незайманими або монотонно зафарбованими, створюється ефект депривації. Емоції, які відчуває сам автор картини і транслює глядачеві – це відчуття ізоляції, екзистенційної самотності, втрати важливих життєвих орієнтирів. Прийом масштабування об'єкта ще більше підсилює такий ефект. Маленька фігура, або навіть пляма посеред величезного порожнього полотна підкреслює крихкість людського стану. Концептуальна пустота (наприклад «Білий квадрат на білому фоні» Малевича) візуалізують емоцію абсолютного спокою, обнуління. Незавершеність – навмисно залишені пусті фрагменти картини, створюють ефект сумніву, відкритого фіналу, тривалості процесу мислення, до якого може приєднатись глядач і домислити щось своє, цінне, важливе [7, с. 143-154].

Те, як об'єкти розташовані у просторі полотна визначає характер і рівень психологічного впливу. Центробіжна композиція, коли всі елементи розлітаються від центру картини, сприяє візуалізації вибуху, втрати контролю, розпаду особистості. Скупчення, нашаровування окремих деталей одна на одну, не залишаючи особистого простору, якогось повітря, передає стан паніки, задухи, або соціального тиску. Негативний простір – використання фону як активної сили, створює відчуття тиску на центральний образ картини, немов намагаючись його поглинути. Також не слід залишати без уваги інші прийоми роботи з простором. Так мінімалізм здатен візуалізувати аскетизм, не обтяжений умовностями матеріального спокою. Асиметрія на картині служить маркером нервозності, невпевненості, відсутності гармонії. Використання значної площини порожнечі на полотні транслює глядачеві меланхолію, відчуття величі. А багатошаровість викликає відчуття неймовірної заплутаності, глибини відчуттів [7, с. 143-154].

Прихильники абстрактного експресіонізму кардинально відійшли від класичних мистецьких традицій. Художні прийоми, які вони використовували: гіперболізація, фрагментація, колір та вібрація деструкція форм, викривлення облич, використання колірних полів, складні лесування, великі розміри полотен, інноваційні техніки [4].

Варто відміти творчість двох українських художників Іван Марчука і Анатолія Криволапа, чиї роботи надзвичайно самобутні та відрізняються потужним емоційним впливом.

Іван Марчук – легендарний український митець. Діапазон напрямків образотворчого мистецтва в його творчості просто вражає. Художник винайшов та успішно використовує в своїх роботах унікальну техніку передачі зображення – «пльонтанізм» [5]. Ця техніка настільки складна і філігранна, що її майже неможливо повторити. Але в результаті використання цієї авторської техніки, суть якої полягає в нанесенні фарби тонкими кольоровими лініями, їх дуже складному переплетінні під різними кутами, утворюється ефект об'ємності та світіння. Глядач на картинах Івана Марчука немов бачить те, яка складна деталізована система існує під шкірою істот, зображених на полотні, який вирій надприродного ховається за зовнішньою оболонкою. В цілому для унікальної творчості Івана Марчука, окрім його авторської техніки, характерно використання асиметрії ритмічних скорочень у мазках, специфічне використання кольорів і монохромності, незвичайна система світосприйняття, передача світла на полотні, ефект світіння. А деформація образів, їх красномовна міміка, суттєво підвищують напругу. Всі полотна художника несуть потужний енергетичний та емоційний посил. Художник розкриває в своїх роботах актуальні філософські теми, сповнені драматургії, викликів сучасності [5].

Неможливо не відмітити і ще одного майстра візуалізації емоційного стану в сучасному мистецтві – Анатолія Криволапа, найдорожчого сучасного українського

художника. Він здобув неймовірного комерційного успіху, але при цьому залишався вірним собі, був вільним у своїй творчості, щиро передавав почуття через мистецтво. Для сучасних художників стає викликом не втрачати себе і свій стиль, але при цьому користуватись попитом у глядачів [2]. Криволап пише свої картини у стилі неоекспресіонізму, який межує з повною абстракцією. У його роботах відсутня деталізація, реалістично зображені фігури, складні відтінки, утворені змішуванням декількох кольорів. Художник зображує об'єкти великими плямами та силуетами, завдяки чому передається сама сутність предметів, без навантаження деталями. Кольори Анатолій Криволап використовує майже без змішувань, щоб передати ті «чисті» емоції. Цей прийом дозволяє художнику майстерно передавати настрій – яскраві та «відкриті» кольори добре візуалізують такі ж яскраві та щирі емоції. Крім того, митець майстерно створює спокійну атмосферу та надає певного медитативного ефекту своїм картинам, оскільки полотна не перегружені великою кількістю кольорів та деталей, є багато вільного простору. Це створює ефект «тиші» та надає глядачу місце на роздуми, залишаючи наодинці з природою. Варто зауважити, що Криволап у своїй творчості використовує одночасно багато технік візуалізації емоційного стану (кольорова гама, особливості композиції, характерні мазки) [1].

Неймовірне враження створює відома картина Анатоля Криволапа «Кінь. Вечір». Тут немає буйства палітри. З першого погляду не одразу помітно, що зображено на полотні, лише червоний фон, але без фігур. Але потім, при подальшому розгляданні картини дійсно як із туману «матеріалізується» постать коня з нерівномірно окресленими контурами. Такий ефект художник досягнув зобразивши не самого коня, а вібрацію повітря навколо нього [1].

Висновки. У сучасному мистецтві візуалізація емоційних станів найчастіше відбувається через абстрактні форми, маніпуляції з простором та використання нетрадиційних матеріалів, що створюють емоційний резонанс. Основними засобами залишаються колористична експресія та фактурна динаміка, проте вони дедалі частіше поєднуються з інтерактивністю. Це дозволяє глядачеві не просто спостерігати за емоцією, а ставати її співучасником (ефект імерсивності). Візуалізація емоцій тісно пов'язана з психологічною рефлексією. Мистецький твір постає як засіб деструкції внутрішньої напруги художника та інструмент емпатії, де колір, світло та ритм виступають універсальними кодами комунікації, зрозумілими поза межами мовних бар'єрів.

У результаті проведеного дослідження було підтверджено, що візуалізація емоційного стану є актуальною в сучасному образотворчому мистецтві. Вона дає змогу художникам передавати глибокі переживання, щоб глядач зміг відчути закладені сенси та емоційний посил. Ключовими художніми засобами, що дозволяють митцю впливати на глядача є колір, композиція, форма та текстура мазків, напрям ліній, а також елементи експресіонізму.

Перспективи подальших досліджень включать вивчення новітніх технік емоційного вираження, у зв'язку із розвитком науки та технологій, зміни цінностей та проблем нового світу, появою нових матеріалів, які використовуються в мистецтві. Особливої уваги також потребує вивчення взаємозв'язку між мистецтвом та психоаналізом, що відкриває нові горизонти для інтерпретації емоцій.

Візуалізація наукових результатів

Таблиця 1

Способи візуалізації емоцій в образотворчому мистецтві

Способи візуалізації	Художні прийоми та засоби	Приклади картин
Кольорова гама	Теплі кольори (енергія, радість, гнів); холодні кольори – смуток, самотність, спокій; поєднання контрастних кольорів – напруга, драматизм; пастельні відтінки – спокій, ніжність, мрійливість	 1 Анатолій Криволап «Український мотив», 2005
Світлотінь	Контрастне освітлення (посилення драматизму, конфлікту); м'яке освітлення (спокій, ніжність)	 2 Іван Марчук «Зійшов місяць над Дніпром», 1980
Композиція	Динамічна композиція (рух, енергія, емоційний вибух); статична композиція (спокій, врівноваженість); асиметрія (внутрішня напруга, драматизм); симетрія (порядок, гармонія)	 3 Лі Краснер «Обійми», 1974
Характер мазків та ліній	Грубі, різкі мазки (сила, емоційний вибух); легкі, прозорі мазки (ніжність, спокій); плавні лінії (гармонія, спокій); різкі, ламані лінії (тривога, рух, напруга); вертикальні лінії (сила, гордість, піднесення); горизонтальні (стабільність, спокій)	 4 Джексон Поллок «Зближення», 1952

Література:

1. Авраменко О.О. Криволап. Метафізика чистого кольору. Друге видання, доповнене. Київ : Атлант ЮЕМС, 2018. 248 с.

2. Панфілова О.Г., Каленюк О.М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах артринку. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва».* 2022. № 32. С. 111–116. DOI: https://doi.org/ https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-15.

3. Прокопович Т.А. Основи кольорознавства : навч. посіб. Друге видання, доповнене, перероблене. Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2022. 124 с.

4. Рух абстрактного експресіонізму. *Jose Art Gallery* : вебсайт. URL: https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism (дата звернення: 23.11.2025).

5. Шоріна А.Ю. Український геній Марчук. Історії. Київ : COOP Media, 2016. 150 с.

6. Cooke R. Lee Krasner: the artist formerly known as Mrs Jackson Pollock. *The Guardian*. 2019. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/lee-krasner-artist-formerly-known-as-mrs-jackson-pollock-barbican-exhibition (дата звернення: 23.03.2026)

7. Kandel E.R. Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures. New York : Columbia University Press, 2016. 240 p.
8. Levin G. Lee Krasner: A Biography. New York : William Morrow, 2011. 597 p.
9. Rothko M. The Artist's Reality: Philosophies of Art. New Haven; London : Yale University Press, 2006. 176 p.
10. Smith T. Contemporary art: world currents. London, 2011. 348 p.
11. Tian W. Emotional information transmission of color in image oil painting. *Journal of Intelligent Systems.* 2022. Vol. 31. P. 428–439. DOI: https://doi.org/10.1515/jisys-2022-0026.
12. Zilczer J. A Way of Living: The Art of Willem de Kooning. London : Phadon Press, 2017. 288 p.

References:

1. Avramenko, O. (2018). Kryvolap: Metafizyka chystoho koloru [Kryvolap. Metaphysics of pure color] (rev. ed.). Kyiv: Atlant UEMS.
2. Panfilova O., Kaleniuk O. (2022). Prosuvannia suchasnoho ukrainskoho mystetstva v umovakh artrynku. Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva» [Promotion of Contemporary Ukrainian Art in the Art Market. Collection of Scientific Papers "Ukrainian Academy of Art"], 32, 111–116. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-15.
3. Prokopovych, T. (2022). Osnovy koloroznavstva: navch. posib. Druhe vydannia, dopovnene, pereroblene [Fundamentals of Color Science: A Textbook. Second edition, supplemented and revised]. *Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky*.
4. Rukh abstraktnoho ekspresionizmu [Abstract Expressionism Movement]. 2024. Retrieved from: https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism [in Ukrainian].
5. Shorina, A. (2016). Ukrainskyi heniy Marchuk. Istorii [Ukrainian genius Marchuk. Stories]. Kyiv: COOP Media.
6. Cooke, R. (2019). *Lee Krasner: the artist formerly known as Mrs Jackson Pollock*. The Guardian. Retrieved from: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/lee-krasner-artist-formerly-known-as-mrs-jackson-pollock-barbican-exhibition.
7. Kandel, E. R. (2016). *Reductionism in art and brain science: Bringing the two cultures*. Columbia University Press.
8. Levin, G. (2011). Lee Krasner: A biography. William Morrow.
9. Rothko, M. (2006). The Artist's Reality: Philosophies of Art. Yale University Press.
10. Smith, T. (2011). Contemporary Art: World Currents. London: Laurence King Publishing.
11. Tian, W. (2022). Emotional information transmission of color in image oil painting. Journal of Intelligent Systems, 31, 428–439. DOI: https://doi.org/10.1515/jisys-2022-0026.
12. Zilczer, J. (2017). A Way of Living: The Art of Willem de Kooning. London: Phaidon Prezz.

Дата першого надходження статті до видання: 28.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.047-028.22:711.5(477) 7.047-028.22:711.5(477)7-028.22:711.5(477)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.33

Пастернак Тарас Богданович,
аспірант образотворчого мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0009-0007-9914-7334
taras.pasternak.24@pnu.edu.ua

ВІРТУАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ У СУЧАСНОМУ ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті представлено комплексний аналіз феномену віртуального просторового картографування як засобу репрезентації українського національного простору в сучасному цифровому мистецтві. Ретельно досліджено механізми, за допомогою яких цифрові інструменти кидають виклик традиційним уявленням про національну територію та відкривають можливості для створення інтерактивних, мультимедійних візуалізацій українського культурного та географічного середовища. Виявлено, що віртуальні топоси несуть не лише естетичну функцію, а й значну соціокультурну роль, тому вони розглядаються як агенти інноваційних форм ідентичності, збереження пам'яті та модифікації взаємодії між суб'єктом та навколишнім середовищем.

Використовуючи високотехнологічні технології, такі як віртуальна (VR) та доповнена (AR) реальність, 3D-моделювання та генеративне мистецтво, художники отримують інструментарій для поглибленого дослідження української землі через поєднання природних, історичних та міських елементів. Методологія статті базується на аналізі сучасних цифрових проектів, огляді наукових джерел та результатах експериментальних практик у цифровому мистецтві, які водночас розкривають значний потенціал віртуальних просторових зображень як потужного інструменту для формування національної самоідентичності.

Стаття має чіткий міждисциплінарний характер, поєднуючи мистецтвознавчі, культурологічні та технологічні підходи до розуміння репрезентацій цифрового простору. В останній частині зосереджено увагу на стратегічній важливості інтеграції цифрових практик у сучасний український культурний контекст та окреслено перспективи подальших наукових досліджень у галузі віртуального середовища та його естетичного потенціалу.

Ключові слова: *віртуальний ландшафт, цифрове мистецтво, Україна, VR, AR, 3D-моделювання, національна ідентичність, медіамистецтво, цифрова культура.*

Pasternak Taras. VIRTUAL LANDSCAPE: REPRESENTATION OF THE TERRITORY OF UKRAINE IN CONTEMPORARY DIGITAL ART

The article presents a comprehensive analysis of the phenomenon of virtual spatial mapping as a means of representing the Ukrainian national space in contemporary digital art. The mechanisms by which digital tools challenge the traditional concepts of the national territory and open up possibilities for the creation of interactive, multimedia visualizations of the Ukrainian cultural and geographical environment have been thoroughly examined. It has been revealed that virtual toposes carry not only an aesthetic function but also a significant sociocultural role, thus they are seen as agents of innovative forms of identity, memory retention and modification of the interaction between the subject and the surrounding environment.

Employing highly sophisticated technologies such as virtual (VR) and augmented (AR) reality, 3D modeling, and generative art artists are provided with a toolkit for an in-depth exploration of the Ukrainian land through the combination of natural, historical, and urban elements. The methodology of the paper is based on the analysis of current digital projects, review of scientific sources and the results of experimental practices in digital art that at the same time reveal the considerable potential of virtual spatial images as a powerful tool for the shaping of national self-identity.

The article features a clear interdisciplinary nature, merging art historical, cultural and technological approaches to the understanding of digital space representations. The last part focuses on the strategic importance of the integration of digital practices into the contemporary Ukrainian cultural context and outlines the promising perspectives of further scientific investigations in the field of virtual environment and its aesthetic potential.

Key words: *virtual landscape, digital art, Ukraine, VR, AR, 3D modelling, national identity, media art, digital culture.*

© Пастернак Т. Б., 2026

Вступ. Сучасне цифрове мистецтво надає нові можливості для глибокого дослідження національного простору, оскільки воно створює віртуальні зображення ландшафту. Визначення віртуального ландшафту поєднує художні техніки з технологічними процесами та культурними практиками, що дозволяє митцям створювати самобутні зображення географічного простору разом з історичним контекстом та соціальними рамками на всій українській землі [2, с. 61; 5, с. 65]. Ера цифрових технологій спричиняє створення унікального віртуального простору, де традиційні ландшафтні уявлення зазнають радикальних трансформацій. Вони еволюціонують у високоінтерактивні та динамічні конфігурації, здатні чутливо реагувати на перцептивні втручання спостерігача та постійно змінюватися під впливом складних алгоритмічних детермінант.

Феномен віртуального ландшафту в сучасному мистецтві використовується як потужний інструмент культурної експлікації та конструювання простору, що дає можливість поєднання образів природи, архітектурних споруд та соціальних наративів. Зокрема, український культурний простір у цифровому мистецтві відображає історичні події, місцеві регіональні традиції та сучасні урбаністичні зміни, створюючи, таким чином, унікальний мультимедійний репозиторій національної ідентичності [1, с. 386; 3, с. 108]. Ретельний аналіз віртуального ландшафту відіграє ключову роль у розвитку культурних концепцій, оскільки допомагає розкрити нові способи взаємодії людини з просторовим виміром та формування візуального архіву колективної пам'яті.

В останні роки українське цифрове мистецтво переживає інтенсивний розвиток, під час якого віртуальні панорами стали інструментом не лише для художніх експериментів, а й для глибокого переосмислення простору в контексті глобалізації та швидкої технологізації [4, с. 98]. Тенденція пов'язана з міждисциплінарністю, яка поєднує історію мистецтва, культурологію, урбаністику та цифрові технології.

Матеріали та методи. Дослідження робить акцент на глибокому аналізі сучасних цифрових мистецьких практик, які включають VR-інсталяції, доповнену реальність, генеративні 3D-моделі, а також інтерактивні мультимедійні платформи. Методологічна база проекту лежить у міждисциплінарній парадигмі, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, культурну герменевтику з критичною технологічною оцінкою цих нових цифрових форм [6]. Мистецтвознавчий аналіз у цій публікації використовується для систематичного вивчення візуальних, символічних та композиційних характеристик віртуальних ландшафтів України, а також для визначення того, як художники через цифрові медіа формують уявлення про національну територію.

Особливий акцент було зроблено на цифровому представленні природних та міських ландшафтів України шляхом використання новітніх технологічних досягнень, які відіграють важливу роль у створенні інтерактивних середовищ. Для вимірювання ефективності цих ініціатив було застосовано багатовимірний оціночний підхід. Він включав методології спостереження, зосереджені на взаємодії та залученні користувачів, а також критичну оцінку як естетичної концептуалізації, так і технологічної реалізації. Крім того, було проведено комплексний порівняльний аналіз. Дослідження мало на меті виявити фундаментальні принципи, що регулюють архітектурне проектування цифрових середовищ, та їхній глибокий вплив на формування національної ідентичності [7, с. 55; 8, с. 150–153].

Джерельна база складалася з наукових джерел, де географічний простір України зображено як багатогранний, динамічний та інтерактивний ландшафт. Цифрові інструменти забезпечують ідеальне гармонійне поєднання історичних архівних джерел, природних мотивів та сучасного міського середовища в цілісному цифровому просторі. Зокрема, Калабура Т. [1] аналізує цифрові аспекти культурних практик, що дозволяють розуміти простір як середовище інтерактивних взаємодій. Капустін П. Р. [2] та Марія Ч. [3] досліджують цифрове мистецтво як явище, яке трансформує традиційне сприйняття візуальної культури та ландшафту.

МафтійА.-Л. [4] і СовгираТ. І. [5] зосереджуються на концептуальних і технологічних аспектах сучасного мистецтва, зокрема на впливі цифрових форм на архітектурну та візуальну репрезентацію території. Титаренко Т. М. [6] розглядає ландшафти життєтворення в умовах глобальних викликів, що сприяє розумінню території як змінної та взаємопов'язаної системи.

Праця Черкес Б. С., Лінди С. М. [7] забезпечує історико-архітектурний контекст для аналізу сучасних трансформацій українського простору.

Результати та обговорення. Аналіз цифрових ініціатив показує, що віртуальний ландшафт виконує три основні функції: естетичну, педагогічну та соціально-культурну. Синергетична інтеграція технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) сприяє створенню високоінтерактивного середовища, надаючи людині можливість вийти за рамки простого спостереження та активно формувати цифровий простір відповідно до свого суб'єктивного розуміння та життєвого досвіду [3, с. 329–330].

Питання впливу цифрових технологій на еволюцію моделей ландшафтного дизайну є надзвичайно актуальною та важливою темою дослідження, оскільки сучасні цифрові інновації кардинально змінюють різні аспекти життя суспільства, зокрема й сферу ландшафтного проектування. У зв'язку з цим доцільно розглянути основні визначення, класифікації та концептуальні основи.

Ландшафтна архітектура як дисципліна охоплює проектування та організацію відкритих просторів, спрямованих на створення естетично привабливих, функціонально ефективних та екологічно збалансованих умов.

Під цифровими технологіями розуміється сукупність інформаційних та комунікаційних інструментів, таких як комп'ютерні системи, спеціалізоване програмне забезпечення, мережеві ресурси (включаючи Інтернет), портативні пристрої та інші електронні засоби, призначені для збору, аналізу та поширення даних.

Безсумнівно, віртуальне моделювання ландшафтів має трансформуючий вплив на розвиток ландшафтного дизайну [7]. За допомогою цифрових інструментів для створення віртуальних моделей ландшафтів, професіонали отримують можливість робити творчі експерименти з різними концептуальними рішеннями і візуалізувати їх у тривимірному форматі ще до фізичної реалізації проекту.

Сучасні українські цифрові художники поступово відкривають потенціал генеративних алгоритмів, що дозволяють створювати динамічні віртуальні ландшафти. Ландшафти, у свою чергу, можуть трансформуватися в режимі реального часу, реагуючи на екзогенні параметри та взаємодію з користувачем. Наприклад, проекти, зосереджені на природних територіях України, переконливо представляють симуляції циклічних сезонних змін, коливань погодних умов та історичних трансформацій ландшафту. Художні практики не лише поглиблюють розуміння національного простору, а й активно створюють нові наративні конструкції культурної пам'яті [2, с. 45; 5, с. 112–114].

Віртуальні ландшафти слугують потужним інструментом не лише для педагогічних цілей, а й для поширення української культури. Інтерактивні цифрові середовища приваблюють різноманітну аудиторію та культивують глибоке відчуття телеприсутності та занурення в симульовані простори. У свою чергу, це стимулює когнітивну взаємодію та робить культурні теми більш емпатично зрозумілими. Також, цифрові середовища створюють благодатний ґрунт для експериментів з художніми формами, створюючи унікальне полотно, де класичні пейзажні традиції можуть бути складно переплетені з найновішими технологічними досягненнями [4, с. 78–80].

Отже, отримані результати переконливо демонструють, що віртуальні ландшафти, стосовно сучасного українського цифрового мистецтва, слугують не лише суто художнім експериментом чи естетичним пошуком, а й вагомим соціокультурним інструментом у процесі формування національної ідентичності та інноваційних парадигм розуміння та взаємодії з просторовими конфігураціями [1, с. 387; 6].

Висновки. На основі дослідження, яке також включало різноманітні аспекти взаємодії цифрових технологій та культурної репрезентації, можна зробити низку важливих висновків.

По-перше, віртуальний ландшафт у цифровому мистецтві розглядається як дуже корисний інструмент, який допомагає представити українські простори з різних боків дуже різноманітно, таким чином він може успішно поєднувати природні, історичні та культурні, а також міські компоненти.

По-друге, використання сучасних цифрових технологій, зокрема віртуальної (VR) та доповненої (AR) реальності, а також тривимірного моделювання, дозволяє створювати високоінтерактивні, динамічні та багатокомпонентні середовища. Інноваційні платформи змінюють традиційні парадигми сприйняття простору та сприяють новому переосмисленню культурної спадщини.

По-третє, виявлено, що віртуальні ландшафти є багатогранними, оскільки вони виконують не лише естетичну функцію, але й освітню та соціально-культурну, що активно сприяють консолідації національної ідентичності та широкій популяризації української культурної спадщини.

Нарешті, окреслено перспективні напрямки подальших досліджень у поглибленні розвитку інтерактивних освітніх та культурних платформ, а також у комплексному вивченні алгоритмічних підходів до створення віртуальних ландшафтів у цифровому мистецтві. Таким чином, гармонійна інтеграція цифрових технологій у сферу мистецької діяльності відкриває унікальні можливості для ґрунтовного дослідження та багатогранного представлення українського соціокультурного простору, що призводить до формування оригінальних естетичних, культурних та соціальних наративів.

Література:

1. Калабура Т. «Цифрова» культура харчування : досвід культурологічного аналізу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2024. № 49. С. 386–393. URL: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.886 (дата звернення: 29.12.2025).

2. Капустін П. Р. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку XXI століття. *Ukrainian Art Discourse*. 2024. № 2. С. 61–65. URL: https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7 (дата звернення: 29.12.2025).

3. Марія Ч. Цифрове мистецтво: дефініції та витоки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2022. № 42. С. 108–113. URL: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.565 (дата звернення: 29.12.2025).

4. Мафтій А.-Л. Концептуальне мистецтво: мистецтво після філософії чи мистецтво як філософія. *Human Studies a collection of scientific articles Series of «Philosophy»*. 2023. № 47. С. 98–114. URL: https://doi.org/10.24919/2522-4700.47.6 (дата звернення: 29.12.2025).

5. Совгира Т. І. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. № 42. С. 65–71. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634 (дата звернення: 29.12.2025).

6. Титаренко Т.М. Пандемічна повсякденність: ландшафти життєтворення. 2020. URL: https://doi.org/10.5281/zenodo.4399662 (дата звернення: 29.12.2025).

7. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності: остання третина XX – початок XXI століть : навчальний посібник. 2-ге вид. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2014. 384 с.

References:

1. Kalabura, T. (2024). Tsyfrova kultura kharchuvannia: dosvid kulturolohichnoho analizu [“Digital” food culture: experience of cultural analysis]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia) – Ukrainian Culture: Past, Modern, Ways of Development (Cultural Studies),* 49, 386–393. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.886 [in Ukrainian].

2. Kapustin, P. R. (2024). Tsyfrove mystetstvo ta yoho vplyv na tradytsiine mystetstvo pochatku XXI stolittia [Digital art and its influence on traditional art of the early 21st century]. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 61–65. https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7 [in Ukrainian].

3. Mariia, Ch. (2022). Tsyfrove mystetstvo: definitsii ta vytoky [Digital art: definitions and origins]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia) – Ukrainian Culture: Past, Modern, Ways of Development (Cultural Studies)*, 42, 108–113. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.565 [in Ukrainian].

4. Maftii, A.-L. (2023). Kontseptualne mystetstvo: mystetstvo pislia filosofii chy mystetstvo yak filosofiia [Conceptual art: art after philosophy or art as philosophy]. *Human Studies: A Collection of Scientific Articles. Series of "Philosophy"*, 47, 98–114. https://doi.org/10.24919/2522-4700.47.6 [in Ukrainian].

5. Sovhyra, T. I. (2020). Tsyfrovi tekhnolohii v suchasnomu vizualnomu mystetstvi [Digital technologies in contemporary visual art]. *Visnyk KNUKiM. Seriia "Mystetstvoznavstvo" – Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 65–71. https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634 [in Ukrainian].

6. Tytarenko, T. M. (2020). Pandemichna povsiakdennist: landshafty zhyttietvorennia [Pandemic everyday life: landscapes of life creation]. https://doi.org/10.5281/zenodo.4399662 [in Ukrainian].

7. Cherkes, B. S., & Linda, S. M. (2014). Arkhitektura suchasnosti: ostannia tretyna XX – pochatok XXI stolit [Architecture of modernity: the last third of the 20th – early 21st century] (2nd ed.). Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 72:069:004(477.83-21)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.34

Пісьо Степан Ярославович,
старший викладач кафедри архітектури
Львівського національного університету ветеринарної медицини та
біотехнологій імені С. З. Ґжицького,
член науково-методичної ради
Комунального закладу Львівської обласної ради
«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 вищої освіти
Львівського національного університету ветеринарної медицини та
біотехнологій імені С. З. Ґжицького
ORCID ID: 0009-0000-7816-5903
viktoria.love5123@gmail.com

СУЧАСНІ АРХІТЕКТУРНО-БУДІВЕЛЬНІ СТРАТЕГІЇ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МУЗЕЮ «БОЙКІВЩИНА» У САМБОРІ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСЕРЕДКУ

У публікації досліджуються сучасні підходи до ревіталізації середовища музею Бойківщини в Самборі як цілісної просторово-культурної системи, в якій архітектурно-будівельні підходи, цифрові технології та трансформація формують модель багаторівневої взаємодії з культурною батьківщиною. Досліджено метаморфозу музею від узвичаєного простору збереження до досвіду відкритого середовища, в якому експозиція та відвідувач вступають у гармонійний діалог.

Визначальними викликами, що стоять перед музеями в цифрову епоху, є необхідність модернізації та підвищення функціональної гнучкості території. Обґрунтовано закономірність ревіталізації як складного процесу, що охоплює не лише експозиційний контент, а й архітектурно-будівельне рішення, планувальну структуру та сценарії динаміки відвідувачів.

У рамках проектно-наукової роботи кафедри архітектури Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Ґжицького, що реалізується за грантовою угодою № 101084975 – Ревіталізація, між університетом та Європейським Союзом, підготовлено комплексні пропозиції щодо трансформації основного образу будівлі та формування інклюзивного просторового центру. Запропоновані рішення ґрунтуються на синтезі узвичаєної естетики Бойківщини та сучасних архітектурно-дизайнерських засобів будівництва, що дозволяє зберегти автентичність та водночас оновити простір.

Особлива увага приділяється архітектурному дизайнерському середовищу як інструменту формування ефективних навичок та отримання візуального та сенсорного розуміння. У майбутньому передбачається

© Пісьо С. Я., Дудяк Н. В., Фабрика Ю. М., Марусяк В. С., 2026

здатність цифрових технологій – мультимедійних інсталяцій, інтерактивних інтерфейсів, систем навігації доповненої реальності – поглиблювати межі предметної області, для відчуття як живого процесу досвіду. Показано, що поєднання архітектурно-будівельної ревіталізації та цифрових медіа, які формують сучасний образ музейного центру – багатошаровий та інклюзивний, де пам'ять зберігається та набуває практики, а простір стає живим посередником між минулим та сьогоденням…

Ключові слова: *ревіталізація, архітектура, будівництво, музейне середовище, цифрові технології, дизайн середовища, інклюзивність, експозиція, культурна спадщина, Бойківщина.*

Pisyo Stepan, Dudyak Natalia, Fabryka Yurii, Marusyak Victoria. MODERN ARCHITECTURAL AND CONSTRUCTION STRATEGIES FOR REVITALIZATION OF THE BOIKIVSHCHINA MUSEUM IN SAMBOR IN THE CONDITIONS OF DIGITAL TRANSFORMATION OF THE CENTRE

The publication explores modern approaches to revitalizing the environment of the Boykivshchyna Museum in Sambir as a holistic spatial-cultural system, in which architectural and construction approaches, digital technologies and transformation form a model of multi-level interaction with the cultural homeland. The metamorphosis of the museum from a conventional space of preservation to the experience of an open environment in which the exhibition and the visitor enter into a harmonious dialogue is investigated.

The defining challenges facing museums in the digital age are the need to modernize and increase the functional flexibility of the territory. The regularity of revitalization as a complex process that encompasses not only the exhibition content, but also the architectural and construction solution, the planning structure and scenarios of visitor dynamics is substantiated.

As part of the design and scientific work of the Department of Architecture of the Lviv National University of Veterinary Medicine and Biotechnology named after S. Z. Gzhytsky, implemented under the grant agreement No. 101084975 – Revitalization, between the university and the European Union, comprehensive proposals have been prepared for the transformation of the main image of the building and the formation of an inclusive spatial center. The proposed solutions are based on the synthesis of the traditional aesthetics of the Boykivshchyna region and modern architectural and design means of construction, which allows preserving authenticity and at the same time updating the space.

Special attention is paid to the architectural design environment as a tool for forming effective skills and obtaining visual and sensory understanding. In the future, the ability of digital technologies – multimedia installations, interactive interfaces, augmented reality navigation systems – to deepen the boundaries of the subject area, for feeling as a living process of experience. It is shown that the combination of architectural and construction revitalization and digital media that form the modern image of the museum center is multilayered and inclusive, where memory is preserved and becomes practical, and space becomes a living mediator between the past and the present...

Key words: *revitalization, architecture, construction, museum environment, digital technologies, environmental design, inclusivity, exposition, cultural heritage, Boykivshchyna.*

«Музей – пам'яті рух, де час зринає і живе його дух…»
Степан Пісьо

Вступ. Бойківщина – це не лише терени, як культурна ситуація, в якій пам'ять триває, але не зберігається. Вона проявляється у взаємодії людини з простором, ритмами ландшафту та архітектурою. Роман Кирчів акцентує на тому, що бойківська ідентичність формується не лише в музейному просторі, а в ширшому середовищі культурної взаємодії [1]. У цьому сенсі колекція предметів перестає бути сховищем і постає як центр, де пам'ятка набуває практики.

Мистецтво середовища сучасної архітектурно-будівельної практики дедалі більше орієнтується на баланс між автентичністю та оновленням – це творчість, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів. [2]. «Жива традиція Бойківщини як подих культури в Самборі – це не застиглий музейний артефакт і не автентична форма пам'яті, а жива антологія культури у способі бути в сучасному світі. Вона дихає не лише у піснях, танцях і обрядах, а в самій структурі повсякденності – у жестах привітання, у манері говорити, у способі прикрашати дім, у ставленні до праці, простору та часу. Традиція тут не відтворюється – вона

проживається, не демонструється – а здійснюється» [3].

На оцьому плаї музей Бойківщини зринає як пакт перепуття традиції й інновації, не як заміна, а як відкриття нових вимірів середовища, інструмент продовження пам'яті, розширюючи способи її присутності [3].

Матеріали та методи. Звідини побудовані як зчитування терену – багатошарове, прихильне, в якому архітектура постає не лише як видимість, а й як вираз пам'яті. Потрібен діалог – між ідеями, відчуттями, культурами й науками, щоб народилося щось нове...

Альфред Шнітке казав, що: «Для утворення перлини в ракушці, яка лежить на дні океану, потрібна піщинка – щось неправильне «чужорідне». Зовсім як мистецтві, де істинно велике часто народжується «не по правилах». «Методологія поєднує інтерпретацію обширу та дизайн-мислення як спосіб вираження модерних сенсів, де дія стає формою, а форма – емоцією і думкою. Простір тут не фіксований – він проживається через сценарії руху, досвіду та сприйняття. Цифрові технології розглядаються не як інструмент ефекту, а як розширення середовища, у якому відкриваються сучасні рівні взаємодії» [3].

Центр музею розглядається як текст, де матеріал, рух та аура створюють мову взаємодії з культурою. Теоретичною основою стали роботи з реставрації, середовища архітектурно-будівельних стратегій та цифрових інновацій у музеях [2; 4; 6], які окреслюють плай між збереженням та метаморфозою. У подібному підході ревіталізація виникає як хід розкриття – коли архітектура, через будівельні рішення, не змінюється, а дозволяє їй звучати по-новому.

Результати. Музей Бойківщини в Самборі – це простір присутності, а також простір збереження. Тут пам'ять не експонується – вона дихає характерами, аурою та простором залів, продовжуючи себе у досвіді відвідувача [4]. Це місце, де культура одночасно фіксується та триває, відкриваючи свою власну глибину через форму, ритм, знак та звичай Його простір формує не лише уявлення про спадщину, але й спосіб її переживання – особистий і водночас спільний. Музей у котрому зустрічаються минуле і сьогоденням, де кожен експонат є відкритим сенсом, а не завершеним свідченням. Саме тому ревіталізація – це продовження, делікатний рух, в якому архітектура не змінюється, а дозволяє їй звучати по-іншому [2; 3]. Фасад тут – це перший дотик, момент зустрічі, в якому архітектура починає говорити ще до того, як увійде – мовою світу, пам'яті та фактури. Він не просто обрисовує будівлю, а розкриває її внутрішній ритм, зберігаючи значення. В пору цифрових технологій цей процес набуває нових вимірів, перетворюючи музей на живу систему взаємодії, в якій традиція не зникає, а переходить у нові форми присутності [2; 5]. Вітцівщина тут зберігається і широчіє як жива практика просторової традиції. У цій трансформації важливим є не оновлення як жест, а уважність як принцип – коли нове продовжується, а не витісняє [1] (іл. 1).



Іл. 1. Існуючий стан фасаду музею «Бойківщина» у Самборі. Фото кафедри архітектури ЛНУВМБ імені С. З. Гжицького

Вхід – це поріг почування живих традицій, у якому закладено глибокий сенс, а не функцію. Простір переходу, де місто плавно перетікає в історичну та етнографічну культуру та основує гагілкати інакше. Тут орнамент вже не декор – він сяє як знак, пам'ять, що проглядає крізь сучасну матеріальність [6]. Сучасна форма не заперечує традицію, а вступає з нею в діалог, у якому кожен елемент є запрошенням – відчути, а не просто увійти. Своєрідна виразність цих рішень народжується не з форми, а зусилля між часами – де звичай не замкнений у минулому, а продовжує себе в сьогоденні [1; 6].

На фасаді етномозаїка постає не як декорація, а як говірка – самобутня і глибока, у якій орнамент стає пам'яттю, а пам'ять – емблемою. Вона не прикрашає поверхню, а проростає крізь неї, формуючи характер історико-етнографічного простору, де кожен напрямок несе відлуння культури. Поруч із цією щільністю значінь з'являється інша матерія – прозора, майже невагома. Скляні вертикалі сходів та ліфтів не просто врізаються в об'єм, а розчиняють його, відкриваючи внутрішнє назовні, перетворюючи рух на видиму частину дизайну середовища архітектурних та будівельних рішень [2; 5]. У цьому контрасті відбувається не опозиція, а лише діалог: між вагою пам'яті та легкістю сьогодення, між відкритістю площин та замкнутістю мурів. Візуалізація архітектурних та будівельних рішень представлена на ілюстраціях 2–3 (іл. 2).



Іл. 2. Орнамент – пам'ять, форма – мить. Простір живе, архітектура звучить (проєкт кафедри архітектури ЛНУВМБ імені С. З. Ґжицького)

Інклюзивність тут перестає бути просто функцією – вона стає образом доступності, в якому простір не обмежує, а запрошує, не приховує, а розкриває, не мовчить, а промовляє до кожного, хто ступає. У цьому русі архітектура стає більше, ніж конфігурацією – вона стає мудрістю, що триває. Інклюзивність тут – це не доповнення, а жест рівності, втілений у просторі. Рух більше не має бар'єрів, а лише траєкторії, відкриті для всіх. Архітектура перестає вести – вона супроводжує. Образ будівлі не фіксований, він відбувається, починає говорити різними голосами одного простору в історико-етнографічний стан – переливчастий, дихаючий, співучасник індивідуальності [6]. Форма більше реагує, відгукується, живе в етносучасних архітектурних та будівельних рішеннях. У цьому процесі ревіталізація – це відкриття, а не зміна – сенс, який виникає через нього, а не як нове поверх старого… Простір відкривається, а не перебудовується, набуваючи нового звучання [7]. Ці рішення народилися в галузі цілісної науково-дослідної роботи кафедри архітектури Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Ґжицького, в рамках Грантової угоди № 101084975 – Revitalization та Європейський Союз. Тут архітектура мислиться не як втручання, а як слухання простору, не зміна музею, а його внутрішнє розкриття, коли мова сучасності виявляє, а не приховує, незримі можливості спадку, перспективи майбутнього, які проказують крізь час (іл. 3).



Іл. 3. Скло рух відкриває… Орнамент пам'ять тримає... (проєкт кафедри архітектури ЛНУВМБ імені С. З. Ґжицького)

Архітектурно-будівельні рішення постають як переклад – з мови історико-етнографічного середовища на мову сучасної просторової свідомості. Етномодерн тут – це стан душі, точка рівноваги між пам'яттю та новим подихом форми.

Ревіталізація планування виникає як етика простору [8]. Те, що було жорстким, стає плинним, у котрому безбар'єрний рух перемінюється на відкритість. Виставкові маршрути, зонування та безбар'єрність тут – це не технічні рішення, а спосіб повернути відвідувачу право на власну траєкторію бачення.

Музей перестає бути послідовністю залів – він стає відкритою системою досвіду, де сприйняття щоразу збирається заново.

Дизайн середовища – це спосіб мислення музею. Матеріал, колір і текстура тут – не декор, а мова, що підсилює голос експонату [6]. У музеї «Бойківщина» естетика розкривається як пам'ять матерії, як безмежність народної конфігурації, де історія та етнографія перекладаються в сьогодення без нав'язування першопричини... (іл. 4).



Іл. 4. Сходи й ліфт – не просто зліт, це простір, де зникає світ межі й гніт (проєкт кафедри архітектури ЛНУВМБ імені С. З. Ґжицького)

В епоху цифрової наявності обшир вже не є просто фізичним, він стає інтерфейсом мудрості [9;10]

Інновація – це застосування, розширення історико-етнографічного середовища архітектури та будівництва. Інтерактивність, навігація, цифрові екрани – це технології, нові траєкторії розуміння, які змінюють експозицію на відкритою для кожного відвідувача. Доповнена реальність – це не ілюзія, а продовження присутності. Тут річ починає говорити, а тиша набуває наративів… (іл. 5, 6).

Рубіж музею розчиняється: експонат перестає бути об'єктом і стає подією, що триває в просторі досвіду [11; 12]. Цифрове



Іл. 5. Пам'ять, що оживає.
Іл. 6. Простір, що постає... Авторська інтерпретація С. Пісьо в контексті дослідження

доповнює матеріальне, підкреслюючи його. Осередок виникає та виростає у шарах сприйняття. Музей постає як голосова систематичність реальностей, у якій віртуальне та фізичне не конкурують, а ведуть обопільно одне одного в цілісності.

Висновки. Ревіталізація музею «Бойківщина» постає як акт збирання часу в цілісність досвіду. Проектно-дослідницька робота відділу посвідчує: оновлення фасадів, простору та цифрових шарів – це не модернізація конфігурації, а повернення сенсу до видимої реальності [2; 5; 6; 9; 10].

Музей майбутнього перестане бути місцем зберігання та стане станом споглядання – місцем, де пам'ять наближається до взаємодії. Споглядаючи музейний простір та входячи у нього як живий об'єкт часу. Середовище є провідним, відкриваючим та рефлексивним. Саме тут поєднуються об'єктивне та цифрове, аура та інтерфейс, орнамент та посвіт. Минуле дихає разом із сучасністю, утворюючи багатопланову присутність навику. І акурат отутечки музей переходить жити об'єктом – він стає ходом пам'яті, що здійснюється тут і отеперечки.

Література:

1. Кирчів Р. Бойківщина: етнокультурний портрет регіону. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. 224 с.

2. Івашко Ю. Філософське значення і передумови виникнення наукової реставрації пам'яток архітектури і мистецтва. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування.* 2006. Вип. 16. С. 15–22.

3. Пісьо С.Я., Дудяк Н. В., Марусяк В.С. «Самбір – осердя Бойківщини: архітектури, історії та сучасності традиції...». *Збірник матеріалів конференції "The current stage of development of scientific and technological progress '2026"*. Germany. No 43 on February 20, 2026, С. 97–103. URL: https://www.proconference.org/index.php/gec/issue/view/gec43-00 (дата звернення: 16.04.2026).

4. Історико-етнографічний музей «Бойківщина» у Самборі. Каталог фондів. Самбір, 2018. С. 7–56.

5. Вечерський В.В. Ревіталізація. Архітектура: короткий словник-довідник. Киї в: Будівельник, 1995. С. 250–251.

6. Шмагало Р.Т. Дизайн середовища: теорія та практика. Львів : Сполом; 2012. 256 с.

7. Сарана В.Ю., Пісьо С.Я. Ревіталізація предметно-просторового середовища історичних міст. *Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Проблеми ревіталізації та гуманізації предметно-просторового середовища повоєнної України».* ЛНУП. 25–26 квітня 2024 року. С. 16–18. URL: https://lnup.edu.ua/uk/7323 (дата звернення: 16.04.2026).

8. Степанюк А.В., Кюнцлі Р.В. Проблеми ревіталізації об'єктів предметно-просторового середовища та сучасного будівництва в історичній частині малих міст. 2023. URL: https://drive.google.com/file/d/1yNn_d-7YoPLSfQgR6YMrHwEW7M1AwzOU/view (дата звернення: 16.04.2026).

9. Marty, P.F., Jones, K.B., *Eds. Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums.* Routledge : New York, 2008.

10. Sandvik K. Ross Parry (ed.): Museums in a Digital Age. London & New York : Routledge. 2010. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research,* 2011. 27(50), 8 p. DOI: https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i50.5245

11. Pujol-Tost L. Digital technologies and museums: Vol. 34, No. 3. New ways of experiencing cultural heritage. *Museum Management and Curatorship,* 2019. 34(3), 245–263.

12. Sylaiou S., Mania K., Karoulis A., White M. Exploring the relationship between presence and enjoyment in a virtual museum. *International Journal of Human-Computer Studies.* 2010. Vol. 68, Issue 5. P. 243–253. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2009.11.002

References:

1. Kyrchiv, R. (2004). *Boikivshchyna: etnokulturnyi portret rehionu* [Boykivshchyna: ethnocultural portrait of the region]. Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

2. Ivashko, Yu. (2006). Filosofske znachennia i peredumovy vynyknennia naukovoi restavratsii pamiatok arkhitektury i mystetstva [Philosophical significance and prerequisites for the emergence of scientific restoration of architectural and art monuments]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia,* (16), 15–22 [in Ukrainian].

3. Pisio, S.Ya., Dudyak, N.V., Marusiak, V.S. (2026). «Sambir – oserdia Boikivshchyny: arkhitektury, istoriyi ta suchasnist tradytsii...» ["Sambir – the core of Boykivshchyna: architecture, history and modernity of traditions..."]. *Zbirnyk materialiv konferentsii "The current stage of development of scientific and technological progress '2026", (43), 97–103.* Retrieved from: https://www.proconference.org/index.php/gec/issue/view/gec43-00 [in Ukrainian].

4. *Istoryko-etnohrafichnyi muzei «Boikivshchyna» u Sambori. Kataloh fondiv* [Historical and Ethnographic Museum "Boykivshchyna" in Sambir. Catalog of funds] (2018). Sambir. [in Ukrainian].

5. Vecherskyi, V.V. (1995). *Revitalizatsiia. Arkhitektura: korotkyi slovnyk-dovidnyk* [Revitalization. Architecture: a short dictionary-reference book]. Budivelnyk. [in Ukrainian].

6. Shmahalo, R.T. (2012). *Dyizain seredovyshcha: teoriia ta praktyka* [Environmental design: theory and practice]. Spolom. [in Ukrainian].

7. Sarana, V.Yu., Pisio, S.Ya. (2024). *Revitalizatsiia predmetno-prostorovoho seredovyshcha istorychnykh mist* [Revitalization of the object-spatial environment of historical cities]. *Zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii «Problemy revitalizatsii ta humanizatsii predmetno-prostorovoho seredovyshcha povoiennoi Ukrainy».* LNUP. Pp. 16–18. Retrieved from: https://lnup.edu.ua/uk/7323 [in Ukrainian].

8. Stepaniuk, A.V., Kiuntsli, R.V. (2023). *Problemy revitalizatsii obiektiv predmetno-prostorovoho seredovyshcha ta suchasnoho budivnytstva v istorychnii chastyni malykh mist* [Problems of revitalization of objects of the object-spatial environment and modern construction in the historical part of small towns]. Retrieved from: https://drive.google.com/file/d/1yNn_d-7YoPLSfQgR6YMrHwEW7M1AwzOU/view [in Ukrainian].

9. Marty, P.F., & Jones, K.B. (Eds.). (2008). *Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums.* Routledge.

10. Sandvik, K. (2011). Ross Parry (ed.): Museums in a Digital Age. London & New York: Routledge. 2010. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research, 27*(50), 8 p. https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i50.5245

11. Pujol-Tost, L. (2019). Digital technologies and museums: New ways of experiencing cultural heritage. *Museum Management and Curatorship, 34*(3), 245–263.

12. Sylaiou, S., Mania, K., Karoulis, A., & White, M. (2010). Exploring the relationship between presence and enjoyment in a virtual museum. *International Journal of Human-Computer Studies, 68*(5), 243–253.

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.05:7.012:659.127.8
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.35

Погосьян Дарина Рафаїлівна,
викладачка кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0009-0004-6184-1652
dashapohosian@gmail.com

ОПАНУВАННЯ ОСНОВ АЙДЕНТИКИ ТА ФІРМОВОГО СТИЛЮ У СИСТЕМІ ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЯК ЧИННИК УСПІШНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ З ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Мета статті – розглянути важливість та необхідність опанування основ айдентики та фірмового стилю в системі дизайну візуальних комунікацій як чинника успішності майбутнього фахівця з графічного дизайну. В ході дослідження було здійснено аналіз термінології за даною темою, узагальнено спільні та відмінні риси понять айдентика та фірмовий стиль, розглянуто синонімічні особливості в залежності від україномовного та англомовного культурного контексту, визначено роль та способи освоєння дизайну візуальних комунікацій майбутнім фахівцем з графічного дизайну, відокремлено необхідні графічні редактори та програми, рекомендовані для опанування, а також здійснено узагальнення та охарактеризування основних констант фірмового стилю. В результаті було встановлено, що ці два поняття мають спільну рису, яка полягає в забезпеченні візуальної ідентифікації. Відмінними рисами є різний склад компонентів, завдання та синоніми (терміни, які використовуються в англомовному культурному середовищі, а саме «корпоративну ідентичність» та «брендову ідентичність» можна вважати синонімом українського «айдентика», а «корпоративний дизайн» та «візуальну ідентичність» – «фірмовий стиль»). Виявлено, що роль опанування дизайном візуальних комунікацій полягає не лише в оволодінні навичками створення красивих образів, але й в розумінні психології сприйняття, принципів дизайну та маркетингових стратегій. Способами його освоєння є вивчення теоретичних та практичних методів візуальної комунікації. Майбутньому графічному дизайнеру рекомендується навчитися використовувати під час власної дизайн-діяльності растрові, векторні та тривимірні графічні редактори. А також програми для анімування, створення відеоматеріалів й вебдизайну. Константами фірмового стилю є: марка (знак фірми, марка послуги, торгівельного знаку), кольори, гасла, особливий графічний символ, фірмове видання (фірмова верстка й шрифти), фірмовий дизайн одягу працівників, паковання товару, приміщення фірми, ділові документи тощо. Також розрізняють документи, які регулюють використання візуальних елементів фірмового стилю бренду – брендбук, гайдлайн та логобук.

Ключові слова: *айдентика, бренд, графічний дизайн, дизайн візуальних комунікацій, фірмовий стиль.*

Pohosian Daryna. MASTERING BRAND IDENTITY AND VISUAL IDENTITY BASICS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN AS A SUCCESS FACTOR FOR FUTURE GRAPHIC DESIGNERS

The purpose of the article is to examine the importance and necessity of mastering the fundamentals of brand identity and visual identity and within the visual communication design system as a key factor in the success of future graphic design professionals. In the course of the study, an analysis of the terminology on this topic was carried out; common and distinct features of the concepts "brand identity" and "visual identity" were summarized; and synonymous features depending on the Ukrainian and English-speaking cultural contexts were considered. The study defines the role and methods of mastering visual communication design by future graphic designers, identifies the necessary graphic editors and programs recommended for mastery, and provides a generalization and characterization of the main constants of corporate style. The results establish that these two concepts share a common feature: ensuring visual identification. The distinguishing features are the different composition of components, objectives, and synonyms. Specifically, terms used in the English-speaking cultural environment such as "corporate identity" and "brand identity" can be considered synonyms for Ukrainian "identity", while "corporate design" and "visual identity" refer to "corporate style". It was revealed that the role of mastering visual communication design lies not only in acquiring skills to create aesthetic images but also in understanding the psychology of perception, design principles, and marketing strategies. The methods of mastery include studying

© Погосьян Д. Р., 2026

both theoretical and practical methods of visual communication.Future graphic designers are recommended to learn how to use raster, vector, and 3D graphic editors, as well as software for animation, video production, and web design. Constants of visual identity are identified as: the mark (firm sign, service mark, trademark), colors, slogans, special graphic symbols, corporate publications (corporate layout and fonts), corporate uniforms, product packaging, office premises, business documents, etc. Furthermore, the documents regulating the use of visual elements of the brand's visual identity – the brandbook, guideline, and logobook – are distinguished.

Key words: *identity, brand, graphic design, visual communication design, visual identity.*

Вступ. Розробка елементів айдентики та фірмового стилю в контексті дизайну візуальних комунікацій є важливим чинником успішності майбутнього фахівця з графічного дизайну на сучасному ринку, оскільки дозволяє вчитися ефективно та розумно взаємодіяти між споживачем й брендом. Тобто вміти донести зміст, викликати певні емоції, а не лише працювати із оформленням. Графічний дизайнер першочергово повинен мислити як комунікатор, володіти навичками розробки фірмового стилю й розуміти шляхи формування айдентики (корпоративної ідентичності) з метою створення цілісних дизайнерських рішень.

Мета статті. Під час дослідження даної теми аналіз зосереджений на розгляді важливості опанування основ айдентики та фірмового стилю в системі дизайну візуальних комунікацій як чинника успішності майбутнього фахівця з графічного дизайну. Для досягнення мети було визначено ряд наступних завдань:

– проаналізувати термінологію за темою дослідження, розглянути спільні та відмінні риси понять айдентика та фірмовий стиль, а також синонімічні особливості в залежності від україномовного та англомовного культурного контексту;

– визначити роль та способи освоєння дизайну візуальних комунікацій майбутнім фахівцем з графічного дизайну;

– розглянути важливі графічні редактори та програми, які йому рекомендовано опанувати;

– здійснити узагальнення та охарактеризування основних констант фірмового стилю.

Матеріали та метод. В процесі аналізу наукової літератури та джерел за обраною темою були розглянуті праці вітчизняних та зарубіжних науковців. Дослідження сутності айдентики та фірмового стилю було проведене Е. Балтусіте (E. Baltusyte), Е. Маршан (E. Marchand) та К. Амескан. Також розглянуті визначення розміщені на сайті онлайн-бібліотеки словників української мови «Горох». Розгляд айдентики як важливого інструменту візуальної комунікації було здійснене С. В. Брильовим, а сутності дизайну візуальних комунікацій – Н. Є. Колесник. Наголошення на великому значенні графічного дизайну в брендингу було досліджене А. П. Шаповал, О. В. Мазніченко та А. М. Осадчою. Узагальнення та охарактеризування основних констант фірмового стилю розглянуто у праці Ю. М. Білодід та О. П. Поліщук. Визначення поняття та сутності брендбуку, гайдлайну та логобуку було здійснене С. Носенко. Інноваційний спосіб візуального представлення брендбуку шляхом його поєднання з мультимедійними технологіями розглядався у праці Н. Є. Колесник.

В процесі аналізу необхідної літератури та джерел було використано такі методи дослідження: порівняльного аналізу, синтезу, індукції та дедукції. Також метод культурологічно-синонімічного аналізу (з метою розгляду як вітчизняні та зарубіжні автори трактують однакові поняття та які синоніми використовують в залежності від українського та англомовного культурного контексту).

Результати. Відповідно до онлайн-бібліотеки словників української мови «Горох» брендом є розрекламована марка певного товару, послуги або нової ідеї. Поняття айдентика (від англ. *corporate identity*) застосовується в сфері маркетингу та дизайну й означає сукупність візуальних та інших елементів (логотипу, кольорів, шрифтів, стилістики), що створюють цілісний образ

компанії, бренду або організації та забезпечують її впізнаваність і диференціацію на ринку. Фірмовий стиль, у свою чергу, представляє з себе сукупність візуальних та змістових елементів, що допомагають забезпечити єдність образу компанії, її товарів та послуг [1]. Зважаючи на те, що ці два поняття є доволі близькими за значеннями, вони не є тотожними.

Як зазначає зарубіжна креативна директорка Е. Балтусіте (E. Baltusyte), поняття корпоративна ідентичність (англ. *corporate identity,* синонімом можна вважати айдентику) та корпоративний дизайн (англ. *corporate design,* синонімом можна вважати фірмовий стиль*)* значно відрізняються між собою. Наприклад, корпоративна ідентичність включає в себе: формування загальної стратегії та способу вираження бренду, тону комунікації (англ. *tone of voice*), цінностей, історії, взаємодії з брендом тощо. Корпоративний дизайн охоплює лише візуальне вираження (логотип, кольори, типографіку, візуальні правила та бренд-шаблони, керує візуальними елементами бренду) [2]. Е. Маршан (E. Marchand), яка є директоркою зі стратегії бренду, у якості синоніму терміну «айдентика» використовує брендову ідентичність *(*англ. *brand identity),* а візуальну ідентичність *(*англ. *visual identity)* для синоніму терміну «фірмовий стиль» [3]. Цікавим є те, що при дослівному перекладі фірмового стилю з українського на англійський можна отримати *«corporate style»*, який має значення професійного одягу для представлення компанії. Саме тому рекомендованим в англомовних публікаціях є вживання *«visual identity»* або *«corporate design»*.

На думку К. Амескан (головної менторки на курсі з SMM-дизайну), айдентика включає в себе характеристики, завдяки за яким бренд впізнають, а фірмовий стиль – конкретні візуальні елементи цієї айдентики, які створюють унікальний візуальний образ. До нього автор відносить: логотип, кольори, шрифти, форми, графіку (іконки, патерни, інфографіку тощо), кейвіжуали (зображення, які візуалізують стиль бренду), розміщення у просторі (стосовно правильного розташування елементів на сторінці, обрання композиції та вирівнювання). Айдентика вважається дещо ширшим поняттям, оскільки не лише містить в собі візуальні елементи, але й визначає те, як бренд спілкується з клієнтами, які цінності має та який настрій випромінює. Вона допомагає створити повне враження про бренд та складається з всіх елементів фірмового стилю, а також: місії, цінностей та мети, як аудиторія бачить бренд, тону голосу та словника бренду, креда та звукових елементів, словесних та візуальних асоціацій тощо. Також К. Амескан наголошує на важливості візуальної впізнаваності бренду як ключового елементу його бази та фундаменту [4].

Таким чином, можемо впевнено стверджувати, що для сучасного графічного дизайнера наявність знань, умінь та навичок із розробки лише фірмового стилю є недостатніми, якщо йдеться про професійний рівень роботи з різними брендами. Оскільки без розуміння айдентики може виникнути проблема стосовно гарного дизайну, але не влучного та змістовного. Саме стратегічне осмислення бренду допомагає забезпечити створення цілісної, впізнаваної та ефективної айдентики. Метафорично логотип цілковито можна вважати «серцем», фірмовий стиль – «одягом» (який включає логотип, кольори, шрифти тощо), а айдентику – «особистістю» (яка складається з одягу, характеру, манери спілкування та інших елементів).

Аналізуючи визначення понять «айдентика» та «фірмовий стиль» можемо відокремити їх головну спільну рису – забезпечення візуальної ідентифікації. До відмінних рис можна віднести наступні:

– різний склад: айдентика містить в собі більш широкий спектр компонентів (фірмовий стиль, гасло, тон спілкування, філософію тощо), а фірмовий стиль зосереджений на створенні візуальних елементів бренду (логотипу, кольорів, шрифтів тощо);

– різні завдання: розробка айдентики має на меті сформувати певний емоційний відгук та цілісне сприйняття бренду, а фірмовий стиль – забезпечити візуальну єдність на всіх носіях;

– різні синоніми: корпоративну ідентичність (англ. *corporate identity)* та брендову ідентичність *(*англ. *brand identity)* можна вважати синонімом айдентики, а корпоративний дизайн (англ. *corporate design)* та візуальну ідентичність *(*англ. *visual identity)* можна вважати синонімом фірмового стилю.

Як зазначає у власному дослідженні С. В. Брильов, айдентика виступає не лише елементом бренду, але й важливим інструментом візуальної комунікації. Саме графічний дизайн є ключовим механізмом організації айдентики (через композицію, типографіку, масштабування, контраст, колірні рішення, ритм та ієрархію елементів тощо). При цьому, важливим є принцип модульності, що надає змогу адаптувати її до різних форматів (друкованих, цифрових та просторових) без втрати цілісності [5].

А. П. Шаповал, О. В. Мазніченко та А. М. Осадча також наголошують на великому значенні графічного дизайну в брендингу, як головного чинника спілкування з аудиторією шляхом візуальної комунікації [6].

За результатами дослідження Н. Є. Колесник, дизайн візуальних комунікацій вважається однією з важливих складових сучасної культури та суспільства, який дозволяє захоплювати увагу аудиторії, робити складну інформацію більш зрозумілою та створювати емоційний зв'язок між споживачем та брендом або товаром та послугою. Саме тому, від майбутніх фахівців з графічного дизайну вимагається не лише володіти навичками створення красивих образів, але й глибоко розуміти психологію сприйняття, принципи дизайну та маркетингові стратегії. Відтак, для досягнення успіху, слід залучитися опануванням теоретичних (кольорова теорія, композиція, типографіка тощо) та практичних методів візуальної комунікації (використання інструментів та технологій для створення візуальних елементів) [7].

Важливим для успішного майбутнього фахівця з графічного дизайну є опанування необхідними знаннями, уміннями та навичками роботи в різноманітних графічних редакторах для растрової, векторної та тривимірної графіки. Наприклад, до першої категорії можна віднести: *GIMP, Adobe Photoshop, Krita* і т.д. До другої – *Inkscape, Adobe Illustrator, CorelDRAW* тощо. До третьої – *Blender, Autodesk Maya* і т.д. Рекомендованим є опанування програмами для верстки поліграфічної продукції (наприклад, *Microsoft Publisher, Adobe InDesign, QuarkXPress* тощо) та створення анімацій чи відеоредагування (наприклад, *Adobe After Effects, Adobe Premiere Pro* та інші). Бажано також навчитися використовувати програму для вебдизайну – *Figma*.

Як зазначають у своїй праці Ю. М. Білодід та О. П. Поліщук, фірмовий стиль вважається найефективнішим засобом формування позитивного іміджу фірми. Він представляє з себе обсяг кольорових, графічних, словесних та інших елементів, які поєднуючись між собою формують словесну й зорову ідентифікацію товарів чи послуг фірми. Функціями фірмового стилю є: привернення уваги клієнта, орієнтація в інформації, вирізнення фірми, забезпечення солідності та довготривалого інтересу споживача, сприяння ефективній реалізації на ринку нових видів товарів чи послуг, підвищення результативної рекламної діяльності, забезпечення єдності елементів рекламної компанії, створення фірмового дизайну (наприклад: інтер'єру, паковання, одягу службовців), формування сприятливого рівня культури праці та обслуговування, забезпечення позитивному іміджу підприємства, установи чи організації.

Ю. М. Білодід та О. П. Поліщук виділяють основні константи фірмового стилю або постійні елементи (логотип фірми, торгівельна марка або марка послуги, фірмове гасло) та динамічні константи фірмового стилю або змінні елементи. В сукупності вони включають в себе: марку (знак фірми, марка послуги, торгівельного знаку), кольори фірми чи марки, гасла фірми чи марки, особливий графічний символ, фірмове видання (фірмову верстку й шрифти) та фірмовий дизайн одягу працівників, паковання товару, приміщення фірми тощо. Елементами фірмового стилю можуть бути і ділові документи,

які створюються фірмою з рахуванням основних констант. Наприклад, це може бути: фірмовий бланк, діловий конверт, візитна картка, запрошення на заходи, цінник, ярлик, реєстраційна папка (обкладинка), поштова листівка тощо [8, с. 145–159].

Марка представляє з себе ім'я, поняття (слово), символ та ін., що дозволяє встановити ідентифікацію з товаром, послугою, продавцем чи виробником. Найчастіше її називають фірмовим знаком. Він може представляти з себе назву підприємства чи організації, графічний символ, комбінований образ, ініціал чи монограму. Іноді його синонімом вважається «логотип» чи «лого» корпорації, яке може бути словесним, образним, комбінованим, (включати в себе текст та зображення) об'ємним чи навіть особливим (наприклад, у вигляді фотографії, голограми тощо). Марка послуги є засобом ідентифікації послуг одного продавця від інших у вигляді охоронного знаку. Торговельна марка дозволяє вирізнити товар серед аналогічної продукції та забезпечити її правовий захист.

Вдало підібрана палітра кольорів є одним з самих потужних брендингових інструментів. З метою грамотного визначення кольорової палітри слід: визначити характер майбутнього бренду, вивчити значення кольорів, обрати три ключових кольори (базовий, акцентний та нейтральний) та колірну схему (монохромну, аналогову, додаткову (комплементарну), тріадну).

Фірмовий комплект шрифтів дозволяє унікально відобразити текст у носіях фірмового стилю. Іноді гарнітури спеціально розробляються для конкретної компанії, але більшість брендів обирають серед загальнодоступних ліцензійних шрифтів. Наприклад, такі можна знайти на онлайн-платформі *Google Fonts*.

Гасло (або рекламний девіз) бренду є короткою фразою, яка передає ключову ідею, цінність та позиціонування компанії. Вона дозволяє привернути увагу цільової аудиторії, стимулювати продажі та відтак сприяє формуванню іміджу бренду. Зазвичай гасло складається від трьох до восьми слів. Наприклад, бренд Coca-Cola використовувала гасло *«Відчуй смак»* (англ. *«Taste the Feeling»*), *«Справжня магія»* (англ. «*Real Magic»*), *«Свята наближаються»* (англ. *«Holiday are Coming»*), *«Завжди Coca-Cola»* (англ. *«Always Coca-Cola»)* тощо.

Візитівкою, візиткою або візитною карткою є носій контактної інформації про особу або компанію. Зазвичай вона має прямокутну форму з цупкого паперу розміром 50 мм на 90 мм (стандарт) або 55 мм на 85 мм (євро). Повинна обов'язково містити ПІБ, посаду, назву фірми та контакти, виконуючи роль інструменту для представлення при знайомстві чи ділових зустрічах.

Фірмовим персонажем вважається продуманий маркетинговий інструмент, який відіграє важливу роль у підвищенні запам'ятовуваності бренду через наступний ряд переваг: зростанні впізнаваності бренду, перетворенні складних для пояснення речей на більш зрозумілі, створенні емоційної прив'язки до бренду, підвищенні залученості аудиторії, а також збільшенні продажів.

Персонажі можуть бути у вигляді маскотів (талісманів), втілювати «голос бренду», мати власну історію (бренд-герой) чи бути натхненними реальною людиною. Для створення сильного персонажу слід дотримуватись інструкції:

1. Провести дослідження цільової аудиторії;
2. Створити легенду для свого персонажа;
3. Придумати візуальний стиль персонажа;
4. Придумати голос і стиль спілкування персонажа з аудиторією;
5. Придумати середовище персонажа та його оточення [9].

С. Носенко розглядає брендбук (англ. *brandbook*) як документ компанії, який містить вичерпний опис бренду, його історію, ціль, місію, стиль комунікації (англ. *tone of voice*) та візуальну айдентику (логотип, кольори, шрифти). Він вважається «інструкцією з використання» торгової марки, що забезпечує єдиний, унікальний та впізнаваний стиль у рекламі, пакуванні, на сайті тощо [10].

Як зазначає Н. Є. Колесник, інноваційним способом візуального представлення

брендбуку є його поєднання з мультимедійними технологіями, які дозволяють поєднувати різні типи інформації (текст, графіку, звук, відео та анімацію). Наприклад, за допомогою них можна здійснити анімацію логотипу, візуалізувати динамічні композиції, інтегрувати відеопрезентації бренду, використовувати різні інтерактивні елементи (кнопки, переходи, гіперпосилання) і створювати ефект занурення (англ. *immersive experience*). Завдяки цьому брендбук перестає представляти з себе лише інструкцію та перетворюється на повноцінний продукт для комунікації [11].

Розрізняють також логобук та гайдлайн. Логобук (англ. *logobook*) містить детальний опис логотипу та перелік правил щодо його побудови: шрифти, кольори, розміри, пропорції, варіанти його розташування, використання фону тощо. Він вважається базовим документом, який дозволяє здійснити перший крок до закріплення основних констант фірмового стилю. Гайдлайн (англ. *guideline*) містить правила використання всіх візуальних атрибутів бренда, охоплює принципи оформлення друкованої і сувенірної продукції, уніформи персоналу, оздоблення інтер'єру торгових чи офісних приміщень тощо.

У межах реалізації освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» у Житомирському державному університеті імені Івана Франка основи теоретичні та практичні аспекти розробки фірмового стилю реалізуються під час вивчення освітніх компонент «Дизайн візуальних комунікацій» та «Айдентика».

Отже, опанування основ айдентики та фірмового стилю в системі дизайну візуальних комунікацій є одним з важливіших чинників успішності майбутнього фахівця з графічного дизайну, яке розвиває професійне мислення, допомагає зрозуміти принципи візуальної комунікації (як використовуючи правильну форму, колір та композицію донести необхідний зміст), підвищує конкурентоспроможність фахівця та готує до реальних професійних завдань.

Література:

1. Онлайн-бібліотека найкорисніших словників української мови «Горох». URL: https://goroh.pp.ua/ (дата звернення: 14.04.2026)

2. Baltusyte E. Corporate identity design : Why the best brands put guardrails in place. *Temlafy* : веб-сайт. URL: https://www.templafy.com/designing-for-success-4-elements-of-corporate-identity/ (дата звернення: 14.04.2026).

3. Marchand E. Visual Identity vs. Brand Identity : Key Differences. Metabrand : веб-сайт. URL: https://www.metabrand.digital/learn/visual-identity-vs-brand-identity-key-differences (дата звернення: 14.04.2026).

4. Амескан К. Фірмовий стиль та айдентика: чому важливо мати візуальний образ бренду і з чого він складається. *Kukurudza* : вебсайт. URL: https://kukurudza.com/blog/firmovyj-styl-ta-ajdentyka/ (дата звернення: 14.04.2026)

5. Брильов С.В. Айдентика як інструмент візуальної комунікації : особливості графічного дизайну. *Grail of Science*. 2026. № 63. С. 923–925. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.06.03.2026.109 (дата звернення: 18.04.2026).

6. Шаповал А.П., Мазніченко О.В., Осадча А.М. Роль дизайну у створенні фірмового стилю. *Теорія та практика дизайну.* 2023. № 28. С. 212–219. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.23 (дата звернення: 18.04.2026).

7. Колесник Н.Є. Дизайн візуальних комунікацій : теорія та практика в умовах сьогодення. *Збірник тез доповідей наукової конференції викладачів та молодих науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка з нагоди Днів науки* (електронне видання), 16–17 травня 2024 р. С. 54–57. URL: https://eprints.zu.edu.ua/40840/ (дата звернення: 20.04.2026).

8. Білодід Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну : навчальний посібник. Київ : ПАРАПАН, 2021. 240 с.

9. Як фірмовий персонаж збільшує продажі та лояльність клієнтів. *Genius space* : вебсайт. URL: https://genius.space/lab/yak-firmovij-personazh-zbilshuye-prodazhi-ta-loyalnist-kliyentiv/ (дата звернення: 20.04.2026)

10. Носенко С. Все про брендбук : особливості, поради щодо створення, вартість та приклади. *SendPulse* : вебсайт. URL: https://sendpulse.ua/blog/brandbook (дата звернення: 20.04.2026)

11. Колесник Н. Є. Інноваційні підходи до створення брендбуку засобами мультимедійних технологій. *Формула творчості : теорія і методика мистецької освіти :* матеріали X Всеукр. наук.-практ. конф., м. Полтава, 25 березня 2026 р. Полтава, 2026. С. 165–168. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47238/ (дата звернення: 20.04.2026).

References:

1. Onlain-biblioteka naikorysnishykh slovnykiv ukrainskoi movy «Horokh». (n. d.). [Online library of the most useful dictionaries of the Ukrainian language "Gorokh"]. Retrieved from https://goroh.pp.ua/ (accessed April 14, 2026) [in Ukrainian].
2. Baltusyte, E. (2025). Corporate identity design: Why the best brands put guardrails in place. *Temlafy*: vebsait. Retrieved from: https://www.templafy.com/designing-for-success-4-elements-of-corporate-identity/ (accessed April 14, 2026).
3. Marchand, E. (n.d.).Visual Identity vs. Brand Identity : Key Differences. *Metabrand* : veb-sait. Retrieved from https://www.metabrand.digital/learn/visual-identity-vs-brand-identity-key-differences (accessed: April 14, 2026).
4. Ameskan, K. (2024). Firmovyi styl ta aidentyka : chomu vazhlyvo maty vizualnyi obraz brendu i z choho vin skladaietsia [Corporate style and identity : why it is important to have a visual brand image and what it consists of]. *Kukurudza*: vebsait. Retrieved from https://kukurudza.com/blog/firmovyj-styl-ta-ajdentyka/ (accessed: April 14, 2026) [in Ukrainian].
5. Brylov, S.V. (2026). Aidentyka yak instrument vizualnoi komunikatsii : osoblyvosti hrafichnoho dyzainu [Visual identity as a tool of visual communication: specific features of graphic design]. *Grail of Science*, 63, 923–925. DOI : https://doi.org/10.36074/grail-of-science.06.03.2026.109 (accessed: April 18, 2026) [in Ukrainian].
6. Shapoval, A. P., Maznichenko, O. V., Osadcha, A. M. (2023). Rol dyzainu u stvorenni firmovoho styliu [The role of design in creating corporate identity]. *Teoriia ta praktyka dyzainu,* 28, 212–219. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.23 (accessed: April 18, 2026) [in Ukrainian].
7. Kolesnyk, N.Ye. (2024). Dyzain vizualnykh komunikatsii : teoriia ta praktyka v umovakh sohodennia [Visual communications design: theory and practice in today's environment]. *Zbirnyk tez dopovidei naukovoi konferentsii vykladachiv ta molodykh naukovtsiv Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka z nahody Dniv nauky :* zbirnyk tez dopovidei (elektronne vydannia), 16–17 travnia 2025 r. (pp. 54–57). Retrieved from https://eprints.zu.edu.ua/40840/ (accessed: April 20, 2026) [in Ukrainian].
8. Bilodid, Yu.M., Polishchuk, O.P. (2021). Osnovy dyzainu [Design basics] : navchalnyi posibnyk. Kyiv: PARAPAN. [in Ukrainian].
9. Iak firmovyi personazh zbilshuie prodazhi ta loialnist kliientiv. (n. d.). [How a corporate character increases sales and customer loyalty]. *Genius space*: vebsait. Retrieved from: https://genius.space/lab/yak-firmovij-personazh-zbilshuye-prodazhi-ta-loyalnist-kliyentiv/ (accessed: April 20, 2026) [in Ukrainian].
10. Nosenko, S. (2026). Vse pro brendbuk : osoblyvosti, porady shchodo stvorennia, vartist ta pryklady [All about a brand book : features, tips for creating, cost and examples]. *SendPulse*: vebsait. Retrieved from: https://sendpulse.ua/blog/brandbook (accessed April 20, 2026) [in Ukrainian].
11. Kolesnyk, N.Ye. (2026). Innovatsiini pidkhody do stvorennia brendbuku zasobamy multymediinykh tekhnolohii [Innovative approaches to creating a brand book using multimedia technologies]. *Formula tvorchosti : teoriia i metodyka mystetskoi osvity :* materialy Kh Vseukr. nauk.-prakt. konf., Poltava, 25 berezen 2026 r. Poltava (pp. 165–168). Retrieved from: https://eprints.zu.edu.ua/47238/ (accessed: April 20, 2026) [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



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

УДК 004.8:930.1:94
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.36

Прокопович Тетяна Анатоліївна,
кандидат психологічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0000-0001-9935-6645
prokopovych.tetiana@gmail.com

Концевич Ізабелла Збігнівна,
магістр образотворчого мистецтва
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0009-0008-3779-455X
zeeskabel@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ ЗАСОБАМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ: АНАЛІЗ ПОРТРЕТІВ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ЛИТОВСЬКОГО ВІТОВТА

Стрімкий розвиток генеративних технологій штучного інтелекту суттєво розширив можливості створення візуального контенту, зокрема зображень історичних постатей. Такі технології дедалі частіше використовуються у науково-популярному, освітньому та культурному середовищі для візуалізації історичного минулого. Особливої актуальності це питання набуває у випадках, коли достовірні портретні зображення історичних діячів відсутні або є обмеженими. Однією з таких постатей є великий князь литовський Вітовт, зовнішність якого не має підтвердженої портретної реконструкції. Метою дослідження є аналіз особливостей формування візуального образу історичних постатей у генеративних системах штучного інтелекту, оцінка відповідності таких зображень історичним джерелам та визначення можливостей і обмежень використання штучного інтелекту для цифрової реконструкції історичних персонажів. Методологічну основу дослідження становить поєднання методів генерації зображень за допомогою різних платформ штучного інтелекту, порівняльного аналізу отриманих портретів, а також візуального та стилістичного аналізу сформованих образів. Для проведення дослідження було використано кілька генеративних систем штучного інтелекту, зокрема ChatGPT, AI Image Creator Fotor, Leonardo AI, ImagineArt та ImgIt. Результати дослідження демонструють, що незалежно від використаної системи штучного інтелекту формується подібна структура візуального образу історичної постаті, яка включає типові антропоморфні риси та символічні атрибути влади. У більшості випадків згенеровані портрети відтворюють образ зрілого правителя з бородою, довгим волоссям та елементами військового або князівського вбрання. Подібна повторюваність характеристик свідчить про формування узагальненого візуального архетипу середньовічного правителя, що базується на поширених культурних уявленнях та художніх традиціях, а не на достовірних історичних джерелах. Отримані результати підтверджують, що генеративні системи штучного інтелекту здатні створювати різноманітні стилістичні варіанти зображень історичних постатей, однак такі зображення мають умовний характер і відображають алгоритмічну інтерпретацію узагальнених візуальних моделей.

Ключові слова: *генеративні моделі, цифрова іконографія, історична візуалізація, цифровий живопис, портрет.*

Prokopovych Tetiana, Kontsevych Izabella. FORMATION OF THE VISUAL IMAGE OF HISTORICAL FIGURES USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE: ANALYSIS OF PORTRAITS OF GRAND DUKE OF LITHUANIA VYTAUTAS

The rapid development of generative artificial intelligence technologies has significantly expanded the possibilities for creating visual content, including images of historical figures. Such technologies are increasingly used in scientific, educational, and cultural contexts for the visualization of the historical past. This issue becomes particularly relevant in cases where reliable portrait images of historical figures are absent or extremely limited. One such figure is Grand Duke of Lithuania Vytautas, whose physical appearance has no confirmed portrait

© Прокопович Т. А., Концевич І. З., 2026

reconstruction. The purpose of this study is to analyze the features of visual image formation of historical figures in generative artificial intelligence systems, to assess the correspondence of such images to historical sources, and to identify the possibilities and limitations of using artificial intelligence for the digital reconstruction of historical personalities. The methodological framework of the research combines methods of image generation using various artificial intelligence platforms, comparative analysis of the obtained portraits, and visual and stylistic analysis of the generated images. Several generative artificial intelligence systems were used in the study, including ChatGPT, AI Image Creator Fotor, Leonardo AI, ImagineArt, and ImgIt. The results of the study demonstrate that regardless of the artificial intelligence system used, a similar structure of the visual representation of the historical figure is formed, including typical anthropomorphic features and symbolic attributes of power. In most cases, the generated portraits reproduce the image of a mature ruler with a beard, long hair, and elements of military or princely attire. This repetition of characteristics indicates the formation of a generalized visual archetype of a medieval ruler based on widespread cultural perceptions and artistic traditions rather than on reliable historical sources. The obtained results confirm that generative artificial intelligence systems are capable of producing diverse stylistic versions of images of historical figures. However, such images remain conditional representations and reflect an algorithmic interpretation of generalized visual models.

Key words: *generative models, digital iconography, historical visualization, digital painting, portrait.*

Вступ. Стрімкий розвиток генеративних технологій штучного інтелекту суттєво розширив можливості створення цифрового візуального контенту. Сучасні алгоритми здатні генерувати зображення на основі текстових описів або аналізу великих масивів даних, що сприяє їх активному використанню у сфері освіти, культури та цифрових гуманітарних досліджень [11]. Одним із напрямів застосування таких технологій стало створення зображень історичних постатей, зокрема тих, для яких достовірні портретні джерела відсутні або збереглися лише фрагментарно [14].

Разом із тим використання штучного інтелекту для формування образів історичних діячів актуалізує проблему достовірності таких зображень. Генеративні моделі формують візуальні образи на основі узагальнення великої кількості візуальних даних, у результаті чого створюється не реальна реконструкція зовнішності, а стилізована інтерпретація, що відображає поширені культурні уявлення про відповідну історичну епоху [15]. Особливо це стосується середньовічних правителів, для яких не збереглося портретних зображень, створених за життя.

Однією з таких історичних постатей є великий князь литовський Вітовт, зовнішність якого не має підтвердженої портретної реконструкції. У зв'язку з цим використання генеративних систем штучного інтелекту для створення його зображень становить інтерес з точки зору аналізу механізмів формування цифрових історичних образів.

Матеріали та методи. У науковій літературі активно досліджуються можливості використання таких технологій для роботи з історичними джерелами, реконструкції культурних об'єктів та створення цифрових інтерпретацій історичних образів. Зокрема, підкреслюється, що застосування генеративного штучного інтелекту у роботі з історичними фотографіями розширює доступ до архівних матеріалів, однак створені зображення можуть містити історичні неточності та потребують експертної перевірки [1, 15]. Подібні аспекти розглядають S. M. Al-Ghamdi та N. Yusuf, які доводять, що штучний інтелект здатний відтворювати елементи культурної спадщини, проте точність передачі культурно значущих деталей може бути обмеженою [9]. У контексті цифрової культурної спадщини S. Schauer та K. Simbeck акцентують увагу на використанні генеративних моделей у створенні інтерактивних музейних застосунків [13]. Водночас E. Stjernholm та ін. зазначають, що згенеровані зображення минулого часто поєднують узагальнені символи епохи, національні стереотипи та анахронічні елементи, що впливає на інтерпретацію історичних подій і постатей [14]. Проблеми достовірності та інтерпретації контенту, створеного штучним інтелектом, розглядає В. Менжулін, який наголошує на ризику появи інформаційних викривлень у згенерованих матеріалах [5]. Освітні аспекти застосування штучного інтелекту досліджують В. Литвиненко

та І. Рудянин, які підкреслюють можливості автоматизації інтелектуальних завдань і персоналізації навчання, але звертають увагу на необхідність збереження критичного підходу до використання таких технологій [4, 6]. С. Копилов та І. Пігович також відзначають потенціал інтеграції штучного інтелекту у систему історичної освіти за умови поєднання цифрових інструментів із традиційними методами історичного аналізу [3]. Окремий напрям досліджень пов'язаний із використанням когнітивних моделей культурних символів у генеративних системах штучного інтелекту, що дозволяє підвищити точність цифрових реконструкцій культурної спадщини [11]. Таким чином, сучасні дослідження свідчать про значний потенціал генеративних технологій штучного інтелекту у сфері цифрового мистецтва. Водночас недостатньо вивченими залишаються питання формування візуальних образів конкретних історичних постатей у генеративних системах штучного інтелекту та оцінки їх відповідності історичним джерелам, що визначає актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

Метою дослідження є аналіз особливостей формування візуального образу історичних постатей у генеративних системах штучного інтелекту, оцінка відповідності таких зображень історичним джерелам та визначення можливостей і обмежень використання штучного інтелекту у реконструкції історичних образів.

Результати. Вітовт (бл. 1350–1430), відомий у джерелах як великий князь литовський, належить до ключових політичних діячів Східної Європи пізнього середньовіччя. Його правління пов'язане зі зміцненням Великого князівства Литовського, розширенням територій держави, а також активною участю у політичних і військових процесах Центрально-Східної Європи [7, 8]. Постать Вітовта широко представлена у письмових історичних джерелах, однак питання його реальної зовнішності залишається дискусійним через відсутність достовірних портретних зображень, створених за життя правителя. Проте ці джерела майже не містять детальних характеристик зовнішності правителя, що значно ускладнює можливість її реконструкції.

Важливим джерелом формування візуального образу Вітовта стали пізніші іконографічні матеріали, зокрема гравюри та ілюстрації, створені через кілька століть після його смерті. Подібні зображення здебільшого мають умовний характер і відображають не стільки реальні риси історичної особи, скільки художні традиції відповідної епохи та уявлення митців про типового середньовічного правителя. У таких роботах Вітовт зазвичай постає у князівському або військовому вбранні, з атрибутами влади та символами державності, що підкреслює його політичний статус, але не гарантує портретної достовірності. У подальші історичні періоди формування образу Вітовта значною мірою відбувалося завдяки художнім реконструкціям історичного живопису, науково-популярних видань та музейних експозицій. Такі реконструкції, як правило, базуються на узагальнених уявленнях про зовнішність представників правлячої еліти середньовіччя та стилістичних особливостях художньої традиції відповідного часу. Таким чином, аналіз історичних та іконографічних джерел свідчить, що достовірного портретного зображення Вітовта, створеного за його життя або на основі безпосереднього спостереження сучасників, не збереглося [8]. Більшість відомих візуальних репрезентацій цієї історичної постаті є пізнішими художніми інтерпретаціями, сформованими під впливом культурних традицій, історичної пам'яті та художніх уявлень про середньовічного правителя.

Це створює підґрунтя для дослідження того, яким чином сучасні цифрові технології, зокрема системи генеративного штучного інтелекту, формують нові візуальні інтерпретації історичних постатей. З огляду на відсутність достовірних портретних джерел, образ Вітовта у цифровому середовищі дедалі частіше відтворюється за допомогою алгоритмів штучного інтелекту, які генерують зображення на основі аналізу великих масивів візуальних даних [9, 10]. У такому випадку сформований образ може відображати не

реальні антропологічні риси історичної особи, а узагальнені уявлення про типового середньовічного правителя, закладені у навчальних вибірках відповідних моделей.

Методологічною основою дослідження став комплекс підходів, спрямованих на аналіз можливостей генеративних систем штучного інтелекту у формуванні візуального образу історичних постатей. Основними методами дослідження стали генерація зображень за допомогою систем штучного інтелекту, порівняльний аналіз отриманих портретів, а також візуальний і стилістичний аналіз згенерованих зображень. Такий підхід дозволив оцінити, які елементи образу історичної постаті найчастіше відтворюються алгоритмами штучного інтелекту та якою мірою ці елементи відповідають загальним історико-культурним уявленням про правителів середньовічної епохи.

Результати застосування зазначених систем узагальнено у табл. 1, де подано порівняльну характеристику використаних платформ штучного інтелекту та їхніх можливостей щодо створення історичних портретів.

Використання різних систем генеративного штучного інтелекту дозволяє простежити, яким чином алгоритми, навчені на великих масивах візуальних даних, відтворюють образ історичної постаті на основі узагальнених уявлень про зовнішність правителів відповідної епохи.

Першим етапом дослідження стала генерація портрета Вітовта за допомогою системи ChatGPT із функцією створення зображень – рис. 1. Аналіз зображення свідчить, що система штучного інтелекту формує образ правителя відповідно до усталених візуальних шаблонів середньовічної іконографії.



Рис. 1. Портрет Вітовта, згенерований системою ChatGPT

На портреті Вітовт зображений як зрілий чоловік із довгим волоссям і бородою, що традиційно асоціюється з образом досвідченого правителя та воєначальника. Обличчя має стриманий вираз, що підкреслює риси влади, мудрості та внутрішньої зосередженості, характерні для художніх зображень історичних діячів. Важливим елементом композиції є князівський одяг та елементи військового обладунку, які виконують символічну функцію й підкреслюють статус правителя. Темна кольорова гама, використана у зображенні, а також приглушений фон створюють

Таблиця 1

Порівняльна характеристика систем штучного інтелекту, використаних у дослідженні

Система ШІ	Тип генерації зображень	Основні можливості	Характерна стилістика результатів
ChatGPT	Генеративна дифузійна модель	Створення зображень за текстовим описом	Реалістичний цифровий портрет
Fotor AI Image Creator	Генеративна нейромережа	Автоматична стилізація портретів	Стилізований історичний портрет
Leonardo AI	Diffusion-based model	Високий рівень деталізації та варіативності	Художній концепт-арт
Imagineart	Генеративна модель	Генерація ілюстрацій у різних стилях	Цифрова історична ілюстрація
Imgit	Генеративна модель	Швидке створення портретних зображень	Стилізований портрет

Джерело: побудовано автором.

атмосферу історичного портрета, стилістично наближеного до живописних традицій пізнього середньовіччя та раннього Нового часу.

Для поглиблення аналізу було використано іншу систему генеративного штучного інтелекту – AI Image Creator Fotor, яка дозволяє створювати стилізовані історичні портрети на основі текстового опису. Отримані зображення подано на рис. 2.



Рис. 2. Портрети згенеровані ШІ Вітофт: 1 – AI Image Creator Fotor; 2 – AI Image Creator Fotor

Аналіз представлених зображень свідчить, що система Fotor формує дещо іншу візуальну інтерпретацію образу правителя, порівняно з попереднім прикладом. У згенерованих портретах помітна більш виражена стилізація під історичну ілюстрацію, що проявляється у деталізації елементів одягу, наявності військових обладунків та використанні символічних атрибутів влади. Подібні елементи підсилюють образ правителя як військового лідера та представника середньовічної аристократії.

Незважаючи на певні стилістичні відмінності між двома зображеннями, обидва портрети демонструють спільні характерні риси: зрілий вік персонажа, довге волосся, бороду, а також використання князівського або військового вбрання. Це свідчить про те, що система штучного інтелекту відтворює типізований образ середньовічного правителя, який сформувався у масовій культурі та історичній візуальній традиції.

Наступним етапом дослідження стала генерація портретів за допомогою системи Leonardo AI, яка широко використовується для створення художніх ілюстрацій та концепт-арту з високим рівнем деталізації. Результати генерації подано на рис. 3.



Рис. 3. Портрети згенеровані ШІ Вітофт: 1 – Leonardo; 2 – Leonardo; 3 – Leonardo; 4 – Leonardo

Аналіз представлених зображень демонструє значну варіативність інтерпретацій образу історичної постаті, що є характерною рисою генеративних моделей штучного інтелекту. Незважаючи на відмінності у композиції, кольоровій гамі та деталізації, усі чотири портрети мають спільні візуальні характеристики: зрілий вік персонажа, довге волосся, виразну бороду, а також наявність елементів військового або князівського вбрання. Подібні риси підкреслюють статус правителя, що відповідає усталеним уявленням про середньовічних політичних лідерів. Важливою особливістю зображень, створених системою Leonardo AI, є високий рівень художньої деталізації. У портретах чітко відтворено текстуру обладунків, елементи оздоблення одягу та декоративні символи влади. Така деталізація наближає зображення до стилістики історичного живопису або сучасного концепт-арту, що часто використовується у візуалізації історичних або фентезійних сюжетів.

Для завершення порівняльного аналізу було використано ще дві системи генеративного штучного інтелекту – ImagineArt та ImgIt, що також застосовуються для створення цифрових історичних ілюстрацій. Отримані результати подано на рис. 4.



Рис. 4. Портрети згенеровані ШІ Вітофт: 1– ImagineArt; 2 – Imgit

Таблиця 2

Узагальнена характеристика візуального образу Вітовта у портретах, згенерованих різними системами штучного інтелекту

Система генерації	Характерні риси зовнішності	Атрибути статусу та одягу	Художня стилістика	Тип образу
ChatGPT	Зрілий чоловік із бородою, стриманий вираз обличчя	Князівський одяг, елементи обладунку	Реалістичний цифровий портрет	Образ правителя
AI Image Creator Fotor	Довге волосся, борода, підкреслена мужність	Військові обладунки, декоративні елементи	Стилізований історичний портрет	Воєначальник
Leonardo AI	Виразні риси обличчя, довга борода	Лицарські обладунки, символи влади	Художній концепт-арт	Середньо-вічний лідер
ImagineArt	Зрілий вік, сива борода	Князівські обладунки, урочистий одяг	Цифровий реалізм	Правитель-аристократ
ImgIt	Довге волосся, борода	Військовий одяг, декоративні елементи	Стилізована цифрова ілюстрація	Історичний персонаж

Джерело: побудовано автором.

Аналіз згенерованих зображень демонструє, що обидві системи формують образ правителя у межах подібної візуальної моделі, характерної для більшості сучасних цифрових реконструкцій історичних постатей. Та все ж зображення відрізняються за художньою стилістикою та деталізацією. У портреті, створеному системою ImagineArt, помітна тенденція до більшої реалістичності та історичної стилізації, що проявляється у деталізованому відтворенні обладунків, декоративних елементів одягу та інтер'єру. Натомість зображення, згенероване системою ImgIt, має виразні риси сучасної цифрової ілюстрації з акцентом на контрастності кольорів, чітких контурах і більш драматичній композиції. Незважаючи на стилістичні відмінності, обидва портрети відтворюють подібний набір візуальних характеристик, що підтверджує тенденцію генеративних моделей до формування узагальненого образу середньовічного правителя.

Отже, незважаючи на відмінності у деталізації, художній манері та композиції зображень, у більшості портретів простежуються подібні риси зовнішності та атрибути влади, що формують узагальнений образ середньовічного правителя. Це свідчить про те, що генеративні алгоритми відтворюють не індивідуальні антропологічні особливості історичної постаті, а типологізований візуальний шаблон, сформований у сучасному інформаційному просторі [12]. З метою узагальнення результатів проведеного дослідження було здійснено інтегрований порівняльний аналіз згенерованих портретів – табл. 2.

Аналіз отриманих результатів свідчить, що незалежно від використаної генеративної платформи формується подібна структура візуального образу історичної постаті. У більшості випадків персонаж постає як зрілий чоловік із бородою та довгим волоссям, одягнений у князівський або військовий одяг із символічними атрибутами влади. Подібна модель відтворює типовий культурний архетип середньовічного правителя, сформований у художній традиції та сучасному цифровому середовищі. Тому згенеровані портрети слід розглядати не як реконструкцію реальної зовнішності історичної особи, а як алгоритмічну інтерпретацію узагальнених уявлень про правителя відповідної історичної епохи. При цьому генеративні алгоритми формують зображення на основі узагальнення великих масивів візуальних даних, тому створені образи відображають типові характеристики історичної епохи, а не індивідуальні антропологічні риси конкретної особи.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз портретів Вітовта,

згенерованих різними системами штучного інтелекту, показує, що генеративні алгоритми формують узагальнений візуальний образ правителя, заснований на поширених культурних уявленнях про середньовічних лідерів. Незалежно від використаної платформи у зображеннях повторюються подібні риси зовнішності та символічні атрибути влади. У більшості випадків Вітовт постає як зрілий воєначальник із бородою, довгим волоссям і елементами князівського або військового вбрання, що відображає радше типовий архетип середньовічного правителя, ніж реальну зовнішність історичної особи. Згенеровані зображення слід розглядати як умовні художні інтерпретації, сформовані алгоритмічним аналізом візуальних даних, а не як достовірні історичні реконструкції. Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування отриманих результатів під час створення освітніх матеріалів, музейних візуалізацій, цифрових гуманітарних проєктів та науково-популярних публікацій. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням вибірки генеративних моделей та порівняльним аналізом візуальних образів історичних постатей у системах штучного інтелекту.

Література:

1. Єфремова О. Використання сервісу ШІ RunwayML для створення візуалізації даних. *Вісник Дніпровської академії неперервної освіти. Серія: Філософія. Педагогіка*. 2024. Т. 1. № 1. С. 142–149. DOI: https://doi.org/10.54891/2786-7013-2024-1-16.
2. Казаков Г., Точиліна І. Використання Chat GPT у викладанні історії в закладах середньої освіти: погляд вчителя. *Гуманітарні студії: історія та педагогіка*. 2024. № 1(7). С. 42–51. URL: http://gsip.wunu.edu.ua/index.php/gsipua/article/view/193 (дата звернення: 10.03.2026).
3. Копилов С., Пігович І. Штучний інтелект у системі вищої історичної освіти: підходи, проблеми та перспективи. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. № 1(141). С. 268–284. DOI: https://doi.org/10.24139/2312-5993/2025.01/268-284.
4. Литвиненко В.Ю. Використання студентами філологічних спеціальностей ШІ у виконанні індивідуальних завдань: проблеми та перспективи. *Вісник науки та освіти*. 2025. № 3(33). С. 395–403. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-3(33)-395-403.
5. Менжулін В. З досвіду використання штучного інтелекту істориком філософії: галюцинації та булшит, креативність та адаптивність. *Sententiae*. 2025. Т. 44. № 3. С. 176–200. DOI: https://doi.org/10.31649/sent44.03.176.
6. Рудянин І. Штучний інтелект як інструмент персоналізації навчання історії у ЗВО. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92. Т. 2. С. 51–55. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-7.
7. Терещенко Ю. Великий князь литовський Вітовт. *Історія і Я*. 2019. № 67–68. URL: https://day.kyiv.ua/article/istoriya-i-ya/velykyy-knyaz-lytovskyy-vitovt (дата звернення: 10.03.2026).
8. Шабульдо Ф.М. Вітовт (Вітаутас). *Енциклопедія історії України*. Т. 1. А–В. Редкол. В. А. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ. Наукова думка. 2003. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Vitovt (дата звернення: 10.03.2026).
9. Al-Ghamdi S.M., Yusuf N. Digital heritage and fashion: preserving cultural identity through AI and virtual archives. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2026. DOI: https://doi.org/10.1093/llc/fqag008.
10. Arzomand K., Rustell M., Kalganova T. From ruins to reconstruction: Harnessing text-to-image AI for restoring historical architectures. *Challenge Journal of Structural Mechanics*. 2024. Vol. 10, № 2. P. 69–85. DOI: https://doi.org/10.20528/cjsmec.2024.02.004.
11. Li X., Lin J., Zhang X. Dynamic Transmission and Innovative Transformation of Cultural Heritage: Generative Artificial Intelligence Practices Based on Cultural Cognitive Models. *Applied Sciences*. 2025. Vol. 15, № 23. Art. 12651. DOI: https://doi.org/10.3390/app152312651.
12. Münster S., Maiwald F., di Lenardo I., Henriksson J., Isaac A., Graf M.M., Beck C., Oomen J. Artificial Intelligence for Digital Heritage Innovation: Setting up a R&D Agenda for Europe. *Heritage*. 2024. Vol. 7, № 2. P. 794–816. DOI: https://doi.org/10.3390/heritage7020038.
13. Schauer S., Simbeck K. Conceptual Implementation of a Digital Cultural Heritage Application using Generative AI. *Proceedings of the 21st International Conference on Culture and Computer Science: from Humanism to Digital Humanities (KUI '24)*. New York. Association for Computing Machinery. 2025. Article 10. P. 1–6. DOI: https://doi.org/10.1145/3719236.3719242.
14. Stjernholm E., Eriksson M., Mohammadi Norén F. On the Historical Gaze of Generative AI: Visions of Scandinavia in Stable Diffusion. *Scandinavian Journal of History*. 2025. Vol. 50, № 4. P. 458–488. DOI: https://doi.org/10.1080/03468755.2025.2511644.

15. Talebhaghighi F. Towards Archival Engagement With AI: An exploratory study using historical photographs. *Research Square*. 2026. DOI: https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-8615665/v1.

16. Xu J., Yan L., Zhang R. et al. A review of the development and application of generative technology in digital museums. *Heritage Science*. 2025. Vol. 13. Art. 589. DOI: https://doi.org/10.1038/s40494-025-02164-1.

References:

1. Yefremova, O. (2024). Vykorystannia servisu ShI RunwayML dlia stvorennia vizualizatsii danykh [Using the AI service RunwayML for data visualization]. *Visnyk Dniprovskoi akademii neperervnoi osvity. Seriia: Filosofiia. Pedahohika*, 1(1), 142–149. DOI: https://doi.org/10.54891/2786-7013-2024-1-16 [in Ukrainian].

2. Kazakov, H., & Tochylina, I. (2024). Vykorystannia ChatGPT u vykladanni istorii v zakladakh serednoi osvity: pohliad vchytelia [Using ChatGPT in teaching history in secondary education institutions: a teacher's perspective]. *Humanitarni studii: istoriia ta pedahohika*, 1(7), 42–51. Available at: http://gsip.wunu.edu.ua/index.php/gsipua/article/view/193 (Accessed 10 March 2026) [in Ukrainian].

3. Kopylov, S., & Pihovych, I. (2025). Shtuchnyi intelekt u systemi vyshchoi istorychnoi osvity: pidkhody, problemy ta perspektyvy [Artificial intelligence in the system of higher historical education: approaches, problems and prospects]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 1(141), 268–284. DOI: https://doi.org/10.24139/2312-5993/2025.01/268-284 [in Ukrainian].

4. Lytvynenko, V.Yu. (2025). Vykorystannia studentamy filolohichnykh spetsialnostei ShI u vykonanni indyvidualnykh zavdan: problemy ta perspektyvy [Use of artificial intelligence by philology students in completing individual tasks: problems and prospects]. *Visnyk nauky ta osvity*, 3(33), 395–403. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-3(33)-395-403 [in Ukrainian].

5. Menzhulin, V. (2025). Z dosvidu vykorystannia shtuchnoho intelektu istorykom filosofii: haliutsynatsii ta bulshyt, kreatyvnist ta adaptyvnist [From the experience of using artificial intelligence by a historian of philosophy: hallucinations and bullshit, creativity and adaptability]. *Sententiae,* 44(3), 176–200. DOI: https://doi.org/10.31649/sent44.03.176 [in Ukrainian].

6. Rudianyn, I. (2025). Shtuchnyi intelekt yak instrument personalizatsii navchannia istorii u ZVO [Artificial intelligence as a tool for personalization of history education in higher education institutions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 92(2), 51–55. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-7 [in Ukrainian].

7. Tereshchenko, Yu. (2019). Velykyi kniaz lytovskyi Vitovt [Grand Duke of Lithuania Vytautas]. Istoriia i Ya, 67–68. Available at: https://day.kyiv.ua/article/istoriya-i-ya/velykyy-knyaz-lytovskyy-vitovt (Accessed 10 March 2026) [in Ukrainian].

8. Shabuldo, F.M. (2003). Vitovt (Vitautas) [Vytautas]. Entsyklopediia istorii Ukrainy, Vol. 1: A–V. Kyiv: Naukova dumka. Available at: http://www.history.org.ua/?termin=Vitovt (Accessed 10 March 2026) [in Ukrainian].

9. Al-Ghamdi, S.M., & Yusuf, N. (2026). Digital heritage and fashion: preserving cultural identity through AI and virtual archives. *Digital Scholarship in the Humanities*. DOI: https://doi.org/10.1093/llc/fqag008 [in English].

10. Arzomand, K., Rustell, M., & Kalganova, T. (2024). From ruins to reconstruction: Harnessing text-to-image AI for restoring historical architectures. *Challenge Journal of Structural Mechanics*, 10(2), 69–85. DOI: https://doi.org/10.20528/cjsmec.2024.02.004 [in English].

11. Li, X., Lin, J., & Zhang, X. (2025). Dynamic transmission and innovative transformation of cultural heritage: Generative artificial intelligence practices based on cultural cognitive models. *Applied Sciences*, 15(23), 12651. DOI: https://doi.org/10.3390/app152312651 [in English].

12. Münster, S., Maiwald, F., di Lenardo, I., Henriksson, J., Isaac, A., Graf, M. M., Beck, C., & Oomen, J. (2024). Artificial intelligence for digital heritage innovation: Setting up a R&D agenda for Europe. *Heritage*, 7(2), 794–816. DOI: https://doi.org/10.3390/heritage7020038 [in English].

13. Schauer, S., & Simbeck, K. (2025). Conceptual implementation of a digital cultural heritage application using generative AI. Proceedings of the 21st International Conference on Culture and Computer Science: From Humanism to Digital Humanities (KUI '24). New York: Association for Computing Machinery, Article 10, 1–6. DOI: https://doi.org/10.1145/3719236.3719242 [in English].

14. Stjernholm, E., Eriksson, M., & Mohammadi Norén, F. (2025). On the historical gaze of generative AI: Visions of Scandinavia in Stable Diffusion. *Scandinavian Journal of History*, 50(4), 458–488. DOI: https://doi.org/10.1080/03468755.2025.2511644 [in English].

15. Talebhaghighi, F. (2026). Towards archival engagement with AI: An exploratory study using historical photographs. *Research Square*. DOI: https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-8615665/v1 [in English].

16. Xu, J., Yan, L., Zhang, R., et al. (2025). A review of the development and application of generative technology in digital museums. *Heritage Science*, 13, 589. DOI: https://doi.org/10.1038/s40494-025-02164-1 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 26.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

UDC 76.01:655.24:008(510)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.37

Ren Yutian,
PhD Student
Kyiv National University of Technologies and Design
ORCID ID: 0009-0004-7855-7703
767328531@qq.com

Dubrivna Antonina,
PhD, Associate Professor,
Kyiv College of Qilu University of Technologies
ORCID ID: 0000-0001-8012-6946
antart@ukr.net

SYMBOLIC EVOLUTION MODELS OF CHINESE AUSPICIOUS SIGNS "FU" AND "XI" IN CONTEMPORARY BOOK DESIGN

Chinese auspicious symbols are not merely decorative motifs; rather, they serve as folkloric emblems that embody aspirations, emotional sentiments, and cultural identity. In the realm of contemporary book design, these symbols have emerged as vital visual resources for shaping cultural themes and establishing emotional atmospheres; however, their folkloric functions, symbolic logic, and evolutionary divergences have yet to be fully elucidated. Against this backdrop, this study aims to identify – and theoretically substantiate – two distinct evolutionary patterns within the spectrum of Chinese auspicious symbols: "Fu" and "Xi". Furthermore, it seeks to articulate the implications of these patterns for contemporary book design practice. Situated within a theoretical framework of folklore studies, this research employs comparative analysis to examine functional divergences between these two symbolic types; structural analysis to dissect their visual characteristics; semiotic analysis to uncover the mechanisms by which they convey meaning; and case-based visual analysis to interpret the specific operational dynamics of these symbolic patterns within the context of contemporary book design. The findings indicate that "Fu" exhibits characteristics of "symbolic expansion," wherein its semantic scope expands – through homophony, visual substitution, and stylistic patterning – into non-textual visual mediums. Conversely, "Xi" demonstrates characteristics of "symbolic cohesion," wherein its symbolic efficacy relies primarily on the repetition, symmetry, and reinforcement of its textual structure – culminating, particularly within the context of wedding customs and rituals, in the formation of stable, ritualistic symbols. These two evolutionary patterns directly influence the strategies of visual translation employed in book design: the former lends itself more readily to abstract, symbolic, and non-textual forms of expression, whereas the latter necessitates the preservation of the core calligraphic structure and symmetrical order. The innovative contribution of this paper lies in its proposal of the "symbolic expansion" and "symbolic cohesion" models for the evolution of auspicious symbols, thereby revealing the direct correlation between these evolutionary dynamics and the strategic approaches adopted in contemporary book design.

***Key words**: Chinese Folk Symbols; Symbolic Evolution, Symbolic Expansion, Symbolic Cohesion, Visual Semiotics, Book Design, Cultural Translation, Auspicious Imagery, Graphic Design, Folk Culture.*

Рен Юшіян, Дубрівна Антоніна. МОДЕЛІ СИМВОЛІЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КИТАЙСЬКИХ СПРИЯТЛИВИХ ЗНАКІВ «ФУ» ТА «СІ» У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ КНИГ

Китайські сприятливі символи – це не просто декоративні мотиви; радше вони служать фольклорними емблемами, що втілюють прагнення, емоційні почуття та культурну ідентичність. У сфері сучасного книжкового дизайну ці символи стали життєво важливими візуальними ресурсами для формування культурних тем та створення емоційної атмосфери; однак їхні фольклорні функції, символічна логіка та еволюційні розбіжності ще не повністю з'ясовані. На цьому тлі це дослідження має на меті виявити та теоретично обґрунтувати дві різні еволюційні моделі в спектрі китайських сприятливих символів – «Фу» та «Сі». Крім того, воно прагне сформулювати значення цих моделей для сучасної практики книжкового дизайну. Розташоване в теоретичних рамках фольклористики, це дослідження використовує порівняльний аналіз для вивчення функціональних розбіжностей між цими двома типами символів; структурний аналіз для аналізу їхніх візуальних характеристик; семіотичний аналіз для розкриття механізмів, за допомогою яких вони передають значення; та візуальний аналіз на основі конкретних випадків для інтерпретації

© Ren Yutian, Dubrivna A., 2026

специфічної операційної динаміки цих символічних моделей у контексті сучасного книжкового дизайну. Результати дослідження показують, що «Фу» демонструє характеристики «символічного розширення», де його семантичний обсяг розширюється через омофонію, візуальну заміну та стилістичне структурування у нетекстові візуальні середовища. І навпаки, «Сі» демонструє характеристики «символічної згуртованості», де його символічна ефективність спирається насамперед на повторення, симетрію та посилення його текстової структури, що кульмінацією є, зокрема, в контексті весільних звичаїв та ритуалів, формування стабільних, ритуалістичних символів. Ці дві еволюційні моделі безпосередньо впливають на стратегії візуального перекладу, що використовуються в дизайні книг, де перша легше піддається абстрактним, символічним та нетекстовим формам вираження, тоді як друга вимагає збереження основної каліграфічної структури та симетричного порядку. Інноваційний внесок цієї статті полягає в пропозиції «екстенсіональної» та «конденсованої» моделей еволюції сприятливих символів, тим самим виявляючи прямий зв'язок між цією еволюційною динамікою та стратегічними підходами, прийнятими в сучасному дизайні книг.

***Ключові слова**: китайські народні символи, еволюція символів, символічне розширення, символічна згуртованість, візуальна семіотика, дизайн книги, трансляція культури, сприятливі образи, графічний дизайн, народна культура.*

Introduction. In recent years, traditional Chinese auspicious signs have received increasing attention in visual culture and contemporary design research. Their significance lies not only in their decorative value, but also in their role as carriers of blessing, emotional expectation, and collective cultural memory. In contemporary design, therefore, the key issue is not the simple repetition of traditional forms, but the translation of symbolic meaning into visual language that remains effective in a modern context [1, p. 2640–2649]. At the same time, studies on the graphitization of Chinese characters show that Chinese characters function not only as linguistic signs, but also as visual forms with structural and semantic properties, which makes them especially adaptable to reinterpretation in design practice [2, p. 2187–2197].

This issue becomes particularly important in book design. Unlike isolated graphic application, book design requires traditional elements to interact with text, layout, rhythm, and the overall atmosphere of reading. Traditional motifs should therefore not be treated as detachable decoration, but as meaningful visual components that participate in the expression of a book's subject and cultural tone [3, p. 4–7; 4, p. 111–113].

However, auspicious signs are often discussed as a unified symbolic category, which obscures the differences between specific symbols. This problem is especially evident in the cases of "Fu" and "Xi". Although both belong to the broader system of Chinese auspicious culture, their modes of symbolic operation are not identical. The meaning of "Fu" tends to extend beyond the written character into broader visual forms, whereas "Xi" remains more closely tied to ritual structure, symmetry, and textual recognizability. Research on the character "Fu" indicates that its vitality lies in processes of semantic expansion and cultural reinterpretation [5, p. 11–29]. By contrast, existing research suggests that the effectiveness of "Xi" is closely tied to stable ritual context and continued visual recognition [6, p. 37]. On this basis, this study argues that "Fu" and "Xi" should not be treated as equivalent symbolic phenomena. Instead, they represent two distinct modes of development, defined here as symbolic expansion and symbolic cohesion. The article examines how these modes are reflected in contemporary book design and how they shape different strategies for the visual translation of traditional auspicious signs.

Materials and Methods. This study employs comparative analysis, structural analysis, semiotic analysis, and case study in order to examine the symbolic development of the auspicious signs "Fu" and "Xi" and their visual translation in contemporary book design.

Comparative analysis is used to identify differences in cultural function, usage context, and visual transmission between the two signs. The comparison focuses on whether meaning depends on the direct visibility of the written character and on the extent to which it can be transferred into other visual forms. This makes

it possible to establish that, although both signs belong to the same cultural system, they do not operate according to the same symbolic logic.

Structural analysis is applied to the visual forms of "Fu" and "Xi" in both traditional folk imagery and selected contemporary book covers. The analysis considers composition, symmetry, repetition, centrality, decorative transformation, and the degree to which the original character remains recognizable after stylization. This approach helps explain why "Fu" can generate more visual variations, while "Xi" relies more strongly on structural stability.

Semiotic analysis is used to examine how symbolic meaning is preserved, extended, or recontextualized when these signs move from folk culture into contemporary design. Particular attention is given to the relationship between signifier and signified, especially in cases where "Fu" extends into image-based forms, while "Xi" remains dependent on textual recognizability. In this way, visual change is understood as a process of symbolic transformation rather than mere decoration.

Case study is applied to selected book covers related to auspicious culture and wedding culture. These cases are analyzed as concrete instances of visual translation, with attention to the interaction of title, ornament, imagery, and composition. Through the combination of these methods, the study connects cultural interpretation with visual evidence and demonstrates how different symbolic mechanisms operate in contemporary book design.

Discussion. The analysis shows that although "Fu" and "Xi" both belong to the system of Chinese auspicious signs; they do not follow the same symbolic logic. Their differences are reflected not only in cultural function, but also in the ways their meanings are visually transmitted and transformed in contemporary book design. This distinction is related to the dual nature of Chinese characters as both linguistic and graphic forms, since visual translation depends on the relationship between semantic content and structural recognizability [2, p. 2187–2197]. As a result, although both signs originate in recognizable character forms, they develop in different directions.

This divergence can already be observed in folk visual materials. Fig. 1, a and Fig. 1, b show "Xi" and "Fu" in folk use as basic character-based signs. At this level, both still rely on recognizable textual structure as the primary carrier of meaning. At the same time, Fig. 1, c and Fig. 1, d reveal different tendencies in visual treatment. "Xi" reinforces its own structure through simplification and repetition, whereas "Fu", while retaining recognizable traces of the original character, shows a stronger tendency toward ornament, deformation, and visual extension. In other words, the difference between symbolic cohesion and symbolic expansion is already visible in folk visual practice. "Fu" demonstrates the characteristics of symbolic expansion. Its auspicious meaning is not confined to the direct presentation of the written character, but can enter patterned, image-based, and stylized visual systems. Research on the character "Fu" indicates that its cultural significance is not limited to lexical meaning, but develops through broader processes of semantic association and symbolic extension [5, p. 11–29]. This tendency is clearly illustrated by Fig. 2, a. In a decorative pattern system, the meaning of "Fu" is not conveyed through a single isolated and standard character form. Instead, it is integrated into a larger ornamental structure through graphic transformation, while its auspicious meaning remains intact. Formal change, in this case, does not weaken meaning. On the contrary, it enables "Fu" to enter a wider field of visual expression. The same mechanism continues in contemporary book design. Fig. 2, c and Fig. 2, d show how "Fu" is translated into modern cover design through decorative motifs, patterned systems, and combinations of text and image. In *Fujian's Traditional Fu Culture* [Fig. 2, c], "Fu" no longer appears as the only standard visual center, but is transformed into a decorative graphic structure. In *Chinese Auspicious Patterns: An Illustrated Guide to the Five Blessings "Fu"* [Fig. 2, d], the "Five Bats" image and the written character work together to reinforce auspicious meaning through both textual and visual channels. This is consistent with earlier research indicating that traditional auspicious imagery

can continue to function in contemporary design through transformed visual application rather than literal repetition [1, p. 2640–2649].

By contrast, "Xi" demonstrates the characteristics of symbolic cohesion. Its symbolic force depends more strongly on the preservation of structural form, especially symmetry, repetition, and centrality. Existing research indicates that the effectiveness of "Xi" in wedding culture is closely related to stable ritual use and continued visual recognition [6, p. 37]. This can be clearly seen in the visual materials. In Fig. 1, c, the sign is simplified, but its structural framework is visibly reinforced. Fig. 2, b further shows that even in a complex ceremonial environment, "Xi" is not displaced by surrounding visual elements, but functions as the central marker of ritual meaning. Unlike "Fu", its visual effectiveness does not derive from outward extension, but from the continued strengthening of its own structural and semantic core. The same mechanism is preserved in contemporary book design. The three cases in Fig. 3 show that the visual translation of "Xi" is based not on semantic expansion, but on structural preservation and formal concentration. In *A Match Made in Heaven: Anecdotes of Ancient Chinese Weddings* [Fig. 3, a], the double-character structure remains the central visual framework. In *Chinese-Style Marriage* [Fig. 3, b], decorative treatment is applied, but the sign remains immediately recognizable because its symmetry is preserved. In *Hanzhong Wedding Customs and Culture* [Fig. 3, c], "Xi" is incorporated into a broader ornamental system while still maintaining graphic centrality. These examples show that the translation of "Xi" relies less on substitution than on the continued concentration of meaning within a stable formal structure.

Taken together, the results indicate that contemporary book design should not approach traditional auspicious signs through a single visual method. "Fu" is more adaptable to image-based, decorative, and composite forms of translation, whereas "Xi" requires stronger preservation of structural identity, ritual centrality, and recognizability. Two different symbolic mechanisms therefore correspond to two different design paths.



a b c d

Fig. 1. Folk uses and visual divergence of "Xi" and "Fu". a-"Xi" lantern ornament; b-"Fu" folk ornaments; c-simplified "Xi" decoration; d-simplified "Fu" decoration



a b c d

Fig. 2. Symbolic expansion of "Fu" and symbolic cohesion of "Xi". a-"Fu and Shou" pattern plate; b-wedding ceremony scene; c-Fujian's Traditional Fu Culture; d-Chinese Auspicious Patterns: An Illustrated Guide to the Five Blessings "Fu"



a b c

Fig. 3. Symbolic cohesion of "Xi" in contemporary book design. a-A Match Made in Heaven: Anecdotes of Ancient Chinese Weddings; b-Chinese-Style Marriage; c-Hanzhong Wedding Customs and Culture

The concepts of symbolic expansion and symbolic cohesion help explain why traditional auspicious signs should not be treated as homogeneous visual resources in contemporary book design. Although "Fu" and "Xi" both express auspiciousness and blessing, they differ in the way meaning is generated and visually organized. As a result, they cannot be translated through the same design strategy.

The visual materials used in this study do not form a simple linear sequence. Rather, they reveal different levels of symbolic operation. Fig. 1 shows that both "Fu" and "Xi" are rooted in character-based forms within folk visual

culture, while already indicating different tendencies of development. Fig. 2 demonstrates how this difference becomes more pronounced in different visual types. On the one hand, "Fu" can enter patterned and graphitized systems while preserving continuity of meaning. On the other hand, "Xi", even within a complex ceremonial scene, continues to emphasize its structural and semantic center. Fig. 2, c and Fig. 2, d, together with Fig. 3, further show how these two mechanisms are translated into contemporary book design.

The case of "Fu" suggests that some traditional symbols possess a relatively open symbolic structure. Their meanings are not fixed within the original character form, but can continue to operate through decoration, association, imagery, and pattern. What matters in such cases is not whether the standard character is preserved in full, but whether auspicious meaning remains continuous across different visual carriers. For this reason, the design translation of "Fu" permits a higher degree of deformation and ornament. Fig. 1, d, Fig. 2, a, and Fig. 2, c and Fig. 2, d together support this mechanism of expansion from textual form into a broader visual field. This interpretation is consistent with earlier studies on the way traditional auspicious imagery continues to function in contemporary design through transformation rather than direct repetition [1, p. 2640–2649]. By contrast, the case of "Xi" suggests that some traditional symbols preserve meaning primarily through structural stability. Its effectiveness does not come from outward expansion, but from the continued reinforcement of symmetry, repetition, and ritual centrality. Fig. 1, c, Fig. 2, b, and Fig. 3 all show that even when "Xi" enters decorative, spatial, or design-oriented environments, its structural core must remain clear and recognizable. In this sense, symbolic cohesion does not imply formal rigidity. Rather, it refers to the sustained concentration of meaning within a stable and recognizable formal framework [6, p. 37]. This mechanism explains why the design translation of "Xi" cannot rely heavily on image substitution, but must preserve continuity of structure and recognition. From a methodological perspective, this distinction has direct implications for book design. If all traditional auspicious signs are treated as interchangeable decorative elements, the result may be superficial borrowing or symbolic distortion. Previous studies have shown that the value of traditional elements in book design lies not in surface ornament, but in the way, they connect with theme, visual structure, and reading experience [3, p. 4–7; 4, p. 111–113]. The present analysis further suggests that different symbols require different visual strategies. Signs such as "Fu" may be translated through motif, ornament, pattern, and indirect imagery, whereas signs such as "Xi" are more effectively translated through the reinforcement of symmetry, structural order, and textual identity. This conclusion is also compatible with studies emphasizing the coordination of visual structure, thematic expression, and design logic in high-quality book design [7, p. 32–41]. As Lv Jingren argues, book design is not a matter of piling up decoration, but of organizing visual form on the basis of textual meaning and reading experience [8, p. 224–237].

The significance of this study therefore lies not in describing visual materials one by one, but in using them as evidence to identify two different symbolic mechanisms and to show how these mechanisms shape the translation of traditional culture in contemporary book design. Symbolic expansion and symbolic cohesion provide a more precise framework for understanding the modern application of traditional auspicious signs, and they offer a theoretical basis for more targeted design practice in the future.

Results. This study has shown that although the Chinese auspicious signs "Fu" and "Xi" both belong to the broader system of auspicious culture; they do not follow the same symbolic logic. On this basis, the study defines two distinct modes: symbolic expansion and symbolic cohesion. The analysis demonstrates that "Fu" operates through symbolic expansion. Its auspicious meaning can move beyond the direct visibility of the written character and continue to function through decoration, imagery, and associative visual forms. By contrast, "Xi" operates through symbolic cohesion. Its symbolic force depends more strongly on the preservation of

structural recognizability, particularly symmetry, repetition, and ritual centrality. These differences lead to distinct design strategies. The former is more open to indirect and image-based translation, whereas the latter requires stronger retention of textual structure and visual order. The contribution of this study lies in clarifying the internal distinction between two frequently used auspicious signs and in linking this distinction to concrete visual strategies in book design. Rather than treating traditional symbols as interchangeable decorative elements, the study demonstrates that effective design depends on understanding the specific symbolic mechanism of each sign and translating it accordingly.

More broadly, the concepts of symbolic expansion and symbolic cohesion provide a useful framework for analyzing how traditional cultural elements can be transformed in contemporary visual practice. They suggest that the relationship between cultural meaning and visual form is not uniform, but depends on the internal logic of each symbol. This perspective may offer a basis for more precise and context-sensitive applications of traditional culture in design.

Literatures:

1. 王超然. 中国传统吉祥图案在现代标志设计中的应用研究. 设计进展, 2023, 8(4): 2640-2649. DOI: 10.12677/Design.2023.84322.
2. 徐茜雅. 汉字图形化中的“形”“意”研究[J]. 设计进展, 2023, 8(4): 2187-2197. DOI: 10.12677/Design.2023.84264.
3. 万庆. 传统图形符号在书籍装帧设计中的应用探讨. 现代教育前沿, 2021, 2(4): 4-7.
4. 周海涵. 传统文化在书籍装帧设计中的运用研究. 文化产业, 2021(26): 111-113.
5. 李守奎. 汉字阐释与汉字文化普及——以“福”字为例. 汉字汉语研究, 2021(2): 11-29.
6. 刘文洁, 赵培泽. “囍”字在民俗婚礼中的流变研究. 美术教育研究, 2016(11): 37.
7. 周畅, 刘勇. 基于扎根理论的“中国最美的书”装帧设计影响因素研究. 出版科学, 2022, 30(1): 32-41.
8. 吕敬人. 书艺问道：吕敬人书籍设计说. 上海: 上海人民美术出版社, 2017.

References:

1. Wang, Chaoran. (2023). Application of traditional Chinese auspicious patterns in modern logo design. *Design Progress, 8*(4), 2640-2649. https://doi.org/10.12677/Design.2023.84322 [in Chinese]
2. Xu, Q. Y. (2023). A study on “form” and “meaning” in the graphicization of Chinese characters. *Design Progress, 8*(4), 2187-2197. https://doi.org/10.12677/Design.2023.84264 [in Chinese]
3. Wan, Q. (2021). On the application of traditional graphic symbols in book binding design. *Frontier of Modern Education, 2*(4), 4-7. [in Chinese]
4. Zhou, H. H. (2021). Research on the application of traditional culture in book binding design. *Cultural Industry*, (26), 111-113. [in Chinese]
5. Li, S. K. (2021). Interpretation of Chinese characters and the popularization of Chinese character culture: Taking the character “Fu” as an example. *Chinese Character and Chinese Language Studies*, (2), 11-29. [in Chinese]
6. Liu, W. J., & Zhao, P. Z. (2016). A study on the evolution of the character “Xi” in folk weddings. *Art Education Research*, (11), 37. [in Chinese]
7. Zhou, C., & Liu, Y. (2022). A grounded theory study on the factors influencing the binding design of “The Most Beautiful Books in China”. *Publishing Journal, 30*(1), 32-41. [in Chinese]
8. Lv Jingren. (2017). Shu yi wen dao [On the art of books]. Shanghai People’s Fine Arts Publishing House. [in Chinese]

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.038
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.38

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

ЛОКАЦІЇ ВІЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ МИТЦІВ 1990–2000-Х РОКІВ: КАВ'ЯРНІ, ПРИВАТНІ ПОМЕШКАННЯ, ВУЛИЧНІ ВИСТАВКИ

Виставкова політика і діяльність головних державних інституцій – Національної спілки художників України та Дирекції художніх виставок Міністерства культури України станом на кінець 1980-х років уже явно не влаштовувала соціальний мистецьткий запит. Виставкова політика залишалася незмінною від часів перших повоєнних виставок. Тобто обов'язкова художня рада роздивлялася пропозиції і виносила свій вирок. До офіційних виставок потрапляли лише роботи членів Спілки художників або молодіжного об'єднання. Виключення складали роботи декоративн- прикладного напряму. Їх автори могли не мати спеціальної освіти і не бути членом НСХУ, але за умов співпраці з Художнім фондом, або підприємствами системи Укрхудожпрому Міністерства будівельних матеріалів УРСР. Художні ради були яскравим прикладом тоталітарної системи та елементом офіційного тиску на митців. Художня виставка залишалася джерелом доходу митця, адже закінчувалася експозиція роботою закупівельної комісії. Для переважної більшості митців це була єдина форма заробітку. Тиск художньої ради на митця у першу чергу відбувався у сенсі обраної митцем теми. Твори з не соціально активними темами (за виключенням пейзажу), практично не мали шансу потрапити на виставку. У такий спосіб велика кількість митців, роботи яких не потрапляли на офіційну художню виставку, не мали змоги оприлюднювати своє мистецтво. Офіційних приватних галерей на ту пору в Україні не існувало. Незадоволення у мистецьких колах виставковою діяльністю країни наростало повільно, але вибухнуло одночасно. Причиною, що спровокувала нову хвилю незадоволення стала трагедія на Чорнобильській атомній станції, яка зрештою і привела до падіння радянської влади.

Рухи спротиву офіційній мистецькій доктрині держави почалися ще з кінця 1970-х років. На кінець 1980-х вони вже чітко окреслилися як бажання багатьох митців не залежати від примх художньої ради і показувати своє мистецтво.

Кордони українських мистецьких просторів розширювалися. Їх ставало більше. По усій країні почали зароджуватися неформальні творчі гурти. Цей процес охопив не лише зображальне мистецтво, але й літературні, театральні, кінематографічні кола митців. 1988 року у офіційній пресі було надруковано вкрай важливий документ – Закон «Про кооперацію», що, безумовно, допомогло організації та узаконенню нових творчих об'єднань.

Важливим залишалося питання спілкування творчих людей, що відбувалося поза офіційними спілками художників, письменників, народних майстрів. Такими локаціями спілкування ставали кав'ярні, клуби, приватні помешкання, вуличні виставки. Цей феномен мистецького життя мало досліджений. Автор пропонує власну версію розвитку локацій неформального спілкування, що базується на численних інтерв'ю з учасниками процесу, які жили і працювали у зазначений період в різних містах України.

Ключові слова: *неформальні творчі об'єднання, творча спільнота, візуальне мистецтво, вуличні виставки.*

Rohotchenko Kostyantyn. VENUES WHERE ARTISTS GATHERED FREELY IN THE 1990S AND 2000S: COFFEE SHOPS, PRIVATE HOMES, AND STREET EXHIBITIONS

The exhibition policy and activities of the main state institutions – the National Union of Artists of Ukraine and the Directorate of Art Exhibitions of the Ministry of Culture of Ukraine, as of the end of the 1980s, clearly did not satisfy the social artistic demand. The exhibition policy has remained unchanged since the first post-war exhibitions. That is, the mandatory artistic council looked at the proposals and passed its verdict. Only the works of members of the Union or youth association were included in the official exhibitions. The exceptions were decorative and applied works. Their authors could not have a special education and not be a member of the NSHU, but under

© Роготченко К. О., 2026

the conditions of cooperation with the Art Fund, or enterprises of the Ukrkhudozhprom system of the Ministry of Building Materials of the Ukrainian SSR. Art councils were a vivid example of a totalitarian system and an element of official pressure on artists. The art exhibition remained a source of income for the artist, because the exhibition ended with the work of the purchasing commission. For the vast majority of artists, it was the only form of income. The pressure of the artistic council on the artist primarily occurred in the sense of the theme chosen by the artist. Works with non-socially active themes (with the exception of the landscape) practically had no chance of getting into the exhibition. In this way, a large number of artists whose works did not enter the official art exhibition did not have the opportunity to publicize their art. At that time, there were no official private galleries in Ukraine. Dissatisfaction in art circles with the country's exhibition activities grew slowly, but exploded at the same time. The reason that provoked a new wave of discontent was the tragedy at the Chernobyl nuclear power plant, which ultimately led to the fall of the Soviet government.

Movements of opposition to the official artistic doctrine of the state began as early as the late 1970s. By the end of the 1980s, they were already clearly defined as the desire of many artists not to depend on the whims of the artistic council and to show their art.

The boundaries of Ukrainian artistic spaces were expanding. There were more of them. Informal creative groups began to emerge all over the country. This process covered not only visual arts, but also literary, theatrical, and cinematographic circles of artists. In 1988, an extremely important document was published in the official press – the Law "On Cooperation", which certainly helped the organization and legalization of new creative associations.

The issue of communication of creative people, which took place outside the official unions of artists, writers, folk craftsmen, remained important. Cafes, clubs, private residences, and street exhibitions became such places of communication. This phenomenon of artistic life has been little studied. The author offers his own version of the development of informal communication locations, which is based on numerous interviews with the participants of the process who lived and worked in the specified period in various cities of Ukraine.

Key words: *street exhibitions, informal creative associations, creative community, visual art.*

Постановка проблеми. Пропонована для дослідження тема, щодо спілкування творчих людей поза межами офіційних інституцій часів тоталітарного суспільства, а також перших років після проголошення Незалежності мало розроблена. Автор спробував розширити такі знання шляхом вивчення оприлюдненої інформації стосовно задекларованого питання та інтерв'ювання митців і мистецтвознавців, які брали безпосередню участь у творчому житті того періоду. Оприлюднення невідомих раніше фактів розкриє розуміння тих процесів, які зрештою допомогли сформували мистецькі рухи від періоду тоталітарного панування у культурі до часів вільного вибору творчого шляху.

Мета статті – спроба розширити інформацію про історію локацій вільного спілкування митців різних регіонів України 1990-2000 -х років: кав'ярні, приватні помешкання, вуличні виставки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одна з перших дослідників культурних процесів 1980-2000 –х років Надія Бабій звернула увагу і описала з мистецтвознавчої, а найголовніше з культурознавчої точки зору, культуру кав'ярень, де зароджувалися майбутні мистецькі об'єднання та групи. Посилаючись на приватний архів Бабій Н. читаємо: «За словами архітектора Зеновія Соколовського, традиція збиратися на каві була характерна виключно для західноукраїнських областей…» [1]. З таким висновком важко погодитися, враховуючи інші спогади. У рецензії Олексія Роготченка на книгу «Хрещатик нашого йо, або Повойо…» Кондель-Пермінової Н. М., О. Роготченко детально описує зустрічі митців, архітекторів, письменників, журналістів у декількох кав'ярнях Києва періоду 1970-2000-х років. [12]. Колоритні описи Тернополя 80-90 років зустрічаємо у есеях Василя Махна. У збірці «Врубай свою музику гучніше, якщо можеш» автор описує кав'ярню «Муза» як місце зустрічей місцевої богеми та формування поетичного гурту «Західний Вітер», що існував до 1992 року. [10]. Маркіян Іващишин згадував, що у часи, коли не було мобільних телефонів, їх роль виконували кав'ярні. На щоденних зустрічах у кав'ярнях обмінювалися інформацією, а також листами, книжками, пізніше касетами [6].

Згадки про спілкування митців у кав'ярнях знаходимо у дисертації А. Луговської [9].

Головною джерельною базою пропонованого дослідження стали інтерв'ю

з А. Криволапом, О. Дубовиком, О. Соловйовим, Н. Ніколайчук, В. Зінченком, А. Горбенком, Ю. Гиленком, М. Базак, В. Сидоренком, І. Яковець, О. Роготченком, О. Ременякою, Т. Зиненко, В. Ковтуном, А. Холоменюком та інших.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні, у час демократичного суспільства і проголошеної Незалежності, учений має право користуватися раніше забороненими для загального оприлюднення матеріалів. З архівних полиць дослідники змогли дістати матеріали, що розкривають правду про події, які відбувалися у царині культурного поля. Настав час вивчити , навіть, ті аспекти художнього життя, які ніколи не були досліджені у повній мірі. Саме такими є документи, спогади, висновки людей, що безпосередньо брали участь у тодішньому творчому житті. Враховуючи той факт, що від подій 1980-1990-х років проминуло сорок років, особливо важливо користуватися такими свідченнями. Тож використовуючи методологічну основу сучасного мистецтвознавчого та культурологічного дослідження автор використовує міждисциплінарний підхід, а також історико-культурний метод, компаративний, типологічний. Структурно-факторний аналіз і метод інтерв'ювання лягли у основу пропонованої статті.

Наводимо інтерв'ю з різними митцями та мистецтвознавцями, які були зафіксовані автором.

Тетяна Зіненко, кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва Національного університету "Полтавська політехніка" імені Юрію Кондратюка (місто Полтава) у інтерв'ю Костянтину Роготченку розповіла про полтавське мистецьке неформальне середовище кінця 80– 90 років минулого століття: «Насправді місць зустрічей у Полтаві було декілька. Влітку збиралися на станції прокату човнів на Ворсклі. Весна, осінь і зима – це кав'ярня «Парсуна» на колишній вулиці Жовтневій (зараз Соборній) біля БК (Будинок культури К. Р.) ПТК. «Парсуна» була і першим недержавним виставковим простором. Площа закладу була геть невеличка, тож і стіни були маленькі. Картин можна було експонувати 10-12, але місце було козирне. Молоді дуже подобалося» [4].

У центрі Черкас поруч з будинком художників та виставковим залом до не давна працювало кафе «Ярославна». За спогадами Інни Яковець – доктора мистецтвознавства, професора, завідувачки кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету, на межі 1980-90-х це було улюблене місце зустрічей митців та письменників [15].

Голова Одеської організації Національної спілки художників України Народний художник України Анатолій Горбенко, згадуючи про часи своє молодості, розповів про одеське неформальне мистецьке середовище: «Про «Гамбрінус» знають усі. Це було знакове місце не лише для одеситів, але й для багатьох гостей міста. «Гамбрінус» любили усі, про нього написані літературні твори, поезії, зняті художні фільми. Там зустрічалися художники, але переважно, коли святкували чийсь день народження. Головним чином це були уже дорослі люди, які могли собі дозволити таке. Демократична атмосфера «Гамбринуса» передбачала, що відвідати цей напів підвальчик і замовити кухоль пива може будь хто. «Гамбринус» був незалежним. Там збиралася уся Одеса. До речі, він працює і досі. А от молодь 80-90-х любила «Куманець». Це маленька кав'яренька у самому центрі міста поруч з Міськсадом та художнім училищем. От у «Куманці» збиралися усі – і дорослі і студентство. Я не пам'ятаю, аби там були якісь суперечки. Може я і ідеалізую ті часи, але в моїй уяві і спогадах пів вікової давнини залишилися лише приємні враження. Люди розмовляли виключно про мистецтво. Пам'ятаю, що інколи, навіть, виходили на вулицю і розкладали аркуші паперу з малюнками на асфальт. Могли сперечатися, а могли і підказати одне одному правильні рішення. Суперечки, звісно, точилися, але ніколи не було образ [3].

Сьогодні, на жаль, мало досліджене ще одне мистецьке середовище знакового і дуже потужного у мистецькому сенсі міста.

Йдеться про Ужгород. У Дослідженні Надії Бабій читаємо: «…в Ужгороді у кінці 70 – до початку 90-х важливим місцем для пізніх посиденьок була зала культової ресторації «Верховина» («Корона»). До особливих закладів відносять кафе «Золотий ключик». Сучасники згадують, що кав'ярня не мала жодної привабливості, окрім угорської кавомашини, яка готувала неймовірний еспресо та локації на перетині центральних вулиць міста. Розуміючи, яким важливим документом є свідчення безпосередніх учасників процесу ми звернулися до Голови Закарпатського відділення Національної спілки художників України, Народного художника України, члена-кореспондента НАМ України Бориса Кузьми. Він сказав: «Це був такий клуб, така кав'ярня, де збиралися художники. Багато було неформалів. Там проводили дискусії і різні лекції, обговорення. Адже тоді після кожної виставки було обговорення. Там можна було каву випити, можна стакан вина. Я там мав першу свою виставку у цьому клубі. Це був 1984 рік. Багато потужних у майбутньому художників починало звідти. Наприклад, Володимир Базан, Йосип Черній. Нажаль уже не один з них не живий. Клуб-кафе називався «Форум». На його місці зараз дуже крута кав'ярня. Називається «Кактус». І тепер туди ходять митці. Але якщо згадувати за старших художників, то був такий ресторан «Коруна». Потім його переіменували у «Верховину». Там бували Габда, Коцка, Ерделі і Бокшай. Там був бомон. Вони там просто жили. Картини продавалися і вони там сиділи – вино пили, багато курили, танцювали. Атмосфера була чудова. Було багато неформалів. Але ж час не зупиняється. Буквально вчора був на відкритті виставки. У нас був ще такий совдеповський меблевий комбінат і там хлопці зробили таку галерейку невеличку, але гарну. Зробили такий центр спілкування. Іван Небесник мав там виставку. Зараз трошки втрачений зв'язок з тими часами. Немає інтелігенції. Багато представників старшого покоління повмирали. А заміни немає» [8].

Шляхом не схожим на розвиток неформальних рухів у культурі України в західних і центральних регіонах цей процес проходив у регіонах східних, а саме на Чернігівщині та Сумщині. Чернігів – старовинне культурне місто з багатьма пам'ятками минулих епох, музеями, бібліотеками, відділенням Національної спілки художників України, художнім салоном, виставковим залом та художніми студіями. У 25 кілометрах від Чернігова у селищі Седнів знаходився будинок творчості НСХУ. До Чернігова на екскурсії з Седнева щорічно приїжджали сотні митців з усього СРСР. Будинок творчості мав всесоюзний статус. Художній фонд Чернігова, що обслуговував також і митців Прилук, мав достатньо замовлень, адже на Чернігівщині було багато великих підприємств у тому числі і оборонного значення. Чернігівська обласна організація національної спілки художників України жила заможно, маючи великі замовлення. Наявність власного експозиційного простору виставкових залів дозволяла робити більше художніх виставок ніж у інших регіонах держави. Разом з тим і контроль з боку облвиконкому та інших радянських керівних структур був жорсткішим. Інтерв'ю з колишнім Головою ЧОНСХУ, Заступником Голови НСХУ народним художником Володимиром Зінченком несподівано пролило світло на ряд фактів, що не були раніше оприлюднені у мистецтвознавчих та культурологічних дослідженнях: «Насправді життя було цікавим. В усякому разі для мене. Збиралися ми переважно у майстернях. Але на одній квартирі, що розташовувалась у районі неподалік церкви Усіх святих збиралися різні люди і говорили про життя, про політику, як ми живемо. Туди якимось чином привозили з Прибалтики газети проукраїнського змісту. Там трапилася і так звана ковбасна революція. Ми вийшли на вулицю, аби вже йти додому з однієї квартири де ми збиралися. Зустріч закінчилася, але люди ще не розходилися. Тоді пішли у напрямку до центру і раптом бачило, що трапилася аварія. У машину «Волгу» влітає «Москвич». За кермом «Москвича» сидів бувший прапорщик. На наших очах у всього люду відкривається багажник «Волги». Згодом з'ясувалося, що цей автомобіль належав

чернігівському обкому. Бачимо, що увесь багажник забитий коньяками, дорогими ковбасами. Короче – «ізобіліє». Тоді це було на рівні атомної бомби. Хто жив у той час – пам'ятає. Це кінець 80-початок 90-х. І раптом люди побачили таке багатство. Що мене вразило, це те, що – не почали розтягати. Незрозуміло звідки в один момент зібрався натовп. І трапилося таке. Цю «Волгу» не на колесах тягли, а почали перевертати з коліс на дах, з даху на колеса. І так перекочували у бік обкому. На нинішньому проспекті Перемоги було виставлено заслон з міліцейських курсантів, які мусили не пускати процесію. Але народ їх розкидав і «Волгу» докатили до дверей обкому комуністичної партії. Перевернули догори ногами і почався мітинг. До людей вийшов перший секретар обкому Палащенко і щось намагався пояснять, але його не слухали. Тоді хтось сказав: «А ти покажи як ти живеш». Він жив недалеко, у центрі у три поверховому будинку. Люди пішли до нього. З'ясували, що жив він скромно. У холодильнику майже нічого не було. Народ заспокоївся. Хто жив тоді – зрозуміє. Бо коли у людини 10 палок ковбаси, а ти не можеш хліба купити, то це якось хвилює і налаштовує на недобре. Повернулися ті, хто ходив і доповіли громаді. Жертв не було, але це було потрясіння. Я вважаю, що з цієї ковбасної революції почалася Перебудова. У незалежній пресі, та й по Голосам про це розповідали. Машину котили кілометри три, а то й більше. Коли міліціонери побачили – розбіглися. Люди озвірили. Сьогодні це вже підзабулося. Та й половини тих людей, що машину котили, певно, не має серед живих.

Що стосується митців, то треба віддати належне, що музеї і художній і історичний і особливо Катарбінського брали серйозну участь у культурному житті Чернігова. У музеях митці збиралися. Скромненько. Чай. Трошки винця. Кава була лише львівська «Галка». Та її ж треба було десь дістати. У Чернігові неформальних митців багато не було. Ну були такі як Женя Кріптан, Микола Небилиця. Микола Небилиця робив такі гострі малюнки. Я б, навіть, сказав критично гострі. КДБ його тягало у свій час. Тоді тільки почали організовуватися неформальні об'єднання. Застрільниками тоді були одесити і львів'яни. А у нас зразком національного підйому були Прилуки. Про це або говорять пошепки, або не говорять зовсім. Перша організація ОУН виникла не у Львові не на західній Україні, а саме у Прилуках. Це не байка. Було прийняте рішення організовувати ячейки національного руху подалі від західної України тому, що там люди перебували під жорсткою увагою КДБ. Це кінець 80-х . Тоді такого широкого руху національного не було. Але за інтересами люди об'єднувалися. Як не парадоксально, але хлопці з Прилук, наприклад, митець Семен Кантур один з перших брав участь у такому русі. Митці збиралися у майстернях. На вулиці тоді не торгували. Та й не було де. Хіба що у переході, але і там забороняли продавати роботи. Збиралися у майстерні Миколи Небелиці. Він дисидентом був. Згадую Олексія Потапенка. Тема національної ідентичності, свідомості була темою його життя. Якщо ще щось згадаю – розповім» [5].

Прояви національної ідентичності і свідомості у молодого покоління, небажання жити і творити під керівництвом правлячої радянської влади у різних областях України проходили по різному. Єдиною спільною рисою для творчих людей з різних регіонів було бажання вільного вибору у житті і творчості. Отже вертаємося до кав'ярень і приватних помешкань, як головного місця спілкування. Про життя у Луцьку зазначеного періоду у інтерв'ю від 10. 03. 2026 згадує кандидатка мистецтвознавства, завідувачка Відділу соціокультурних досліджень мистецтва ІПСМ НАМ України Оксана Ременяка: «Перші зустрічі молодих митців, літераторів та й взагалі неформалів поза офіційною Спілкою художників почалися ще у 1976-77 роках і тривали до початку 80-х у луцькому кафетерії «Сніжинка». Приблизно на цей період припадає і відкриття Клубу творчої молоді. Організаторами клубу, по суті неформального творчого об'єднання, були Сергій Столяров і Микола Кулановський – майбутній

«герой» роману Оксани Забужко. Не скажу, що це була цілком антирадянська організація, але те, що на зустрічах і у розмовах підіймалися питання національної ідентичності, віросповідання, питання замовчуваної історії краю та України в цілому – правда. Ми, навіть, видавали рукописний журнал під назвою «Бджола». Вийшло у світ 6 номерів. Я була вченим секретарем клубу. Насправді ми багато робили для міста. Почали з реального очищення. Прибирали стихійні смітники, мили, чистили старі ковані паркани. Одним словом демонстрували дію. На початку 80-х організувалося Товариства Лева на Волині. Там керував Олег Покальчук. Відродився скаутовський рух. А дівчата відроджували Вертеп. 1992 році я написала сценарій до наступного вертепу. Головними героями були бурсаки, які приходять вітати мешканців від Мазепи. За основу взяла вертеп Куліша. Вийшло ціле театральне дійство. На виставу з польського Холма приїхав Євген Ризик і зачарувався виступом. Він і запросив нас на гастролі до Польщі. Ми поїхали у села Холмщини і Підляшшя, де ще мешкали українські родини, що вціліли після сумнозвісної операції «Вісла». Наші міні концерти дуже сподобалися місцевому населенню. Ми і в Україні продовжували таку етнографічну театральну практику. Інколи збиралося дуже багато людей.

На початку 80-х у Луцьку стало модним і популярним кафе «Дизель». Це була не офіційна назва. Але локація прижилася. Людей неформального гатунку приходило багато. На стінах кафе влаштовували міні виставки. Микола Кулановський до кожного Нового року малював звіра – символа. Пам'ятаю намальованого щура. Він довго висів на стінці. Певно, цілий рік. А ще були Тигри, Кози, Кабани…

Окремою сторінкою творчого життя міського мистецького простору була місцева художня школа яку очолював Петро Костянтинович Сендзнюк. У її стінах окрім учнів збиралося багато творчого люду. Приходили не лише художники. Були молоді письменники, поети, музиканти. Були лекції про історію мистецтва і художні виставки. Стало зрозумілим, що ми на порозі нового життя. Так і трапилося 1991 року була проголошена Незалежність» [11].

Про кав'ярні, як місця вільного спілкування, згадував відомий майстер батального живопису Андрій Холоменюк –Заслужений художник України, митець з Чернівців: «Неформали і молоді митці збиралися у «Автографі». Ця кав'ярня розташовувалася у самому центрі міста. 50 метрів від центральної площі. Місце було відоме і дуже популярне. У залі стояв відеомагнітофон – новинка техніки початку 80-х. Ночами відвідувачі дивились «заборонені» фільми за участю Брюса Лі у східних єдиноборствах. У кафе був бар. Там проводили кастинг на моделі одягу. Там експонувалися і художні виставки. Навіть, я там робив свою персональну виставку. Це був самий початок 80-х. Пам'ятаю, що це була виставка акварелей. Взагалі та ідея спілкування творчої молоді була на часі. Вона, безумовно, була прогресивною. Але розвитку не по слідувало. Зараз на Кобилянській є подібний книжковий клуб імені Поля Цилана. Ще є клуб у садибі, де жив Володимир Івасюк. Вони там проводять слухання на свята. Це такий міні музей. Я їм портрет Івасюка зробив. Там проводяться літературні читання. А от художники зараз ніде не збираються. Своїх мало, а чужі не приїжджають. Немає стимулу. Раніше митці приїжджали, отримували житло, отримували майстерні. Уже давно такого немає. Тому і не їдуть [14].

Своєрідно відроджувався мистецький простір у Сумах – одному з найбільш віддалених від центра східних обласних міст. Про паралельне з офіційним художнє життя розповідає художник-реставратор Юрій Гіленко, який зараз мешкає у Норвегії: «Більшість сумчан, які жили у 80-90-х роках і цікавилися творчістю, гуртувалися навколо школи Бориса Борисовича Данченко. Він приватно викладав малюнок та живопис. Суми – місто специфічне. Кордон з Росією, мова поліська, не схожа на мову центру чи заходу. Художніх виставок набагато менше ніж у Києві чи Харкові. Місто робітниче, багато заводів, фабрик. У родині обов'язково хтось має родичів у росії. Митці

були, але не багато. Закладу вищої мистецької освіти не було. Молодь їхала вчитися до Харкова, або до Києва чи москви. Мистецьке життя бурхливим назвати важко. Виставки головним чином були у Спілці художників або у будинку культури. У БК виставлялися переважно самодіяльні митці і народні промисли. У 80-х вуличних виставок взагалі не пам'ятаю. Може у самому кінці. А от тусовка була. Це уже початок 90-х. На центральній вулиці леніна заборонили у самому кінці рух автотранспорту. Частину вулиці зробили пішохідною. Це самий центр міста. І якось стихійно виникла так звана стометрівка. Не сказати, що це було таке місце як Андрієвський узвіз у Києві, куди ми, молоді митці, усі їздили на свята днів Києва, але це було місце зустрічей молодих людей. Там була така різьблена бесідка, яка зберіглася ще з дореволюційних часів. Казали, що колись там грав міський духовий оркестр. Так от у тій бесідці і збиралася творча молодь. Не лише художники. Приходили співаки, музиканти, поети. З часом почали влаштовувати художні виставки. Пам'ятаю, що перша виставка була з акварельних робіт і олівцевих малюнків. Пізніше митці у суботу та неділю почали виставляти свої живописні твори. Інколи їх було багато. Навіть хтось приїзжав з області, хто вчився у Харкові чи Києві, а на канікулах був вдома. Такі виставки і зустрічі у бесідці не були зібранням неформалів. Тут бували різні люди. А у виставках брали участь і старші люди. Переважно самоуки, але були й професіонали. З часом стометрівка стала місцем прогулянки сумчан. Там і у мене була виставка. З ранку приносив роботи – малюнки, акварелі і декілька живописних полотен, а увечері забирав додому. Одну, навіть, продав. Щось дуже не за дорого, але було дуже приємно. А далі життя закрутило. Працював переважно на реставрації церков. Тож навчився і цеглу класти і штукатурку робити. Зараз у Сумах живе моя сестра. Привітав її з восьмим березня, а вона на ярмарку на вулиці. Каже, що святкуємо під музику шахедів над головою. Уже звикли. От таке сучасне мистецтво» [2].

Харківський мистецький простір був відмінним від решти України ще й тим, що саме у тодішній столиці відбувався бурхливий зліт мистецтва образотворчого, літературного, театрального, архітектурного. Кількість митців, літераторів, архітекторів театралів у Харкові була більшою, ніж в усій Україні разом узятій. Разом з тим жорстокість репресій по відношення до діячів культури у довоєнному Харкові не можливо порівняти з будь-яким іншим українським містом. До прикладу, у житловому будинку харківських письменників «Слово» до початку війни письменників не залишилося. Вони були або розстріляні, або вислані у концентраційні табори, де переважна їх більшість загинула. У повоєнний час боротьба митців з владою практично була відсутня. Перші прояви неформальних рухів відносяться до 1960-х років. 1970-ті, особливо їх друга половина, у спогадах людей, які тоді жили у Харкові, вимальовуються як час початку творчих експериментів, розвитку ще молодої школи харківської фотографії, творчого розквіту дизайну. На цей час припадає і поява перших неформальних груп творчої молоді. Це не були групи борців з радянською владою на кшталт київського та московського дисидентського руху. Скорше це були групи за зацікавленістю. Переважно зацікавленість стосувалася способу або напрямку малювання, фотографування чи написання літературного твору. Неформальними місцями спілкування фотографічної арттусовки Харкова періоду незалежності були, зокрема, різні кафе і бари – тут фотографи показували один одному свої знімки та обговорювали їх. У1990-х роках одним з таких осередків було кафе «Пулемет», а в 2000-х – бар «Черчіль». (інтерв'ю з Анастасією Леоновою) [9].

Інтерв'ю з Президентом Національної Академії мистецтв України академіком Віктором Сидоренком висвітлює невідомі сторінки історії мистецького простору Харкова того часу. Саме про ті роки припадають спомини про славнозвісне на той час кафе, що в народі одержало назву «Кулемет». Віктор Сидоренко згадує:««Кулемет» – це сімдесяті роки. На Сумській був такий заклад «Автомат –закусочна». У народі це місце назвали «Кулемет». Але каву там

робили смачну. Бо ті, хто пережив радянський союз, пам'ятають, що тодішня кава це був напій «Галка». У Кулеметі збиралася харківська тусовка, неформальні люди. Вони любили поговорити про мистецтво. Я з них знаю небагатьох. Пам'ятаю Льоню Іванова який був завідувач керамічною лабораторією. Це була тусовка Лимонова, Бахчаняна – шестидесятників. Вони були старшими і ми на них задивлялися як на дорослих. Це тусовка була з таким більше творчим окрасом. Я про це писав і у своїй книзі, що харківський нонконформізм відрізнявся від інших. Якщо у Києві, Львові він був з національним окрасом на базі виборювання своїх прав національної свідомості, то харківський був більше глобалістський. За свободу творчості. Писати, що хочеш. Про «Кулемет». Там насправді збиралися люди різні. Наприклад Саленко, Бахчанян. Вони поїхали до москви у пошуках більшої свободи творчості, але приїхавши до москви, зрозуміли, що її там усе рівно немає. Треба тікати на захід. І тому вони не стали особистостями національної боротьби, хоча вони й були нонконформістами. Конформізм це пристосуванці, а вони ними не були. Їх творчість не вміщалася у той затхлий соцреалізм, який тоді існував. Бабчанян. Він уже тоді робив колажі. До речі, оформлення «Літературної газети» багато у чому завдячує Бахчаняну, бо він переніс свої колажні роботи у оформлення видання. Він там працював» [13].

Слід зазначити, що Віктор Сидоренко був Головою Харківської організації національної Спілки художників України (1987–1994). А до того шість років він вчився у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, яку 1979-го року закінчив з червоним дипломом. Тобто, усі тогочасні події у мистецькому житті відбувалися на його очах та за його безпосередньою участю. Сьогоднішній Голова Харківської організації національної спілки художників України, Лавреат Шевченківської премії, Народний художник України, Віктор Ковтун згадуючи ті часи, розповів, що коли тридцяти чотири річний Віктор Сидоренко очолив харківську спілку художників, життя у колективі різко змінилося. Сидоренко був прогресивним митцем, займався творчою експериментальною фотографією, експериментував у напрямку кольору у живописі та гіперреалізму у малюнку, був спортсменом і завжди розумів молодь. Він спромігся зробити те, що не зробив жоден з двадцяти п'яти тодішніх Голів обласних організацій Національної спілки художників України. Він об'єднав офіційне життя ще радянської ідеологічної інституції з життям неформальним. Не в останню чергу тут відіграла роль кав'ярня, яку Віктор Сидоренко дозволив організувати у приміщенні Харківської спілки [7].

Висновки. Підсумовуючи спогади учасників мистецького життя зазначених років – 80-90-х років минулого сторіччя приходимо до висновку, що межа 1980-1990-х ознаменувалася рядом унікальних мистецьких явищ, що увійшли у історію мистецтва як предтеча «нового мистецтва». Під «новим мистецтвом», що почалося з часів проголошення Незалежності ми маємо на увазі зображальне мистецтво яке розвивалося без керівної ролі офіційної Спілки художників України та без впливу тоталітарного суспільства на митця. Інтерв'ю з людьми, які жили і працювали у зазначений період є найбільш продуктивний спосіб визначення істини, тому, що вони базуються на власному досвіді і не залежить від чиїхось інших вражень. Розповіді учасників інтерв'ювання засвідчили правомірність головної ідеї дисертаційного дослідження автор статті про те, що мистецька спільнота часів кінця радянської влади уже не могла жити за старими правилами і нормами. Багаторічна несправедливість художніх рад, де були прописані табуйовні теми – сакральне мистецтво, національне мистецтво, нефігуративне мистецтво, абстрактне мистецтво призвела до спротиву офіційній культурі. Перші паростки такого спротиву, який не був окреслений як нонконформізм, а залишався бажанням вільних людей добровільно створювати нове мистецтво шляхом гуртування певних груп однодумців і стали стартом до створення ряду відомих неформальних мистецьких об'єднань. Кав'ярні та приватні помешкання, де збиралися митці, про які у переважній

більшості згадують інтерв'юванні художники та мистецтвознавці, як про локації вільного спілкування, стали чинниками, що спровокували початок нової структури українського мистецького простору. Зароджувалася нова національна мистецька субкультура. Зрештою вільні угрупування митців виникли на усій території України.

Література:

1. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форуми репрезентації, перспективи. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 400 с.
2. Гиленко Юрій. Інтерв'ю від 8 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
3. Горбенко Анатолій. Інтерв'ю від 7 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
4. Зіненко Тетяна. Інтерв'ю від 7 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
5. Зінченко Володимир. Інтерв'ю від 11 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
6. Іващишин М. Червона калина. Записки на стінах. 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VE2szfMfEOI&list=PL3w TEGJlgw-pZrXKPlj92Y3sd5XygUVPx&index=3&ab_channel=OlyaPona
7. Ковтун Віктор. Інтерв'ю від 10 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
8. Кузьма Борис. Інтерв'ю від 7 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
9. Луговська А. Е. Інституції сучасного мистецтва у виставковій практиці України (початку 1990-х – 2020 років) : кваліф. наукова праця на правах рукопису : дис. доктора філософії / Київ, 2023.
10. Махно В. Котилася торба. Київ : Критика, 2011. 368 с.
11. Ременяка Оксана. Інтерв'ю від 10 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
12. Роготченко О. Хрещатик нашого йо, або Повойо… *A+C*. 2021. № 3–4. С. 221–229.
13. Сидоренко Віктор. Інтерв'ю від 13 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
14. Холоменюк Андрій. Інтерв'ю від 10 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.
15. Яковець Інна. Інтерв'ю від 7 березня 2026 р. Приватний архів К. Роготченка.

References:

1. Babii, N. (2022). *Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, forumy reprezentatsii, perspektyvy* [Current cultural and artistic practices and processes of Western Ukraine of the late XX – early XXI centuries: Cultural dominants, forums of representation, prospects]. Foliant.
2. Hilenko, Yu. (2026). *Interview on March 8, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
3. Horbenko, A. (2026). *Interview on March 7, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
4. Zinenko, T. (2026). *Interview on March 7, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
5. Zinchenko, V. (2026). Interview on March 11, 2026 [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
6. Ivashchyshyn, M. (2019, November 23). *Chervona kalyna. Zapysky na stinah* [Red viburnum. Notes on the walls] [Video]. YouTube. youtube.com
7. Kovtun, V. (2026). Interview on March 10, 2026 [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
8. Kuzma, B. (2026). Interview on March 7, 2026 [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
9. Luhovska, A. E. (2023). Instytutsii suchasnoho mystetstva u vystavkovii praktytsi Ukrainy (pochatku 1990-kh – 2020 rokiv) [Institutions of contemporary art in the exhibition practice of Ukraine (early 1990s – 2020), (Publication No. 7:061.27+7:069](477)"1990/202") [Doctoral dissertation, Kyiv]. Manuscript on rights of authorship.
10. Makhno, V. (2011). Kotylasia torba [A bag was rolling]. Krytyka.
11. Remeniaka, O. (2026). *Interview on March 10, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
12. Rohotchenko, O. (2021). Khreshchatyk nashoho yo, abo Povoio… [Khreshchatyk of our yo, or Povoio…]. *A+S*, (3–4), 221–229.
13. Sydorenko, V. (2026). *Interview on March 13, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
14. Kholomeniuk, A. (2026). Interview on March 10, 2026 [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.
15. Yakovets, I. (2026). *Interview on March 7, 2026* [Unpublished manuscript]. K. Rohotchenko Private Archive.



Рис 1. Київ. Кафе "Чай-кава" на вул. Хрещатик. Улюблене місце зустрічей творчої молоді 1970-х-1980-х років

Дата першого надходження статті до видання: 01.05.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 738:7.072.2(477.75)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.39

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

Мешко Андрій Миколайович,
доктор філософії,
доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
a.meshko@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0000-0001-8338-1643

Халмурадова Юлія Віталіївна,
доктор філософії,
доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
y.royik@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9349-231X

Панфілов Руслан Вадимович,
помічник декана з ІКТ,
Факультет образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
r.panfilov@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0009-0001-9607-3233

АВТОРСЬКІ ТА КУРАТОРСЬКІ ПРОЄКТИ РУСТЕМА СКИБІНА: ЗБЕРЕЖЕННЯ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу трьох знакових культурно-мистецьких проєктів сучасного кримськотатарського художника-кераміста, Народного художника України Рустема Скибіна: «Qalqan / Щит» (2023–2026), «Zincir / Ланцюг – ланки пам'яті» (2023) та «Yol / Шлях» (2021). Досліджено концептуальні підвалини, художньо-технологічні засади та комунікативну стратегію цих проєктів у контексті відродження та міжнародної репрезентації кримськотатарської художньої спадщини. Розкрито, що три проєкти утворюють цілісну модель культурної дії, у якій «Qalqan / Щит» спирається на відновлений у «Zincir / Ланцюг» матеріально-термінологічний фундамент традиційної кераміки та успадковує методологію соціокультурного проєктування, розроблену в межах «Yol / Шлях». Обґрунтовано, що авторська художня практика Рустема Скибіна у стилі Quru Isar поєднується з кураторською та інституційною діяльністю ГО «El Cheber / Країна майстрів», утворюючи модель «мистецько-громадського співробітництва», яка впливає на подолання наслідків культурного геноциду та тимчасової окупації Криму. Виокремлено чотири ключові механізми ефективності проєктів: мультидисциплінарність, системна співпраця з державними та міжнародними інституціями, ґрунтовне мистецтвознавче дослідження зразків у світових музейних колекціях та використання мистецького артефакту як «м'якої сили» у публічній дипломатії України. Особливу увагу приділено виставковому турне проєкту «Qalqan / Щит» у Києві, Софії, Вільнюсі, Ризі, Нью-Йорку та Лондоні, а також створенню символу-панно «Всесвіт / Dünya / Universe» для П'ятого саміту Кримської платформи при Генеральній Асамблеї ООН. Визначено, що проєкти Рустема Скибіна є актуальним інструментом утвердження культурної суб'єктності кримськотатарського народу та формування позитивного образу України у світі в умовах триваючої російсько-української війни.

Ключові слова: *кримськотатарське мистецтво, кримськотатарська кераміка, східне мистецтво, орієнталістика, тюркері, кримськотатарський орнамент, художня кераміка, декоративне мистецтво, килими, вишивка, живопис, Рустем Скибін.*

© Руденченко А. А., Мешко А. М., Халмурадова Ю. В., Панфілов Р. В., 2026

Rudenchenko Alla, Meshko Andrii, Khalmuradova Julia, Panfilov Ruslan. AUTHORIAL AND CURATORIAL PROJECTS OF RUSTEM SKYBIN: PRESERVATION, REPRESENTATION AND CULTURAL DIPLOMACY OF CRIMEAN TATAR ART

The article presents an art-historical analysis of three landmark cultural and artistic projects by the contemporary Crimean Tatar ceramic artist, People's Artist of Ukraine Rustem Skybin: "Qalqan / Shield" (2023–2026), "Zincir / Chain – Links of Memory" (2023), and "Yol / Path" (2021). The conceptual foundations, artistic and technological principles, and communicative strategy of these projects are examined in the context of the revival and international representation of the Crimean Tatar artistic heritage. It is demonstrated that the three projects form a coherent model of cultural action in which "Qalqan / Shield" draws upon the material and terminological foundation of traditional ceramics restored through "Zincir / Chain" and inherits the methodology of sociocultural project design developed within "Yol / Path." It is argued that Rustem Skybin's artistic practice in the Quru Isar style is integrated with his curatorial and institutional activity within the NGO "El Cheber / Land of Masters," forming a model of "artistic-civic collaboration" that addresses the consequences of cultural genocide and the temporary occupation of Crimea. Four key mechanisms underpinning the effectiveness of these projects are identified: multidisciplinarity; systematic cooperation with state and international institutions; rigorous art-historical research of historical artefacts in world museum collections; and the use of the artistic object as "soft power" in Ukraine's public diplomacy. Particular attention is given to the exhibition tour of "Qalqan / Shield" in Kyiv, Sofia, Vilnius, Riga, New York, and London, as well as to the creation of the symbolic panel "Universe / Dünya / Всесвіт" for the Fifth Crimea Platform Summit at the UN General Assembly. It is concluded that Rustem Skybin's projects serve as a vital instrument for asserting the cultural subjectivity of the Crimean Tatar people and shaping a positive image of Ukraine in the world amid the ongoing Russian-Ukrainian war.

Key words: *Crimean Tatar art, Crimean Tatar ceramics, Eastern art, Orientalism, turquerie, Crimean Tatar ornament, art ceramics, decorative art, carpets, embroidery, painting, Rustem Skybin.*

Вступ. Кримськотатарська художня культура впродовж останніх двох з половиною століть систематично зазнавала руйнівного тиску. Анексія Кримського ханства 1783 року, депортація 1944 року та тимчасова окупація Криму від 2014 року завдали культурі кримських татар втрат, кваліфікованих дослідниками як прояв культурного геноциду [4, с. 78–92]. Наслідком стала глибока лакуна: кримськотатарська кераміка практично відсутня у підручниках, атрибуція музейних колекцій часто обмежена знеособленим означенням «кримська кераміка», а конкретні форми посуду – сураіль, куман, гугюм, хум, куза, каса – майже невідомі широкій аудиторії [1, с. 112–124].

В умовах війни проблема репрезентації кримськотатарської спадщини набуває безпекового та дипломатичного виміру: популяризація культури корінного народу Криму є інструментом протидії російській дезінформації, утвердження територіальної цілісності України та відновлення історичної справедливості. Особливої актуальності набуває наукове осмислення авторських та кураторських практик, які перетворюють мистецький артефакт на носія культурної суб'єктності та форму «м'якої сили» [6, с. 18–20]. Однією з найяскравіших постатей у цьому контексті є Народний художник України Рустем Скибін – кераміст, дослідник, куратор та засновник ГО «El Cheber / Країна майстрів».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика кримськотатарської художньої кераміки висвітлена у працях І. Заатова з генезису та еволюції кримськотатарського декоративно-прикладного мистецтва XX ст. [1], І. Тесленко – щодо хронології кухонного посуду кримських пам'яток XV ст. [3], М. Якубовича – щодо філософських засад кримськотатарської культури доби Ханства [4]. Історіографію вивчення народного декоративного мистецтва проаналізувала Н. Акчуріна-Муфтієва [6]. Мистецтвознавчі праці О. Власова присвячені як традиційному посуду [5], так і окремим творам Р. Скибіна [7]. Ширший соціокультурний контекст висвітлено у публікаціях «Урядового кур'єра» [8] та «Крим.Реалії» [9]. Технологічні засади стилю Quru Isar представлено у текстах самого художника [2].

Найсучаснішу академічну рефлексію щодо проєкту «Qalqan / Щит» як прояву культурної дипломатії представлено у працях З. Адилової: у тезах конференції НАКККіМ (2025) [10] та кваліфікаційній магістерській роботі

[11], де діяльність ГО «El Cheber» розглянуто як модельний приклад функціонування громадських організацій корінних народів у системі міжкультурного співробітництва України. Водночас цілісне мистецтвознавче дослідження проєктів «Qalqan», «Zincir» та «Yol» як єдиної стратегії досі не здійснене, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Мета статті. Метою статті є мистецтвознавчий аналіз авторських та кураторських проєктів Рустема Скибіна «Qalqan / Щит» (2023–2026), «Zincir / Ланцюг – ланки пам'яті» (2023) та «Yol / Шлях» (2021) як цілісної стратегії збереження, репрезентації та культурної дипломатії кримськотатарського мистецтва в Україні та у світі.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали каталоги, виставкові матеріали, медіа-публікації та офіційна документація трьох проєктів, а також керамічні твори Р. Скибіна, створені в авторському стилі Quru Isar у період 2018–2026 рр. Джерельну базу доповнено матеріалами експозицій у Національному музеї «Київська картинна галерея», Латвійському національному художньому музеї (Рига), Національному музеї Литви (Вільнюс), Horniman Museum (Лондон), а також документами П'ятого саміту Кримської платформи при Генеральній Асамблеї ООН (Нью-Йорк). Застосовано історико-культурологічний, мистецтвознавчий, системно-структурний та порівняльний методи.

Результати. Проєкти «Qalqan / Щит» (2023–2026), «Zincir / Ланцюг – ланки пам'яті» (2023) та «Yol / Шлях» (2021) є наймасштабнішими у багаторічній діяльності Рустема Скибіна. Вони не є ізольованими подіями, а становлять концептуальне продовження попередніх ініціатив і утворюють логічно вибудувану модель, у якій кожен проєкт виконує свою специфічну функцію. Обраний порядок розгляду – від найбільш резонансного «Qalqan / Щит» через системотворчий «Zincir / Ланцюг» до методологічно засадничого «Yol / Шлях» – дозволяє простежити логіку публічного визнання «знизу вгору»: від видимого результату до концептуальної рамки, з якої ця стратегія розпочалась.

Становленню цієї трикомпонентної стратегії передувала інтенсивна практика реалізації культурно-мистецьких ініціатив. Після виїзду з тимчасово окупованого Криму у 2014 році та заснування ГО «El Cheber / Країна майстрів» Рустем Скибін послідовно розгортав проєкти, присвячені культурі корінного народу Криму. Серед найважливіших: серія виставок у Музеї Івана Гончара (2014–2015), де було артикульовано концепцію «ланцюга ідентичності»; культурно-дипломатичний проєкт «Дні Криму» в ПАРЄ (2015–2016, Страсбург); міжмузейний «Чумацький Шлях» (2017–2018) з виставками в Україні та п'яти зарубіжних країнах; тематична монета НБУ з орнаментом із твору «Таріль» (2018); участь у транскордонному проєкті «Стежка» (2014–2021); виставка «Дивовижні історії Криму» у «Мистецькому арсеналі» (2019); а також розробка фірмового стилю для Представництва Президента України в АР Крим (2021) [2; 8]. Ця багаторічна робота сформувала досвід та мережу партнерств, на які спираються три наймасштабніші проєкти.

Мистецько-дослідницький проєкт «Qalqan / Щит» (2023–2026). Найбільший за міжнародним резонансом проєкт Рустема Скибіна був започаткований у 2023 році за підтримки Українського культурного фонду. Його філософсько-художнє ядро становить дослідження декоративного оздоблення кримськотатарської історичної зброї та військової амуніції XVI–XVIII ст. – шабель, шоломів, кінського спорядження, зразки яких зберігаються у Музеї мистецтва Метрополітен (Нью-Йорк), Музеї Війська Польського (Варшава), Національному музеї-палаці «Топкапи» (Стамбул), Національному музеї історії України (Київ) та інших колекціях. На основі цього дослідження Р. Скибіним створено серію з дванадцяти декоративних керамічних панно-«щитів» діаметром 40 см, виконаних в авторському стилі Quru Isar та декорованих рослинними композиціями, що спираються на образ райського саду (Джаннат) – центральний топос кримськотатарської орнаментики.

Особливо показовим прикладом наукової обґрунтованості проєкту є панно «Щит

„Дружність“ / Qalqan „Sahib“», створене на основі аналізу орнаментики кримськотатарського шолома XVIII ст. [7, с. 38–47], а також панно «Тарпан» і «Шахін», орнаменти яких відтворюють декор кінського сідла з Дрезденської палати зброї та шаблі типу «чечуга» XVIII ст. Художня семантика «Військового щита» є подвійною: захист Воїна та Держави у предметному сенсі й метафоричний образ культурної стійкості кримськотатарського народу, а ширше – української державності. Це подвійне кодування забезпечило здатність проєкту функціонувати як інструмент публічної культурної дипломатії [10; 11].

Упродовж 2023–2026 рр. проєкт здійснив безпрецедентне виставкове турне: у 2023 р. – презентації в Національному музеї «Київська картинна галерея», Представництві НАТО в Україні, Посольстві Литви в Україні; у 2024 р. – Галерея «Місія» (Софія) та бастіон Вільнюської оборонної стіни (Національний музей Литви); у 2025 р. – Латвійський національний художній музей (Рига). Кульмінацією став символ-панно «Всесвіт / Dünya / Universe», створений для П’ятого саміту Кримської платформи при Генеральній Асамблеї ООН у Нью-Йорку за участю понад сорока глав держав. У 2025–2026 рр. фотовиставка «Щит / Qalqan» експонується у лондонському Horniman Museum [9].

Важливим виміром проєкту стало поєднання традиційного медіуму із сучасною тематикою: у 2024 р. Р. Скибін здійснив авторський розпис морського дрона MAGURA V5 стилізацією кримськотатарського орнаменту – символічний жест, що в єдиному образі поєднує культурну пам’ять та оборонну спроможність України. Державним визнанням суспільної значущості діяльності Р. Скибіна стало присвоєння йому у квітні 2026 року почесного звання «Народний художник України».

Культурно-мистецький проєкт «Zincir / Ланцюг – ланки пам’яті» (2023). Міжнародна видимість «Qalqan / Щит» була б неможливою без системної роботи з відновлення матеріальної та термінологічної основи кримськотатарської кераміки. Саме цю функцію виконав проєкт «Zincir / Ланцюг – ланки пам’яті» (2023), реалізований за підтримки Українського культурного фонду. Концептуальне ядро сформовано навколо слова zincir – «ланцюг», що метафорично уособлює ідентичність, сформовану послідовним зчепленням «ланок»: культури, мови, історії, пам’яті, музики, кухні та декоративно-ужиткового мистецтва.

У межах проєкту реалізовано виставковий проєкт «Кримськотатарська кераміка: спадщина майстрів», аудіовізуальний проєкт «12 міфів про Крим» та освітній лекторій «Історія та культура Криму». Центральним здобутком став артбук, у якому вперше системно реконструйовано вісімнадцять основних форм автентичного кримськотатарського побутового посуду XVIII–XX ст.: бадіє, бал бардак’, гугюм, гюльчереп, йібрик, к’атик бардаги, бухурдан, куза, куман, каса/кесе, май бардаги, мангал, сураіль, сютлюк, табак, хум, чельтек, чічек савути [3, с. 62–65]. Кожна форма розглядається у єдності функціональних, конструктивних, етимологічних та світоглядних вимірів.

Концептуально найважливішим є те, що Р. Скибін не копіює старі форми, а створює авторські копії, які передають суттєві історичні ознаки, але через призму сучасного художнього мислення. Проєкт повертає у науковий обіг структуровану систему термінів і форм, практично витіснену в XX ст., і засвідчує спадкоємність художньої традиції, здатність кримськотатарського мистецтва до самовідновлення навіть в умовах окупації. Ця відновлена база стала тим мистецьким словником, яким згодом говорив із міжнародною аудиторією проєкт «Qalqan».

Мультидисциплінарний проєкт «Yol / Шлях» (2021). Методологічно засадничим для обох вищеописаних проєктів став масштабний проєкт «Yol / Шлях» (2021), у якому Рустем Скибін виступив автором концепції, куратором та керівником команди, а реалізацію забезпечив Український культурний фонд у співпраці з куратором Влодко Кауфманом. Філософське ядро проєкту – образ «шляху» як ключа

до ретроспективного осмислення історії, державності, традицій, мови та мистецтва кримських татар. Проєкт декларував нерозривність культурного зв'язку материкової України і Криму.

У межах проєкту створено понад п'ятсот мистецьких продуктів у всіх ключових видах художньої практики: ужитковому, візуальному, аудіовізуальному, аудіальному та видавничому мистецтві. Ключовим здобутком стало формування колекції з понад двохсот п'ятдесяти предметів кримськотатарського мистецтва, переданої «Кримському Дому» як основа майбутньої кримськотатарської садиби в Національному музеї «Пирогів» [8]. Окрему складову становив субпроєкт «Чумацький Шлях» зі встановленням шести пам'ятних знаків уздовж історичного маршруту до Криму та освітній цикл з восьми відеолекцій і документального фільму «Кримськотатарські весільні традиції».

Значення «Yol / Шлях» полягає у тому, що він уперше структурував кримськотатарську культуру як цілісний об'єкт репрезентації, заклавши методологію, у якій дослідження, художня практика, видавнича діяльність та освіта функціонують як елементи єдиного комунікативного процесу. Саме ця методологія стала спільним підґрунтям для наступних проєктів.

Розглянуті у сукупності, три проєкти демонструють рідкісну вертикаль культурної роботи: «Yol / Шлях» заклав методологію та інфраструктуру; «Zincir / Ланцюг» повернув у обіг матеріальну та термінологічну базу; «Qalqan / Щит» здійснив перехід від внутрішнього відновлення до міжнародної репрезентації, перетворюючи кримськотатарське мистецтво на компонент культурної дипломатії України.

Висновки. Авторські та кураторські проєкти Рустема Скибіна «Qalqan / Щит», «Zincir / Ланцюг – ланки пам'яті» та «Yol / Шлях» утворюють цілісну модель культурної дії, у якій художня практика, наукове дослідження, кураторська робота та громадська активність функціонують як складові єдиної стратегії збереження та міжнародної репрезентації кримськотатарської спадщини. Ця стратегія спирається на мультидисциплінарність, системну інституційну співпрацю, ґрунтовне дослідження історичних зразків та використання мистецького артефакту як «м'якої сили». Ефективність моделі підтверджується міжнародною географією виставок (Київ, Софія, Вільнюс, Рига, Нью-Йорк, Лондон) та представництвом на рівні Кримської платформи при Генеральній Асамблеї Організації Об'єднаних Націй.

Творчість Р. Скибіна уособлює притаманну кримськотатарській традиції здатність бути відкритою до різноманітних культурних впливів і водночас зберігати власну ідентичність. Саме ця здатність до діалогу без втрати себе робить його проєкти ефективним інструментом утвердження культурної суб'єктності корінного народу Криму в умовах триваючої війни. Перспективи подальших розвідок пов'язані з аналізом окремих творів серії «Qalqan», дослідженням впливу проєктів на міжнародну рецепцію та порівнянням діяльності Р. Скибіна з практиками інших митців корінних народів України.

Література:

1. Заатов І. А. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан). Сімферополь : Доля, 2002. 280 с.

2. Скибін Р. В. Створення авторського стилю поліхромного розпису керамічних виробів, в традиційній культурі кримських татар. URL: https://rustemskybin.com/pages/about (дата звернення: 10.03.2026).

3. Тесленко І. Б. Хронологія однієї групи кухонного посуду з пам'яток Криму XV ст. Археологія. 2011. № 4. С. 60–68.

4. Якубович М. М. Філософська думка Кримського ханства : монографія. Київ : Комора, 2016. 446 с.

5. Власов О. А. Саани – кримськотатарський різновид тажинів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Мистецтвознавство. Вип. 50 / гол. ред. С. В. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2025. С. 207–212.

6. Акчуріна-Муфтієва Н. М. Історіографія вивчення кримськотатарського народного декоративного мистецтва. Східний світ. 2007. № 1. С. 16–22.

7. Власов О. А. Керамічне панно «Щит „Дружність“» / Qalqan „Sahib“, створене художником-керамістом Рустемом Скибіним на основі дослідження орнаментики кримськотатарського військового шолома XVIII ст. Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспективи : зб. наук. пр. / Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука. Київ, 2024. С. 38–47.

8. Бородюк Н. Візерунки українського півострова. Урядовий кур'єр : газета Кабінету Міністрів України. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/vizerunki-ukrayinskogo-pivostrova/ (дата звернення: 10.03.2026).

9. Брушневська А. Кефінський тюльпан як образ захисника Криму. Рустем Скибін – про артефакти, культуру та пам'ять кримських татар. Крим.Реалії. 02 вересня 2025. URL: https://ua.krymr.com/a/rustem-skybin-krymski-tatary-artefakty-kultura/33519761.html (дата звернення: 10.03.2026).

10. Adylova Z. Activities of the NGO «El Cheber» in the System of Ukraine's Cross-Cultural Cooperation. Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Київ, 10 квіт. 2025 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. та ін. Київ : НАКККіМ, 2025. С. 246–248.

11. Адилова З. Т. Місце кримськотатарської культури в системі міжкультурного співробітництва України з країнами світу : кваліфікац. робота на здобуття освіт. ступеня магістр : 028 Менеджмент соціокульт. діяльн. / наук. керівник Т. В. Філіна ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец., Навч.-наук. ін-т практ. культурології та артменеджменту, каф. артменеджменту та інформ. технологій. Київ, 2025. 115 с.

References:

1. 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 20th century (Genesis, evolution, current state)]. Simferopol: Dolia [in Ukrainian].

2. Skybin, R. V. (2026). Stvorennia avtorskoho styliu polikhromnoho rozpysu keramichnykh vyrobiv, v tradytsiinii kulturi krymskykh tatar [Creation of an original style of polychrome painting of ceramic products in the traditional culture of the Crimean Tatars]. Retrieved from https://rustemskybin.com/pages/about [in Ukrainian].

3. Teslenko, I. B. (2011). Khronolohiia odniiei hrupy kukhonnoho posudu z pamiatok Krymu XV st. [Chronology of a group of kitchenware from Crimean sites of the 15th century]. Arkheolohiia, (4), 60–68 [in Ukrainian].

4. Yakubovych, M. M. (2016). Filosofska dumka Krymskoho khanstva [Philosophical thought of the Crimean Khanate]. Kyiv: Komora [in Ukrainian].

5. Vlasov, O. A. (2025). Saany – krymskotatarskyi riznovyd tazhyniv [Saani – a Crimean Tatar variety of tajines]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Mystetstvoznavstvo, 50, 207–212 [in Ukrainian].

6. Akchurina-Muftiieva, N. M. (2007). Istoriohrafiia vyvchennia krymskotatarskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Historiography of the study of Crimean Tatar folk decorative art]. Skhidnyi svit, (1), 16–22 [in Ukrainian].

7. Vlasov, O. A. (2024). Keramichne panno „Shchyt „Druzhnist““ / Qalqan „Sahib“, stvorene khudozhnykom-keramistom Rustemom Skybinym na osnovi doslidzhennia ornamentyky krymskotatarskoho viiskovoho sholoma XVIII st. [Ceramic panel "Shield 'Friendship'" / Qalqan "Sahib", created by ceramic artist Rustem Skybin based on the study of ornamentation of an 18th-century Crimean Tatar military helmet]. Khudozhni praktyky pochatku XXI stolittia: novatsii, tendentsii, perspektyvy, 38–47 [in Ukrainian].

8. Borodiuk, N. (2026). Vizerunky ukrainskoho pivostrova [Patterns of the Ukrainian peninsula]. Uriadovyi kurier. Retrieved from https://ukurier.gov.ua/uk/articles/vizerunki-ukrayinskogo-pivostrova/ [in Ukrainian].

9. Brushnevska, A. (2025, September 2). Kefinskyi tiulpan yak obraz zakhysnyka Krymu. Rustem Skybin – pro artefakty, kulturu ta pamiat krymskykh tatar [The Kaffa tulip as an image of the defender of Crimea. Rustem Skybin on artefacts, culture and memory of the Crimean Tatars]. Krym.Realii. Retrieved from https://ua.krymr.com/a/rustem-skybin-krymski-tatary-artefakty-kultura/33519761.html [in Ukrainian].

10. Adylova, Z. (2025). Activities of the NGO "El Cheber" in the System of Ukraine's Cross-Cultural Cooperation. In Kultura, informatsiia, komunikatsiia: mizhdystsyplinarnyi dialoh: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. z mizhnar. uchastiu (pp. 246–248). Kyiv: NAKKKiM [in English].

11. Adylova, Z. T. (2025). Mistse krymskotatarskoi kultury v systemi mizhkulturnoho spivrobitnytstva Ukrainy z krainamy svitu [The place of Crimean Tatar culture in the system of Ukraine's cross-cultural cooperation with the countries of the world] (Master's thesis). National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.045 : 316.7
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.40

Сах Артем Ігорович,
аспірант
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0004-9018-9675
sakh.artem@knukim.edu.ua

ВІЗУАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ МІЛІТАРНОГО СИМВОЛУ: РЕСЕМАНТИЗАЦІЯ ТА ПОБУТУВАННЯ ЗНАКА N («ІДЕЯ НАЦІЇ») У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ СПРОТИВУ

У статті досліджено процеси ресемантизації та соціокультурного побутування мілітарного символу N («Ідея Нації») в контексті української культури спротиву 2014–2026 років. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення візуальної мови війни не лише як сукупності графічних об'єктів, а як складної антропологічної системи, що активно формує національну ідентичність та соціальні практики. Автором застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи соціальної семіотики (Г. Кресс, Т. ван Левен) та візуальної антропології (К. Гірц, С. Пінк). Центральним елементом теоретичної рамки обрано концепцію «густого опису» Кліффорда Гірца, що дозволило проаналізувати символ як «соціальний факт», інтегрований у повсякденне життя воюючої нації.

Доведено, що знак N за період повномасштабного вторгнення зазнав радикальної ресемантизації: із вузькоспеціалізованого маркера праворадикальних рухів він трансформувався у загальнонаціональний символ елітарності, стійкості та професійної військової звитяги. Проаналізовано конкретні форми побутування символу, зокрема практики тілесного маркування (татуювання), які розглядаються як акт «рятувальної антропології» та форма екзистенційного вибору індивіда в умовах екстремального досвіду (на прикладі оборонців Маріуполя та «Азовсталі»). Окрему увагу приділено функціонуванню знака у сфері матеріальної культури (мерч, тактичний одяг) та цифровому просторі (аватари, стріт-арт меми), де символ виступає інструментом «візуальної коаліції», об'єднуючи «тверду силу» мілітарної айдентики з емпатійними стратегіями волонтерських брендів.

У результаті дослідження встановлено, що візуальний код спротиву виконує не лише комунікативну, а й конститутивну функцію, конструюючи нові смислові ієрархії в українському суспільстві. Висновки статті підтверджують, що деколонізація візуального простору відбувається через відмову від пострадянських паттернів на користь динамічних символів, що апелюють до історичної тяглості та сучасного героїчного міфу. Перспективи подальших розвідок вбачаються у вивченні впливу технологій штучного інтелекту на реплікацію та трансформацію національних мілітарних кодів у глобальному цифровому середовищі.

Ключові слова: *візуальна антропологія, ресемантизація, мілітарний дизайн, знак «Ідея Нації», N, культура спротиву, семіотика образу, соціальні практики.*

Sakh Artem. VISUAL ANTHROPOLOGY OF THE MILITARY SYMBOL: RESEMANTIZATION AND EXISTENCE OF THE N ("IDEA OF THE NATION") SIGN IN CONTEMPORARY RESISTANCE CULTURE

The article examines the processes of resemantization and socio-cultural existence of the military symbol N ("Idea of the Nation") within the context of Ukrainian resistance culture from 2014 to 2026. The relevance of the study is driven by the need to rethink the visual language of war not merely as a collection of graphic objects but as a complex anthropological system that actively shapes national identity and social practices. The author employs an interdisciplinary approach, combining methods of social semiotics (G. Kress, T. van Leeuwen) and visual anthropology (C. Geertz, S. Pink). Clifford Geertz's concept of "thick description" is chosen as the central element of the theoretical framework, allowing for the analysis of the symbol as a "social fact" integrated into the daily life of a warring nation.

It is proven that during the period of full-scale invasion, the N sign underwent radical resemantization: from a highly specialized marker of right-wing radical movements, it transformed into a nationwide symbol of elitism, resilience, and professional military valor. Specific forms of the symbol's existence are analyzed, particularly the practices of bodily marking (tattoos), which are considered an act of "salvage anthropology" and a form of an individual's existential choice under conditions of extreme experience (using the example of the defenders of

© Сах А. І., 2026

Mariupol and "Azovstal"). Special attention is paid to the functioning of the sign in the sphere of material culture (merch, tactical clothing) and the digital space (avatars, street art memes), where the symbol acts as a tool of a "visual coalition," combining the "hard power" of military identity with the empathic strategies of volunteer brands.

The study establishes that the visual code of resistance performs not only a communicative but also a constitutive function, constructing new semantic hierarchies within Ukrainian society. The article's conclusions confirm that the decolonization of visual space occurs through the rejection of post-Soviet patterns in favor of dynamic symbols that appeal to historical continuity and the modern heroic myth. Perspectives for further research are seen in studying the impact of artificial intelligence technologies on the replication and transformation of national military codes in the global digital environment.

Key words: *visual anthropology, resemantization, military design, "Idea of the Nation" sign, N, resistance culture, image semiotics, social practices.*

Вступ. Візуальна мова війни, сформована на перетині офіційної геральдики та низових ініціатив, більше не може розглядатися виключно через призму графічного дизайну. В умовах повномасштабного вторгнення символи набувають статусу «соціальних фактів» (Е. Дюркгейм) [1, с. 24], які конструюють реальність та мобілізують суспільство. Це зумовлює потребу «антропологічного повороту»: переходу від аналізу форми емблем до вивчення їхнього соціокультурного побутування та механізмів ресемантизації.

Репрезентативним прикладом є еволюція знака N («Ідея Нації»). Виникнувши у 1990-х роках як монограма радикальних рухів, він був стигматизований ворожою пропагандою. Проте героїчна оборона Маріуполя (2022) спровокувала докорінну ресемантизацію образу: знак N вийшов за межі субкультури, ставши загальнонаціональним символом жертовності й військової звитяги. Екстремальний досвід інтегрував цей символ у повсякденні практики (татуювання, стріт-арт, мілітарну моду) як маркер нової ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження мілітарної візуальної комунікації традиційно тяжіє до геральдичного чи мистецтвознавчого підходів. Фундамент заклали праці В. Карпова [2, с. 45], дослідження О. Кравченка та І. Безмеліціної [3], С. Оганесяна та О. Колісника [4, с. 112]. Проте для розкриття антропологічного виміру варто спиратися на семіотичні концепції Р. Барта [5, с. 235] та Ю. Лотмана [6, p. 131], а також соціальну семіотику Г. Кресса і Т. ван Левена [7, p. 42].

Попри наявність теоретичної бази, бракує робіт, що розглядають мілітарний дизайн крізь оптику *візуальної антропології*. Концепція «густого опису» К. Гірца [8, p. 14] та методологія візуальної етнографії С. Пінк [9, p. 45] досі комплексно не застосовувалися для аналізу мілітарного татуювання чи штурмової айдентики в цивільному просторі, що й визначає наукову новизну статті.

Постановка проблеми та мета статті. Наукова проблема полягає у необхідності концептуалізації побутування мілітарного символу як антропологічної практики, що виходить за межі традиційного дизайну.

Метою статті є здійснення візуально-антропологічного та семіотичного аналізу процесів ресемантизації мілітарного знака N і дослідження форм його побутування (тілесних, матеріальних, цифрових) у сучасній культурі спротиву (2014–2026 рр.).

Матеріали та метод. Для реалізації мети застосовано міждисциплінарний інструментарій, що синтезує методи візуальної антропології, соціальної семіотики та компаративістики, адже мілітарна айдентика є динамічною соціальною практикою.

Фундаментальним є **візуально-антропологічний підхід**, базований на концепції «густого опису» (thick description) К. Гірца [8, p. 14]. Це дозволяє перейти від констатації форми знака N до дешифрування ієрархій значень його побутування (на шкірі, будівлях чи аватарах), перетворюючи зображення на «соціальний факт». Його доповнено **візуальною етнографією** С. Пінк [9, p. 45] через неформалізоване спостереження за візуальним ландшафтом міст і цифрових платформ (2022–2024 рр.), що фіксує перехід символіки у сферу масової культури та донації.

Для аналізу внутрішньої структури та ресемантизації застосовано **соціально-семіотичний**

метод (Р. Барт [5], Ю. Лотман [6]). Знак аналізується на денотативному (графічні форми) та конотативному (ідеологічне навантаження) рівнях, що дає змогу простежити зміну конотацій знака N від політичного контексту до екзистенційного наповнення.

Емпіричну базу становлять візуальні артефакти 2022–2024 років: 1) *Тілесні артефакти* (татуювання N); 2) *Матеріальна культура* (мерч 3 ОШБр, AB3.store, стріт-арт); 3) *Цифрові об'єкти* (меми, макети зборів, ко-брендинг з фондом «Повернись живим»).

Результати. *Еволюція та ресемантизація знака N: від субкультурного маркера до національного міфу*

Ресемантизація візуального знака демонструє, як екстремальні події здатні переписувати «культурний код» нації. Історично монограма, утворена переплетенням латинських літер «I» та «N», була концептуально розроблена наприкінці 1991 року художником Нестором Пронюком як емблема Соціал-Національної партії України (надалі символ перейшов до організації «Патріот України»). Як свідчать архівні матеріали та креслення автора [13], денотативний рівень знака (його геометрична структура) був свідомо побудований на основі пропорцій та ліній державного Тризуба. Це рішення мало на меті забезпечити історичну тяглість української мілітарної геральдики.

Проте тривалий час символ залишався вразливим до маніпуляцій російської пропаганди, яка цілеспрямовано конструювала навколо нього міф про «неонацизм», ігноруючи походження знака від Тризуба та безпідставно ототожнюючи N із німецьким «Вольфсангелем». Таким чином, до початку повномасштабної збройної агресії РФ, попри його офіційне затвердження як емблеми полку «Азов» (2014), знак значною мірою сприймався через призму політичної поляризації та асоціювався з ідеологією безкомпромісної боротьби у вузькому субкультурному середовищі.

«Антропологічний зсув» стався у 2022 році під час трагічної оборони Маріуполя. Колективна травма та жертва оборонців «Азовсталі» змінили соціальний контекст: знак N став маркером екзистенційного вибору боротися до кінця. Через масову емпатію монограма втратила політичний ореол і декодується як символ: стійкості (пам'ять про Маріуполь), військової елітарності (асоціація з 3 ОШБр) та національної єдності.

Графічна еволюція символу засвідчує його статус «народного» знака: від класичного накреслення на щиті до «штурмового» (три вертикальні смуги із зламом) і трафаретного. Суспільство активно адаптує мілітарну геральдику до комунікативних потреб.



Рис. 1. Оригінальне креслення символу «Ідея Нації» (автор Н. Пронюк, поч. 1990-х рр.) (джерело: cnsl.net)

Тілесне маркування та меморіалізація: татуювання як акт «рятувальної антропології»

Масове нанесення татуювань N після подій у Маріуполі (2022) фіксує колективну травму та причетність до опору. Для військовослужбовців це екстремальний акт ідентифікації – ініціація у братерство, яке неможливо зняти як шеврон, що в умовах ризику перетворює тіло на невідчужуваний носій ідеології.

Особливо цікавою є ця практика серед цивільних. У цьому контексті символ втрачає військову агресивність, виконуючи меморіальну функцію. Журналісти фіксують нанесення знака N разом із контурами драмтеатру Маріуполя чи координатами міста [10]. Цей процес є формою «рятувальної антропології» (salvage anthropology): хоча у класичному розумінні термін означає документування зникаючих культур, тут він релевантний для опису фіксації втраченого простору через тілесні практики. Коли фізичне місто

руйнується, індивід перетворює своє тіло на «місце пам'яті» (П. Нора) [11]. Знак сакралізується, стаючи оберегом, а межа між «військовим» і «цивільним» візуальними просторами розмивається через тілесну солідарність.



Рис. 2. Практика тілесного маркування: татуювання як акт меморіалізації (джерело: Свої.City)

Мерч, стріт-арт та цифрова ідентичність: комерціалізація чи нова форма донату?

Експансія військової айдентики у повсякдення через тактичний одяг, мерч та стріт-арт формує новий тип соціальної взаємодії. Якщо класична культурологія трактує це як комерціалізацію, український контекст демонструє іншу модель. Придбання одягу зі знаком N (наприклад, в «AB3.store» чи M-TAC) є перформативним актом: по-перше, це прямий донат на обороноздатність; по-друге, це декларація приналежності до «уявної спільноти» (Б. Андерсон) [12, с. 25], маркер підтримки цінностей підрозділу.

Стихійний стріт-арт із символом N на тимчасово окупованих та деокупованих територіях маркує простір («свій/чужий»), здійснюючи психологічний тиск на ворога та підіймаючи дух населення. Трафаретна графіка відсилає до традицій повстанських дереворитів (Н. Хасевич), відновлюючи історичну тяглість боротьби.

У цифровому середовищі (зокрема на аватарах та у макетах благодійних зборів) знак N функціонує як універсальний візуальний маркер ідентичності, що швидко реплікується в соціальних мережах. Саме в цьому вимірі формується так звана «візуальна коаліція» спротиву: жорстка штурмова естетика органічно поєднується з емпатійним дизайном фондів (як-от «Повернись живим»), що забезпечує максимальну мобілізацію суспільства для перемоги.

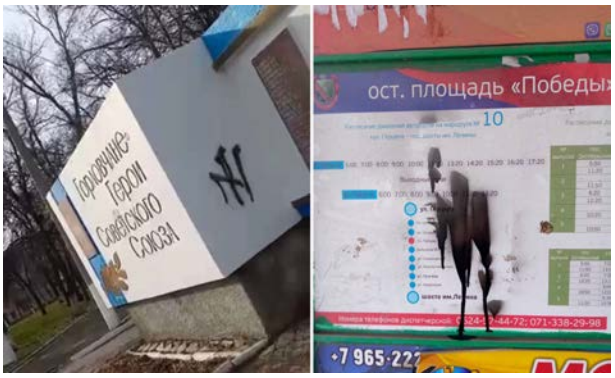


Рис. 3. Символ «Ідея Нації», який малюють українські партизани на вулицях Горлівки. Тимчасово окупована територія, 2022 рік



Рис. 4. «Візуальна коаліція»: синергія мілітарної айдентики та волонтерського дизайну

Висновки. В умовах сучасної війни мілітарна айдентика виходить за межі графічного дизайну. Масштабний «антропологічний зсув» перетворив символи на активних агентів ідентифікації та консолідації. Аналіз знака N («Ідея Нації») дозволяє виокремити три ключові аспекти цього процесу:

1. Під впливом травматичного досвіду оборони Маріуполя знак N радикально ресемантизувався, позбувшись політичних конотацій 1990-х років і ставши загальнонаціональним символом жертовності та стійкості.

2. Тілесне маркування знаком N слугує актом «рятувальної антропології», де тіло стає «місцем пам'яті». Водночас інтеграція символу у матеріальну культуру (мерч) є не комерціалізацією, а новою формою донації та приналежності до «уявної спільноти».

3. В українському суспільстві сформувалася «візуальна коаліція», де жорстка мілітарна естетика органічно взаємодіє з емпатійним волонтерським дизайном, легітимізуючи боротьбу.

Отже, візуальний код спротиву є багаторівневою антропологічною системою. Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні впливу генеративного штучного інтелекту на трансформацію національних мілітарних символів в умовах інформаційних війн.

Література:

1. Дюркгейм Е. Правила соціологічного методу. Київ : Основи, 1999. 148 с.
2. Карпов В.В. Становлення та розвиток військової символіки України 1991–2012 рр. Київ : НАКККіМ, 2014. 230 с.
3. Кравченко О.В., Безмеліцина І.В. Символіка та графічні прийоми у військово-патріотичній айдентиці. *Теорія і практика дизайну.* 2024. № 34. DOI: 10.32782/2415-8151.2024.34.36
4. Оганесян С., Колісник О. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду. Київ : КНУТД, 2024. 212 с.
5. Барт Р. Міфології / пер. з фр. А. Татаренко. Київ : Основи, 2004. 254 с.
6. Lotman Y. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Bloomington : Indiana University Press, 1990. 288 p.
7. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London : Routledge, 2006. 312 p.
8. Geertz C. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York : Basic Books, 1973. 470 p.
9. Pink S. Doing Visual Ethnography. 2nd ed. London : SAGE Publications, 2007. 256 p.
10. Ці татуювання роблять мешканці сходу на згадку про зруйновані міста. Тут Маріуполь і не тільки. *Свої.City.* 2022. URL: https://svoi.city/articles/217829/tatuyuvannya-pro-shid (дата звернення: 07.04.2026).
11. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations.* 1989. No. 26. P. 7–24.
12. Андерсон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження і поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 271 с.
13. Пронюк Н. Інтерв'ю з творцем символу «Ідея Нації» [Електронний ресурс]. *Олексій Рейнс ⅋ Консул*. 2023. URL: https://cnsl.net/interview/proniuk-2023/ (дата звернення: 08.04.2026).

References:

1. Durkheim, E. (1999). *Pravyla sotsiolohichnoho metodu [The rules of sociological method]*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
2. Karpov, V.V. (2014). *Stanovlennia ta rozvytok viiskovoi symvoliky Ukrainy 1991–2012 rr. [Formation and development of military symbols of Ukraine 1991–2012]*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Kravchenko, O.V., & Bezmelitsina, I.V. (2024). Symvolika ta hrafichni pryiomy u viiskovo-patriotychnii aidentytsi [Symbols and graphic techniques in military-patriotic identity]. *Teoriia i praktyka dyzainu*, 34. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.36 [in Ukrainian].
4. Ohanesian, S., & Kolisnyk, O. (2024). *Znakovo-symvolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu [Sign-symbolic means of visual brand identification]*. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].
5. Barthes, R. (2004). *Mifolohii [Mythologies]* (A. Tatarenko, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
6. Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
7. Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd ed.). London: Routledge [in English].
8. Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books [in English].
9. Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography* (2nd ed.). London: SAGE Publications [in English].
10. Tsi tatuiuvannia robliat meshkantsi skhodu na zhadku pro zruinovani mista. Tut Mariupol i ne tilky [These tattoos are made by residents of the east in memory of ruined cities. Here is Mariupol and not only]. (2022). *Svoi. City*. Retrieved April 7, 2026, from: https://svoi.city/articles/217829/tatuyuvannya-pro-shid [in Ukrainian].
11. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24 [in English].
12. Anderson, B. (2001). *Uiavleni spilnoty: mirkuvannia shchodo pokhodzhennia i poshyrennia natsionalizmu [Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism]*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
13. Proniuk, N. (2023). Interviu z tvortsem symvolu «Ideia Natsii» [Interview with the creator of the "Idea of the Nation" symbol]. *Oleksii Reins ⅋ Konsul*. Retrieved April 8, 2026, from: https://cnsl.net/interview/proniuk-2023/ [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 08.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 01.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 76.071:655.26:7.03
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.41

Сердюк Анна Ігорівна,
здобувач вищої освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0006-3522-1729
anna.serdiuk999@gmail.com

Шпак Ольга Василівна,
доктор філософії,
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

Шпак Василь Олексійович,
доцент, професор,
завідувач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0002-9654-2199
shpak.vasil.art@gmail.com

ВІЗУАЛЬНА АРХЕОЛОГІЯ ЛІТЕРИ: РЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ФОРМ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ШРИФТОВОМУ ДИЗАЙНІ

Метою статті є дослідження еволюції літерних форм та виявлення взаємозв'язків між архаїчними зразками писемності та сучасними інтерпретаціями українських дизайнерів-шрифторобів. В контексті пропонованого дослідження «візуальна археологія» передбачає розгляд символу літери як багатошарового графічного знаку, у якому відтворено історичні, культурні та технологічні етапи, де кожен шрифтовий символ є результатом тривалого процесу трансформацій, від зміни інструменту письма, матеріалів, стилістики до функціональних вимог.

У статті розглянуто розвиток та становлення писемності на українських землях. Охарактеризовано основні етапи розвитку українських писемних традицій на прикладі почерків уставу, напівуставу, в'язі, скоропису та першодрукованих зразках. Досліджено синтез архаїчних графічних форм із сучасними дизайнерськими підходами. Зокрема, на прикладах шрифтових гарнітур Dukat, Klynok, шрифтів Palitura, Hryvnia та Zahar оглянуто збереження традиційних ознак, які зазнали видозмін та були осучаснені завдяки новаторському переосмисленню. Здійснено порівняння усталених літерних конструкцій із формами їх авторських інтерпретацій, модернізованими сучасними шрифторобами. Визначено, що в умовах цифровізації зростає попит на використання гарнітур із національними ознаками. Окреслено перспективи створення шрифтових рішень на базі нативних елементів культурного спадку України в умовах цифровізації. Доведено що звернення до історичних літерних форм як до основи сучасного шрифтового проєктування сприяє створенню шрифтів із виразною культурною і національною ідентичністю, тим самим забезпечуючи збереження і популяризацію культурної спадщини України.

Подальші дослідження візуальної археології української літери є необхідними для глибшого розуміння особливостей кирилиці та створення проєктів, що наслідуватимуть культурний спадок України та враховуватимуть адаптивність історичних шрифтових форм у цифровому середовищі.

Ключові слова: *шрифт, шрифтовий дизайн, акцидентний шрифт, український шрифт, кирилиця.*

© Сердюк А.І., Шпак О. В., Шпак В. О., 2026

Serdyuk Anna, Shpak Olga, Shpak Vasyl. VISUAL ARCHAEOLOGY OF LETTERING: RECONSTRUCTING HISTORICAL FORMS IN CONTEMPORARY TYPE DESIGN

The aim of the article is to study the evolution of letter forms and identify the relationships between archaic examples of writing and modern interpretations of Ukrainian type designers. In the context of the proposed study, "visual archaeology" involves considering the letter symbol as a multilayered graphic sign, which recreates historical, cultural and technological stages, where each font symbol is the result of a long process of transformations, from changing the writing instrument, materials, stylistics to functional requirements.

The article examines the development and formation of writing in Ukrainian lands. The main stages of the development of Ukrainian written traditions are characterized using the examples of the handwriting of the statute, semi-statute, ligature, cursive and first printed samples. The synthesis of archaic graphic forms with modern design approaches is investigated. In particular, using the examples of the Dukat, Klynok typefaces, Palitura, Hryvnia and Zahar fonts, the preservation of traditional features that have undergone modifications and have been modernized through innovative rethinking is examined. A comparison of established letter constructions with the forms of their author's interpretations, modernized by modern type designers, is made. It is determined that in the conditions of digitalization, the demand for the use of typefaces with national features is increasing. The prospects for creating font solutions based on native elements of the cultural heritage of Ukraine in the conditions of digitalization are outlined. It is proven that the appeal to historical letter forms as the basis of modern font design contributes to the creation of fonts with a distinct cultural and national identity, thereby ensuring the preservation and popularization of the cultural heritage of Ukraine.

Further research into the visual archaeology of the Ukrainian letter is necessary for a deeper understanding of the features of the Cyrillic alphabet and the creation of projects that will emulate the cultural heritage of Ukraine and take into account the adaptability of historical typefaces in the digital environment.

Key words: *typeface, type design, display typeface, Ukrainian typography, Cyrillic script.*

Вступ. Формування шрифтової традиції України охоплює досить тривалий часовий проміжок та має розглядатися з урахуванням культурних та історичних впливів. Сьогодні шрифт дедалі частіше розглядається не лише як інструмент комунікації, але й як складна культуротворча система, що акумулює історичний досвід та знакову систему різних часів існування людства. У цьому контексті актуалізується підхід до дослідження літерного знака як об'єкта своєрідної «візуальної археології», що передбачає виявлення, аналітичне дослідження і реконструкцію її історичної форми із метою її подальшої інтерпретації у шрифтових дизайнерських проєктах.

Особливої уваги заслуговує кирилиця, яка стала основою розвитку письма і друкарства на Україні. Від ранніх рукописних форм, таких як устав, напівустав і скоропис, до перших друкованих кириличних шрифтів, поступовий процес трансформації форм окреслив характерні пропорції, ритм, пластику української абетки. Саме тому дослідження історичних форм письма має важливе значення для розуміння еволюції сучасного шрифтового дизайну.

Наразі у мистецтві шрифтотворення актуалізувалася тенденція до адаптації композиційних, стилістичних прийомів, запозичених із давніх зразків, до сучасних вимог візуальної комунікації. Такий підхід є цінним, оскільки дозволяє переосмислити добре знайоме по-новому: відбувається своєрідне «перетікання» графічних форм – літера зберігає логіку побудови та наповнюється експериментальними вкрапленнями.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами дослідження слугували зразки історичної писемності і книгодрукування, а також сучасні шрифтові проєкти українських дизайнерів. У процесі дослідження застосовано: історико-аналітичний метод для вивчення еволюції буквених форм; порівняльний метод для виявлення спільних і відмінних рис між історичними зразками та сучасними шрифтами; метод формально-образного аналізу, для дослідження структурних, пластичних та композиційних особливостей шрифтових рішень.

Результати дослідження. Конструктивні ознаки сучасних літер набувалися протягом багаторічної еволюції шрифтових форм [1, с. 14]. У ході трансформаційних процесів, одні графічні ознаки зазнавали спрощення або зникнення, тоді як закріплення інших рис в підсумку зумовило теперішній графічний вигляд української абетки.

Візуальна археологія у контексті дизайну шрифту передбачає розгляд символу літери як багатошарового графічного знаку, у якому відтворено історичні, культурні та технологічні етапи розвитку писемності. Кожен шрифтовий символ є результатом тривалого процесу трансформацій, від зміни інструменту письма, матеріалів, стилістики до функціональних вимог. Такий підхід дозволяє інтерпретувати шрифт не лише як комунікаційний інструмент, а як динамічну систему, що зберігає в собі сліди попередніх епох розвитку письма.

Дослідженням виникнення та розвитку письма на теренах України займалася низка українських науковців, мистецтвознавців і художників, зокрема Іван Каманін, Віра Пащенко, Георгій Нарбут, Віталій Мітченко, Василь Чебаник, Володимир Юрчишин та ін. Результати своїх досліджень згадані художники втілювали в своїх авторських шрифтових проєктах, репрезентуючи багатство української писемної традиції. Подібні підходи сьогодні активно використовують сучасні шрифтові дизайнери у своїх проєктах – Олексій Чекаль, Віталіна Лопухіна (Оліфіренко), Вікторія Лопухіна, Богдан Гдаль, Генадій Заречнюк, Дмитро Растворцев та багато інших, звертаючись до спадщини української писемності як до джерела натхнення та концептуальних рішень.

Зародження писемності на території України пов'язане із речовими знахідками археологічної пам'ятки Кам'яної Могили, трипільської культури та «сарматськими знаками», а отже, виникло ще задовго до появи Київської держави [1, с. 26]. Абеткою (алфавіт, азбука) вважається сукупність усіх літер або складових знаків, прийнятих у писемності будь-якої мови та розміщених у певному усталеному порядку [2], тоді як літера (буква) є основою будь-якого шрифту що складається із основних і додаткових штрихів та використовується для позначення звуків мови у письмі [3, с. 38-39]. На зовнішній вигляд та характер літери найбільше впливає її графема. Варто звернути увагу, що в українській абетці є історично складені графеми, які тотально відрізняються від латинських. Такими автентичними графемами звуків є «ґ», «ї», «йо», «ьо» а також знак апострофу [4, с. 166]. Як зазначає Віталій Мітченко, «найбільший інтерес для нас (як для художників) становлять ці нові, а можливо, навпаки, старі літери, … що ймовірно є продуктом розвитку протокирилиці. І насамперед ті з них, що збереглися в сучасному кириличному шрифті: Б, Ж, З, В, Ц, Ч, У, Ш, Щ…» [1, с. 30].

Матеріальним відбитком певної писемної системи виступає шрифт, оскільки містить особливі повторювані етнічні графеми літер, що формують характерні візуальні традиції.

У короткому словнику термінів В. Мітченка наведено наступний опис: «Шрифт (нім. Schrift, від Schreiben – писати) – графічний малюнок накреслень літер і знаків, які складають у єдину стилістичну та композиційну систему, набір символів визначеного розміру і малюнка. У вузькому друкарському сенсі шрифт – це комплект друкарських літер, призначених для набору тексту» [5, с. 16]. У сучасному науковому дискурсі поняття шрифт суголосне зі шрифтовим дизайном [6, с. 142]. У словнику-довіднику шрифтовим дизайном є процес художнього проєктування шрифту, складального або індивідуального» [7, с. 378] На думку Т. Іваненко, шрифтовий дизайн є «вираженням суспільної свідомості» та «самостійним арт-об'єктом» [8].

Коріння української писемності сягає не одного тисячоліття, має територіальну та локальну ознаку, передає культурні традиції. Враховуючи такий довгий та органічний шлях розвитку кирилиці, постає необхідність у детальному аналізі основних історичних почерків кирилиці, наведенні прикладів їхнього злиття та інтеграції в український шрифтовий простір XXI століття.

Однією з перших форм існування кирилиці був устав – повільне, урочисте письмо пером [1], виготовлене із очерету або пташиного пера. Кожна буква писалася окремо, була строго вертикальною без нахилу, мала широкий основний штрих, тонкі додаткові штрихи та тонкі трикутноподібні зарубки. Контраст форми дорівнював 1:6, а пропорції висоти та ширини становили 3:4 [1, с. 31-32].

Перлинами українського уставу та найдавнішими зразками кирилиці є «Остромирове Євангеліє» (1056-1057) та «Ізборник Святослава» (1073). Уставне письмо існувало протягом X-XIV століть та вплинуло на формування нового прийому в оформленні книг – в'язі [1, с. 32-33].

Цікавим в контексті репрезентації напівуставної писемної традиції є варіативний шрифт «Palitura», розроблений Михайлом Рафайликом у 2022 році як інтерпретація раннього кириличного письма *(рис. 1)*. Форма літер у шрифті розроблена під впливом ранніх кириличних рукописних традицій та українських візерунків, що передається через різкість конструкції, стилізовані косі гачки у верхній частині та трикутні акценти [9]. Шрифт демонструє виразну стилістичну спадковість від уставного письма – вертикальні штрихи зазнають звуження донизу. Такий прийом на сторінці із Остромирового Євангелія *(рис. 2)*, зумовлений специфікою каліграфічного інструменту, зберігається і в гарнітурі. Відповідність простежується на рівні графеми маюскульної літери З, проте зазнає деформації її хвостик в порівнянні із оригіналом-рукописом. Найбільшу подібність помітно в мінускульній х, де основний стем контрастує із додатковим, дещо вкороченим штрихом, та мінускульній у. Графеми цих літер демонструють максимальне співпадіння на рівні графеми із історичним зразком.



Рис. 1. Михайло Рафайлик. Варіативний шрифт Palitura 2022

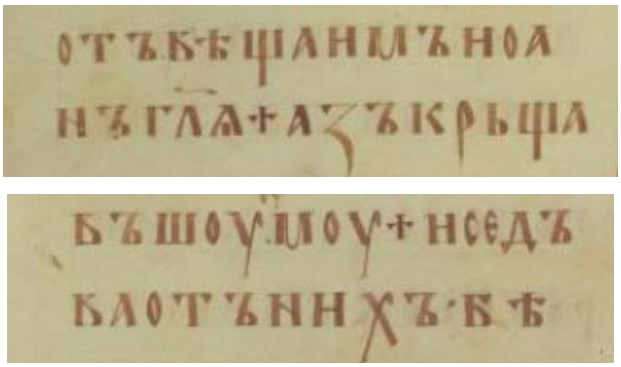


Рис. 2. Написи, виконані уставом, зі сторінок Остромирового Євангелія 1056–1057 рр.

Напівуставом є перехідна форма письма між уставом і скорописом. Тут у вертикальних елементах з'являються вигнутість, нахил та наявність альтернативних форм однієї літери. Букви менші за розміром та більш округлі порівняно із уставом [10, с. 55]. Характерними рисами напівуставу є використання скорочень у словах, вживання виносних літер та надрядкових знаків. В Україні набув поширення у середині XIV століття, хоча збережені документи фіксують його появу з кінця XIII століття [1, с. 33]. Із виникненням книгодрукування в Україні у XV–XVI століттях перший друкарський шрифт імітував напівустав [10, с. 55]. Особливо цінним зразком напівуставу є «Апостол» Івана Федорова 1574 р.

Напівуставна традиція письма цікавила багатьох художників XX-XXI століть, так у 2019 році Віктор Харик та Геннадій Заречнюк розробили шрифт «Zahar» (рис. 3). Створений за допомогою оцифрування написів, що були розроблені Георгієм Якутовичем для твору Івана Франка «Захар Беркут». Графіка даного шрифту звертається до напівуставної писемної традиції [11], зберігаючи ключові графічні принципи напівуставного письма, зокрема графеми літер А, Н, О, Р із характерним поєднанням округлих і ламаних елементів. Особливо показовою є форма О, у сучасному прикладі внутрішньобуквенний простір якої зазнає розширення.

Перекладини літер Н та И мають збереження контрасту та кута нахилу, як і в «Апостолі» (рис. 4). Мінускульна буква Р зберігає характерну внутрішню напругу форми, що досягається завдяки компактному напівкруглому елементу.



Рис. 3. Віктор Харик, Геннадій Заречнюк. Гарнітура Zahar. 2019.

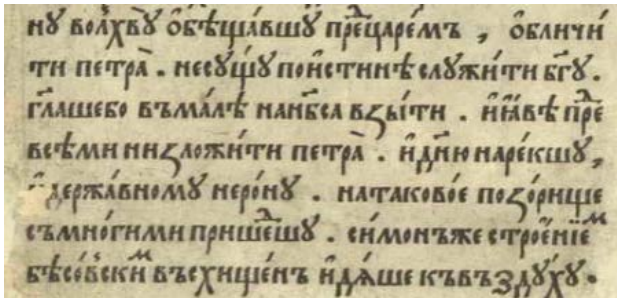


Рис. 4. Написи, надруковані напівуставом, зі сторінок Апостолу 1574 р.

Наприкінці XIV століття почали використовувати в'язь – вид старовинного письма [10], в якому окремі літери й слова зливалися у суцільний орнамент. Цей різновид письма переважно використовувався для оформлення заголовків рукописів, а також у фресковому живописі й металевих виробах, поєднуючи декоративну функцію з прагненням до раціонального використання простору та фарби [10, с. 55]. Досить поширеними прийомами при виконанні написів в'яззю були витягування літер по вертикалі [1], використання лігатур, декорування міжбуквенних та внутрішньобуквенних просторів, а також зміна графемоутворювальних елементів літер для заповнення вільного простору. Пізніші зразки в'язі XVIII століття мають відношення ширина до висити 1:15, що може нагадувати так звані штрих-коди [1, с. 40].

Діалогом між історичною формою в'язі та сучасними підходами до її інтерпретацій є варіативна гарнітура Альони Користої «Dukat» *(рис. 5)* [12]. Авторка створила проєкт, який поєднав історичність в'язі із оригінальністю, натхненною рекламними вивісками магазинів, що зазнали деформації від погодних умов, із особистого архіву. Перед початком роботи дизайнерка аналізувала сторінки Пересопницького Євангелія 1561 року та більш пізні зразки в'язі XVIII століття. Стилістика української вже сучасної монети номіналом 5 гривень також вплинула на характер шрифту – Dukat відрізняється певною гранеподібністю. Особливо ця ознака прослідковується у шестикутній літері О в накресленні «Dukat 12». Загалом, всі округлі літери гарнітури мають таку особливість. Є доречним помітити подібність цієї форми із формою гривні часів Володимира Великого. Порівнявши гарнітуру із Пересопницьким Євангеліє *(рис. 6)*, помічаємо збережені вертикально витягнуті пропорції літер та декоративність. Пропорційність контрасту відрізняється у межах конкретного накреслення, до прикладу «Dukat 12» має низький контраст і характерні колючі асиметричні зарубки у літерах С (із закритою апертурою) та О. У маюскульних А та Т зберігається подовження хвостика, як і в першоджерелі; цей самий прийом додається авторкою у мінускульній R. Притримуючись в'язевої традиції манускриптів, «Dukat» включає велику кількість лігатур, де двітри літери формують єдиний цілісний знак. Серед символів варто відзначити кириличну лігатуру ЬТ, де у внутрішньобуквенний простір Ь вписано Т. Окрім наближеності до традицій, такий підхід дозволяє зекономити простір.

У XVI–XVIII ст. з'явилася нова форма письма – скоропис. Письмо характеризувалося округлістю форм і зв'язністю написання [10], при цьому окремі знаки виносилися над рядком. Скоропис переважно використовувався у приватному листуванні, а також

у діловій документації [10, с. 55]. Для скоропису характерний особливий прийом [1]: вертикальні лігатури, які додавали напису цілісності та візуальної виразності. Найпоширенішими літерами, що виносилися над рядком, були Р, Х, Т, Д, Н, М [1, с. 16]. Віталій Мітченко [1], аналізуючи скоропис, виділяє наступні його формотворчі елементи: вертикаль, горизонталь, петля, крюк, шаблеподібні і хвилеподібні елементи [1, с. 36].



Рис. 5. Альона Користа. Гарнітура Dukat. 2025



Рис. 6. Написи, виконані в'яззю, зі сторінок Пересопницького Євангелія 1556–1561 рр.

В межах шрифтової навчальної програми Катерина Королевцева презентувала «Klynok» *(рис. 7)*. Розроблений на базі почерку Івана Мазепи *(рис. 8)*, проєкт звертається до епохи бароко та стилю скоропису [13]. Це контрастний шрифт із зарубками, українського характеру якому додають асиметричні зарубки, витягнуті щогли у літерах К та Ж нижнього регістру. Гарнітура вирізняється досить вузьким вічком у букві Е нижнього регістру. По-авторському спроєктовано літеру У – виконана одним рухом руки із характерним для гострого пера натиском та вираженою петлею, притаманною скоропису. Не менш важлива деталь – це гачкоподібний довгий штрих у малої А. В округлих малих літерах О, Р, Б, Е та Є вісь нахилена під відчутним для ока кутом. Однією із найцікавіших за конструкцією є мала К – поєднання динамічної зарубки із подовженим стемом, що перетворився на верхній виносний елемент, криволінійності в петлі та гостроти нижнього коліна. Саме шаблеподібне коліно літери К нагадує про козацьке знаряддя, клинок, із витягнутим гострим лезом, що і зумовлює назву проєкту.



Рис. 7. Катерина Королевцева. Гарнітура Klynok. 2025



Рис. 8. Універсал гетьмана Івана Мазепи на звільнення міщан м. Києва від підводної повинності 1690 р.

В епоху цифровізації особливо важливо зберегти українські шрифтові традиції. Наразі простежується тенденція до зростання попиту на використання гарнітур із національними ознаками, що змушує



Рис. 10. Оригінальна банкнота Василя Кричевського. 1918



Рис. 9. Студія Lev Type. Шрифт Hryvnia. 2023

дизайнерів занурюватися у дослідження історичного контексту шрифтового мистецтва. Зокрема [15], дослідниця Марчела Можина організувала спільноту «Шрифтові знахідки», де публікує цінні зразки оформлення книжкових обкладинок XX століття. Приклади, знайдені Можиною, демонструють розмаїття та високий рівень розвитку мистецтва шрифту у цей період в Україні та можуть виявитися незамінними для молодого покоління дизайнерів зразками експериментальних літерних форм.

Як приклад, ескізи української гривні, розроблені Василем Кричевським у 1918 році, стали джерелом натхнення для студії LevType [15]. У процесі векторизації та подальшого доповнення був створений цифровий шрифт *(рис. 9)*, що фактично отримав друге життя в сучасному типографічному середовищі. Подібний формотворчий підхід, застосований Кричевським, простежується і в сучасній інтерпретації: зокрема, при наявності маюскульних літер використовується мінускульна о, яка розташовується на середній базовій лінії та інтегрується у внутрішньобуквений простір літери Р. У деяких варіантах спостерігається інше вирішення – літера О піднята до рівня прописних знаків. Характерним є також використання лігатури ИЙ, яка представлена як в оригінальних ескізах, так і у їх цифровій інтерпретації. Пропорції літер у цифровій версії дещо витягнуті порівняно з оригінальним зразком *(рис. 10)*. Окрім цього, гарнітура містить стилістичні альтернативи окремих знаків, зокрема C, R, G.

Висновки. У сучасному шрифтовому дизайні «візуальна археологія» виступає ефективним інструментом формоутворення, забезпечуючи інтеграцію історичних писемних і шрифтових традицій із сучасними вимогами до шрифту. Звернення до історичних літерних форм як до основи проєктування сприяє створенню шрифтів із виразною культурною і національною ідентичністю.

Таким чином, наслідування історичних форм літер в сучасному українському шрифтовому дизайні забезпечує збереження і популяризацію культурної спадщини України, а також є ефективним інструментом для розвитку авторських дизайнерських практик.

Література:

1. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ: Грамота, 2007. 208 с.
2. Півторак Г. Абетка. *Електронна версія «Великої української енциклопедії».* URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%B1%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B0
3. Голіус В. Шрифт у графічному дизайні. The XIV International Science Conference. Theoretical foundations in practice and science. Bilbao, Spain. 2021. 38–43.
4. Черкесова І. Графіка українських шрифтів: проблема використання на електронних сторінках гаджетів. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 3. 2023. С. 162–167. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-22

5. Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність. Київ : Laurus, 2018. 288 с.

6. Шпак О. Термінологічний дискурс проблеми підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування каліграфії у професійній діяльності. *Естетика і етика педагогічної дії.* Випуск 27. Полтава, Київ. 2023. С. 134–147. DOI: 10.33989/2226-4051.2023.27.282141

7. Дизайн: Словник-довідник. / Ін-т проблем сучасн. мистец-ва НАМ України / За ред. М. Яковлєва; Упоряд.: Ю. Іванченко, О. Ваврик, О. Бросаліна та ін.; Редкол.: В. Сидоренко (голова), І. Безгін, Г. Веселовська та ін. К.: Фенікс, 2010. 384 с.

8. Іваненко Т. Шрифтовий дизайн: основи: навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.

9. Rafailyk M. About Palitura. URL: https://michaelrafailyk.com/palitura

10. Чабайовська М. Становлення українського рукописного шрифту. *Педагогічний часопис Волині.* № 2(13). 2019. С. 52–58. DOI: https://doi.org/10.29038/2415-8143-2019-02-52-59

11. Rentafont. Zahar. URL: https://rentafont.com.ua/fonts/zahar?sample_text=%25D0%25A5%25D1%2585%25D0%25A4%25D1%2584%25D0%2590%25D0%25B0%25D0%25A0%25D1%2580%25D0%2596%25D0%2596%25D0%25B6%25D0%259C%25D0%25BC%25D0%25A2%25D1%2582

12. Korysta A. Process behind Dukat: shaping letters and ideas side by side. 2026. URL: https://www.alphabettes.org/process-behind-dukat-shaping-letters-and-ideas-side-by-side/#more-25733

13. Korolevtseva K. Klynok. *ESADTYPE.* URL: https://esadtype.esad-amiens.fr/klynok/

14. Блог Rentafont. Шрифтові знадібки. URL: https://rentafont.com.ua/blog/znadibky-Istorychni

15. LevType. Free variable typefamily LevType Hryvnia. URL: https://www.behance.net/gallery/173637867/LevType-Hryvnia-FREE-Font

References:

1. Mitchenko, V. (2007) Estetyka ukrainskoho rukopysnoho shryftu [Aesthetics of Ukrainian handwritten font]. Kyiv: Hramota. 208 s. [in Ukranian].

2. Pivtorak, H. Abetka [Abetka] Elektronna versiia «Velykoi ukrainskoi entsyklopedii». URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%B1%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B0. [in Ukranian].

3. Holius, V. (2021) Shryft u hrafichnomu dyzaini [Font in graphic design] The XIV International Science Conference. Theoretical foundations in practice and science. Bilbao, Spain. 38–43. [in Ukranian].

4. Cherkesova, I. (2023) Hrafika ukrainskykh shryftiv: problema vykorystannia na elektronnykh storinkakh hadzhetiv [Graphics of Ukrainian fonts: the problem of using gadgets on electronic pages]. *Fine Art and Culture Studies.* Vyp. 3. S. 162–167. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-22. [in Ukranian].

5. Mitchenko, V. (2018) Kalihrafiia. Vzaiemovplyvy shryftiv: teoriia i praktyka; kyrylytsia i latynytsia; istoriia i suchasnist [Calligraphy. Mutual influences of fonts: theory and practice; Cyrillic and Latin; history and modernity] Kyiv: Laurus. 288 s. [in Ukranian].

6. Shpak, O. (2023) Terminolohichnyi dyskurs problemy pidhotovky maibutnikh bakalavriv hrafichnoho dyzainu do zastosuvannia kalihrafii u profesiinii diialnosti[erminological discourse of the problem of training future bachelors of graphic design to use calligraphy in professional activities] *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*. Vypusk 27. Poltava, Kyiv. S. 134–147. DOI: 10.33989/2226-4051.2023.27.282141. [in Ukranian].

7. Dyzain: Slovnyk-dovidnyk [Design: Dictionary-reference book] / In-t problem suchasn. mystets-va NAM Ukrainy / Za red. M. Yakovlieva; Uporiad.: Yu. Ivanchenko, O. Vavryk, O. Brosalina ta in.; Redkol.: V. Sydorenko (holova), I. Bezghin, H. Veselovska ta in. (2010). Kyiv: Feniks. 384 s. [in Ukranian].

8. Ivanenko, T. (2019) Shryftovyi dyzain: osnovy [Font design: basics] : navchalnyi posibnyk. Kharkiv: KhDADM. 144 s. [in Ukranian].

9. Rafailyk, M. About Palitura. URL: https://michaelrafailyk.com/palitura

10. Chabaiovska, M. (2019) Stanovlennia ukrainskoho rukopysnoho shryftu [he formation of the Ukrainian handwritten script] *Pedahohichnyi chasopys Volyni.* №2(13). S. 52-58. DOI: https://doi.org/10.29038/2415-8143-2019-02-52-59. [in Ukranian].

11. Rentafont. Zahar. URL: https://rentafont.com.ua/fonts/zahar?sample_text=%25D0%25A5%25D1%2585%25D0%25A4%25D1%2584%25D0%2590%25D0%25B0%25D0%25A0%25D1%2580%25D0%2596%25D0%2596%25D0%25B6%25D0%259C%25D0%25BC%25D0%25A2%25D1%2582. [in Ukranian].

12. Korysta, A. (2026) Process behind Dukat: shaping letters and ideas side by side. URL: https://www.alphabettes.org/process-behind-dukat-shaping-letters-and-ideas-side-by-side/#more-25733.

13. Korolevtseva K. Klynok. *ESADTYPE.* URL: https://esadtype.esad-amiens.fr/klynok/

14. Bloh Rentafont. Shryftovi znadibky [Rentafont Blog. Font gadgets] URL: https://rentafont.com.ua/blog/znadibky-Istorychni. [in Ukranian].

15. LevType. Free variable typefamily LevType Hryvnia. URL: https://www.behance.net/gallery/173637867/LevType-Hryvnia-FREE-Font.

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

UDC 378.147:004.8
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.42

Sydorova Nataliia Valeriivna,
PhD, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Descriprive Geometry and Engineering Graphics
Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture
ORCID ID: 0000-0003-2772-5653
sidorova@odaba.edu.ua

Dotsenko Yuliia Valeriivna,
PhD, Associate Professor at the Department of Descriprive Geometry and Engineering Graphics
Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture
ORCID ID: 0000-0003-0382-9853
dotsenko@odaba.edu.ua

Perperi Alla Oleksandrivna,
PhD, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Descriprive Geometry and Engineering Graphics
Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture
ORCID ID: 0000-0001-7112-6864
a.perperi@odaba.edu.ua

OPTIMIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF GRAPHIC TRAINING USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Modern design and architecture require students to master a huge range of tools: from classical sketching skills, composition theory to complex modeling using graphic editors. Facilitating the teaching of graphic disciplines for future designers and artists using artificial intelligence (AI) is not just automating routine, but an urgent need and priority task. It is in this case that AI becomes the link that helps to master the profession faster. The article explores the transformative potential of AI technologies in the process of teaching a graphic creative discipline, such as Calligraphy, at the Department of Descriptive Geometry and Engineering Graphics of the Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture. The relevance of the work is due to the rapid development of generative models and the need to adapt educational programs to the requirements of the modern design and architecture industry.

The authors analyzed key AI tools and identified their role in the formation of students' professional competencies. The study proposed implementation stages that allow optimizing routine operations and focusing on the development of creative thinking and visual culture. The effectiveness of using a neural network is not manifested in replacing a person, but in radically accelerating technical processes and expanding creative capabilities. AI does not replace fundamental knowledge, but serves as a powerful amplifier of the intelligence of design and architecture specialists.

The results of the study indicate that the use of AI contributes to increasing the speed of project tasks, improving the quality of visualization, and stimulating the individualization of learning. The main challenges and ethical aspects of implementing automated systems in the creative educational process are identified. As for the implementation of artificial intelligence tools in the teaching methodology of Descriptive Geometry, this is a long-term process that involves further development and expansion of the application of AI to other topics.

Key words: *artificial intelligence, graphic disciplines, generative networks, digital education, computer graphics, educational technologies, visualization.*

Сидорова Наталія, Доценко Юлія, Перпері Алла. ОПТИМІЗАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗАСОБАМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Сучасний дизайн та архітектура вимагають від студента володіння колосальним обсягом інструментів: від класичних навичок ескізування, теорії композиції до складного моделювання з використанням графічних редакторів. Полегшення викладання графічних дисциплін для майбутніх дизайнерів та художників за допомогою штучного інтелекту (ШІ) – це не просто автоматизація рутини, а нагальна потреба та пріоритетне завдання. Саме в цьому випадку ШІ стає тим зв'язком, який допомагає швидше опанувати професію. У статті досліджено трансформаційний потенціал технологій ШІ у процесі викладання

© Sydorova N. V., Dotsenko Yu. V., Perperi A. O., 2026

графічних творчих дисциплін, таких як Каліграфія на кафедрі нарисної геометрії та інженерної графіки Одеської державної академії будівництва та архітектури.. Актуальність роботи зумовлена стрімким розвитком генеративних моделей та необхідністю адаптації освітніх програм до вимог сучасної індустрії дизайну та архітектури.

Авторами проаналізовано ключові інструменти ШІ та визначено їх роль у формуванні професійних компетенцій студентів. У дослідженні запропоновано етапи впровадження, що дозволяє оптимізувати рутинні операції та зосередити увагу на розвитку творчого мислення та візуальної культури. Ефективність використання нейромережі виявляється не у заміні людини, а в радикальному прискоренні технічних процесів та розширенні творчих можливостей. ШІ не замінює фундаментальні знання, а слугує потужним підсилювачем інтелекту фахівців з дизайну та архітектури.

Результати дослідження свідчать, що використання ШІ сприяє підвищенню швидкості виконання проєктних завдань, покращенню якості візуалізації та стимулює індивідуалізацію навчання. Визначено основні виклики та етичні аспекти впровадження автоматизованих систем у творчий освітній процес. Щодо впровадження інструментів штучного інтелекту в методику викладання Нарисної геометрії, то це є довготривалий процес, який передбачає подальший розвиток та розширення застосування ШІ на інші теми.

Ключові слова: *штучний інтелект, графічні дисципліни, генеративні мережі, цифрова освіта, комп'ютерна графіка, освітні технології, візуалізація.*

Relevance of the study. Modern architectural and artistic education is in the process of digital transformation, which requires the teacher not only traditional knowledge and methods, but also the ability to use the latest technologies. In the traditional system of general education, graphic training for years focused on the long-term mastery of technical skills of sketching and drawing, which often became a barrier to students' self-expression. One of the current directions of development of the educational process, which has prospects for the future, is the implementation of artificial intelligence (AI) systems. The integration of artificial intelligence fundamentally changes this concept: instead of technical reproduction of objects, the priority becomes the development of visual thinking, composition and the ability to formulate ideas. For Calligraphy, a practical creative and graphic discipline, AI opens up new opportunities in demonstration, analysis, experimentation and individualization of learning [1; 2].

The problem is stated in general terms. One of the main tasks of the teacher is to teach the student to combine the technical mastery of the instrument with the creative expression of the form of letters. The integration of artificial intelligence into this process allows for the instant visualization of abstract concepts, freeing the student from daily constant actions in order to develop creative thinking and strategic management of modern digital tools.

Analysis of recent research and publications. Recent studies confirm that artificial intelligence, especially generative AI, is rapidly transforming the teaching of graphic creative disciplines, acting as a powerful tool, not a replacement for teachers and students [3; 4; 5]. The main conclusions are focused on increasing the effectiveness of learning, personalization, developing creativity and the need to update curricula. Studies show that groups of students who used AI systems demonstrate a significant increase in the quality of graphic education and design skills. This is due to the possibility of individually designed suggestions and real-time feedback, which accelerates the learning process [6; 7].

Purpose. The purpose of the work is to study the possibilities and determine effective ways of integrating artificial intelligence tools into the methodology of teaching creative and graphic disciplines, in particular calligraphy, in the system of architectural and artistic education. The task of the article is to substantiate the potential of AI as a means of optimizing the educational process, improving the quality of visualization, developing creative and visual thinking of students, as well as forming modern professional competencies of future designers and architects.

Research objectives. The research is aimed at theoretically substantiating and identifying the most effective ways to integrate artificial intelligence algorithms into the methodology of teaching calligraphy and creative graphic

disciplines. The work considers the possibilities of using neural networks as a tool for stimulating creative search, developing students' visual thinking, and significantly improving the quality of graphic visualization.

Presentation of the main material. The modern model of teaching graphic creative disciplines faces a challenge between traditional teaching methods and a modern approach using AI. The traditional approach is based on step-by-step reproduction of the sketching sequence, often does not take into account the individual speed of students' assimilation of the material. The introduction of artificial intelligence into the process of graphic training should be classified by functional areas: automation of routine actions, generative design (creation of objects using AI-based software), intelligent knowledge testing systems [8; 9; 10].

Calligraphy is one of the fundamental disciplines in the training of design students, as it forms the foundations of artistic thinking, develops a sense of rhythm, harmony and plastic form. The study of calligraphy helps future designers to understand the regularities of letter construction, proportions, lines, and also to understand how text can be transformed into an expressive visual image. By working with a tool such as a pen, brush or marker, students master the precision of movements, concentration and accuracy, which contributes to the development of coordination and artistic discipline. Calligraphy is the direct basis of type design, as it teaches to see the structure of the letter, its plasticity and rhythm, which further helps to create original fonts, logos and corporate styles. It also reveals the relationship between text and image, allowing students to harmoniously combine word and composition in visual projects. In addition to practical skills, the discipline fosters respect for the history and traditions of writing, introduces the evolution of font forms and cultural features of different eras. At the same time, calligraphy stimulates creative search and experimentation, because the process of writing a letter becomes an act of artistic self-expression [11; 12].

Therefore, calligraphy in the training of designers is not just a technique of beautiful writing, but a means of developing professional vision, aesthetic culture and individual style. An example of performing graphic work in the discipline of Calligraphy is presented in Fig. 1. In this work, the overall harmony of the composition, its purity, and the apt combination of fonts of different nature are particularly impressive.



Fig. 1. Font composition from the discipline Calligraphy

AI can greatly facilitate the teaching of Calligraphy by automating routine processes and providing personalized feedback, namely:

1. Creation of an infinite number of prescriptions, exercises and individual templates in various historical styles.

2. Evaluation with AI of the angle of inclination, pressure force and smoothness of the student's strokes using computer vision in real time.

3. Rapid conversion of handwritten texts into vector formats for further editing or printing.

4. Instant search and classification of rare manuscripts for demonstration in classes.

5. AI as a personal assistant in teaching calligraphy, creating font compositions through analysis of technique and generation of samples (Fig. 2).

During the semester in the discipline of Calligraphy, students perform the following control graphic works:

– Arabic calligraphy,

– Creating a book cover using classical calligraphy,

– Font composition.

AI provides maximum support in all areas of understanding and completing each task.

Using AI in the study of Arabic calligraphy opens up incredible possibilities: from instant analysis of the pen's tilt to the generation of ideal samples for copying (Fig. 3). How does AI help with the Arabic calligraphy task?



Fig. 2. Font composition on the theme "Ukraine Online", created with the help of an AI assistant



Fig. 3. Control work Arabic calligraphy on the topic "Ukraine online" using AI (translated "Ukraine online")

Arabic calligraphy is based on a strict system of points – nukta. The student uploads a photo of his practical tasks, and the neural network overlays a grid with ideal proportions. AI can help the student check the accuracy of execution in real time, without postponing the check until later. In advance, the teacher, using ready-made tools, creates a template with which the tasks will be checked. For Arabic calligraphy, this most often involves recognizing the "knots" of the letter and errors in the angle of inclination, which should usually be about 70–80 degrees. Instead of standard textbooks, AI can create individual spelling options. If a student has difficulty, for example, with just one letter, the teacher can use generative AI to create personalized exercises, and the neural network will generate hundreds of variations of this letter in different combinations.

For Arabic calligraphy, as for all types of calligraphy, an important aspect remains the constant supervision of the teacher in the process of writing letters. Special algorithms created by AI can analyze videos of how a student draws a line and give suggestions. That is, with the help of a neural network, the student will receive constant communication 24/7.

The most common practice that a beginner needs to master calligraphy is creating inscriptions using AI. The student sees a translucent outline on paper and tries to repeat its movement. This trains muscle memory much faster than simply copying from a book.

It should be noted that students without the help of AI cope with the conditions of completing tasks qualitatively and show good results. However, as experience shows, with the help of AI this happens more effectively due to the automation of the complex geometry of traditional styles and instantly generated unique sketches for inspiration (Fig. 4).



Fig. 4. Control work Arabic calligraphy on the topic "Culture of the word: from visuality to meaning" without the use of AI (translated as "A good word is like a good tree....")

The practical application of the acquired skills is implemented in the task "Creating a book cover using classical calligraphy". When performing the task, the teacher should act not only as a critic, but as a mentor, guiding the student through the complex process of combining historical aesthetics, practical support and modern design. This task requires an understanding of rhythm, composition and technical nuances of working with a pen. The stages of completing the task consist of:

1) Analysis and research. It is necessary to study the content, target audience and competitive analysis. Understanding the plot and idea, determining who the book is for, studying the covers of similar works – all this will make it possible to adjust the direction of creating a sketch.

2) Sketching. At this stage, you need to decide on the main symbol or general image, choose the color, font and style of the image, develop several draft versions of the sketches.

3) Final design and visualization – choosing a font according to the genre of the book, developing an illustration and determining the final color scheme (Fig. 5).



Fig. 5. Control work "Creating a book cover using classical calligraphy" without using AI

The student needs to focus on the rhythm of the letters and the space of the cover so that the calligraphic inscription looks like a coherent artistic image.

AI, when performing the task "Creating a book cover using classical calligraphy", will help generate composition ideas, select harmonious color palettes and simulate the appearance of the cover on a real book. It is also useful for quickly digitizing handwritten sketches, cleaning the background and converting them into a vector format for final printing (Fig. 6).

The graphic task "Font Composition" involves creating a holistic artistic solution, in which the font is the main expressive means. Student designers work on the harmonious placement of letters, words and text blocks within the format, selecting font styles, scales, proportions and rhythmic relationships.

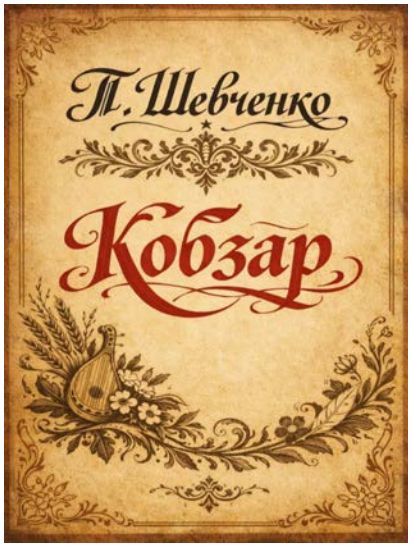


Fig. 6. Control work "Creating a book cover using classical calligraphy" using AI

The main goal of the task is to learn how to convey the content and mood of the composition through the shape of the letters, contrast, dynamics and balance of elements. In the process of work, students analyze the construction of the letter, its plasticity, modularity and interaction with space, develop a compositional center and find the optimal balance between visual expressiveness and readability.

Font composition helps students understand the relationship between calligraphy, typography and graphic design. It develops attention to detail, disciplines the hand, trains visual coordination and artistic taste. When creating compositions, students use various tools – a pen, a flat

brush, markers or digital tools – which allows them to combine traditional and modern methods of graphic expression [13; 14; 15].

When creating a font composition, special attention is paid to the harmonious combination of text with the plane, the plasticity of lines, the silhouette of forms, and the expressiveness of rhythm. The task is aimed not only at the technical reproduction of letters, but also at the transmission of emotional content through the graphics of the inscription, which is important for designers in their future professional activities. Through work on such compositions, students master the culture of writing, form an author's style and learn to create original font images that can convey the content and mood of a design project (Fig. 7).



Fig. 7. Font composition on the theme "Coffee" without using AI

AI can be an effective assistant for a student designer when performing the task “Font Composition”, as it combines analytical capabilities with creative support. First of all, AI helps at the stage of searching for ideas and inspiration – it can generate variants of font compositions, combinations of styles and proportions, suggest original compositional solutions or create visual sketches based on the student’s description. This approach allows you to move faster from idea to visualization, which is especially useful at the initial stages of learning.

In addition, intelligent tools can analyze the structure of the font, identify errors in proportions, interletter spaces, rhythmic constructions and help correct them automatically or with recommendations. This allows the student to understand the patterns of harmonious text construction and improve the quality of the composition.

The neural network is also used to create your own fonts – systems are able to convert handwritten sketches into digital fonts, which opens up the possibility of combining calligraphic individuality with professional font design. Using generative models, a student can experiment with variations in shape, stroke thickness, slope, contrast, and also select color schemes and background solutions for the composition.

Additionally, artificial intelligence contributes to the learning of font stylistics analysis: it can compare historical samples, explain the features of their construction, and suggest how to adapt classical calligraphic principles to modern design tasks. The use of AI helps the student not only achieve high-quality results faster, but also develop analytical thinking, flexibility in creative searches, and an understanding of how to combine tradition with innovation in font composition (Fig. 8).



Fig. 8. Font composition created using AI

Comparison of traditional and AI-assisted learning in the discipline of Calligraphy (Table 1).

Teachers of the Department of Descriptive Geometry and Engineering Graphics use AI to improve the teaching of not only creative disciplines. This approach has also been applied to the graphic discipline Descriptive Geometry.

Descriptive Geometry is a basic discipline that forms spatial thinking, skills in graphical representation of an object on a plane. Teaching this subject is traditionally based on step-by-step constructions, accuracy of execution, and understanding of spatial relationships.

AI opens up new opportunities for improving the educational process of this discipline. Automation of template operations makes it possible to create individual tasks for each student with different sizes and parameters, where plagiarism is completely excluded. Thanks to generative design, variability of task modifications appears. The neural network creates and offers a certain number of options, from which the student must analyze and choose the only correct one from the point of view of the task conditions [16].

The question of checking the drawings by the teacher always remains open. Traditional testing has always taken and takes a lot of time. AI will automate this process. The system can compare the student's task with an example or analogue, identifying inconsistencies, errors and the absence of construction lines. The student can receive tips from AI directly while working on a graphic task. This makes it possible to immediately receive help without waiting for consultation with the teacher in any format.

Using the example of completing the task "Construction of a perspective of a group of buildings using the architects' method with two points of coincidence" (Fig. 9) in descriptive geometry, we will analyze the use and assistance of AI, which can significantly facilitate the mastery of this topic, not replacing learning, but supporting the understanding of spatial thinking.

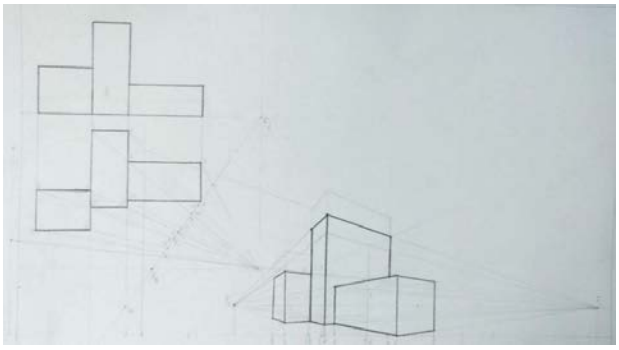


Fig. 9. Control work on descriptive geometry "Construction of the perspective of a group of buildings using the architects' method with two points of coincidence"

First of all, AI helps to visualize complex spatial constructions. A student can use image generators or 3D modeling to see what a group of prismatic bodies looks like in a two-point perspective, observe the change in the appearance of objects when moving the horizon line or points of coincidence. This greatly facilitates spatial thinking (Fig. 10).

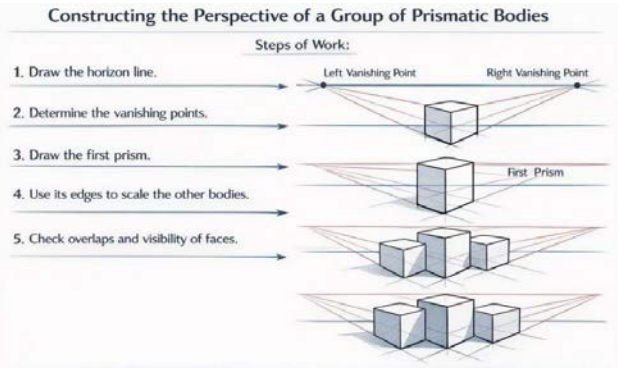


Fig. 10. Step-by-step visualization of complex spatial structures with the help of AI

Table 1

	Aspect	Traditional approach	Using AI
1	Sources of information	Limited number of textbooks	Variability, uniqueness and speed of a multitude of ideas, sketches and images based on the request
2	Deadlines for checking assignments by the teacher	Link to class and consultation schedule	24/7 availability of checking
3	Feedback	Waiting for teacher review	Instant analysis and photo review
4	Analytics	Subjective vision of progress	Tracking the accuracy and proportion of lines in dynamics over a certain period

Further, using AI, you can automatically build a perspective based on the initial data – for example, enter the dimensions of the prism, the coordinates of the horizon points, and the program will create an accurate drawing with the construction of straight lines to the points of coincidence. This way, the student sees the step-by-step construction process, which strengthens the understanding of the principle of the architects' method (Fig. 11).

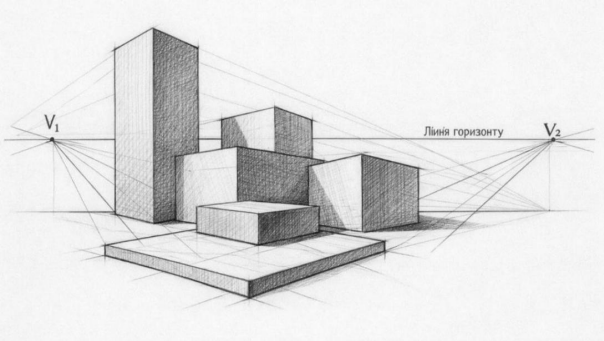


Fig. 11. Construction of a perspective of a group of buildings using the architects' method with two points of coincidence using AI

AI is also useful in checking and correcting errors in drawings: the algorithm can detect inaccuracies in the directions of perspective lines, incorrect position of the horizon line or point of view, suggesting corrections. In addition, artificial intelligence can create interactive simulators – environments where the student changes the parameters of space (angle of view, distance, height of the horizon) and instantly sees how this affects the appearance of objects. This forms a practical understanding of perspective through experimentation. AI can also generate task options of varying levels of complexity, from simple cubic shapes to complex combinations of prisms and parallelepipeds, helping to train perspective construction skills.

A comparison in teaching of the traditional approach to studying descriptive geometry and the approach using AI is presented in Table 2.

Conclusions. As a result of the conducted research, it was found that the integration of artificial intelligence tools into the educational process of graphic creative disciplines is an effective means of modernizing architectural and artistic education. The use of AI in teaching Calligraphy allows you to optimize routine technical operations, accelerate the process of visualizing educational material and create conditions for a deeper understanding of the composition, rhythm and plasticity of letter forms.

The use of generative and analytical neural network models contributes to an individual approach to learning, as students get the opportunity to work with different stylistic variations, experiment with form and promptly analyze their own mistakes. At the same time, AI does not replace fundamental knowledge and manual skills, but acts as a tool to support and strengthen the student's creative potential.

However, the introduction of artificial intelligence into the educational process requires methodological justification, development of ethical norms for use and training of teachers to work with new generation digital tools. Further development of these approaches will allow to form a flexible, adaptive and competitive system of training of specialists in the field of design and architecture, capable of working effectively in the conditions of digital transformation of the professional environment.

Prospects for further research. A promising direction for further research is to expand the use of AI to other graphic disciplines, in particular, descriptive geometry, engineering and computer graphics, and typography. In these areas, AI can be used for automated analysis of geometric constructions, generation of spatial solution options, visualization of complex projections and transformations of forms, as well as for supporting an interdisciplinary approach to learning.

Table 2

	Training stage	Traditional method	Using AI
1	Drawing the condition	Drawing by hand using tools (long process)	Generating the condition of the task variant per minute
2	Problem solution drawing	Manual drawing of all constructions	AI-based parametric modeling
3	Assignment check	The teacher checks each assignment	An automatic script checks the standards
4	Task evaluation	Subjective factor	Objective verification by parameters

Bibliography:

1. Sydorova N.V., Dotsenko Y.V. (2024). Application of blended educational format for teaching graphic disciplines in war conditions. Regional problems of architecture and urban planning. *Collection of scientific papers.* №18. P.360-365.
https://doi.org/10.31650/2707-403X-2024-18-360-365

2. Sydorova N.V., Dotsenko Y.V., Perperi A.O. (2025). Application of Artificial Intelligence in teaching graphic disciplines. Regional problems of architecture and urban planning. *Collection of scientific papers*. №19. P.275-281.
https://doi.org/10.31650/2707-4037-2025-19-275-281

3. Crompton, H., & Burke, D. (2023). Artificial Intelligence in higher education: The state of the field. *International Journal of Educational Technology in Higher Education*, 20(1). https://doi.org/10.1186/s41239-023-00392-8

4. Dembitska, S., Kuzmenko, O., Savchenko, I., Demianenko, V., & Hanna S. (2024). Digitization of the Educational and Scientific Space Based on STEAM Education. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. (eds) Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. *Lecture Notes in Networks and Systems*, vol 901. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53022-7_34

5. (2023). Драч І., Петроє О., Бородієнко О., Базелюк О., Базелюк Н., Слободянюк О. (2023) Використання штучного інтелекту у вищій освіті. *Міжнародний науковий журнал Університет і Лідерство*. №15 (2023), 66-82. https://doi.org/10.31874/2520-6702-2023-15-66-82

6. Kobylianskyi, O., Stavnicha, N., Dembitska, S., Kobylianska, I., & Miastkovska, M. (2023). Innovative Learning Technologies in the Process of Training Specialists of Engineering Specialties in the Conditions of Digitalization of Higher Education. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. (eds) Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. Lecture Notes in Networks and Systems, vol 911. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53382-2_1 [in English]

7. Miastkovska, M., Dembitska, S., Puhach, V., Kobylianska, I., & Kobylianskyi, O. (2023). Improving the Efficiency of Students' Independent Work During Blended Learning in Technical Universities. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. (eds) Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. Lecture Notes in Networks and Systems, vol. 899. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-51979-6_21

8. Ouyang, F., Zheng, L., & Jiao, P. (2022). Artificial Intelligence in Online Higher Education: A systematic review of empirical research from 2011 to 2020. *Education and Information Technologies*, 27(6), 7893-7925. https://doi.org/10.1007/s10639-022-10925-9

9. Шаров С.В. (2023) Сучасний стан розвитку штучного інтелекту та напрямки його використання. *Українські студії в європейському контексті*, 6, 136-144. http://obrii.org.ua/usec/storage/article/Sharov_2023_136.pdf

10. Metz, C. (2023). The Godfather of A.I. Leaves Google and Warns of Danger Ahead. https://www.nytimes.com/2023/05/01/technology/ai-google-chatbot-engineer-quits-hinton.html

11. Певень К., Хміль Н., Макогончук Н. (2023) Вплив штучного інтелекту на зміну традиційних моделей навчання та викладання: аналіз технології для забезпечення ефективності індивідуальної освіти. *Перспективи та іновації науки,* 11(29), 306-316 https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-11(29)-306-316

12. Шукшина М., Носенко Ю. (2023) Перспективні технології з елементами штучного інтелекту для професійного розвитку педагогічних кадрів. *Фізико-математична освіта*, 38(1), 66-71. https://doi.org/10.31110/2413-1571-2023-038-1-010

13. Ungerer, L., & Slade, S. (2022). Ethical Considerations of Artificial Intelligence in Learning Analytics in Distance Education Contexts. In P. Prinsloo, S. Slade, M. Khalil (Eds.), Learning Analytics in Open and Distributed Learning: Potential and Challenges. Singapore: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-19-0786-98

14. Lapton E. (2020). Fundamentals. Graphic design 04: New basics. / E. Lapton, D. K. Phillips. ArtHuss. P. 262. ISBN: 978-617-7799-63-3

15. Шостачук Т., Піддубна О., Максимчук А., Погосьян Д. (2024) Сучасний графічний дизайн як специфічна творчість особистості. *Вісник науки та освіти* №5 (23). – С. 1827-1839. https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-11(17)

16. V. Brednyova, A. Perperi, N. Sydorova (2026). Research of methodological tools for improving the graphic abilities of future designers and architects. *Collection of scientific papers "Scientific problems of architecture and urban planning"* №4 (2026). p.121-131. https://doi.org/10.31650/2786-7749-2026-4-121-131

References:

1. Sydorova N.V., Dotsenko Y.V. (2024). Application of blended educational format for teaching graphic disciplines in war conditions. Regional problems of architecture and urban planning. *Collection of scientific papers*. №18. P.360-365. DOI: 10.31650/2707-403X-2024-18-360-365 [in English].

2. Sydorova N.V., Dotsenko Y.V., Perperi A.O. (2025). Application of Artificial Intelligence in teaching graphic disciplines. Regional problems of architecture and urban planning. *Collection of scientific papers*. №19. P.275-281. DOI: 10.31650/2707-403X-2025-19-275-281 [in English].

3. Crompton, H., & Burke, D. (2023). Artificial Intelligence in higher education: The state of the field. *International Journal of Educational Technology in Higher Education,* 20(1). https://doi.org/10.1186/s41239-023-00392-8. [in English].

4. Dembitska, S., Kuzmenko, O., Savchenko, I., Demianenko, V., & Hanna S. (2024). Digitization of the Educational and Scientific Space Based on STEAM Education. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. (eds) Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. Lecture Notes in Networks and Systems, vol 901. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53022-7_34. [in English].

5. Drach, I., Petroie, O., Borodiienko, O., Reheilo, 1., Bazeliuk, O., Bazeliuk, N., & Slobodianiuk, O. (2023). Vykorystannia shtuchnoho intelektu u vyshchii osviti [Use of artificial intelligence in higher education]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal Universytety i liderstvo»,* 15, 66-82. https://doi.org/10.31874/2520-6702-2023-15-66-82. [in Ukrainian].

6. Kobylianskyi, O., Stavnicha, N., Dembitska, S., Kobylianska, I., & Miastkovska, M. (2023). Innovative Learning Technologies in the Process of Training Specialists of Engineering Specialties in the Conditions of Digitalization of Higher Education. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. (eds) Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. *Lecture Notes in Networks and Systems*, vol 911. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53382-2_1. [in English]

7. Miastkovska, M., Dembitska, S., Puhach, V., Kobylianska, I., & Kobylianskyi, O. (2023). Improving the Efficiency of Students' Independent Work During Blended Learning in Technical Universities. In: Auer, M.E., Cukierman, U.R., Vendrell Vidal, E., Tovar Caro, E. Towards a Hybrid, Flexible and Socially Engaged Higher Education. ICL 2023. Lecture Notes in Networks and Systems, vol 899. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-51979-6_21 [in English].

8. Ouyang, F., Zheng, L., & Jiao, P. (2022). Artificial Intelligence in Online Higher Education: A systematic review of empirical research from 2011 to 2020. *Education and Information Technologies*, 27(6), 7893-7925. https://doi.org/10.1007/s10639-022-10925-9. [in English].

9. Sharov, S. V. (2023). Suchasnyi stan rozvytku shtuchnoho intelektu ta napriamky yoho vykorystannia [The current state of artificial intelligence development and directions of its use]. *Ukrainski studii v yevropeiskomu konteksti*, 6, 136-144. [in Ukrainian].

10. Metz, C. (2023). The Godfather of A.I. Leaves Google and Warns of Danger Ahead. URL:https://www.nytimes.com/2023/05/01/technology/ai-google-chatbot-engineer-quits-hinton.html. [in English].

11. Peven, K., Khmil. N., & Makohonchuk, N. (2023). Vplyv shtuchnoho intelektu na zminu tradytsiinykh modelei navchannia ta vykladannia: analiz tekhnolohii dlia zabezpechennia efektyvnosti indyvidualnoi osvity [The impact of artificial intelligence on changing traditional models of learning and teaching: an analysis of technologies to ensure the effectiveness of individualized education). *Perspektyvy ta innovatsii nauky*, 11(29), 306-316. [in Ukrainian].

12. Shyshkina, M., & Nosenko, Yu. (2023). Perspektyvni tekhnolohii z elementamy shtuchnoho intelektu dlia profesiinoho rozvytku pedahohichnykh kadriv [Promising technologies with elements of artificial intelligence for the professional development of teaching staff]. *Fizyko-matematychna osvita*, 38(1), 66-71. https://doi.org/10.31110/2413-1571-2023-038-1-010. [in Ukrainian].

13. Ungerer, L., & Slade, S. (2022). Ethical Considerations of Artificial Intelligence in Learning Analytics in Distance Education Contexts. In P. Prinsloo, S. Slade, M. Khalil (Eds.), Learning Analytics in Open and Distributed Learning: Potential and Challenges. Singapore: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-19-0786-98. [in English].

14. Lapton E. (2020). Fundamentals. Graphic design 04: New basics. / E. Lapton, D. K. Phillips. ArtHuss. P. 262. ISBN: 978-617-7799-63-3 [in English].

15. Shostachuk, T.V., Piddubna, O.M., Maksymchuk, A.P., Pogosian, D.R. (2024) Modern graphic design as a specific personality creativity. *Bulletin of Science and Education (23). pp. 1827-1839* [in Ukrainian].

16. V.Brednyova, A.Perperi, N.Sydorova (2026). Research of methodological tools for improving the graphic abilities of future designers and architects. *Collection of scientific papers "Scientific problems of architecture and urban planning*" №4 (2026). p.121-131 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.05:004.9:659.1:663.2
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.43

Сливка Владислав Миронович,
аспірант
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0005-7891-697X
dinamic2004@ukr.net

АКТУАЛЬНІСТЬ ДИЗАЙНУ ІНТЕРАКТИВНОЇ ВИННОЇ ЕТИКЕТКИ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ ПІДХОДІВ

У статті розглядається роль винної етикетки як ключового носія візуальної комунікації бренду в умовах обмежених маркетингових ресурсів крафтових виробників та зростаючих вимог сучасного споживача, який орієнтується на емоційність, унікальність і досвід взаємодії з продуктом. Додатково розглянуто зміну функціонального статусу етикетки від інформаційного носія до комплексного комунікаційного інструмента бренду. Розкрито специфіку дизайну інтерактивної етикетки через призму рекламних підходів ATL, BTL і TTL, що дозволяє інтерпретувати етикетку не лише як інформаційний носій продукції бренду, а як комунікативно-емоційний та поведінковий інструмент впливу на споживача, здатний формувати лояльність і залучення у довготривалій перспективі. Застосовано порівняльний аналіз традиційних й інноваційних дизайнерських рішень, зокрема прикладів інтерактивних етикеток із використанням доповненої реальності, гейміфікації, тактильних, персоналізованих та кросмодальних елементів взаємодії. Проаналізовано їхній вплив на поведінку споживача, зокрема здатність формувати емоційний досвід, стимулювати активну взаємодію з брендом, посилювати залучення у процес споживання та підвищувати впізнаваність і диференціацію бренду на ринку. Сучасні наукові підходи до інтерактивної упаковки синтезовано з практиками світового дизайну та маркетингових комунікацій, що дозволило в свою чергу окреслити актуальні тенденції трансформації етикетки з пасивного носія інформації у багатовимірний інтерактивний досвід взаємодії зі споживачем, який включає емоційний, сенсорний та поведінковий рівні сприйняття. Перспективи впровадження інтерактивних етикеток розглянуто у контексті українського крафтового виноробства, зокрема Закарпаття, як одного з динамічно зростаючих виноробних регіонів, що має потенціал інтеграції інноваційних дизайнерських рішень у бренд-комунікацію. У результаті доведено, що інтерактивна винна етикетка є ефективним інструментом інтегрованої маркетингової комунікації, здатним поєднувати функції ATL і BTL у межах TTL-підходу, формуючи новий рівень багатоканальної взаємодії між брендом і споживачем та суттєво підвищуючи конкурентоспроможність крафтової продукції на сучасному ринку.

Ключові слова: *дизайн етикетки, крафтові бренди, виноробство, ATL, BTL, TTL, інтегровані маркетингові комунікації, гейміфікація, доповнена реальність (AR), персоналізація, кросмодальна взаємодія, інноваційні підходи.*

Slyvka Vladyslav. THE RELEVANCE OF INTERACTIVE WINE LABEL DESIGN IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ADVERTISING APPROACHES

The article examines the role of the wine label as a key medium of visual brand communication under conditions of limited marketing resources of craft producers and the growing demands of the modern consumer, who is oriented toward emotionality, uniqueness, and experiential interaction with the product. The study further considers the transformation of the label's functional status from a purely informational element into a comprehensive brand communication tool. It explores the specifics of interactive label design through the lens of ATL, BTL, and TTL advertising approaches, allowing the label to be interpreted not only as an informational carrier of brand products but also as a communicative, emotional, and behavioral instrument of consumer influence capable of fostering long-term loyalty and engagement. A comparative analysis of traditional and innovative design solutions is applied, including examples of interactive labels using augmented reality, gamification, tactile, personalized, and cross-modal interaction elements. Their impact on consumer behavior is analyzed, particularly their ability to generate emotional experiences, stimulate active engagement with the brand, enhance participation in the consumption process, and increase brand recognition and market differentiation. Contemporary scientific approaches to interactive packaging are synthesized with global design and marketing communication practices, which in turn makes it possible to outline current trends in the transformation of the label from a passive information carrier into a multidimensional interactive consumer experience involving emotional, sensory, and behavioral levels of

© Сливка В. М., 2026

perception. The prospects for implementing interactive labels are considered in the context of Ukrainian craft winemaking, particularly in the Zakarpattia region, as one of the dynamically growing wine-producing areas with the potential to integrate innovative design solutions into brand communication. As a result, it is demonstrated that the interactive wine label is an effective tool of integrated marketing communications, capable of combining ATL and BTL functions within the TTL approach, forming a new level of multichannel interaction between brand and consumer and significantly enhancing the competitiveness of craft products in the contemporary market.

Key words: *label design, craft brands, winemaking, ATL, BTL, TTL, integrated marketing communications, gamification, augmented reality (AR), personalization, cross-modal interaction, innovative approaches.*

Вступ. Винна етикетка є форматом візуальної комунікації бренду, яка повинна привертати увагу, знайомити з продуктом, впливати на вибір та стати основним візуальним елементом, функцією якого є формування довготривалої взаємодії продукту виноробства зі споживачем. Особливо це стосується крафтових виноробів, які рідко звертаються до рекламних агенцій щодо створення комплексної рекламної кампанії, адже відносно невеликі об'єми виробництва не дають фінансової можливості для потужних рекламних активностей. Тому етикетка на пляшці вина для крафтових виробників є чи не єдиним комунікаційним та рекламним носієм, яка має містити комплексний маркетинговий контекст, що включає сенсові та візуальні коди впливу.

Інноваційність дослідження ґрунтується на аналізі комунікативних можливостей брендів виноробства через креативні рішення дизайну етикетки вина в ракурсі трьох рекламних підходів – ATL, BTL та TTL.

Метою цієї роботи є дослідження світових тенденцій інтерактивної винної етикетки, що стає підґрунтям для визначення причин появи таких дизайнерських рішень та необхідності імплементації цих тенденцій у сучасному українському крафтовому виноробстві.

Матеріали та метод. Традиційний метод дизайну етикетки чи упаковки вина певною мірою виконує свою інформаційно-рекламну функцію, яка радше забезпечує пасивне сприйняття продукту та бренду, знайомить глядача, який перебуває на шляху перетворення у споживача обраної винної продукції. Потреби споживача XXI століття в умовах швидкого технологічного прогресу, який змінюється вже не у вимірі десятиліть, а майже щороку, зазнають значних змін, що впливають на настрій перед вибором покупки. Велику роль тут відіграє саме реклама, яка формує образ бренду у довгостроковій перспективі або спонукає до дії прямо зараз. Завдання дизайнера полягає у глибокому розумінні особливостей об'єктів дизайну, що беруть участь у комунікації, а також у включенні в цей процес як повноцінного учасника. Така взаємодія вибудовується на основі співпраці дизайнера, виробника продукту та споживача [10] і постає ефективною тристоронньою моделлю, спрямованою на досягнення спільних маркетингових цілей.

Спроба розібратись у методах рекламного впливу на дію споживача у довгостроковій чи короткостроковій перспективі повертає нас у 1954 рік, коли в компанії Procter & Gamble сформувалось поняття рекламного підходу ATL та BTL, а згодом з'являється і метод TTL. Одна з поширених версій щодо поділу на ATL і BTL бере початок у практиках цієї американської компанії, де у рекламному бюджеті витрати на мас-медіа відносилися до основної частини, тоді як промо активності фіксувалися окремо – нижче умовної межі. Саме звідси, за цією інтерпретацією, і виникли терміни "above the line" (над лінією) та "below the line" (під лінією). У цієї версії немає документального підтвердження, але вона передає принципи організації маркетингових витрат у той період [12].

Дослідник Michal Stojanov (Міхал Стоянов) у своєму дослідженні "ATL, BTL and TTL marketing support of the sales" («Маркетингова підтримка продажів ATL, BTL та TTL») зазначає, що підхід ATL спрямований на загальне інформування про бренд серед аудиторії, що здійснюється поза межами торговельного простору. При підході BTL застосовуються стимули, за допомогою яких це

може бути спонуканням до вибору клієнтом у точці продажу певного бренду або продукту [9]. Цей підхід визначається як немедійна комунікація, де необхідність впровадження ширшого арсеналу нетрадиційних методів із використанням високого ступеня інтерактивності стає ще більш актуальною.

У ракурсі рекламних підходів ATL та BTL спробуємо знайти методи посилення впливу на споживача. Винна етикетка за своїм призначенням не є прямим рекламним матеріалом, але вона «працює» в точці продажу і запам'ятовується завдяки своєму графічному рішенню. З одного боку, етикетка виконує функції іміджевої реклами ATL, метою якої є привернення уваги, запам'ятовування та формування уявлення про продукт, однак комунікативний дизайн тут орієнтований радше на довгострокову перспективу. Етикетка в цьому випадку виступає переважно пасивним елементом на полиці серед подібних продуктів. Тут головну роль відіграє креативна складова образу, нестандартні графічні підходи та інноваційні компіляції елементів дизайну винної етикетки.

Результати. Сучасний ринок потребує більш складної комунікації, де недостатньо підходів ATL та BTL у їх окремому застосуванні. Виникає необхідність у їх поєднанні, де важливим є запам'ятовуваний образ, посилений комунікативними інструментами в точці продажу. Рекламна категорія TTL відповідає сучасним потребам і є інтегрованим маркетинговим підходом, який інтерпретується як "through the line" (крізь лінію). Метою TTL є одночасне досягнення цілей ATL та BTL, тому цей підхід також визначають як *рекламу 360 градусів*, де кампанії розробляються з подвійним баченням побудови та популяризації бренду із застосуванням сучасних цифрових інструментів [3].

Для наочності можна уявити два різні рекламні контакти протягом одного дня: великий білборд із повідомленням про продукт на вході до торгового центру та персоналізоване повідомлення зі знижкою на той самий товар. Таке поєднання масового впливу й індивідуально спрямованих комунікацій добре ілюструє реалії сучасної реклами. Щоб ефективно працювати в цьому середовищі, маркетологи використовують три ключові підходи, які протягом тривалого часу визначають взаємодію брендів з аудиторією: ATL, BTL та TTL [3].

Варто також звернутися до наукових праць, які піднімають питання актуальності інтерактивної упаковки та окреслюють ключові дослідницькі акценти у цій проблематиці. Автори Bo Yang (Бо Ян), Linlin Liu (Лінлін Лю), Qi Wang (Ці Ван) та Kunyi Liu (Куньї Лю) у статті "Applications of augmented reality in food packaging design: a mini review" («Застосування доповненої реальності в дизайні харчової упаковки: міні-огляд») розглядають сучасне застосування технології доповненої реальності (AR) у дизайні упаковки продуктів, пропонуючи систему класифікації, що базується на передачі інформації, гейміфікованій взаємодії та розширенні функціональності. Акцентується увага на проблемах високих технологічних витрат, екологічній чутливості та відсутності стандартизації, що заважають широкому впровадженню технології доповненої реальності [5].

Про узгодження сенсорного досвіду для формування моделей поведінки споживачів йдеться у праці "Enhancing the design of wine labels" («Удосконалення дизайну винних етикеток») авторів Anders P. F. Crichton-Fock (Андерс ПФ Крайтон-Фок), Charles Spence (Чарльз Спенс), María Mora (Марія Мора) та Nicklas Pettersson (Ніклас Петтерссон). У центрі уваги цієї праці – результати, що демонструють ефективність візуальної кросмодальної комунікації як перспективного підходу, здатного точно відображати характеристики споживачів, передавати мультисенсорний досвід і репрезентувати динаміку розвитку смакових відчуттів. Відтак вона постає важливим інструментом комунікації для складних продуктів, зокрема вина, яке існує на перетині візуальних і сенсорних вимірів [4].

Дослідниця Ying Li (Ін Лі) у своїй статті "Analysis of Visual Communication Packaging Design Based on Interactive Experience" («Аналіз дизайну візуальної комунікації на основі інтерактивного

досвіду») фокусується на взаємодії людей із візуальною комунікаційною упаковкою, що відображає її комунікативну та споживчу цінність. Акцентується увага на нових ідеях щодо використання нових технологій та нових методів для розробки інтерактивного дизайну візуальної комунікації продукту [13].

Виходячи з аналізу вищезазначених рекламних методів та наукових досліджень щодо актуальності інтерактивних етикеток, можна припустити, що традиційний дизайн етикеток та упаковки втрачає свою ефективність. Сьогодні інтерактивна упаковка стає «королевою» на полиці виноробної продукції та стає ефективним інструментом нових методів, завдяки яким споживача можна здивувати, привернути більше уваги та створити зв'язок з продуктом [8]. Чи то аналогова, чи цифрова, споживачі шукають новизну, інтерактивність і залучення. Завдання сучасного бренду – змусити говорити про себе у соціальних мережах та між споживачами. Яскравим прикладом «живої» етикетки для вина є відомий винний бренд "19 Crimes" («19 злочинів»), що використовує додаток доповненої реальності, який оживляє персонажів та забезпечує взаємодію між пляшками. Етикетки розповідають їхню історію, формують наратив і заохочують споживача залучати інших персонажів до взаємодії, стимулюючи споживання вина [11].



Іл. 1. Виноробня Treasury Wine Estates, Бренд 19 Crimes, концепція історичного сторітелінгу про каторжників, 2017

Сучасні підходи до дизайну демонструють, що інтерактивні рішення здатні суттєво розширювати споживчий досвід, трансформуючи упаковку з утилітарного носія у самостійну ціннісну одиницю. Можна сказати, що упаковка стимулює покупку завдяки додатковій взаємодії. Геймінг стає інтерактивним інструментом, що формує дизайн етикетки в ігрову механіку, де пляшка стає об'єктом взаємодії та колекціонування, а це в свою чергу підсилює емоційний зв'язок з продуктом.

Лімітована серія упаковки, розроблена дизайнером Брендоном Олтманом для бренду Cargill's Empyreal 75, демонструє нестандартний підхід до інтеграції ігрового елементу в етикетку: до кожної пляшки додається олівець, а графіка етикетки виконана у форматі точок, які споживач повинен з'єднати між собою. Створене споживачем у результаті зображення силуету кота або собаки залучає до взаємодії з етикеткою продукту та посилює запам'ятовування [7].



Іл. 2. Бренд Cargil, продукт Empyreal 75, концепція «точка за точкою», 2019

Інший приклад дизайн-концепту, створений аргентинською студією Estudio Iuvaro, інтерпретує ідею взаємодії через гру «хрестики-нулики». Об'ємна (3D) структура етикетки поєднується з металевими ігровими елементами, що формують додатковий тактильний рівень сприйняття. Таке кросмодальне рішення не лише виконує естетичну функцію, але й активізує користувацький досвід та посилює комунікативний потенціал винної етикетки [7].



Іл. 3. Лімітована серія, дизайн "ТА ТЕ ТІ" розроблений студією Estudio Iuvaro, концепція ігор для вечірок у формі хрестик-нулика, 2017

Персоналізований підхід у комунікації бренду зі споживачем є одним із факторів, що дає можливість споживачеві стати учасником креативного рішення. Прикладом такої тимчасової персоналізації є каталонське вино Moments. Це спонукає споживачів сприймати пляшку як носій доданої цінності, адже вона дозволяє залишити персоналізоване повідомлення для близької людини. У результаті продукт перетворюється на індивідуалізований подарунок, демонструючи ефективність простих дизайнерських рішень [6].



Іл. 4. Бренд Moments, концепція персоналізованого привітання, кінець 2010-х років

Отже, інтерактивні підходи у дизайні винної етикетки демонструють здатність поєднувати візуальну, тактильну та ігрову складові, формуючи багатовимірний досвід взаємодії споживача з брендом, що сприяє прийняттю рішення про споживання продукції.

Проаналізувавши світові дизайнерські практики та наукові праці, що звертаються до нових комунікативних форматів у маркетингу та рекламі, зокрема через інтерактивну упаковку та етикетку, доцільно звернути увагу на український ринок крафтових вин. На прикладі етикеток одного з брендів вин Закарпаття ТМ KRITSKI WINERY можна констатувати, що вина одного з найбільш динамічно зростаючих регіонів України переважно базуються на традиційних дизайнерських підходах, хоча спостерігаються окремі спроби інтеграції творів українських професійних митців як складових дизайну.



Іл. 5. Вина ТМ KRITSKI WINERY, 2025

Маємо сподівання, що поєднання традицій із науковим підходом у виноробстві ТМ KRITSKI WINERY, а також її ділова активність як партнера конференції HortiTech Ukraine 2026 [2], сприятиме формуванню нових стимулів відкритості до сучасних дизайн-тенденцій, зокрема у впровадженні інтерактивних етикеток у виноробстві регіону загалом [1].

Висновки. Спираючись на аналіз інноваційних рішень дизайн-концептів інтерактивних етикеток вин, варто виокремити переваги таких рішень у порівнянні із традиційним дизайном. Інтерактивна упаковка є ефективним інструментом для досягнення цих завдань і має низку важливих переваг: ***емоційний досвід***, що формується через контакт із брендом і сприяє зростанню лояльності споживачів**;** ***диференціація серед конкурентів*** завдяки новому досвіду взаємодії**;** ***поширення в соціальних мережах***, що підсилює охоплення та впізнаваність

бренду; ***створення доданої цінності*** як частини продуктового досвіду; ***краще запам'ятовування*** та ефективніше донесення ключових характеристик продукту і цінностей бренду.

У підсумку необхідно зазначити, що інтерактивна етикетка може стати ключовим інтерактивним кодом для крафтових вин Закарпаття, як одного із найбільш зростаючих виноробних регіонів України, що перетворюється з простого носія на повноцінний комунікаційний інструмент. Такий код буде працювати на результат разом із локальними кодами візуальних рішень, що працюватиме за принципом поєднання рекламних підходів ATL та BTL у комплексний рекламний метод TTL.

Література:

1. Сбітнєва Н., Виноградова М. Візуальні тренди XXI століття у графічному дизайні: інтерпретація атрибутів віртуального простору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2022. (1), 20-28. DOI: 10.33625/visnik2022.01.020.

2. TM KRITSKI WINERY – Головний Винний партнер конференції HortiTech Ukraine 2026. *Techdrinks.info* : webpage. URL: https://tinyurl.com/5b944h7e (дата звернення: 28.04.2026).

3. Advertising Techniques: ATL, BTL, and TTL Explained. *Journalism.University* : webpage. URL: https://tinyurl.com/mrxsu6kd (дата звернення: 27.04.2026).

4. Anders Crichton-Fock, Charles Spence, Maria Mora, Nicklas Pettersson. Enhancing the design of wine labels. 2023. *Frontiers in Psychology*. V. 14. DOI:10.3389/fpsyg.2023.1176794.

5. Bo Yang, Linlin Liu, Qi Wang, Kunyi Liu. Applications of augmented reality in food packaging design: a mini review. 2026. *Frontiers in Food Science and Technology*. V. 6. DOI: 10.3389/frfst.2026.1767725.

6. Ejemplos de diseños de etiquetas para botellas. *Etiquetate* : webpage. URL: http://bit.ly/433uCGH (дата звернення: 27.04.2026).

7. Grace Fussell. 20 Creative and Contemporary Wine Label Designs. *Shutterstock* : webpage. URL: https://bit.ly/4u95Yk8 (дата звернення: 27.04.2026).

8. Interactive labels and packaging. *Rieusset Blog* : webpage. URL: https://bit.ly/4nrq32y (дата звернення: 27.04.2026).

9. Michal Stojanov. ATL, BTL and TTL marketing support of the sales. 2016. *ResearchGate* : webpage. URL: https://bit.ly/4ditML4 (дата звернення: 27.04.2026).

10. Oksana M. Lahoda. REPRESENTATIVE DESIGN PRACTICES AS A DESIGNER'S RIGHT TO CREATIVE COMMUNICATION. Journal of International Legal Communication. 2021. 1(1), 205-215. DOI: 10.32612/uw.27201643.2021.1.pp.205-215.

11. Spirits Packaging: 3 Types of Interactive Designs to Increase Engagement. *IDP Direct* : webpage. URL: https://bit.ly/4wIV727 (дата звернення: 27.04.2026).

12. What is ATL, BTL and TTL in Marketing? *Newage agency* : webpage. URL: https://tinyurl.com/ytaxcswv (дата звернення: 27.04.2026).

13. Ying Li. Analysis of Visual Communication Packaging Design Based on Interactive Experience. 2021. *Journal of Physics: Conference Series*. DOI: 10.1088/1742-6596/1852/2/022074.

References:

1. Sbitnieva, N., Vynohradova, M. (2022). Vizualni trendy XXI stolittia u hrafichnomu dyzaini: interpretatsiia atrybutiv virtualnoho prostoru [Visual Trends of the 21st Century in Graphic Design: Interpretation of Virtual Space Attributes]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (1), 20–28. Retrieved from: https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.020 [in Ukrainian].

2. TM KRITSKI WINERY – Holovnyi Vynnyi partner konferentsii HortiTech Ukraine 2026 [KRITSKI WINERY™ – Official Wine Partner of the HortiTech Ukraine 2026 Conference]. *Techdrinks.info*. Retrieved from: https://tinyurl.com/5b944h7e [in Ukrainian].

3. Advertising Techniques: ATL, BTL, and TTL Explained. *Journalism.University*. Retrieved from: https://tinyurl.com/mrxsu6kd.

4. Anders Crichton-Fock, Charles Spence, Maria Mora, Nicklas Pettersson. (2023). Enhancing the design of wine labels. *Frontiers in Psychology*, V. 14. Retrieved from: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1176794

5. Bo Yang, Linlin Liu, Qi Wang, Kunyi Liu. (2026). Applications of augmented reality in food packaging design: a mini review. *Frontiers in Food Science and Technology*, V. 6. Retrieved from: https://doi.org/10.3389/frfst.2026.1767725

6. Ejemplos de diseños de etiquetas para botellas. *Etiquetate*. Retrieved from: http://bit.ly/433uCGH [in Spanish].

7. Grace Fussell. 20 Creative and Contemporary Wine Label Designs. *Shutterstock*. webpage. Retrieved from: https://bit.ly/4u95Yk8.

8. Interactive labels and packaging. *Rieusset Blog*. webpage. Retrieved from: https://bit.ly/4nrq32y.

9. Michal Stojanov. (2016). ATL, BTL and TTL marketing support of the sales. *ResearchGate*. webpage. Retrieved from: https://bit.ly/4ditML4.

10. Oksana M. Lahoda. (2021). Representative Design Practices as a Designer's Right to Creative Communication. *Journal of International Legal Communication*, 1(1), 205–215. Retrieved from: https://doi.org/10.32612/uw.27201643.2021.1.pp.205-215.

11. Spirits Packaging: 3 Types of Interactive Designs to Increase Engagement. *IDP Direct*. webpage. Retrieved from: https://bit.ly/4wIV727.

12. What is ATL, BTL and TTL in Marketing? *Newage agency*. Retrieved from: https://tinyurl.com/ytaxcswv.

13. Ying Li. (2021). Analysis of Visual Communication Packaging Design Based on Interactive Experience. *Journal of Physics: Conference Series*. Retrieved from: https://doi.org/10.1088/1742-6596/1852/2/022074.

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 748.034(4-17)"14/16"
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.44

Студницька Мар'яна Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії наук
ORCID ID: 0000-0002-3758-9854
m.studnytska@lnam.edu.ua

ПІВНІЧНОЄВРОПЕЙСЬКЕ СКЛО XV–XVII СТ.: ОСЕРЕДКИ ГУТНОГО ПРОМИСЛУ, ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Досліджено процес становлення та художньо-технологічну еволюцію північноєвропейського склоробства XV–XVII ст. Цей період позначений складною взаємодією ремісничих традицій пізнього Середньовіччя з інноваційними імпульсами італійського Відродження. Проаналізовано діяльності гут як автономних лісових осередків виробництва, що стали фундаментом скляної індустрії Німеччини, Чехії та України.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що українське гутництво зазначеного періоду розглядається не як ізольоване явище, а у нерозривному зв'язку з північноєвропейським культурно-технологічним простором. Встановлено, що спільність сировинної бази, міграційні маршрути майстрів та єдині вектори ренесансних впливів дозволяють трактувати українські осередки (зокрема Галичини та Волині) як органічну складову великої північноєвропейської гутної традиції.

З'ясовано, як специфіка сировинної бази та локалізація майстерень безпосередньо впливали на формування автентичного стилю «лісового скла». Доведено, що масивні форми скляного посуду були не лише естетичним вибором, а й відображали тогочасну соціальну ієрархію та культуру застілля. Проаналізовано ключові морфологічні типи скляного посуду, простежено удосконалення технологій очищення скляної маси та впровадження нових методів декорування – емалевого розпису, позолоти, різьблення і ритування.

У контексті загальноєвропейських культурних процесів висвітлено проблему адаптації ренесансної естетики до локальних запитів північних регіонів. Встановлено, що північноєвропейське гутництво не лише копіювало південні зразки, а й виробило власну художню мову, яка згодом стала підґрунтям для розквіту барокового кришталю. Окремий акцент зроблено на зв'язку між розвитком гутного промислу та зміною наукового світогляду епохи, де прозорість матеріалу стала символом раціоналізму та нових стандартів естетичної досконалості. Запропоновано новий погляд на скло як на важливий артефакт матеріальної культури Ранньомодерної доби, що маркує належність українських земель до спільного європейського цивілізаційного поля.

Ключові слова: *північноєвропейське скло, українське гутництво, Ренесанс, пізньосередньовічна традиція, лісове скло*

Studnytska Mariana. NORTH EUROPEAN GLASS OF THE 15th–17th CENTURIES: CENTERS OF THE FOREST GLASS INDUSTRY, HISTORY OF DEVELOPMENT AND STYLISTIC FEATURES

The study explores the formation and artistic-technological evolution of North European glassmaking during the 15th–17th centuries. This period is characterized by a complex interaction between late medieval craft traditions and the innovative impulses of the Italian Renaissance. The activity of glass huts (huty) as autonomous forest production centers, which laid the foundation for the glass industry in Germany, Bohemia and Ukraine, is analyzed.

The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, Ukrainian forest glassmaking of this period is considered not as an isolated phenomenon but in an inseparable connection with the North European cultural and technological space. It is established that a shared raw material base, migration routes of masters, and common vectors of Renaissance influence allow for the interpretation of Ukrainian centers (particularly in Galicia and Volhynia) as an organic component of the broader North European forest glass tradition.

The study clarifies how the specifics of the raw material base and the localization of workshops directly influenced the formation of the authentic "forest glass" style. It is argued that the massive forms of glassware were not merely an aesthetic choice but also reflected the social hierarchy and banquet culture of the time. Key morphological types

© Студницька М. Р., 2026

of glassware are analyzed, and the advancement of glass mass purification technologies along with the introduction of new decorative methods enamel painting, gilding, carving, and engraving is traced.

In the context of pan-European cultural processes, the problem of adapting Renaissance aesthetics to the local demands of northern regions is highlighted. It is established that North European glassmaking did not merely copy southern models but developed its own artistic language, which later became the foundation for the flourishing of Baroque crystal. Particular emphasis is placed on the connection between the development of the glass industry and the shift in the scientific worldview of the era, where the transparency of the material became a symbol of rationalism and new standards of aesthetic perfection. A new perspective is proposed on glass as a crucial artifact of Early Modern material culture, marking the affiliation of Ukrainian lands with the common European civilizational field.

Key words: *North European glass, Ukrainian forest glassmaking, Renaissance, late medieval tradition, forest glass (Waldglas).*

Вступ. Тривалий час українське склоробство XVI–XVII ст. розглядалося у вітчизняному мистецтвознавстві як ізольоване явище, зосереджене виключно на національному культурному контексті. Проте сучасні розвідки дедалі частіше вказують на необхідність вивчення українського гутництва доби Ренесансу як органічної частини загальноєвропейської художньої системи, що базувалася на активній взаємодії різних культурних центрів.

Особливо репрезентативними у цьому сенсі є взаємовпливи між осередками Північної Європи. Ключову роль у поширенні художніх стандартів між Богемією і Німеччиною відіграли міграційні процеси майстрів (зокрема, представників відомих родин Шюрерів та Пройслерів). Очевидно що Україна, особливо її західні землі, була включена у ці процеси.

Окремої уваги заслуговує вплив технологічних інновацій Венеції на формування асортименту та стилістики північних і українських гут. Відсутність узагальнюючих праць, присвячених цій взаємодії, зумовлює актуальність даного дослідження.

Попри інтегрованість українських промислів у загальноєвропейський простір, питання їхньої технологічної та художньої специфіки залишається недостатньо висвітленим. Основна складність полягає у дефіциті збережених цілісних виробів, що змушує дослідників спиратися переважно на археологічний матеріал. Саме археологічні знахідки дають змогу реконструювати типологічні форми посуду, спільні для загальноєвропейського культурного простору.

Брак узагальнюючих досліджень, присвячених аналізу взаємодії українського гутництва того часу з північноєвропейським склоробством, засвідчує актуальність звернення до проблеми реконструкції моделі функціонування української гути, виявлення джерел формотворення та декорування тогочасного скла.

Матеріали та методи. Об'єктивність та глибина дослідження забезпечуються застосуванням комплексного підходу, що поєднує методи мистецтвознавства, історії та культурології. Джерельну базу роботи склали наукові публікації, архівні матеріали, а також детальний аналіз артефактів із фондів українських та європейських музеїв.

Методологічну основу дослідження становить поєднання низки підходів і методів. Історико-генетичний та хронологічний методи дозволили простежити еволюцію українського гутництва, виявити етапи його становлення та трансформації під впливом загальноєвропейських культурних процесів XVI–XVII ст. Компаративний (порівняльний) аналіз став ключовим для зіставлення технологічних і художніх особливостей венеційського, північноєвропейського та українського скла. Це дало змогу виявити прямі запозичення, джерела інспірацій та локальні адаптації загальноєвропейських стандартів. Стилістичний аналіз застосовано для виявлення характерних рис ренесансної естетики у формотворенні та декоруванні скляних виробів. Він дозволив класифікувати специфічні прийоми оздоблення, такі як емалевий розпис та пластичні наліпи. Типологічний метод використано для систематизації археологічних знахідок та реконструкції основних форм побутового й декоративного посуду. Культурно-історичний аналіз допоміг

розглянути пам'ятки склоробства не лише як художні об'єкти, а й як елементи матеріальної культури, невід'ємні від тогочасного побуту та традицій застілля. Метод іконографічної інтерпретації (якщо аналізуються сюжети розписів) дав змогу розкодувати символіку та зміст зображень на склі у контексті ренесансного світогляду. Технологічний аналіз було використано для аналізу фізико-хімічних властивостей скла (колір, прозорість, домішки) та особливостей гутної техніки, що визначали художню мову виробів.

Така розгалужена методологічна база дозволила не лише дослідити конкретні артефакти, а й визначити місце українського гутництва в складній системі міжкультурних контактів і мистецьких взаємовпливів ренесансної Європи.

Результат. Становлення ренесансного склоробства – це насамперед історія Венеції та острова Мурано, який у XV–XVI ст. став головним центром технологічних інновацій і формування стилістичних особливостей художнього скла. Розвиток венеційського склоробства відбувався на тлі унікального перетину східних впливів та італійського гуманізму. Після падіння Константинополя Венеція перейняла візантійські секрети майстерності, трансформувавши їх у дусі нової епохи, де скло перестало бути лише утилітарним матеріалом і перетворилося на втілення інтелектуального пошуку та розкоші. Культурна ситуація того часу, орієнтована на антропоцентризм і візуальну досконалість, вимагала чистоти та прозорості – так виникло славнозвісне cristallo, що символізувало тріумф людини над матерією. Острів Мурано став своєрідною «закритою лабораторією», де в умовах суворої державної монополії та цехової дисципліни формувалася особлива естетика витонченості, яка відповідала смакам ренесансної еліти та закріпила за Венецією статус головного художнього центру тогочасного світу.

У Західній Європі високо цінувались вироби венеційських майстрів. Незважаючи на енергійну боротьбу венеційського уряду з майстрами-втікачами та строгий нагляд за склоробами острова Мурано, у XVI ст. у містах Нідерландів, Німеччини, Франції, Богемії виникають майстерні, що спеціалізувались на виготовленні посуду т. зв. венеційського типу. Однак, у Північній Європі міцними були давні середньовічні традиції склоробства. І одночасно зі склом, що наслідує венеційське, тут виготовляли скляний посуд самостійний за формою і декором. Переважна більшість центральноєвропейських гут, які спеціалізувалися на виготовленні скла у венеційському стилі, проіснувала дуже коротко. Вони зустріли значні труднощі, пов'язані перш за все із сировиною, зокрема содою. Постала проблема зі збутом цього дорогого скла. Скловиробництво цього типу в умовах Чехії, віддаленої від морських торгових шляхів, і німецькомовних країн виявилося нерентабельним. Проте воно сприяло удосконаленню місцевої технології виробництва скла, покращенню технологічного процесу очищення скломаси і водночас справило вплив на формотворення та декорування традиційного посуду. Упродовж XVII ст. в Північній Європі існували великі гути, які виготовляли водночас традиційне лісове скло і художнє скло формально та технологічно дуже близьке до венеційських виробів.

Розвиток традиційних гут на території Богемії впродовж XVI ст. всіляко заохочували власники земель, які они запрошували професійних склярів із сімей Шюрерів і Пройслерів для створення нових майстерень в регіонах Карконоше (Ісполінові гори) та Їзерські гори. Сім'ї богемських склоробів утворювали гути в різних регіонах Німеччини, зокрема Франконії, Тюрингії та Саксонії. Наприклад, родина Шюрерів заснувала гути на території Саксонії в Рохліцах і Фалькенау, Пройслери оселилися в Саксонії біля Йогангеоргенштадту, чеського майстра Мартіна Фридриха запросив у майстерню в селище Грімніц біля Берліна курфюрст Йоаким Фридрих Бранденбург (1602). Окрім традиційного скляного посуду, форми та розпис емалями якого практично не підпадали під впливи муранського скла, ці гути виготовляли філігранне скло, якість якого могла конкурувати з венеційським. 1530 р.

Крістоферу Шюреру із Фалькенау приписують винахід кобальтового скла, яке особливо цінували в Богемії впродовж XVI–XVIII ст. [1, с. 134–135].

Як і в Північній Європі гути на території України розташовувалися у лісових місцевостях, близько до сировинної бази та палива. Майстерні належали до господарства натурального типу: гутник володів землею, пасовиськом, лісом. Підприємство зазвичай виготовляло скло для потреб власника землі (монастиря, магната, старости). Хоча й спостерігається спорадичний зв'язок із ринком [2, с. 16].

У тогочасних документах збереглися відомості про гути, які зосереджувалися на теренах Західної України – Галичини та Волині. Чіткими є відомості про гути так званої королівщини – маєтків, які належали до королівських володінь та підлягали періодичним люстраціям. Зокрема це згадки про гути середини XVI ст. в околицях Галича на річці Луква (с. Вікторів, Залуква, Майдан, Нова Гута). Відомі майстерні біля Белза та Самбора. Зокрема гутник із села Панькова біла Белза платив за оренду гути грішми та готовими виробами (посудом та шибками). Значний осередок по виробництву скла в XVI ст. зосереджувався біля села Потелич: це підприємства потелицького гутника Красовського та іншого анонімного майстра. За тогочасними відомостями доволі значною була гута в с. Вишенька (Мостиський район). Збереглися відомості про існування скляних виробництв у околицях Калуша та Рожнятина, найбільшою з яких була гута в лісі над річкою Лімницею, що належала до с. Небилова [3, с. 35–36].

Маєтки магнатів і шляхти не підлягали обов'язковому контролю і треба гадати, що гут було значно більше, аніж письмово задокументовано. Прикладами скляних гут на шляхетських землях можуть слугувати майстерні початку XVII ст. у Підгірцях і Свіржі. Біля Свіржа археологи дослідили урочища Гута-Кімир і Гута-Свірж. За усною традицією, тут колись були склоробні майстерні. При розкопках виявили уламки скляного посуду, а в урочищі Гута-Кімир – фрагменти склоплавильних тиглів. З документів середини XVII ст. відомі три гути на Закарпатті в околицях Мукачева у Ворониці, Облазі, Хотарях. Збереглися відомості про гути того часу на Київщині, Полтавщині, а особливо на багатій лісами Чернігівщині. Археологічно доведене існування гут на Волині в околицях Луцька, Рівного, Корця, Острога, Кременця [3, с. 36].

Продовжуючи середньовічні традиції в Україні того часу відомі монастирські гути. Особливо ґрунтовно археологам вдалося вивчити унікальний комплекс гутища біля Унівської Святоуспенської лаври. Дослідники виявили тут залишки трьох печей: двокамерної скловарильної печі, печі для випалювання розпису емалями та так званої «човнової печі», яку використовували для випалювання поташу та інших допоміжних операцій [4, с. 346].

Отож, у Північній Європі в добу Ренесансу традиційне скло виготовляли у «лісових гутах», розташованих у невеликих поселеннях серед розлогих лісів. З навколишньої місцевості ремісники отримували усю необхідну сировину: поверхневий пісок, у деяких місцевостях надзвичайно чистий; дерево для опалювання печей, а також для виготовлення поташу; керамічну глину для рельєфних форм і тиглів. Таким чином, склоробство довший час залишалось провінційним ремеслом, майстри строго дотримувались середньовічних традицій не тільки в технології, а також у формотворенні та декоруванні. Вироби лісових гут зеленавого кольору – т. зв. лісове скло. Це результат недостатнього очищення сировини – піску та поташу, що мають великий вміст домішок заліза. Широко знебарвлювати скло почали щойно у першій половині XVII ст. І в письмових джерелах цього періоду є відомості, що обурені міщани, на яких в основному і орієнтувалось виробництво, вимагали посуду з зеленого скла, адже, на їхню, думку, воно найкраще пасувало до червоного вина [5, 438–439].

Уже в другій половині XVI ст. у виробах лісових гут проявляються елементи стилістики ренесансу, запозичені з венеційського

посуду. Однак, виконані з менш пластичного лісового скла, відповідно змінили свій характер: у них не такий витончений рафінований силует, не такий пластичний декор. Венеційські ренесансні келихи призначалися для багатого та аристократичного замовника, основним напоєм якого було витончене вино. Водночас північноєвропейські склороби в основному були зорієнтовані на той прошарок суспільства, який у великих кількостях споживав пиво. Відповідно посуд для пиття доволі простих форм і великого розміру, що диктували манери поводження за столом: склянки кружляли навколо столу, переходячи із рук у руки [6, с. 118].

Стандатрним для лісової гути того часу був асортимент виробів української гути біля Унівської Святоуспенської лаври – шибки та посуд. За фрагментами скла вдалося реконструювати типові форми посуду: кулясті глечики з масивним циліндричним горлом, келихи на дутих балясинних ніжках, рьомери. Посуд виготовляли технікою вільного видування та видування у форму. На гуті варили традиційне лісове скло зеленого кольору, що є результатом недостатнього очищення сировини від домішок заліза, а також синю та фіолетову скломаси. Майстри гути володіли таємницею виготовлення заглушеного молочно-білого скла, що наслідувало порцеляну. Готовий скляний посуд оздоблювали розписом синьою, зеленою, чорною, жовтою, фіолетовою та білою емалями. Збережені тиглі зі слідами емалей, грудочки застиглої емалі різних барв свідчать, що гутники самостійно варили емалі. Зберігся унікальний фрагмент скла зі слідами позолоти [4, с. 356].

На жаль, до сьогодні вціліла дуже невелика кількість скла XVI–XVII ст. Мандрівні продавці скуповували пошкоджене скляне начиння і обмінювали в гутах на готовий товар. Справа в тому, що в тогочасній технології варіння скломаси важливу роль відігравав скляний брухт, який пришвидшував процес плавлення скломаси. Таким чином багато скляних виробів потрапляли назад у скловарну піч.

Розквіт виробництва лісових гут припадає на другу половину XVI–XVII ст., у цей період збільшується асортимент виробів, удосконалюється технологія варіння скломаси та виготовлення посуду. Ремісники продовжують виготовляти традиційні середньовічні форми: краутструнки, кутрольфи, майгеляйни, нуппенбехери. Водночас появляються нові типи скляного столового посуду. На початку XVI ст. почали виготовляти масивну циліндричну склянку декоровану грудочками скла – штангенглас (*нім*. Stangenglas). Наприкінці століття висота такої склянки сягала 60 *см*, ємність інколи перевищувала чотири літри [7, с. 101]. Поширюється посуд для пиття оздоблений рельєфними скляними дротами. Якщо рельєфні нитки обгортають склянку спірально, такий посуд називають бандвурмглас (*нім*. Bandwurmglas), якщо – паралельними смугами – пасглас (*нім*. Passglas). Такі склянки були своєрідними мензурками, які вимірювали кожному учасникові учти його порцію напою. Зрідка зустрічається склянки у формі булави – іґел (*нім*. Igel) [8, с. 94–95].

У німецьких джерелах XVI ст. часто згадується посуд вільком (*нім*. Willkom) – висока циліндрична склянка, стійкості якій надає скляний обруч навколо денця. На межі XVI–XVII ст. замість обруча почали виготовляти циліндричну або розширену вниз стопу. У XVII ст. цей вид посуду почали називати – гумен (*нім*. Humpen). Як вважають сучасні дослідники, перші гумпени для замовників із Німеччини і Богемії виготовили у Венеції, пізніше ці циліндричні високі склянки стали масовим посудом для місцевих північноєвропейських гут. Гумпени зазвичай мали покришки, які на жаль практично не збереглися. Для гут Саксонії характерний дещо інший тип гумпена – гофкеллерайглас (*нім*. Hofkellereiglas), циліндричні склянки, які призначалися для більш поміркованої кількості пива. Поширеними були місткі кухлі, переважно барилкоподібної форми з вушком та олов'яною покришкою [8, с. 95].

У XVI ст. середньовічний нуппенбехер поступово перетворюється у рьомер, келих із яким виголошували урочисті тости. Рьомер – це келих із місткою кулястою або яйцеподібною чашею і високою циліндричною

порожнистою ніжкою. Вирішення чаші інколи збагачується оптичним декором. Ніжка обов'язково вкривається грудочками скла, які деколи за допомогою штампування отримували форму малинок. Різне трактування стопи – дзвоняста, утворена навиванням нитки, зустрічається, карбований щипцями обруч. У Німеччині XVII ст. виготовляли посуд із кількома глибокими заглибленнями для пальців – дауменглас [8, с. 95–96].

Не таке багате формотворення посуду для зберігання рідин. У всій Північній Європі досить довго, до XIX ст., продукували кутрольфи. У Нідерландах поширені пляшки з кулястим умістищем і високою струнокою шийкою. Їх оздоблювали ліпними карбованими щипцями, ребрами і вони за формою нагадували гарбуз – кюрбісфлєше. З оптичного скла виготовляли велика кількість пляшок для горілки. Різних форм, різних об'ємів, зафарбовані в яскраві кольори – блакитний, фіолетовий, жовтий і зелений.

Загалом слід підкреслити активне декорування традиційного північноєвропейського скляного посуду пластичним декором, який виконували в гарячому стані. Це рельєфні скляні дроти, які огортали корпус посуду, різні за розміром та формою грудочки скла (горох, малинки, ягідки тощо), вертикальні ребра, складчастий декор, заглиблення для пальців, виконані технікою гарячої краплі. Оскільки манери поводження за столом у цей період не були надто витонченими, їли переважно руками, допомагаючи собі кинджалом або ножем, випивали багато алкогольних напоїв, гладкий тонкостінний скляний посуд очевидно часто вислизав із пальців і розбивався. Скляні наліпи на посуді дозволяли міцніше тримати його в руках.

Вироби українських гут XVI–XVII ст. зберігаються в музейних і приватних колекціях України. Особливу увагу слід звернути на збірку Волинського краєзнавчого музею у Луцьку, яка складається з цілих посудин та фрагментів скла віднайдених при археологічних розкопах на території Волинської області. Фізичні властивості скломаси та своєрідні методи виготовлення свідчать про те, що вони є продукцією місцевих гут. Важливою для виявлення художньо-стилістичних особливостей українського ренесансного скла є колекція Рівненського обласного краєзнавчого музею, зокрема експозиція «Край в XVII ст.», в якій представлено матеріали розкопок на місці битви під Берестечком у червні–липні 1651 р. Вироби волинських майстрів представлені такожу фондах Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Цей матеріал складається із археологічних знахідок 1928-1935 рр. О. Прусевича в Луцьку, на городищі в Коршеві та в м. Корці. Чітко датованими є фрагменти скла, які зберігаються в історико-краєзнавчому музеї м. Кременець, віднайдені під час досліджень на місці замку зруйнованого 1648 р. Невелика колекція українського ренесансного скла зберігається в музеях Києва – Державному музеї українського декоративного мистецтва та Національному музеї історії України. Кілька фрагментів скляного посуду XVII ст. є у відкритих фондах Уманського краєзнавчого музею. На сьогодні найповніша колекція українського скла XVI–XVII ст. зібрана в львівських музеях – Львівському історичному музеї та Львівські національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького.

Серед українського скла цього періоду особливим багатством форм виділяється посуд для пиття. У традиційному селянському та міщанському побуті поширеними були масивні циліндричні кухлі та склянки типу північноєвропейського гумпена, які використовували очевидно для меду та пива. Ліплення у вигляді хвилястої стрічки навколо основи утворювало денце-розетку. Показовою є склянка із трьома пластичними, виконаними технікою штампування зображеннями орла (Львівський історичний музей).

Не менш численним був конічний посуд. Першу групу становить конічний посуд сформований із гостродонної чаші, до якої приліплювали кругле тонке денце. Зазвичай діаметри отвору склянки та денця були однаковими. У другій групі конічні склянки формували без доліплювання з однієї заготовки,

масивне денце виконували технікою заливу. Ці склянки зазвичай мали товсті стінки, що зумовило використання рифленого декору. До третьої групи простих конічних скляниць належить посуд, денце якого сформоване методами, характерними для давньоруських скляниць з увігнутою досередини, аж до зіткнення з бічними стінками, нижньою частиною чаші. Таким, зокрема, є келишок із світлозеленого прозорого скла, викопаний з русла р. Глушець у Луцьку. В порівнянні з середньовічним склом помітна тенденція до зменшення перехвату, прагнення випрямити контур, наблизити форму до популярних у той час циліндричних гумпенів [3, с. 22].

Рідше зустрічалися тюльпаноподібні скляниці з низькою ніжкою, сформованою за допомогою перехвату в нижній частині заготовки. Один келишок цього типу виявили під час розкопок на місці Берестецької битви 1651 р. (Рівненський обласний краєзнавчий музей) [9, с. 38].

Для міщанського побуту характерними були келихи на невисокій ніжці. Вони складалися із трьох частин – конічної або стіжкуватої чаші, циліндричної ніжки та масивної стопи, – які скріплялися між собою за допомогою спікання. Неестетичні місця з'єднання окремих частин майстри старалися приховати декоративними ліпними деталями. Зокрема у келиху із збірки Львівського музею етнографії та художнього промислу місце з'єднання чаші та ніжки вкриває м'яка з защипами стрічка та пластичні пелюстки. Сама стопа виконана методом навивання скляного дроту на конічний шаблон [3, с. 24].

Серед посуду для зберігання рідин слід виділити кулясті карафи, циліндричні та чотиригранні пляшки, грушкуваті глечики [10, с. 69]. На місці Берестецької битви віднайшли унікальний куманець із синього скла (Рівненський обласний краєзнавчий музей), округлий сплющений з боків корпус якого з центральним овальним отвором прикрашають п'ять рельєфних розеток і фігурне вушко того ж кольору [9, с. 38]. Ще один вид посуду для рідин першої половини XVII ст. – каламар канцелярський із світло-зеленого скла та ребристим декором (Національний музей українського народного декоративного мистецтва у Києві) [3, с. 41].

Наприкінці XV ст. венеційські майстри на замовлення німецького та чеського дворянства виготовляли скляний посуд оздоблений емальним розписом. Серед тем декорування переважають геральдичні композиції. І вже в середині XVI ст. північноєвропейські склороби налагоджують випуск місцевого столового посуду з розписом емалями. Ці перші німецькі та богемські вироби композиційною схемою декорування повністю нагадували італійські зразки. Центральну партію оздоблювали гербом замовника, нижче розташовували гмерк майстра та вказували дату виконання. Бортики прикрашали орнаментальним бордюром, виконаним невеличкими рельєфними крапочками із емалі, або позолоченою смугою з ритованим рапортним орнаментом (переважає мотив луски). Від венеційських виробів цей посуд відрізняє розмір і форма – це великі гумпени та кухлі.

Сучасні дослідники вважають, що перші вироби лісового скла із емальним розписом слід пов'язати з північноческими гутами родини Шюрерів. Незабаром виробництво цього типу поширюється по всій Богемії і проникає у Німеччину [1, с. 140].

Серед особливо характерних композиційних схем декорування скляного посуду розписом емалями, у першу чергу, слід згадати гумпен з імператорським орлом (*нім.* Reichadlerhumpen). Перший збережений екземпляр датується 1571 р., а останній – 1740 р. Їх виготовляла низка гут у Західній Німеччині та на півночі Богемії. Композиція із 56 гербами на крилах орла символізує ідеальний образ Священної Римської імперії Габсбургів. Зразком служили дереворити кінця XV ст. Адлергумпени поділяють на два типи. На давніших екземплярах орел зображений із хрестом на грудях. 1585 р. появляється орел з імператорським яблуком. Подібну тему уславлення єдності імперії Габсбургів символізують гумпени з імператором та сімома курфюрстами (*нім.* Kurfürstgläser). Зразками знову ж таки служили дереворити Ганса Фогеля, опубліковані

в Аугсбургу другої половини XVI ст. які зображають імператора Священної Римської імперії, курфюрстів: трьох духовних від Майнца, Тріра, Кельна та чотирьох світських від Бранденбурга, Саксонії, Богемії і Пфальца. На перших зразках імператор сидить в оточенні духовних та світських курфюрстів. Пізніша версія, другої половини XVII ст. – імператор і курфюрсти зображені верхи на конях [1, с. 141].

Найпоширенішим мотивом декорування традиційного посуду були прості, доволі примітивно виконані рослинні орнаментальні мотиви. Уже в другій половині XVI ст. розписи ускладнюють, появляються багатофігурні сюжетні композиції. Особливо популярні вироби із релігійною тематикою, алегоричними композиціями або міфологічними сюжетами. Серед міфологічних композицій найчастіше зустрічається зображення бога виноробства Бахуса у вигляді напівоголеного могутнього п'яниці у вінку з виноградної лози. Надзвичайно багата релігійна тематика відтворена на гумпенах – це зображення дванадцяти апостолів, сюжети «Поклоніння волхвів», «Розп'яття», «Жертвоприношення Аврама», «Богородиця з немовлям» (Музей Вікторії та Альберта в Лондоні). Поширеними були побутові сценки, зображені надзвичайно життєво, а інколи з гумором. Збереглася велика кількість т. зв. ремісничих гумпенів, які використовувались під час цехових урочистостей. Одним з найчисленніших типів емалювання є мисливські гумпени (*нім*. Jagdhumpen), на яких відтворені різноманітні сцени полювання. Особливо часто зустрічається зображення сцени, коли мисливці заганяють свою здобич у сіті. Ця композиція дозволяла максимально повно використати об'єм склянки і прозорість скла. На жаль не відоме першоджерело композиції, однак очевидно, що це репліка якогось живописного або графічного твору [8, с. 97].

Дуже важко локалізувати ці вироби, адже майстри-склороби постійно переходили із одного підприємства в інше. І все ж деякі характерні технологічні прийоми та композиції розписів дозволяють з великою долею імовірності пов'язати той чи інший виріб із окремою місцевістю.

Виділяється високий професійний рівень саксонських склоробів. Серед найвизначніших майстрів слід згадати родини Шюрерів і Пройслерів. У Саксонії вперше почали продукувати кобальтове блакитне скло із емальним розписом. На початку XVII ст. у замках Саксонії появляються перші зразки гумпенів двору (*нім*. Hofkellereihumpen) – сервізів призначених для обідніх столів. Спочатку вироби оздоблювали тільки гербами власника замку. Незабаром геральдичні композиції почали доповнювати видами замків. Унікальними є гумпени двору 1621 р. із зображеннями різних екзотичних тварин [8, с. 96].

У Саксонії розписом декорували вироби із філігранного скла. Емалями оздоблювали також фігурний посуд у вигляді пістолета, виконаний із кобальтового скла. Ще один улюблений тип декорування – поєднання розпису із орнаментальними обрамленнями утвореними скляними намистинами. У Саксонії виготовляли т. зв. Hallorengläßer – гумпени ремісничої гільдії невеликого містечка Галли. Цей посуд, наповнений пивом, брали з собою на урочистості присвячені Зеленим святам. У композиціях майстерно використано об'ємність склянки – зображено урочисту процесію, яка по спіралі серпантином піднімається в приміщення цеху. В горах Тюрінгії на гутах міста Альтенбург виготовили велику серію гумпенів із зображенням гральних карт [8, с. 96–97].

Давні, ще середньовічні, традиції ремесла зберігались у Франконії. Вироби франконських гут виділяються світлою палітрою, зокрема переважанням білої густої емалі. Скловиробництво концентрувалось у місцевості Фіхтельгебірге – Смерекові гори. Тут розміщувались гути відомих родин Глязерів, Вандерерів, Мюллерів. Франконське склоробство цього періоду практично мало чим відрізняється від виробництва скла інших північноєвропейських країн. Хоча є теми розписів, які зустрічаються тільки в цій області. В першу чергу, слід зупинитися посуді для пиття із символічним

зображенням Голови Бика (*нім*. Ochsenkopf), мальовничої вершини гірського хребта Бішофсгрюн. Майстри стереотипно відтворювали цей мотив на високих гумпенах і кухлях, невеликих чашах і бокалах впродовж півтори століття – від середини XVII – до кінця XVIII ст. Центральний мотив – гора, вкрита деревами, із тваринами поміж ними. На вершині пагорба – полонина, оточена масивним залізним ланцюгом, із символічним зображенням голови бика. З під гори витікають чотири ріки – Майн, Заалє, Нааб, Егер. Загалом композиція алегорично втілює багатство Смерекових гір: ліс, дичину, воду та залізні руди. Інший характерний мотив – алегорична композиція, присвячена підписанню Вестфальського миру [6, с. 81].

Оригінальна продукція бранденбурських склоробних підприємств. Тільки майстри гути в Грімнітці оздоблювали розписом посуд із «мармурового» скла. Майстри гут Марієнвальду прославились виготовленням посуду із портретними зображеннями [6, с. 80].

Наприкінці XVI ст. в добу Ренесансу в Центральній Європі розпочинається процес відродження мистецтва гліптики. Одну з найбагатших скарбниць ювелірного мистецтва заснував у Празькому Граді імператор Рудольф II. На запрошення імператора у Празі працювали знані німецькі та нідерландські майстри. У цей період великим успіхом користувався різьблений посуд з гірського кришталю.

У 1588 р. Рудольф II запросив до Праги італійського майстра Оттавіо Міссероні, який незабаром став імператорським придворним різьбярем коштовного каміння і заснував у Празі великі майстерні, які функціонували аж до 80-х рр. XVIII ст. Таким чином Прага Рудольфа II перетворюється на один із найвизначніших центрально- і східноєвропейських центрів мистецтва гліптики. Отже, нічого дивного, що Прага стала першим значним осередком різьбленого скла.

1609 р. привілей на різьблення скла та дворянський титул отримав придворний різьбяр Рудольфа II Каспар Леман. Майстер народився біля 1570 р. в містечку Ільзен в Нижній Саксонії. Довший час дослідники необґрунтовано вважали Лемана першим майстром, що почав декорувати скло технікою різьблення. Однак, найдавніші відомості про чеське різьблене скло містяться в праці вікарія Йогана Матесіуса «Bergpostill», виданій 1562 р. Крім того, у листі К. Лемана до баварського князя Максиміліана є свідчення про те, що майстер ремесла різьбення скла навчався в Мюнхені при дворі Вільгельма V, й у Прагу в 1588 р. прибув уже сформованим майстром. К. Леман надзвичайно різносторонній художник, який працював у техніці гліптики, емального розпису та різьблення скла [1, с. 147].

З невеликою перервою Леман працював у Празі до 1622 р. Збереглося чимало документів про його праці при Празькому імператорському дворі, а також багато відомостей про його роботи у Дрездені. У Саксонії Каспар Леман перебуавав упродовж 1606-1608 рр. Після смерті свого благодійника Рудольфа II майстер не знайшов роботи при дворі імператора Матвія: помер у бідності, всіма забутий.

Уцілів єдиний підписаний твір художника «Бокал Лемана» (Художньо-промисловий музей у Празі). Бокал виконаний 1605 р. для Вольфа Зігмундта фон Лазенштайна і Сюзанни фон Рогендорф. Він оздоблений гербами власників та трьома жіночими фігурами – алегоріями (Шляхетність, Великодушність, Милосердя (*лат*. Nobilitas, Liberalitas, Caritas), виконаними за гравюрою Йогана Саделера (1597 р.) [1, с. 148].

Іншим безсумнівним твором Лемана є портрет його мецената, імператора Священної Римської імперії Рудольфа II, виконаний на скляній плиті (Музей історії мистецтва у Відні). Окрім того, Каспару Леману приписують скляну плиту 1602 р. з портретним зображенням Крістіана II Саксонського (Художньо-промисловий музей у Празі). З Дрезденським періодом пов'язують різьблений на скляній плиті портрет герцога Юліуса фон Брауншвайга (Музей декоративно-ужиткового мистецтва «Зелене склепіння» у Дрездені). К. Леману приписують ще кілька різьблених плит на міфологічну

тематику. Такими плитами оздоблювали предмети умеблювання, зокрема кабінети і секретери [1, с. 146].

Одночасно з Каспаром Леманом у Празі працювали інші майстри – різьбярі скла. Серед найвизначніших слід згадати Давида Енгельгардта (1592–1614) і Геога Шіндлера (1610–1627). Відоме ім'я тільки одного учня К. Лемана – Герга Швангардта-старшого, який навчався у майстра від 1618 р. Після смерті вчителя він успадкував імператорський привілей на різьблення скла і переселився у м. Нюрнберг [1, с. 149].

У Чехії мистецтво різьбленого скла особливо активно розвивається у другій половині XVII ст. Можна виділити діяльність двох основних осередків, які розташовувалися в Північній Чехії, в районі Яблонця-над Нисою, Їзерских Гір та Ческа Ліпа, за межами яких відомості про різьбярів скла зустрічаються вкрай рідко. Очевидно, в інших гутах, зокрема Південної Чехії, окремі майстри різьбленого скла працювали сезонно, оздоблюючи на замовлення німецьких купців гладьє. Таким чином, до кінця XVII ст. декорування скла повністю відокремлюється від його виробництва.

Різьблений декор чеського ренесансного скла, за невеликими винятками, доволі скромний. Серед мотивів переважають орнаментальні композиції, зустрічається зображення пейзажів. Фактура різьби завжди залишалась матовою. Різьба неглибока, адже оздоблювала тонкостінні вироби. Таким чином поступово формувалося підґрунтя для розвитку самобутнього стилю барокового скла.

Висновки. Становлення ренесансного склоробства нерозривно пов'язане з Венецією, яка впродовж XV–XVI ст. залишалася головним осередком формування естетики Відродження. Попри спроби європейських країн (Німеччини, Чехії, Нідерландів) копіювати венеційський стиль, дефіцит специфічної сировини (соди) та висока вартість імпорту змусили місцевих майстрів шукати власну рецептуру скла на основі використання місцевих матеріалів.

Для Північної та Центральної Європи визначальним стало так зване «лісове скло». Його характерний зеленавий відтінок зумовлювався природними домішками заліза в місцевому піску та використанню поташу. Такий посуд вирізнявся масивністю та поєднанням естетики з практичністю: декор у вигляді «ягідок», «крапель» або спіралей не лише прикрашав вироби, а й мав утилітарне значення – дозволяв надійніше тримати склянку в руках під час тривалих застіль. Під впливом венеційського склоробства у Німеччині та Чехії з середини XVI ст. став популярним емальний розпис. Відродження техніки різьбленого скла пов'язане з Прагою часів імператора Рудольфа II. Видатний майстер Каспар Леман першим отримав привілей на різьблення скла.

Українські гути XVI–XVII ст. працювали в межах загальноєвропейської традиції «лісового скла». Тут виготовляли шибки та доволі обмежений асортимент скляного посуду. Українські гутники володіли складними техніками вільного видування, розпису кольоровими емалями, позолоти та виготовлення молочно-білого скла, що імітувало коштовну порцеляну.

Література:

1. Drahotová O., Kirsch R. Historie sklářské výroby v českých zemích. Praha : Academia, 2005. 760 s.
2. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ : Наукова думка, 1975. 160 с.
3. Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1959. 148 с.
4. Мартинюк С. Скляна гута кінця XVI – початку XVII ст. в околицях лісових угідь Унівської Святоуспенської лаври. Археологічні дослідження Львівського університету. Львів, 2002. Вип. 5. С. 344–361.
5. Meek S., Henderson J., Evans A. North-western European forest glass: Working towards an independent means of provenance. Annales du 18e Congres de l'Association pour l'Historie du Verre (Thessaloniki, 2012). 2012. P. 437–442.
6. Drahotová O. Szkło europejskie. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1984. 232 s.
7. Vondruška V. Sklářství. Praha : Grada, 2020. 273 s.
8. Klein D., Lloyd W. The History of Glass. London : Little, Brown and Company, 2000. 288 p.
9. Свєшніков І. Скло з місця битви під Берестечком 1651 р. *Гутне скло в Україні: історія та сучасність* : прогр. наук. конф. Львів : ЛАМ, 1995. С. 36–41.
10. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ : Либідь, 1992. 189 с.

References:

1. Drahotová, O., & Kirsch, R. (2005). Historie sklářské výroby v českých zemích. Academia [in Czech].
2. Petriakova, F.S. (1975). Ukrainske hutne sklo [Ukrainian forest glass]. Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Rozhankivskyi, V.F. (1959). Ukrainske khudozhnie sklo [Ukrainian artistic glass]. Vyd-vo Akademii nauk URSR [in Ukrainian].
4. Martyniuk, S. (2002). Skliana huta kintsia XVI – pochatku XVII st. v okolytsiakh lisovykh uhid Univskoi Sviatouspenskoi lavry [Glass hut of the late 16th – early 17th centuries in the vicinity of the forest lands of the Univ Holy Dormition Lavra]. *Arkheolohichni doslidzhennia Lvivskoho universytetu*, (5), 344–361 [in Ukrainian].
5. Meek, S., Henderson, J., & Evans, A. (2012). North-western European forest glass: Working towards an independent means of provenance. In Annales du 18e Congrès de l'Association pour l'Histoire du Verre (Thessaloniki, 2012) (pp. 437–442) [in English].
6. Drahotová, O. (1984). Szkło europejskie. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe [in Polish].
7. Vondruška, V. (2020). Sklářství. Grada [in Czech].
8. Klein, D., & Lloyd, W. (2000). The history of glass. Little, Brown and Company [in English].
9. Svieshnikov, I. (1995). Sklo z mistsia bytvy pid Berestechkom 1651 r. [Glass from the site of the Battle of Berestechko in 1651]. In Hutne sklo v Ukraini: istoriia ta suchasnist: prohr. Nauk. Konf. (pp. 36–41). LAM [in Ukrainian].
10. Tyshchenko, O. R. (1992). Istoriia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Ukrainy (XIII–XVIII st.) [History of decorative and applied arts of Ukraine (13th–18th centuries)]. Lybid [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.05:159.93:004.9
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.45

Фелістович Катерина Сергіївна,
асистентка кафедри дизайну
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0009-0004-7924-4485
katiafelistovich@gmail.com

Синюк Олексій Іванович,
асистент кафедри дизайну
Волинського національного університету імені Лесі Українки
ORCID ID: 0009-0007-5681-2277
syniukoleksiiua@gmail.com

ВПЛИВ СТИЛІСТИЧНОЇ СПРОЩЕНОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ НА ШВИДКІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВОМУ КОНТЕКСТІ

У статті розглядається проблема впливу стилістичної спрощеності та візуальної деталізації ілюстративних рішень на швидкість і особливості сприйняття візуальної інформації людиною в умовах сучасного цифрового середовища.

Актуальність дослідження зумовлена значним зростанням обсягів візуального контенту та інформаційного перевантаження користувача, що вимагає переосмислення підходів до формування візуальних повідомлень у графічному та цифровому дизайні. Особливу увагу приділено тому, як різні типи деталізації впливають на когнітивне навантаження, швидкість розпізнавання образів та ефективність комунікації між візуальним об'єктом і користувачем. У межах дослідження також проаналізовано два основні типи ілюстрацій – деталізовані та мінімалістичні. Деталізовані ілюстрації, хоча й можуть передавати складний контекст і емоційну глибину, часто потребують більше часу для розуміння та аналізу. Натомість спрощені характеризуються зменшеною кількістю елементів, обмеженою палітрою кольорів та акцентом на ключових смислових об'єктах. Це допомагає швидшому зчитуванню інформації.

Окремо розглянуто роль цифрового середовища як фактора, що підсилює значення швидкого візуального сприйняття. У контексті UX/UI дизайну стає зрозуміло, що рівень візуальної складності безпосередньо впливає на користувацький досвід. Зокрема на час прийняття рішень, зручність навігації та загальну ефективність взаємодії з інтерфейсом. Відзначено, що стилістичні рішення в ілюстрації можуть як підсилювати, так і знижувати навантаження на глядача.

Підсумовуючи, стилістична спрощеність сприяє підвищенню швидкості візуального сприйняття. В той час як деталізовані зображення забезпечують глибший рівень емоційного сприйняття, але потребують більше часу для обробки побаченого. Таким чином, вибір між спрощеними та складними візуальними рішеннями має визначатися контекстом використання, комунікативною метою та особливостями цільової аудиторії.

Ключові слова: *ілюстрація, візуальне сприйняття, стилістична спрощеність, цифровий дизайн, UX/UI, когнітивне навантаження, візуальна комунікація.*

Felistovych Kateryna, Synyuk Oleksiy. THE INFLUENCE OF STYLISTIC SIMPLIFICATION OF IMAGES ON THE SPEED OF VISUAL PERCEPTION IN A DIGITAL ENVIRONMENT

The article examines the problem of the influence of stylistic simplification and visual detail of illustrative solutions on the speed and characteristics of human perception of visual information in the context of the modern digital environment.

The relevance of the study is driven by the significant increase in the volume of visual content and user information overload. This requires a reconsideration of approaches to the formation of visual messages in graphic and digital design. Particular attention is paid to how different types of detail affect cognitive load, the speed of image recognition, and the effectiveness of communication between a visual object and the user. The study also analyzes two main types of illustrations – detailed and minimalist. Detailed illustrations, although they can convey complex context and emotional depth, often require more time for understanding and analysis.

© Фелістович К. С., Синюк О. І., 2026

On the other side, simplified illustrations are characterized by a reduced number of elements, a limited color palette, and an emphasis on key semantic objects. This contributes to faster perception of information. The role of the digital environment as a factor that enhances the importance of rapid visual perception is also considered. In the context of UX/UI design, it becomes clear that the level of visual complexity directly affects the user experience, in particular decision-making time, ease of navigation, and the overall efficiency of interaction with the interface. It is noted that stylistic solutions in illustration can both increase and decrease the cognitive load on the viewer.

In conclusion, it can be stated that stylistic simplification contributes to an increase in the speed of visual perception, while detailed images provide a deeper level of emotional perception but require more time to process what is seen. Thus, the choice between simplified and complex visual solutions should be determined by the context of use, the communicative goal, and the characteristics of the target audience.

Key words: *illustration, visual perception, stylistic simplification, digital design, UX/UI, cognitive load, visual communication.*

Вступ. Візуал відіграє ключову роль у процесах комунікації, навчанні та споживанні контенту. Зростання обсягів інформації та скорочення часу, який користувач витрачає на її сприйняття, підштовхують до підвищення вимог для ефективності візуальних меседжів. Тож в таких умовах питання швидкості візуального сприйняття набуває особливої актуальності [3, с. 12; 5, с. 18]. Це безпосередньо впливає на здатність зображення привернути увагу, бути зрозумілим та запам'ятатись.

У сучасному цифровому середовищі візуальна інформація сприймається користувачем у режимі інформаційного перевантаження [10]. Це, в свою чергу, піднімає питання ефективності подання [2, с. 44; 7, с. 65]. Одним із помітних трендів сучасного графічного дизайну та ілюстрації є стилістична спрощеність. Вона проявляється у зменшенні деталей, узагальненні форм, використанні обмеженої кольорової палітри. Такий підхід використовують у цифрових сервісах та рекламній індустрії – там, де швидкість сприйняття інформації є вкрай важливою [5, с. 47; 12, с. 70].

Існує припущення, що зменшення візуального шуму сприяє швидкому розпізнанню образів. Але через надмірну спрощеність також може втрачатись і зміст зображуваного, його емоційна виразність та впізнаваність. Тому виникає суперечність між зменшенням кількості деталей та необхідністю збереження комунікативної складової ілюстрації за рахунок наявності більшої кількості різних елементів. Попри активне використання спрощених візуальних рішень, питання їхнього реального впливу на швидкість та якість сприйняття споживачем залишається недостатньо дослідженим та актуальним.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі зразків ілюстрацій різного рівня стилістичного спрощення, що зустрічаються у сучасному інфопросторі. До них належать візуальні матеріали, представлені в інтерфейсах мобільних застосунків, вебсайтах, соціальних мережах та інших інформаційних сервісах.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових та спеціальних методів. Вони застосовуються у сфері візуальних досліджень та графічного дизайну [3, с. 101]. Основним з них виступає метод аналізу, який використовується для виявлення візуальних характеристик ілюстрації [1, с. 55]. Метод порівняння застосовується для співставлення різних видів ілюстрацій за рівнем стилістичного спрощення. Він дозволяє виявити візуальні відмінності між певними зразками. Метод систематизації та узагальнення дозволив структурувати отриманні спостереження та виокремити загальні закономірності впливу стилістичного спрощення на візульне сприйняття [12, с. 93].

Візуально-аналітичний підхід використано для аналізу ілюстрацій як сукупності графічних елементів. У межах цього підходу розглядалося те, як спрощення форми впливає на швидкість розпізнавання образу, зменшення когнітивного навантаження та загальну ефективність.

Таким чином, дослідження базується на поєднанні аналітичного та візуально-інтерпретаційного підходів, що дозволило

розглянути стилістичну спрощенність ілюстрації не лише як звичайний дизайнерський прийом, але і як чинник, що впливає на особливості сприйняття графічної інформації.

Результати. У процесі аналізу прикладів цифрової ілюстрації встановлено, що стилістична редукція є одним з ключових факторів. Вона впливає на швидкість сприйняття зображення користувачем [5, с. 66; 6 с. 33]. Під стилістичною спрощеністю розуміється зменшення кількості деталей на об'єктах, скорочення колірної палітри, спрощення форм та зведення композиції до базових геометричних предметів. Існує декілька видів спрощення: площинне, контурне (лінійне), колірне, силуетне, геометризація форм, редукція деталей, узагальнення, іконізація, модульність та повторюваність, деформація.

Площинне спрощення характеризується відсутністю об'єму, світлотіні, перспективи, форми подаються як пласкі кольорові плями. Воно дає змогу швидко зчитувати інформацію та зменшує когнітивне навантаження на людину. Контурне, в свою чергу, має основний акцент на лінії, без деталей всередині, має мінімальну або ж взагалі відсутню заливку, що дає йому високу швидкість сприйняття, але має менше емоційної глибини. Колірне спрощення являє собою обмеження палітри (2–3 кольори, або навіть монохром), має відсутні складні градієнти (Рис. 1). В силуетному спрощенні об'єкт передається через загальний контур/силует без внутрішніх деталей, що дозволяю глядачу швидко розпізнавати форму. В геометризації форм предмети зводяться до простих фігур (кола, квадрати, трикутники), реалістичні контури спрощуються до базових конструкцій. Редукція деталей несе за собою видалення другорядних елементів, що робить її ключовим принципом мінімалізму. Щодо узагальненого спрощення, то основною характеристикою є те, що індивідуальні риси об'єкту прибираються. Він робиться умовним або універсальним. Іконізація предмету перетворює зображення на знак або символ, додає йому максимальної умовності, що є найвищим рівнем спрощення. Модульність і повторювальність зображення будується з повторюваних елементів, що в свою чергу спрощує структуру і пришвидшує сприйняття. Деформація – навмисне спотворення пропорцій, але без перенавантаження деталями.

У випадку складних ілюстрацій користувач витрачає більше часу на розпізнавання об'єктів, визначення композиційних акцентів та сприйняття змісту. А спрощенні форми дозволяють ідентифікувати головний об'єкт зображення значно швидше [4, с. 88; 9].



Рис. 1. Аліна Суходольська. Дизайн додатку з вивчення англійської мови

Одним з важливих результатів є виявлення значної різниці у сприйнятті між деталізованими та спрощеними ілюстраціями. Деталізовані зображення характеризуються більш високою щільністю інформації на ілюстрації, наявності великої кількості текстур, тіней, дрібних елементів та складних композиційних правил. Такий тип візуального матеріалу потребує повільнішої обробки інформації, що збільшує час аналізу. Натомість спрощені ілюстрації базуються на принципі редукції форми до її основного сенсу. Це дозволяє користувачу одразу фокусуватися на основному об'єкті.

Найбільш ефективними для швидкого сприйняття є ілюстрації, які використовують:

– обмежену кількість кольорів (2–5 основних відтінків);

– чіткі силуети;

– відсутність дрібної текстури;

– узагальнені форми без надмірної деталізації.

Такі процеси значно зменшують навантаження на сприйняття споживачем та пришвидшують процес ідентифікації образу.

Одним із ключових факторів, який визначає швидкість візуального сприйняття, є рівень когнітивного навантаження, яке створює враження на людину. Когнітивне навантаження визначається кількістю інформації, яку мозок повинен обробити для розуміння зображення. Чим більше елементів містить ілюстрація, тим довше триває процес її розуміння (Рис. 3). Відповідно, стилістична редукція елементів сприяє більш ефективній роботі зорового сприйняття користувача (Рис. 2).

У цифровому середовищі користувач взаємодіє з інформацією будучи обмеженим у часі та високій конкуренції пропозицій. Тому швидкість сприйняття є важливим фактором ефективності дизайну (Рис. 4). Аналіз сучасних UI-рішень показує, що провідні цифрові продукти використовують саме спрощені ілюстрації, оскільки вони:

– швидше зчитуються на різних розмірах екранів;

– краще масштабуються;

– не перевантажують інтерфейс;

– підсилюють зрозумілість функціональних блоків.



Рис. 2. Сергій Валюх. Зразок дизайну вебсайту

Варто відмітити, що дизайнери свідомо спрощують форми та композиції для досягнення більшої універсальності та швидкого сприйняття. Це особливо характерно для мобільних застосунків, освітніх платформ, сервісних інтерфейсів (Рис. 5). У таких роботах прослідковується тенденція до використання абстрактних та узагальнених форм [8; 10]. Це дозволяє зосередити увагу користувача на основному повідомленні, а не на зайвих деталях.



Рис. 3. Зразок перевантаженого деталями сайту Arngren

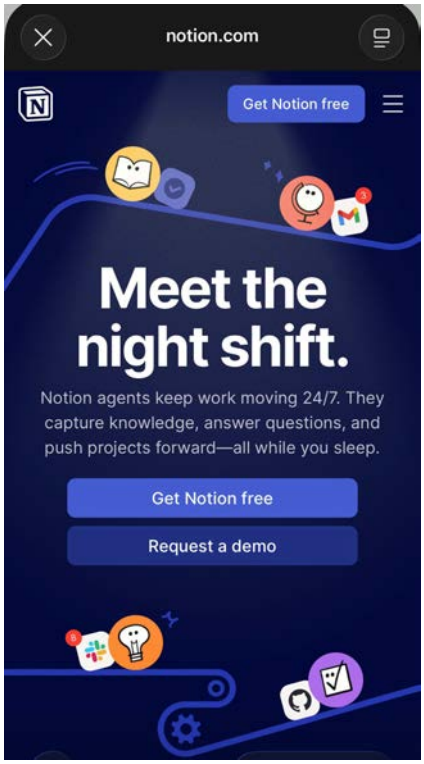


Рис. 4. Приклад лаконічного дизайну сайту Notino



Рис. 5. Studio Moara. Вебсайт кав'ярні Gentle Grounds

Висновки. Стилістична спрощеність ілюстрації є важливим фактором покращення процесу візуального сприйняття. Спрощені ілюстрації зменшують час розпізнавання образу, знижують когнітивне навантаження, покращують навігацію в цифрових сервісах, підвищують ефективність комунікації візуальної інформації [11, с. 40; 13, с. 110]. Натомість надмірно деталізовані зображення можуть уповільнювати сприйняття та ускладнювати швидке зчитування бажаного меседжу, особливо в умовах цифрових інтерфейсів. Вони забезпечують швидше розуміння контенту та покращують навігацію [3, с. 215]. Спрощення виступає не як зниження якості зображення, а як свідомий дизайнерський підхід, спрямований на підвищення ефективності сприйняття [14, с. 75].

Практичне значення полягає у можливості застосування отриманих висновків у процесі створення цифрових продуктів, зокрема мобільних застосунків, вебінтерфейсів, освітніх платформ та рекламних матеріалів. Перспективи подальших досліджень полягають у проведенні експериментальних досліджень із залученням користувачів для кількісного вимірювання швидкості сприйняття різних типів ілюстрацій, а також у вивченні впливу окремих елементів (кольору, форми, композиції) на когнітивні процеси.

Література:

1. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal principles of design. Beverly, MA : Rockport Publishers, 2010. 272 p.
2. Norman D.A. The design of everyday things. New York : Basic Books, 2013. 368 p.
3. Ware C. Information visualization: perception for design. 4th ed. Burlington : Morgan Kaufmann, 2020. 536 p.
4. Krug S. Don't make me think: a common sense approach to web usability. 3rd ed. Berkeley : New Riders, 2014. 216 p.
5. Lupton E., Phillips J.C. Graphic design: the new basics. New York : Princeton Architectural Press, 2015. 248 p.
6. Tufte E.R. The visual display of quantitative information. Cheshire : Graphics Press, 2001. 200 p.
7. Nielsen J. Usability engineering. San Francisco : Morgan Kaufmann, 1994. 362 p.
8. Google. Material Design Guidelines [Electronic resource]. Available at: https://material.io (accessed: 28.04.2026).
9. Nielsen Norman Group. Visual hierarchy in UX design [Electronic resource]. Available at: https://www.nngroup.com (accessed: 28.04.2026).
10. Interaction Design Foundation. *Cognitive load in UX design* [Electronic resource]. Available at: https://www.interaction-design.org (accessed: 28.04.2026).
11. Hassenzahl M. Experience design: technology for all the right reasons. San Rafael : Morgan & Claypool, 2010. 95 p.
12. Pettersson R. Information design: an introduction. Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2012. 312 p.
13. Пономаренко В.Г. Основи візуальної комунікації. Київ : Либідь, 2018. 256 с.
14. Ковальчук О.В. Дизайн в цифровому середовищі. Львів : Видавництво ЛНУ, 2020. 198 с.

References:

1. Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010). Universal principles of design. Rockport Publishers.
2. Norman, D.A. (2013). The design of everyday things. Basic Books.
3. Ware, C. (2020). Information visualization: Perception for design (4th ed.). Morgan Kaufmann.
4. Krug, S. (2014). Don't make me think: A common sense approach to web usability (3rd ed.). New Riders.
5. Lupton, E., & Phillips, J.C. (2015). Graphic design: The new basics. Princeton Architectural Press.
6. Tufte, E.R. (2001). The visual display of quantitative information. Graphics Press.
7. Nielsen, J. (1994). Usability engineering. Morgan Kaufmann.

8. Google. (n.d.). Material design guidelines. https://material.io
9. Nielsen Norman Group. (n.d.). Visual hierarchy in UX design. https://www.nngroup.com
10. Interaction Design Foundation. (n.d.). Cognitive load in UX design. https://www.interaction-design.org
11. Hassenzahl, M. (2010). Experience design: Technology for all the right reasons. Morgan & Claypool.
12. Pettersson, R. (2012). Information design: An introduction. John Benjamins Publishing.
13. Ponomarenko, V.H. (2018). Osnovy vizualnoi komunikatsii [Fundamentals of visual communication]. Lybid.
14. Kovalchuk, O.V. (2020). Dyzain v tsyfrovomu seredovyshchi [Design in the digital environment]. LNU Publishing.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

UDC 766:391-055.2(510)”618/907”
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.46

Chubotina Iryna Mykhailivna,
Doctor of Philosophy,
Senior Lecturer at the Department of Art and Fashion Design
Kyiv National University of Technologies and Design
ORCID ID: 0000-0001-8436-0086
iri-s83@outlook.com

Chuprina Nataliia Vladyslavivna,
Doctor of Study of Art, Professor,
Head of the Department of Art and Fashion Design
Kyiv National University of Technologies and Design
ORCID ID: 0000-0002-5209-3400
chouprina@ukr.net

Yezhova Olga Volodymyrivna,
Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Technical Sciences,
Professor at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Technologies and Design
ORCID ID: 0000-0002-5920-1611
oyezhova70@gmail.com

Gerasymenko Olena Dmytrivna,
Doctor of Philosophy,
Associate Professor at the Department of Art and Fashion Design
Kyiv National University of Technologies and Design
ORCID ID: 0000-0001-8566-7215
gerasymenko.od@knutd.edu.ua

GRAPHIC EXPRESSION AND ILLUSTRATIVE STYLISATION OF IMAGES BASED ON TRADITIONAL LOOKS OF THE TANG DYNASTY OF CHINESE CULTURE

As an important part of China’s female image, the female image of the Tang Dynasty, with its rich and diverse image characteristics, unique aesthetic concepts and strong visual impact, has been loved by domestic and overseas audiences and has been frequently used in posters, packaging, film and television and many other fields, becoming a popular image of graphic illustrations presenting traditional culture heritage.

This paper introduces the classification of the female image characteristics of the Tang Dynasty into four stages, namely the Early Tang Period, the Sheng Tang Period, the Middle Tang Period and the Late Tang Period, to explore the evolution trajectory of Tang Dynasty women’s image, and comprehensively analyze the visual aesthetic characteristics of Tang Dynasty women’s culture, and then explore the levels and methods of graphic design of images of traditional Chinese engravings and frescoes, which to some extent can be perceived as a type of fashion illustration by modern researchers.

Through in-depth research and discussion of the female image characteristics of the Tang Dynasty, define the creative style, summarize the creative process, select the appropriate combination of clothing, makeup, hairstyle from the history of the Tang Dynasty, the design of four different periods based on illustrative stylized graphic images, causing the viewer’s emotional resonance was created. The conclusions drawn from the study are being actively implemented into the practical field of the design industry, allowing for a detailed tracing of the connection between theoretical developments and their visual realization. By introducing the cultural connotation and aesthetic value of female IP images of the Tang Dynasty into the form of modern illustration and creating works with artistic tension and personal characteristics, this new creative idea has a certain practical significance in exploring the high degree of compatibility between traditional culture and modern aesthetics.

© Chubotina I. M., Chuprina N. V., Yezhova O. V., Gerasymenko O. D., 2026

Key words: *Graphic design, illustration, graphic image, illustrative design, personal image design, fashion illustration, cultural heritage.*

Чуботіна Ірина, Чупріна Наталія, Єжова Ольга, Герасименко Олена. ГРАФІЧНА ВИРАЗНІСТЬ ТА ІЛЮСТРАТИВНА СТИЛІЗАЦІЯ ЗОБРАЖЕНЬ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНИХ ІМІДЖІВ ДИНАСТІЇ ТАН КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Жіночий образ династії Тан є важливою складовою візуальної ідентичності Китаю. Завдяки багатим та різноманітним характеристикам, унікальним естетичним концепціям і потужному візуальному впливу, він здобув популярність серед вітчизняної та закордонної аудиторії. Ці образи часто використовуються в плакатах, пакованні, кіно, телебаченні та багатьох інших сферах, стаючи популярними графічними ілюстраціями, що презентують традиційну культуру.

У статті запропоновано класифікацію характеристик жіночого образу династії Тан, розділену на чотири етапи: Рання Тан, Розквіт Тан (Шен Тан), Середня Тан та Пізня Тан. Досліджено траєкторію еволюції жіночого вбрання, комплексно проаналізовано візуальні естетичні особливості жіночої культури того періоду, а також визначено рівні та методи графічного дизайну зображень традиційних гравюр та фресок Китаю, що певною мірою можуть сприйматись як різновид модної ілюстрації сучасними дослідниками.

Шляхом глибокого вивчення характеристик жіночих образів визначено творчий стиль, узагальнено процес розробки та дібрано історично відповідні поєднання одягу, макіяжу й зачісок. На основі ілюстрованих стилізованих графічних зображень створено чотири IP-образи для різних періодів, що викликають емоційний резонанс у глядача. Поєднання культурного змісту й естетичної цінності жіночих образів династії Тан із сучасною ілюстрацією дозволяє створювати роботи з особливою художньою експресією. Висновки, зроблені на основі проведеного дослідження, активно впроваджуються в реальну практику дизайнерської індустрії, що дозволяє детально простежити зв'язок між теоретичними напрацюваннями та їхньою візуальною реалізацією. Такий творчий підхід має практичне значення для дослідження високого ступеня сумісності традиційної культури та сучасної естетики.

Ключові слова: *графічний дизайн, ілюстрація, графічне зображення, ілюстративний дизайн, дизайн персонального образу, фешн ілюстрація, культурна спадщина.*

Introduction. Tang culture fully manifests the core essence of Chinese civilization, which is open and tolerant. This trait is fully reflected in Tang women, who, as active participants and important contributors to Tang culture, often appear in modern illustrations and graphic images of intellectual property (IP) image designs with traditional themes. The image of Tang women has gradually developed into a highly symbolic and artistic cultural symbol, showing strong visual impact and unique artistic expression, and vividly representing the grandeur of the Tang Dynasty and the unique charm of women through visual elements such as clothing, hairstyle and makeup. At present, IP can be a part of network literature, film or television work, or animation or game work, or variety show, popular music, Internet buzzwords, virtual characters, emoticons, classical literature, myths and legends, national cultural relics and historical and cultural heritage, etc., as long as they have recognized cultural value and significant influence, especially based on Internet fans, they are all considered or called IP. Among the many categories of intellectual property, the influence of the image of intellectual property in the market cannot be ignored. Audiences in the information age love to use virtual emoticons and virtual images for social interaction, and these images have strong social attributes. This paper analyzes the research on the application of female image design in the turbulent background of the Tang Dynasty, tries to explore new paths for the development of female image in the Tang Dynasty, and summarizes the graphic design and illustration innovative methods applicable to female image in the Tang Dynasty. It is conducive to enriching and strengthening the theory of female personal image design in Tang Dynasty.

Analysis of previous research. Research on the restoration of Tang Dynasty women's clothing has been significantly advanced with the application of digital and 3D technologies. The researchers (Liu et al. 2022) explored the use of reverse engineering and human-computer interaction technology to restore and recreate the costumes depicted in Tang tomb murals. The

study highlights the importance of virtual simulations for accurately reconstructing historical clothing patterns, allowing for a more precise understanding of the aesthetic and functional design elements of Tang Dynasty attire. Similarly, the researchers (Liu, Cui, and Wan, 2023) demonstrated that digital virtual simulations of clothing, such as those based on the "Diplomatic Envoys" mural, could replicate the highly detailed garments and provide a deeper insight into the fashion trends of the era, while also enabling easier storage, sharing, and display of cultural data.

The paper (Ding, 2016) discusses how the Tang Dynasty's extensive interactions with neighboring cultures like those of Persia, India, and the Uighurs resulted in a unique fusion of foreign and domestic elements in women's clothing.

The social status of women during the Tang Dynasty was intricately linked to their personal image, as expressed through their clothing, accessories, and overall appearance. Some researchers (Tomasic, 2021) emphasizes how women's fashion was often a marker of social hierarchy, with clothing styles regulated according to one's status and gendered expectations.

Women's attire in the Tang Dynasty was deeply intertwined with the cultural and philosophical ideologies of the time. The researchers Zhang and Yang (Zhang and Yang, 2024) discuss how ancient Chinese clothing culture was profoundly influenced by Confucian, Buddhist, and Daoist principles. These ideologies manifested in the clothing design, where not only the physical appearance but also the inner virtues of the wearer were represented. The "Beauties of Prosperous Tang" series of paintings epitomized these values by portraying women in elegant and graceful attire, often designed to symbolize purity, virtue, and femininity (Wang, 2016). The intricate and symbolic nature of Tang women's clothing suggests that personal image was not just an aesthetic concern, but an important social and cultural expression.

Digital technologies have significantly impacted the study and restoration of Tang Dynasty women's clothing. For example, the use of virtual reality and 3D pattern-making tools to recreate clothing based on historical murals offers new opportunities for cultural preservation. Huang et al. (Huang et al. , 2022) demonstrate how digital methods can restore historical costumes, including detailed replicas of the clothing depicted in the painting "A Palace Concert." These digital techniques not only ensure the preservation of cultural heritage but also allow for the creative reinterpretation of traditional designs, offering insights into how ancient fashion principles can be adapted to contemporary design contexts.

The Tang Dynasty's women's fashion was also characterized by innovation in textile production and the use of luxurious materials. In the article (Chen, 2019) discusses how silk production during the Tang period flourished, contributing to the creation of exquisite garments with rich textures and vibrant colors. These fabrics were often combined with ornate accessories, such as crowns and jewelry, to further elevate a woman's personal image. In particular, the study of women's crowns and the use of glass inlay techniques (Du et al., 2022), highlights the refinement of Tang women's adornments.

From the elaborate clothing restoration studies using digital tools to the historical analysis of foreign influences and aesthetic principles, it is clear that Tang women's attire was a sophisticated blend of elegance, symbolism, and status. The fusion of local and foreign styles, alongside innovations in textile production, laid the groundwork for the diverse and iconic fashion of the period, reflecting both personal identity and societal norms.

In this regard, printed artistic images, illustrations, frescoes that provide information about stylistics, traditional clothing, makeup and hairstyles are considered by us as a kind of fashion illustration of intellectual property (IP) illustrations with traditional themes.

The aim of this paper is to develop a series of designs promoting digital illustrative images of Tang Dynasty women and their derivatives based on traditional Chinese culture, based on multifaceted theoretical research.

Materials and methods. The article is a comprehensive study based on a systematic

approach and application of general scientific and special methods of art analysis: literature method, image analysis method, case analysis method etc. This paper collects the relevant literature and image materials about female images in the Tang Dynasty, analyzes their respective applications in image design through image analysis method and case study method, summarizes and draws conclusions from them, and designs a creation plan in combination with the research purpose, and adopts a practical creation method for creating IP image design, exploring the application of female images in the Tang Dynasty in IP design.

Disscussion. Historical background of the image of Tang Dynasty women

In the early Tang Dynasty, the image of women revealed a simple and unadorned beauty and was still deeply influenced by the tradition of etiquette. However, with the booming social and economic development and cultural prosperity, the social status of women in the Tang Dynasty was significantly improved. They became more and more active in the social arena, actively participating in social and cultural exchanges and other activities.

By the time of the Tang Dynasty, the image of women became more and more confident and open. They were free to go out and wear gorgeous and varied clothes, such as brightly colored Ru skirt. They were also bold and innovative in their makeup, showing a different style with unique makeup such as flower inlays and slanting reds. Women's pursuit of beauty and longing for freedom have reached their peak, and they are brave enough to showcase their own charm.

Moving into the Middle and Late Tang dynasties, the image of women still maintained a certain degree of autonomy, despite changes in the social situation. They still had some influence in the family and society, and they also excelled in culture and art.

Under the open and free environment, Tang Dynasty women developed a brave, spirited, confident and open spirit, as well as an extraordinary sense of femininity (Li, 2024), reflecting the unique zeitgeist and cultural style of the Tang Dynasty.

From the paintings, terracotta figurines and other artworks unearthed in Tang tombs, we can clearly find that women became an extremely important subject in Tang art creation and presented a unique style.

Tang Dynasty clothing is the embodiment of the Tang Dynasty era characteristics of the remarkable form, the reason why the Tang Dynasty clothing culture in thousands of years of history and civilization has always been glittering and contains a variety of beautiful elements (Jiao, 2024).

In the Middle and Late Tang Dynasties, there is a painting called "Palace Music Painting" which depicts the ladies of the palace enjoying themselves at that time (Fig. 1). In this painting, there is a large, long table in the center, surrounded by ten court ladies. All the ladies have different hairstyles, from a high bun with a crown of flowers to a horse-style bouffant and decorated with a comb fixed in the front of the hair.



Fig. 1. Palace Music Painting. National Palace Museum, Taipei

Tang women's hair ornaments were not only a symbol of personal beauty, but also an important symbol of social status and identity. Women of different ranks wore different amounts and types of hair ornaments, which reflected the hierarchy and aesthetic standards of Tang society. For example, queens and noble ladies would wear a larger number of hair ornaments, usually eight to six, while ordinary people wore a smaller number of hair ornaments.

The Painting of a Lady Wielding a Fan is one of the works by Zhou Fang, a famous Chinese painter of the Tang dynasty (c. 8th century

AD) (Fig. 2), known for his skill in painting ladies. The painting, which depicts a courtesan holding a fan, is one of the finest examples of Tang dynasty figure painting. The painting presents an aristocratic woman dressed in splendid costume, waving a fan in her hand. Her elegant posture and dignified face exude a serene beauty. The lady is wearing a gorgeous long dress with wide robes and big sleeves, with natural and smooth patterns and bright colors, showing the luxurious qualities of Tang Dynasty clothing. The fan was not only a practical item in ancient China, but also a symbol of status and taste. The fan held by the lady in the painting is exquisite, highlighting her noble status. Through this painting, one can understand the luxurious life of the aristocrats in the Tang Dynasty, as well as the popular clothing and decorative styles of the time.



Fig. 2. Ladies with Fans Painting. Beijing Palace Museum

The painting of ladies in this period is not only an expression of art, but also a mirror of the society, reflecting the social outlook and people's ideology of the Tang Dynasty. It shows the living condition and emotional world of Tang women, as well as their status and role in society. With its exquisite skills, rich connotation and unique artistic charm, Tang Dynasty ladies' painting has become a brilliant treasure in the history of ancient Chinese painting and has had a profound influence on the painting art of later generations.

Characteristics of female image in the Tang Dynasty

The Tang Dynasty was one of the most prestigious and prosperous dynasties in Chinese history. In the early part of the dynasty, thanks to the exchange and integration of various ethnic groups, the fashion of the times was characterized by eclecticism, and women's make-up also followed the trend of the times, showing the atmosphere of wealth and beauty. However, the latter part of the feudalism has quickly destroyed the situation of this famous thousand years of prosperity. The aesthetic style was constantly changing during the rise and fall of dynasties. This paper examines the image of Tang women from the perspective of women's historiography.

The Early Tang Period

At the early stage of the establishment of the Tang Dynasty, after a long period of war between the North and South Dynasties and the end of the Sui Dynasty, the society had just got rid of the environment of turbulent times and war. Against this background, the whole society advocated frugality and simplicity in all aspects, and the mainstream aesthetics inherited the "Wei and Jin legacy", with women's image presenting a "slender waist and thin face, simple and fresh", showing the natural beauty without losing vigor, even if the women did not turn to the dark side of the sky, but also in a simple and fresh manner. Even if women do not go bare-faced, simple and fresh makeup is the main focus.

1) Dress

In terms of the basic composition of clothing, the regular clothing of women in the Tang Dynasty mainly consisted of Ru, skirt, half-sleeves and cape. In the early Tang period, women wore narrow-sleeved Ru and long skirts, and this narrow-sleeved design not only reflected the social aesthetics of the time, but also the fusion of Hu and Han cultures. In addition, women's regular clothes in the early Tang Dynasty inherited the overall narrowness of the Sui Dynasty, showing a slim physique.

Ru skirt clothing occupied an important position in the female dress system of the early Tang Dynasty. It was a form that gradually evolved from the inheritance of the previous dynasty's costumes in the Tang Dynasty and the fusion of the Hu style. It was mainly composed of Ru, skirt, shirt, and jacket, and was usually accompanied by a half-arm and a cape. The half-arm is a kind of

short-sleeved blouse, and the cape is a kind of long silk or gauze scarf, which not only makes the layers of the costume richer but also adds a dynamic and ethereal sense of beauty. The upper body wore a narrow-sleeved shirt or Ru, the length of which reached the waist, and the collar types were mainly the conventional round, cross, pointed and square collars; a long belt was fastened around the chest, mostly made of gauze or brocade, and decorated by knots, the end of which could be fluttered in the wind when walking; the lower body wore a tight skirt with a bound chest and a high waist, including inter-colored skirts and solid-colored skirts, which were made of two colors of fabric and silk, and the joints were called The inter-colored skirt is made of two colors of silk.

Hu clothing is broadly speaking a general term for the clothing of foreigners around the Central Plains in ancient China, mostly the clothing styles of nomadic people. The tight fit of their clothing is mainly for the practical function of facilitating freedom of movement. Most of the hu clothing for men and women for the common style, is considered to be "women dressed in men's clothing" a style. In the early Tang Dynasty, relatively few women wore hu clothes, and their clothing system is mainly narrow-sleeved robes with double lapels and single lapels. They wear leather belt or mincing at the waist, inter-colored pants or single-colored pants underneath, and their robes are knee-length but not as long as the ground, revealing leather boots or women's embroidered shoes (Figure 3).



Fig. 3. Lady, China, Tang Dynasty Photo Cornette de Saint-Cyr

2) Makeup

The makeup of women in the early Tang Dynasty inherited the aesthetic concepts of the Northern and Southern Dynasties to a certain extent. Face makeup was generally light, with white and red makeup being more common. Women would apply white makeup powder on their faces to give their skin a white and smooth effect. On top of this, rouge was applied to form the red makeup that was also popular in the early Tang Dynasty. Among the representative makeup are peach blossom makeup, fly haze makeup and so on. Women in the Tang Dynasty attached great importance to eyebrow painting. They not only inherited the eyebrow makeup styles of women in the previous dynasty but also enriched the eyebrow colors and shapes on this basis. In addition, the facial ornaments of the Early Tang Dynasty were relatively few, with only simple flower inlays or crescent slanting reds usually painted between the forehead and on the sides of the cheeks.

3) Hair Style

In the early Tang Dynasty, the style of hair bun was relatively simple, and it was mainly fresh and sharp. Most of them have a trend of being low and flat or rising upwards, and common hairstyles include semi bun, reverse bun, and playful bun styles. These hairstyles are usually tighter, with the upper part towering and the bottom solid, showing a positive and healthy beauty. The half-turned bun was one of the longest popular buns in the Tang Dynasty, combing the hair from the bottom to the top of the head and flipping it forward or backward. (Fig. 4) It was closely related to the evenness of a woman's bones and flesh, and it emphasized the beautiful form of women in the early Tang Dynasty.



Fig. 4. Half a bun in the early Tang Dynasty https://www.newhanfu.com/51441.html

The flourishing period of Tang Dynasty

The reign of Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty was another great period in Chinese history after the "Rule of Wen and Jing", known as the "Sheng Yuan Dynasty", and it was also the most prosperous and powerful phase of the Tang Dynasty. Under such a social background, the image of women in the Tang Dynasty was richer and more varied than before, reaching an unprecedented degree of openness, and truly forming an aesthetic style different from that of other periods, characterized by "richness and roundness, elegance and nobility".

1) Dress

During the Sheng Tang period, as the noble women's physique gradually fattened up, the jacket also abandoned the narrow-sleeved and tight-fitting of the early Tang Dynasty and became wide and gorgeous, and the colors also changed from the monotonous simplicity of the early Tang Dynasty to the colorfulness. With the opening up of social customs and frequent cultural exchanges, women's costumes not only inherited the traditional elements, but also absorbed the influence of foreign cultures and formed a unique style.

The Spring Tour of Mrs. Guo Guo shows a woman wearing men's clothes during the flourishing Tang Dynasty (Fig. 5). The colorful clothes and plump bodies show the boldness of the atmosphere in the midst of the beauty and playfulness, and the women's social activities and clothing are basically unrestricted. The phenomenon of women dressed in men's clothing is a result of foreign influences and exotic flavors.



Fig. 5. Zhang Xuan, Lady of Guo State Visiting in Spring. Liaoning Provincial Museum

2) Makeup

During the Sheng Tang period, red makeup became more popular, and the application of rouge was not only extended to the nose and eyes, but there were even women who wore rouge at the base of the ears and neck. In addition to the peach blossom make-up and the Flying Haze make-up that were popular in the early Tang Dynasty, the heavy wine halo make-up and the dignified sandalwood halo make-up also appeared. In "Red Makeup for Drunkenness and Slanting Sun", Li Bai used the look of drunkenness to describe women's wine halo makeup. Compared with the red makeup of the early Tang Dynasty, the red makeup at this time was more colorful and had a wider range of application. It was accompanied by thick, black, long and broad eyebrows, and the facial ornaments were gradually enriched. Tin in addition to the original style, but also a variety of gold foil, beads and cui, mica, feathers, etc. pasted on the forehead, under the eyes, diagonal red and dimpled face, looks extremely expensive.

This makeup is very consistent with the more plump body type and sunny and confident personality of the women of the Tang Dynasty, showing the beauty of the atmosphere of the women of the Tang Dynasty (Fig. 6).



Fig. 6. Weidong tomb high bun lady. Shaanxi History Museum

3) Hair Style

The hairstyles of women in the Sheng Tang Dynasty emphasized the rounded shape of the sideburns holding the face. During this period, hair styles such as the "Horse Bun", the "Japanese Bun", and the "Worry Bun" became popular (Fig. 7). Originating in the Han Dynasty, the "chignon" is a bun that is tilted to the side and naturally hangs downward, giving people a sense of laziness and elegance. The Japanese chignon, also known as the Wu Ban chignon,

evolved from the chignon of the fallen horse, was one of the most popular chignons during the Sheng Tang Dynasty, and it is more common in the excavated figurines of ladies-in-waiting.



Fig. 7. Female hair style in the prosperous Tang Dynasty https://www.newhanfu.com/23958.html

2.1.3 The Middle Tang Dynasty

The Middle Tang Dynasty was a period of important transformation in the image of Tang women. The Anshi Rebellion caused the Tang Dynasty to go from prosperity to decline, with constant internal and external troubles, and the once prosperous and stable social situation no longer existed. Although there was a period of prosperity, it was still difficult to reverse the trend of the decline of the Tang dynasty. During this period, domestic and foreign affairs tended to be conservative and closed, which not only had an impact on political and economic development, but also led to significant changes in social customs, the status of women, and aesthetic preferences.

1) Dress

Entering the Middle Tang period, the width of the sleeves of the Ru was gradually enlarged as the influence of hu clothing gradually diminished. The sleeves of women's Ru Fu in the Middle Tang period became increasingly wide and exaggerated, two to three times as wide as those of the Early Tang. Visible in the Tang Dynasty, women's skirt of the long and rich, women's clothing popular wide-sleeved robe style. In Dunhuang Mogao Grottoes in the Tang Dynasty murals (Fig. 8). Women with wide robes and big sleeves, full of Chinese traditional Confucianism in the body of the authority.



Fig. 8. Mogao Grottoes Cave 468-donor-The Middle Tang Dynasty

2) Makeup

At the beginning of the Middle Tang Dynasty after the Anshi Rebellion, no new styles of women's makeup were born, and makeup styles popular in the early and Sheng Tang dynasties, such as red makeup, were still popular at this time, until a variety of representative makeup styles began to appear in the Zhenyuan era, which were known for their exaggerated and bizarre appearance. The makeup shown in the Shi Shi Makeup is the makeup that was very popular during the Yuan and Yuan Dynasties, neither red makeup nor red lips, and this strange makeup with a face as colorful as earth was welcomed by women. Blood halo makeup was popular during the Changqing period, in which reddish-purple lines were applied around the eyes after the eyebrows were shaved off, making them look like scars. The makeup of women in the Middle Tang Dynasty began to develop in the direction of extravagance and luxury, which was linked to the current social background of human unrest, and at the same time demonstrated that women in the Middle Tang Dynasty were no less daring and innovative in their makeup than they had been in the past.

3) Hair Style

The migratory bird bun is a minority bun style that was influenced by the hair style of migratory bird women and is the predecessor of today's Uyghur (Xie, 2012). It was one of the longest popular hairstyles in the Tang Dynasty, and was already common during the Sheng Tang period, and was popularized again in the Middle Tang with the migratory bird costume. This hairstyle was most popular among the Tang

royals and nobles, with the head combed in two towering buns as a decorative chignon and tied with silk or silk on top of the hair style as a fixation for the hair (Fig. 9). During the Middle Tang Dynasty, women's makeup and hair styles were more distinctive and prominent than their clothing. The overall makeup presents a decadent situation, and with the development of more and more grotesque, and the Sheng Tang period of grace and luxury formed a strong contrast, gradually tending to extravagant and extravagant sick sense of beauty.



Fig. 9. Uighur bun. Astana Graves Courtesan. Xinjiang Uighur Autonomous Region Museum

Late Tang Dynasty

In the Late Tang Dynasty, the political crisis became more and more serious, the balance of the Middle Tang Dynasty could not be maintained, the phenomenon of feudalism became more and more serious, all the forces broke away from the Tang Dynasty to establish new regimes, wars were frequent, the people's life was difficult, while the rulers still indulged in pleasures. Eventually, in 907 AD, the Tang Dynasty fell and history entered the Five Dynasties and Ten Kingdoms period. Meanwhile, the image of women gradually became conservative.

1) Dress

Women's Ru skirt clothing in the Late Tang Dynasty roughly followed the gorgeous style of the Middle Tang Dynasty, but the width of the Ru skirt was reduced, and the overall appearance was slenderer. The length of the upper body's cloak could reach the ground, with slits on the side of the garment to reveal the body of the skirt, laces sewn at the lower lapel, and sleeves up to half the width of the body. The inner layer of the shawl is increased with a wide-sleeved, button-placketed middle garment, which is hidden in the skirt and surrounded by an embroidered bustier for external wear, with the waistline gradually dropping back to the waist, the width of the cape decreasing and the length increasing, with rich internal and external layering, and the overall collocation appearing to be very dignified, and compared with the previous one, it is much closer to the style of the Han Dynasty dress.

2) Makeup

Because the Tang dynasty was divided at this time, makeup styles varied from place to place, with some places continuing to maintain heavy red makeup while others began to favor freshness and lightness. Figure 10 shows female feeders in the murals of the fresco at Mo-kao Caves, reflecting the image of women wearing heavy makeup from the late Tang to the Five Dynasties. The faces of the women in the paintings are coated with relatively thick rouge, but the area is not large, the eyebrows are thin and curved, and the lips are bright red and small. The use of flower inlays and dimples is very bold, with makeup embellishments all over the face. This kind of exaggerated makeup is not common, but it is enough to reflect the luxury makeup style of women in the Late Tang Dynasty.



Fig. 10. Tunhwang Buddhist donors, fresco at Mo-kao Caves, 10th century

3) Hair Style

The hair style of the Late Tang Dynasty was not complicated. Throwing the family bun is similar to the horse bun, which is a popular bun

in the Late Tang Dynasty. Its styling is characterized by the hair sideburns leaning on both sides of the face, and a separate bun is thrown out of the hair form. Prisoner bun, the most common, such as the prisoner's hair style. The style of the root of the hair is tightly bound; on which the bun is combed out. Noblewomen still advocate high buns, E buns also appear more often (Fig. 11). Characterized by high buns towering over the head, the shape is like the steep mountain peaks, up to a foot high.



Fig. 11. Two court ladies play with a dog (detail), attributed to Zhou Fang. Liaoning Provincial Museum, China Creative Process

In order to obtain a new unique design, we deeply analyzed the female characters of the Tang Dynasty, summarized the image characteristics of the female forms of the Tang Dynasty, extracted the design elements that can be innovatively designed from the figurative female forms of the Tang Dynasty, and rethought them through the method of breaking down and reorganizing, so as to realize the innovative redesign of cultural elements. In the preliminary preparation stage, it was necessary to summarize all kinds of IP image design works on the market related to the image of the women of the Tang Dynasty. Then we moved to the design and creation stage, selected representative women of the Tang Dynasty as the subjects of the IP design, summarized the image characteristics and personality temperament of each character, extracted suitable character modeling elements from the excavated Tang Dynasty artifacts, and highlighted the auxiliary elements according to the social background, historical period and typical deeds, determined the image composition and color matching, and then created a new image. The composition and color scheme of the picture were determined, and the preliminary work of finalizing the overall design of the IP and the illustration were combined.

Extraction and design of IP image design elements

The design combines the characteristics of women in different periods of the Tang Dynasty. It vividly shows the image characteristics of Tang Dynasty women and makes the viewers feel the unique aesthetic culture of Tang Dynasty more intuitively.

1) Early Tang

In terms of clothing, the daily clothes of the early Tang Dynasty are adopted. In the design of this period of women's IP image wearing a frank collar and narrow-sleeved shirt, the shape of the sleeves in the fashion of thin and narrow, covered with a short jacket half-arm outside the Ru. Underneath, they wear the two-color interlocking skirts that are popular for dresses. Shoulder cape in red and yellow, also known as neckerchief, is a light and soft ribbon type long scarf, wear first hung on the neck and shoulders, casually wrapped around the chest and arms, and finally hanging in the body.

In terms of makeup, the overall style of makeup in this period is still light and slender. Women's skin color to Fu powder white for beauty, like in the cheeks decorated with red makeup.The forehead and cheeks were painted with thin, slanting red makeup.

In terms of the hair style, the Leyou Anti-Bun is used, which is a high bun style that has gradually become popular in the court. The strands of hair are circled around the top of the head several times, and when they are put into the central bun, they are located at the back of the head in the opposite position of the bun, forming a unique shape. This bun emphasized the aesthetic style of the early Tang Dynasty, showing elegance and chic.

Combining the above features, the three views of the female IP image in line with the early Tang Dynasty were designed (Fig. 12).



Fig. 12. IP Image of Women in the Early Tang Dynasty. Illustrative design

2) Sheng Tang

A narrow-sleeved Ru shirt with a long skirt underneath was the most popular dress for women in the Tang Dynasty. The body of the jacket was short, reaching only to the waist, and the sleeves were narrow, reaching to the wrist. The lower skirt was wide and long, and it was fashionable to have a train that trailed to the ground. To make the skirt look slenderer, Tang women usually tied the skirt high above the waist, and some even raised it up to the armpits to cover half of the chest. Cape silk, like the current shawl, was very popular in the Tang Dynasty and was often used with Ru skirt. This period of cape silk with thin texture yarn, made of Luo, the shape of the narrower and longer, like a long thin ribbon, can increase the level of clothing and a sense of flow.

In terms of make-up, influenced by the “world make-up”, the woman’s face in the picture is rounded, the make-up is reddish to the ears, and the flower inlays between the eyebrows are mainly blue and green.

Combining the above features, a three-view view of the female IP image of the Sheng Tang Dynasty was designed (Fig.13).



Fig. 13. Female IP image of Shengtang. Illustrative design

3) Middle Tang

In terms of clothing, they wear Zhu skirts and tight-sleeved shirts, with their "slowly tied Luo skirts, half revealing their chests", which was the typical clothing of women in the middle Tang Dynasty. The color scheme is derived from the red and green color scheme, which uses pinkish white and contrasting red and green colors to form a sharp contrast with the surrounding characters and environment, highlighting their status, making the colors bright, durable and harmonious, and reflecting the colorful characteristics of the Tang Dynasty costumes.

In terms of makeup, black and white clothes with a face as white as snow and no rouge, are distinctly fresh and charming. This kind of makeup is called "white makeup", which means that only lead powder is used, from which we can see the change in social aesthetic style in the Middle and Late Tang Dynasties.

Hairstyles, using the more common in the Middle Tang Dynasty, the fall of the ponytail. The lower part of the bun is gathered to be fluffy and high, and the bun hangs down to the back of the head, and the bun is shifted to one side and loose, giving people a feeling of natural sagging.

By combining the above features, a three-view view of the female figure of the IP was developed according to the Middle Tang Dynasty (Figure 14).



Fig. 14. Female IP images of the Middle Tang Dynasty Late Tang Dynasty. Illustrative design

In terms of clothing, the most popular style of clothing for noble women in the Late Tang Dynasty was called “shirts”, “robes”, and “jackets”. Under the influence of the luxury of the world, shawl fashion intensified, the woman appeared big-sleeved shawl long hanging, wide Bo long skirt trailing image.

In terms of makeup, since the Late Tang Dynasty, women's makeup back to the track of the slim and delicate, the mainstream is to long willow eyebrows, appearing gentle and soft. Lip makeup to small cherry mouth for beauty, lipstick color bright.

In terms of hair style, the prisoner bun originated in the middle and late Tang Dynasty, especially in the period of Emperor Xi Zong of the Tang Dynasty, when it became popular. This hairstyle was simple and generous, and it was not only in line with women's pursuit of beauty at the time but also adapted to the actual needs of the turbulent social period.

Combining the above features, a three-view view of the female IP image of the Late Tang Dynasty was designed (Fig.15).



Fig. 15. Late Tang female IP image Illustrative design

The extended design combining the four IP cartoon images, contacting the character traits of the IP itself, combining with daily social life, revitalizing the character traits on paper through emoticon design, following the times, and making the IP image of the Tang Dynasty women more relevant and fuller of life (Fig. 16).



Fig. 16. Emoji design Illustrative design

According to the above extraction of character modeling elements, the character images and supporting elements were arranged and arranged to form a complete and harmonious picture.



Fig. 17. Early Tang Illustrative design

The image of women in the prosperous Tang Dynasty is combined with the vernal equinox, symbolizing spring with pink peach blossoms. In the warm spring, flowers bloom and peach blossoms compete to bloom. The IP image sits kneeling on the grass, feeling the gentle breeze and the revival of all things (Fig. 17).



Fig. 18. Sheng Tang Illustrative design

The Mid-Tang Dynasty female image is combined with the Qingming Festival to symbolize the well-being of the seasons. Together with representative elements such as willow trees and kites, the IP image interacts with the kites, in line with traditional Chinese customs (Fig. 19).



Fig. 19. Illustrative design of the Middle Tang

The female figure of the Late Tang Dynasty and the Lantern Festival are combined with each other, implying the good meaning of peace and joy. The Lantern Festival is a representative folklore activity of the Lantern Festival, with a variety of lantern styles, all of which have good symbolism. the IP figure holding a fish lantern with a lantern hanging from the tree behind her fits the characteristics of the festival (Fig. 20).



Fig. 20. Late Tang Illustrative design Display of design results



Fig. 21. Computer wallpaper



Fig. 22. Badges



Fig. 23. Cup



Fig. 24. Cell Phone Case



Fig. 25. Cards



Fig. 26. Handbag

Results. Traditional cultural elements are the core components of a national or social culture, including rich symbols, values, art forms, traditional customs and so on. They are not only the continuation of cultural traditions, but also the symbol of national or social identity, and their inheritance and development are of great significance to maintaining cultural uniqueness and diversity, promoting cultural exchanges and strengthening social harmony. The combination of design of graphic images and illustrations with images of traditional culture can also be reinterpreted and updated to give a new connotation of time and aesthetic value and promote revival and renewal. In the context of globalization, through dialogue and collision with other cultural elements, it creates diverse and inclusive cultural products, promotes cultural pluralism and symbiosis and co-prosperity, and positively promotes cultural heritage and innovation, cultural identity and emotional resonance. In conclusion, through this study, the cultural value and aesthetic value of female images of the Tang Dynasty are deeply excavated, and the design thinking, design concepts, graphic and illustrative expression forms of traditional culture and modern IP images are explored, so as to create more excellent IP image designs of female images of the Tang Dynasty. At the same time, it also provides a reference to the innovation and heritage of other traditional cultural elements in the digital era.

Література:

1. Cai J. The beauty of the sculpture of the Tang dynasty's lady figurines. *Frontiers in Art Research*. 2023. Vol. 5(2). DOI: doi: 10.25236/FAR.2023.050210. (date of access: 26.09.2025).

2. Chang Y., Deng L. Research on the Application of the Image of Tang Dynasty Ladies in Modern Interior Soft Decoration Design. *Design*. 2023. Vol. 8 (4). Pp. 3514–3523. DOI: 10.12677/Design.2023.84433 (date of access: 29.09.2025).

3. Chen B. Empire of style: Silk and fashion in Tang China. Seattle : University of Washington Press, 2019. 272 p.

4. Chen B. Material Girls: Silk and Self-Fashioning in Tang China. *Fashion Theory*. 2017. Vol. 21 (1). Pp. 5–33. DOI: 10.1080/1362704X.2016.1138679 (date of access: 10.09.2025).

5. Ding Y. The effects of foreign cultures on women's clothes in the Tang Dynasty. *International Conference on Electronics, Mechanics, Culture and Medicine*. 2016. (date of access: 09.08.2025).

6. Du J., Eckfeld T., Yang J., Jiang F., Zhang Q., Shao Y. A Sui-Tang dynasty woman's crown: Analyzing form, glass, and class. *Heritage Science*. 2022. Vol. 10. Art. 45. DOI:10.1186/s40494-022-00679-5 (date of access: 09.08.2025).

7. Hinsch B. Women in Tang China. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2022. 216 p.

8. Huang Z., Shi Y., Lu F., Li Q., Xue Z. Digital restoration of women's costumes depicted in ancient painting of 'A Palace Concert'. *Journal of Textile Research*. 2024. Vol. 45 (6). Pp. 155–164. DOI: 10.3390/electronics14061139 (date of access: 02.09.2025).

9. Jia J., Peng Y. C. Research on the Design and Application of IP Images Based on Chinese Traditional Culture – Taking the Flower God Culture as an Example. *Design*. 2024. Vol. 12. Pp. 63–66. (date of access: 12.09.2025).

10. Liu C., Cui R., Wang Z. Digital virtual simulation for cultural clothing restoration: Case study of Tang Dynasty mural 'Diplomatic Envoys' from Crown Prince Zhang Huai's tomb. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*. 2024. Vol. 19 (2). Pp. 1358–1391. DOI:10.3390/jtaer19020069 (date of access: 16.08.2025).

11. Liu K., Wu H., Ji Y., Zhu C. Archaeology and restoration of costumes in Tang tomb murals based on reverse engineering and human-computer interaction technology. *Sustainability*. 2022. Vol. 14(10). Art. 6232. URL: https://doi.org/10.3390/su14106232 (date of access: 18.09.2025).

12. Liu S.X. Research on the Application of the Female Image in the Murals of the Tang Dynasty Tombs in the Design of Cultural and Creative Products : Master's thesis. Jingdezhen : Jingdezhen Ceramic University, 2020. DOI: https://doi.org/10.27191/d.cnki.gjdtc.2020.000322.

13. Lyu D., Guo M., Sun Y. Design and Implementation on Digital Display System of Tang Dynasty Women Costumes. *Transactions on Edutainment XIV*. 2018. Vol. 10790. Pp. 133–141. (date of access: 04.09.2025).

14. Tomašić Z. Reflections of the social status of women through female fashion in the Tang dynasty : Bachelor's thesis. Ljubljana : University of Ljubljana, 2021.

15. Wang Y. Appreciating beauty in prosperous Tang Dynasty from the fair lady portrayal of Tang Yuan. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016)*. 2016. DOI: https://doi.org/10.2991/icadce-16.2016.61 (date of access: 16.08.2025).

16. Yezhova O., Tang Z. Design of women's personal image in Chinese culture of Tang Dynasty. *Topical issues of modern design : VI International scientific-practical conference*. Kyiv : Kyiv National University of Technologies and Design, 2024. Pp. 71–73. (date of access: 28.08.2025).

17. Zhang B., Yang P. The ideological background of ancient Chinese clothing culture. *Trans/Form/Ação*. 2024. Vol. 47(4). URL: https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n4.e0240061 (date of access: 04.09.2025).

18. Zhao W.K. Application of Qiang Costumes Pattern Culture in IP Image Design. *West Leather*. 2024. Vol. 06. Pp. 73–75. URL: https://doi.org/10.20143/j.1671-1602.2024.06.073 (date of access: 13.09.2025).

References:

1. Cai, J. (2023). The beauty of the sculpture of the Tang dynasty's lady figurines. *Frontiers in Art Research*, 5(2). doi: 10.25236/FAR.2023.050210 (date of access: 26.09.2025).

2. 常雨欣，邓莉丽 (2023). 唐代仕女形象在现代室内软装饰设计中的应用研究[Research on the Application of the Image of Tang Dynasty Ladies in Modern Interior Soft Decoration Design]. *Design*, 8 (4), 3514–3523. DOI: 10.12677/design.2023.84433 (date of access: 29.09.2025).

3. Chen, B. (2019). *Empire of style: Silk and fashion in Tang China*. Seattle: University of Washington Press, 272 p.

4. Chen, B. (2017). Material Girls: Silk and Self-Fashioning in Tang China. *Fashion Theory*, 21 (1), 5–33. DOI: 10.1080/1362704X.2016.1138679 (date of access: 10.09.2025).

5. Ding, Y. (2016). The effects of foreign cultures on women's clothes in the Tang Dynasty. *International Conference on Electronics, Mechanics, Culture and Medicine*. DOI: 10.2991/emcm-15.2016.94 (date of access: 09.08.2025).

6. Du, J., Eckfeld, T., Yang, J., Jiang, F., Zhang, Q., Shao, Y. (2022). A Sui-Tang dynasty woman's crown: Analyzing form, glass, and class. *Heritage Science*, 10, Art. 45. (date of access: 09.08.2025).

7. Hinsch, B. (2022). *Women in Tang China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 216 p.

8. Huang, Z., Shi, Y., Lu, F., Li, Q., Xue, Z. (2024). Digital restoration of women's costumes depicted in ancient painting of 'A Palace Concert'. *Journal of Textile Research*, 45 (6), 155–164. DOI: 10.13475/j.fzxb.20230705901 (date of access: 02.09.2025).

9. 贾佳 彭月橙 (2024). 基于中国传统文化的IP形象设计与应用研究 – 以花神文化为例 [Research on the Design and Application of IP Images Based on Chinese Traditional Culture – Taking the Flower God Culture as an Example.] *Design*, 12, 63–66. URL: doi.org (date of access: 12.09.2025).

10. Liu, C., Cui, R., Wang, Z. (2024) Digital virtual simulation for cultural clothing restoration: Case study of Tang Dynasty mural 'Diplomatic Envoys' from Crown Prince Zhang Huai's tomb. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19 (2), 1358–1391. DOI: 10.3390/jtaer19020069 (date of access: 16.08.2025).

11. Liu, K., Wu, H., Ji, Y., Zhu, C. (2022). Archaeology and restoration of costumes in Tang tomb murals based on reverse engineering and human-computer interaction technology. *Sustainability*, 14(10), 6232. URL: https://doi.org/10.3390/su14106232 (date of access: 18.09.2025).

12. 刘世雄(2020). 唐代墓葬壁画女性形象在文创产品设计中的应用研究 [Research on the Application of the Female Image in the Murals of the Tang Dynasty Tombs in the Design of Cultural and Creative Products] [Master's thesis]. Jingdezhen: Jingdezhen Ceramic University. DOI: 10.27191/d.cnki.gjdtc.2020.000322.

13. Lyu, D., Guo, M., Sun, Y. (2018). Design and Implementation on Digital Display System of Tang Dynasty Women Costumes. *Transactions on Edutainment XIV*, 10790, 133–141. (date of access: 04.09.2025).

14. Tomašić, Z. (2021). Reflections of the social status of women through female fashion in the Tang dynasty [Bachelor's thesis]. Ljubljana: University of Ljubljana.

15. Wang, Y. (2016). Appreciating beauty in prosperous Tang Dynasty from the fair lady portrayal of Tang Yuan. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016)*. DOI: 10.2991/icadce-16.2016.61 (date of access: 16.08.2025).

16. Yezhova, O., Tang, Z. (2024). Design of women's personal image in Chinese culture of Tang Dynasty. *Topical issues of modern design:* VI International scientific-practical conference. Kyiv: KNUTD, 71–73. (date of access: 28.08.2025).

17. Zhang, B., Yang, P. (2024). The ideological background of ancient Chinese clothing culture. *Trans/Form/Ação*, 47(4). URL: https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n4.e0240061 (date of access: 04.09.2025).

18. 赵文珂 (2024). 羌族服饰图案文化在IP形象设计中的应用 [*Application* of Qiang Costumes Pattern Culture in IP Image Design.] *West Leather*, 06, 73–75. URL: https://doi.org/10.20143/j.1671-1602.2024.06.073 (date of access: 13.09.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 738(438.32/.41 – 477)"17–18"
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.47

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

Бернат Леонід Анатолійович,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-9368-897X
l.bernat@kubg.edu.ua

Сивирин Юрій Вадимович,
викладач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені М. Бойчука
ORCID ID: 0009-0004-7287-7757
Sivirin.yuriy@gmail.com

ІКОНОГРАФІЧНІ ІЗВОДИ ОБРАЗУ СВЯТОЇ КАТЕРИНИ З МОНАСТИРЯ СВЯТОЇ КАТЕРИНИ НА СІНАЇ

Мета статті – розкрити іконографічні особливості зображення християнської Катерини Александрійської (282–305), представлені в однойменному монастирі на півострові Синай у Єгипті. Окрему увагу приділено різноманіттю інтерпретації образів означеної Великомучениці в традиціях різних іконописних шкіл, специфіці сюжетів, у тому числі з житійними клеймами, мистецьким особливостям зображенням символів мучеництва Святої, специфіці зображення іконічного простору довкола неї та його наповненню. Наголошено на характерних рисах Катерини Александрійської, відомих за типовими іконографічними ізводами ікон і образів рукописів, котрі зберігаються у однойменному монастирі, започаткованому ще в ІІІ столітті нашої ери на Синаї. Охарактеризовано типові композиційні прийоми зображення Святої, представлені у Музеї Монастиря Святої Катерини, найстарішої у світі християнської обителі, що функціонує безперервно, й охороняється ЮНЕСКО, як пам'ятка особливого значення для людства, де знаходиться Неопалима купина та Колодязь Мойсея. Інструментарій дослідження спирається на сукупність принципів, підходів і методів. Так, застосовано принципи наукової достовірності і всебічності, мистецтвознавчий підхід, аксіологічний, онтологічний, герменевтичний, семіотичний, історико-хронологічний, історико-культурний, компаративний, крос-культурний, культуротворчий, типологічний, іконографічний, іконологічний, просопографічний, й метод мистецтвознавчого аналізу. Серед важливих завдань дослідження – прослідкувати основні типи іконографічних ізводів Катерини Александрійської; представлених на Синаї; розглянуті житійні клейма Святої; охарактеризувати художні особливості зображень означеної Великомучениці. Акцентовано на символічних предметах, представлених художниками-іконописцями різних країн в іконах Святої Катерини. Наголошено на просопографічних джерелах, в котрих розкрито суть життєвого подвигу й мучеництва християнки.

Ключові слова: *візантійський канон, композиція, пластичне моделювання, сюжет, іконографія, стилістика, розпис, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, художні особливості, художня культура, шовк.*

Shkolna Olga, Bernat Leonid, Sivyrin Yuriy. ICONOGRAPHIC DETAILS OF THE IMAGE OF SAINT CATHERINE FROM THE MONASTERY OF SAINT CATHERINE AT SINAI

The aim of the article is to reveal the iconographic features of the image of the Christian Catherine of Alexandria (282–305), presented in the monastery of the same name on the Sinai Peninsula in Egypt. Special attention is paid to the diversity of interpretations of the images of the Great Martyr in the traditions of various iconographic schools,

© Школьна О. В., Бернат Л. А., Сивирин Ю. В., 2026

the specificity of the plots, including those with life marks, the artistic features of the depiction of the symbols of the Saint's martyrdom, the specificity of the depiction of the iconic space around her and its filling. The characteristic features of Catherine of Alexandria, known from typical iconographic copies of icons and images of manuscripts, which are kept in the monastery of the same name, founded in the 3rd century AD in Sinai, are emphasized. Typical compositional techniques of the image of the Saint are described, presented in the Museum of the Monastery of St. Catherine, the oldest continuously functioning Christian monastery in the world, and protected by UNESCO as a monument of special importance for humanity, where the Unburnt Bush and the Well of Moses are located. The research toolkit is based on a set of principles, approaches and methods. Thus, the principles of scientific reliability and comprehensiveness, art historical approach, axiological, ontological, hermeneutic, semiotic, historical-chronological, historical-cultural, comparative, cross-cultural, culture-creating, typological, iconographic, iconological, prosopographic, and the method of art historical analysis are applied. Among the important tasks of the study is to trace the main types of iconographic derivations of Catherine of Alexandria; presented at Sinai; the vital marks of the Saint are considered; the artistic features of the images of the aforementioned Great Martyr are characterized. The emphasis is on symbolic objects presented by icon painters of different countries in the icons of Saint Catherine. The emphasis is on prosopographic sources, which reveal the essence of the life feat and martyrdom of a Christian woman.

Key words: *Byzantine canon, composition, plastic modeling, plot, iconography, stylistics, painting, fine arts, decorative arts, artistic features, artistic culture, silk.*

Постановка проблеми. Наразі потребує визначення питання основних іконографічних ізводів іконографії образу Святої Катерини з однойменного монастиря в Єгипті. Також особливим аспектом дослідження означеної проблематики є розкриття художніх особливостей тих ікон, котрі нині зберігаються на Синаї.

Аналіз досліджень і публікацій. Одними з перших дослідників Монастиря Святої Катерини в Єгипті стали К. Вейтцманн та Дж. Галей, котрі розпочали розгляд найдавнішої мистецької спадщини означеної обителі VI–X століть у середині – другій половині 1970-х рр. У невеличкій монографії «Монастир Святої Катерини на горі Синай. Ікони» (вип. 1), виданій в американському Принстоні 1976 р., вказані дослідники розкрили питання каталогізації колекції творів мистецтва цього святого місця, де до 160 кольорових і чорно-білих ілюстрацій ілюстрацій були доєднані описи життєписів святих, осмислені іконічні образи Св. Великомучениці Катерини та сцени з її життя [12, с. 1–107].

За два роки перший із вказаних авторів оприлюднив у Нью-Йорку хронологічно ширший каталог «Святі образи VI–XIV століть», куди включив огляд православних іконографічних ізводів усталених до того часу канонічних зображень Св. Катерини візантійського часу, порівнюючи їх з католицькими версіями Великомучениці [13, с. 1–134]. Основну увагу автора в ілюстративному ряді видання привернули панелі Vita Icon – житія з клеймами Катерини Александрійської, представлених в символічних сценах, а також візуалізації сцен випробувань, в яких проявлявся незламний дух Святої та її непохитність у постулатах віри.

Ще за 2 роки, 1980-го року, Дж. Галей, Дж. Форсих, К. Вейтцманн умісті Гіватаїм в Ізраїлі оприлюднили книгу «Синай і Монастир Св. Катерини», в якій на 191 сторінці здійснили ґрунтовний мистецтвознавчий огляд збірки обителі на прикладі докладних зображень. Науковці здійснили аналіз христологічних і зображень святих, сюжетів окремих ікон, у тому числі з життєписами. Тоді ж була здійснена спроба систематизувати наявні в колекції Музею Монастиря Святої Катерини образи вказаної Великомучениці за типологічними ознаками [7, с. 1–191].

Надалі, за 10 років, поглиблюючи і розширюючи напрацювання попередників, 1990 р. в Афінах була видана значуща монографія К. А. Манафес «Синай. Скарби Монастиря Святої Катерини». В означеній книзі на 440 сторінках автору вдалося створити детальний каталог збірки Музею при обителі. Туди увійшли значущі візуальні матеріали та текстівки з коментарями щодо ікон та їхніх сюжетів, пов'язаних з культом окремих святих, насамперед, Св. Катерини [8, с. 1–400]. За 6 років окреслена

проблематика також зацікавила К. Муір, котра на міжнародній австралійській конференції виголосила доповідь на тему «Дослідження іконографії: Св. Катерина з Александрії», в якій приділила увагу іконографічним схемам житійних сцен вказаної Великомучениці [9, с. 272–280].

Ще за 10 років означеною колекцію зацікавився тандем дослідників Р. С. Нельсон і К. М. Коллінс, які 2006 р. видали у Лос-Анджелесі монографію «Святі образи, освячена земля: ікони з Синаю» на 304 сторінках з ілюстраціями. Завдяки цій колективній праці, присвяченій підбірці кращих творів колекції Музею Монастиря Святої Катерини, було акцентовано увагу на раніше малодосліджених питаннях символіки певних образів, осмисленню історичного контексту життя персонажів, зокрема у контексті розвитку візантійських іконічних традицій та пізніших мистецьких епох [6, с. 1–304].

2007 р. невелику розвідку з окресленої проблематики опублікувала у виданні «Музейний провулок» співробітник Національного художнього музею України Інна Пархоменко, зосередившись на колекції установи, яку вона представляла [3]

Окремі питання іконографії означеної святої піднімалися 2011 р. на кількох сторінках розвідки І. Сидора «Пам'ять святої великомучениці Катерини Олександрійської» [4] та на 376 сторінках книги діаспорської вченої Н. П. Шевченко «Монастир гори Синай і культ Святої Катерини» 2013 р., виданої у канадському місті Бурлінгтон [10, с. 1–376]. В останній вказаній монографії автор здійснила історико-культурний аналіз появи й розвитку культу Святої Катерини Александрійської з тлумаченням аспектів життєпису («Vita icon») Великомучениці щодо її іконографії.

Завершуючи аналіз наукових видань, присвячених означеній проблематиці, варто назвати фахову статтю М. Живкович «Про ікони мучеників Синайських та Райтуських у монастирі Святої Катерини на Синаї, з оглядом культу та іконографії цих святих у східнохристиянському мистецтві». Означена публікація була видана 2020 р. у Зографі – болгарському православному чоловічому монастирі на Святій горі Афон. Автора цікавили в ній питання принципів відбору фігур святих для верхніх регістрів групових композицій, огляд канонічних рис образу Св. Катерини, що склалися, їх порівняння з характеристиками й атрибутами інших святих Синаю [14, с. 101–125].

2020 р. також у Салоніках було перевидано з оригіналу 2015 р. грецькою мовою монографію перекладену англійською мовою книгу «Монастир на горі Синай та його святині» під загальною редакцією Г. Фоустеріса [11, с. 1–257], в якій зібрано найцінніші писані, друковані, введені до ансамблів творів декоративно-прикладного мистецтва ікони Св. Катерини з однойменного монастиря. Деякі аспекти цього та попередньо вказаних видань також розглядаються у публікації «Житіє Св. великомученици Катерини Олександрійської» [1] та «Іконографія святої Катерини» [2].

Виклад основного матеріалу дослідження. Ключовими першоджерелами з вивчення життєпису Катерини Александрійської вважаються записи, занотовані Афанасієм (Анастасієм), котрий став стенографом означеної Святої. Також до просопографічних джерел із описами обставин її життя відносяться свідчення Симеона Метафраста і твір «похвальне слово Катерині» Анастасія Протасіскріта. Найперше з них датується межею VI–VII століть. Надалі збирала і систематизувала дані її життєпису низка агіографів, богословів і мистецтвознавців [9, с. 272–280; 10, с. 1–376].

За цими свідченнями Великомучениця, котра 304 р. прийняла християнство, і з часом стала патронесою одного з найдавніших православних монастирських комплексів у світі, була страчена 307 р. шляхом відсікання голови. Катерина, ім'я якої в перекладі означає «чиста», походила зі знатної, заможної александрійської родини (її батьком був Конста – правитель цього міста), й отримала найкращу для свого часу освіту.

Особлива природня краса у поєднанні з високою ерудицією та блискучим розумом (юна діва багато читала, вивчала твори

давніх філософів-мудреців та поетів, лікарські трактати, володіла ораторським та діалектичним мистецтвом, опанувала низку мов) стали приводом для того, що прийнявши Господа в своє серце, ця панна дискутувала з римським імператором Максиміном II, останнім правителем Єгипту, що носив титул фараона, та низкою можновладців того часу про моральні чесноти на рівних, доводячи істинність духовного слова Ісуса.

Вшанування її як Великомучениці розпочалося вже у IV столітті, коли її мощі, дбайливо перенесені Ангелами на Синайську гору, стали нетлінними та розповсюджували чудодійний аромат. Вже упродовж 527–557 років за розпорядженням імператора Візантії Юстиніана Великого на горі Синай задля їх збереження було зведено храм Преображення Господня. Довкола останнього з часом утворився монастир, ансамбль якого разом з колодязем Мойсея та Неопалимою купиною 2002 року було включено ЮНЕСКО до списку об'єктів Світової культурної спадщини [11, с. 1–257].

За одкровенням VI століття були знайдені чесна глава та ліваця Великомучениці, котрі з почестями було перенесено у новозведений храм Синайського монастиря у Єгипті. Нині вони зберігаються у мармуровій раці у головному храму обителі в ім'я Преображення Господнього. Святу главу Нареченої Христової вкрито золотим вінцем, на пальці десниці ошатний перстень у пам'ять її божественного обручення.

Враховуючи нескінченний потік паломників, упродовж усього свого існування Монастир Святої Катерини на Синаї ні на день не переривається служіння, завдяки чому вважається одним з найбільш шанованих святих місць у світі, де знаходять втіху багато пілігрімів. Александрійська діва стала покровителькою наук і навчання, віряни вшановують її як святу, що дарує одиноким жінкам надію знайти свого справжнього судженого й утворити родину.

Вважається, що перші зображення Святої Катерини, з'явилися в доіконоборчий період близько VI–VII століть. Після VIII століття на IX припадають перші образи Святої, які дійшли до нас у повторах XI–XIII сторіч. Гімнографія Великомучениці утворилася у IX ст., коли преподобний Феофан Нікейський та монах Вавил склали на віншування Катерини Александрійської кілька поетизованих пісень, котрі й досі виконують на річницю її спочинку (7 грудня за новим стилем).

У докуменальних джерелах ім'я Святої згадується у «Типіконі Великої церкви», датованому IX–XI ст. [12, с. 1–107]. Культ цієї Великомучениці, що визрів на колишніх землях Візантії, завойованих з VI століття арабами, лишався частиною християнського життя Грецької і Коптської церков. З часів великих християнських походів культ Катерини Александрійської, що мала стійкість і відданість вірі, почав особливо вшановуватися в Італії, зокрема у Венеції.

Тут її образ прикрасив базиліку Святого Елія, був закарбований у мозаїках собору Святого Марка, печатці норманського графа, дипломата при дворі візантійського імператора Мануїла Комніна (1143–1180) Олександра Гравіні. Така популярність образу Великомучениці спричинила її особливе вшанування у соборах Західної Європи, звернення до розробки її іконографії низки художників доби Відродження, маньєризму, бароко.

Відповідно, на іконах східного християнського обряду доби Раннього (до середини IX століття) та Зрілого (до середини XIV століття) Середньовіччя Катерина з єгипетського міста Олександрії почала зображатися як помазаниця Господня, якій дарована божественна сила, в ошатних царських одежах, з короною чи вінцем на голові та хрестом у правиці [13, с. 1–134]. Найчастіше з часів Пізнього Середньовіччя (з XIV і до XVI століття) при цьому вона спирається на символ своїх тортур – колесо, тоді ще одним атрибутом Святої стає пальмова гілка – як знак мучеництва та перемоги – у руці [4].

Паралельно упродовж XV–XVI століть в католицькій традиції Італії та країн Північного Відродження та маньєризму набув широкої популярності інший іконографічний ізвод під назвою «Містичне заручення

святої Катерини», або «Заручення святої Катерини», поширений у творчості провідних європейських митців Фра Анджеліко («Мадонна з Немовлям між святими Домініком і Катериною Александрійською», бл. 1435 р.), Джованні ді Паоло («Містичне заручення Святої Катерини», 1460 р.), Сандро Боттічеллі («Свята Катерина», 1487 р.), Амброджо Бергоньоне («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської», 1490 р.), П'єро ді Козімо («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської» 1493 р.), Ганса Мемлінга («Містичне заручення святої Катерини, 1479 р.), Пінтуріккьо («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської», 1492–1496 рр.), Герарда Давида («Містичне заручення святої Катерини, 1505 р.), Лукаса Кранаха Старшого («Вівтар Св. Катерини», 1506 р. та «Мучеництво Св. Катерини», 1515 р.), Фра Бартоломео («Містичне заручення Святої Катерини Александрійської», 1512 р.), Лоренцо Лотто («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської», 1524 р.), Корреджо («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської», 1526–1527 рр.), Парміджаніно («Свята Катерина», 1524, «Містичне заручення Святої Катерини», бл. 1527–1531 рр., бл. 1529 р.), Паоло Веронезе («Містичне заручення Святої Катерини», бл. 1575 р.), Хусепа Рібера («Святе Сімейство зі Святими Анной і Катериною», 1648 р., «Містичне заручення Святої Катерини», 1648 р.), Антоніса ван Дейка («Містичне заручення Святої Катерини Олександрійської», 1618–1620 р.).

З новим іконографічним ізводом «Великомученица» написали свої твори Рафаель Санті («Свята Катерина Олександрійська», 1507 р.), Гауденціо Феррарі («Мучеництво Святої Катерини», 1541–1543 рр.), Мікеланджело Мерізі де Караваджо («Свята Катерина Александрійська, 1598–1599 рр.), які вводили у свої полотна та фресковий розпис знаряддя тортур та символи стійкості духу Святої.



Рис. 1. Джованні ді Паоло, «Містичне заручення Святої Катерини», Музей Метрополітен, Нью-Йорк, бл. 1460 р.;



Рис. 2. Ганс Мемлінг, «Містичне заручення Святої Катерини», Брюгге, 1479 р. Обидва фото з сайту: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%97_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8



Рис. 3. Паоло Веронезе, «Містичне заручення святої Катерини», бл. 1575. Галерея Академії, Венеція. Фото з сайту: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%97-_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8



Рис. 4. Рафаель Санті, Свята Катерина Олександрійська. Олія на тополі, 1507 р. Фото з сайту: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%B0_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96-%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_(%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%B5%D0%BB%D1%8C)

Натомість, у православній традиції з Нового часу найбільш відомі два основні іконографічні ізводи Катерини з Єгипту – Александрійська та Великомучениця. Перший тип був представлений доволі аскетичним, статичним образом Святої, виконаним у межах грецько-візантійської традиції. Найранішими прикладами такого типу іконографії є твір «Св. Катерина та Марина» XI ст. з колекції Музею Монастиря Святої Катерини на Синаї (*Рис. 5*) та репліка XIII ст. з прообразів X–XI ст. – «Св. Катерина (з благословляючою долонею) та Діва Марія "Неопалима купина" з Немовлям Ісусом та Мойсеєм» з цієї ж збірки (*Рис. 6*).

Вони виконані за типовими параметрами візантійських іконних зображень періодів Македонської династії та Комнінів. З виразних атрибутів Великомучениці тут лише наявна розтрубоподібна корона візантійського типу без зубців, котра буде поширена в іконографії Катерини Александрійської до XIII століття, коли будуть з'являтися житійні типи цієї ікони, та у другому варіанті – благословляющий жест обернутої до глядача лівої долоні.

Рідше на іконі Святої наявний меч, як знаряддя страти, яким їй відрубали голову, після того, як зламалося колесо. Цей меч у правій руці схожий на спис, який у візантійській традиції тримали на іконах від XI століття представниці імператорських візантійських родин – зокрема, Зоя і Теодора [10, с. 192].

Водночас, окрім хреста, ознакою «містичного заручення» з Христом виступають книга або обручка, котрі підсилюють звучання образу юної, вродливої, інколи із віночком з троянд на голові – символом любові Богородиці, проте не по роках розумної й мудрої діви [8].

Оскільки монастир від VII сторіччя знаходився поза межами юрисдикції Візантії, у ньому збереглися 12 енкаустичних ікон, написаних у VI ст., є найдавнішими образами у світі. Частина збірки енкаустичних ікон у середині XIX ст. була вивезена архімандритом Порфирієм до українських колекцій, і нині зберігається у Музеї Ханенків у Києві.

Авторами багатьох творів збірки на горі Синай ранньовізантійського періоду до XIII ст. включно (у тому числі сирійсько-палестинської спадщини VIII–IX століть)

були грецькі, сирійські, грузинські, коптські майстри, завдяки чому утворився певний синтез надбання християн східного обряду, через що певні іконографічні ізводи творів колекції з зображенням Катерини мають стилістичну подібність (характерний приклад – ікона «Сяючі грузини») (*Рис. 7*).

Крім грецьких православних каноніків, котрі здійснювали відправи у Монастирі Св. Катерини, поступово за незламну непохитність у своїх вчинках, чистоту, цноту, мудрість, цю святу почали шанувати і латиняни, що з часом призвело до єднання традицій зображення Святої у різних християнських конфесіях, подібно до ізводу Марії-семистрільниці [7].



Рис. 5. Св. Катерина та Марина. Східна іконічна традиція. Темпера на дереві, XI століття



Рис. 6. Св. Катерина (з благословляючою долонею) та Діва Марія «Неопалима купина» з Немовлям Ісусом та Мойсеєм. Темпера на дереві. Ікона пілігрімів. XIII століття. Репліка образу Св. Катерини X–XI століть періоду Македонської династії та Комнінів [10, с. 142]



Рис. 7. «Сяючі грузини», ікона з монастиря Святої Катерини. XIV ст. Зліва направо: Петро Іберійський, Іларіон Іберійський, Шіо з Мгвіме, Іоанн Іберійський, Євфимій Іберійський, Георгій Святогорець, Давид Гереджійський, Святий Костянтин (?). Фото з сайту: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E2%80%9CRadiant_Georgians%E2%80%9D,_icon_from_St._Catherine_Monastery.jpg

Однак, слід зазначити, що типові жанрові, сюжетні, досить гедоністичні композиції італійського мистецтва та Північного Відродження, присвячені уславленню Катерини Александрійської (штибу багатофігурних творів Джованні ді Паоло, Ганса Мемлінга, Паоло Веронезе «живописного типу»), не набули поширення серед іконографічних ізводів зображення цієї Великомучениці зі збірки Синайського монастиря.

Так, однофігурні композиції слідом за твором Мартінуса де Віланова 1387 р., надихали Рафаеля Санті «Свята Катерина Александрійська» і Караваджо та вже містять характерний для зображення католицького різновиду іконографічного ізводу Святої символ – колесо (ознаку тортур). Проте, певна екстатичність твору представника «Титанів Відродження» була типовою для італійського осмислення подвигу Катерини.

У колекції вказаної вище обителі переважають більш близькі візантійській традиції за стилістикою одинарні, досить аскетичні образи Святої, штибу каталонського вівтарного образу роботи Мартінуса де Віланова, виконані в період готики – Ренесансу, та сюжетні зображення періоду бароко (*Рис. 9*).

Ключова відмінність православних ізводів Катерини Александрійської при порівнянні таких образів – її статична непорушність, інколи щит, котрий вводиться як символ непорушності віри Святої у житійні ікони грецько-візантійського походження (*Рис. 8*). Такий тип іконографії за пам'ятками згаданого монастиря був поширеним щонайменше до XVI століття (*Рис. 10*). Надалі, з епохи

бароко, коли цінувалася екзальтованість образів, більшої популярності порівняно з ізводом «Александрійська» набув ізвод «Великомучениця» (з колесом) (*Рис. 11*).

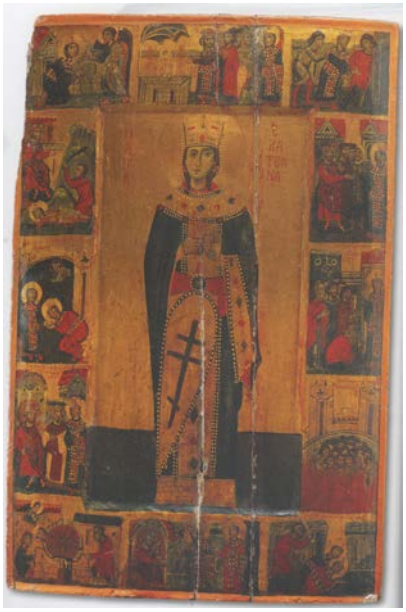


Рис. 8. Ікона «Житіє Святої Катерини з клеймами» (з благословляючою долонею), Синай. Візантійський ізвод. XIII ст. [10, с. 34]



Рис. 9. Мартінус де Віланова. Каталонський вівтарний образ Св. Катерини. Католицький ізвод. Темпера на дереві, 1387 р. Фото О. Школьної



Рис. 10. Св. Катерина. Візантійський ізвод «Александрійська». Темпера на дереві. Друга половина XVI ст. Фото О. Школьної



Рис. 11. Санта Каталіна, де Ієреміас Палладас, XVII ст. Ізвод «Великомучениця» Фото з сайту: https://commons.wikimedia.org/wiki/Pintura_bizantina#/media/File:Saint_Catherine_iconostasis_Mount_Sinai.png

Враховуючи те, що Монастир Святої Катерини (*Рис. 12*) став центром автономної Православної церкви гори Синай, що додатково володіє низкою монастирських комплексів: трьома в Єгипті, дев'ятьма у Греції, трьома на Кіпрі, одним у Лівані, одним у Туреччині в Стамбулі, на іконографію ікон, які стікалися сюди, мали особливий вплив Афонська та Константинопольська школи.

Культ патронеси монастиря від Середньовіччя мав широке поширення в Європі. Колекція ікон катеринінського циклу не постраждала тут у добу іконоборства, оскільки знаходився за межами Візантійської імперії від VII ст.



Рис. 12. Ікона «Синай та його святе місце» з зображенням Монастиря Святої Катерини. Лакована темпера на дереві. Перша чверть XVIII сторіччя. Фото О. Школьної

Західних ікон латинського походження в монастирі небагато, здебільшого від часів хрестових походів та доби середньовічного Мамлюцького Єгипту, коли православні за походженням грузини, що становили більшу частину спільноти мамлюків, змушені були приймати іслам, але симпатизували християнам, і вели торгові зносини з італійцями та іншими європейцями, що зафіксовано продажем низки килимів каїрського виробництва XV–XVI століть [5, с. 5–20].

Надалі образ Катерини був більше поширений в ізводі «Великомучениця» з Розп'яттям і пальмовою гілкою у лівій руці, яка спирається на колесо – символ тортур у казні «колесування». Деякі ікони грецького походження, переважно з Афону, від доби бароко отримали додаткові атрибути – книги, введені до іконічного простору, які читала за життя високоосвічена свята, а також образ круглого чорного шару «Всесвіту», світобудову якого пронизують промені Божественної енергії.

Останній є символічним стилізованим «Колесом Ієзекшїля» (Ієз. 1 і 10) – колеса в колесі, атрибута Божого промислу, й зустрічається в образах Христа-Пантократора, іконах Софії – Премудрості Божої. Світлі лінії, які перетинаються у ньому, передають ідею Божого управління світом на тлі Божественного мороку та нетварного світла та можуть інтерпретуватися як Фаворське світло й Божественне одкровення людині, яку оточують невігласи. Адже сказано у Писанні: «Бог мешкає у мороку» (3 Цар. 8: 12) (*Рис. 13*).



Рис. 13. Свята Катерина зі сценами її життя і смерті, виконана в традиціях візантійської іконографії. Ізвод «Великомучениця». Темпера на дереві, 1755 р. Фото з сайту: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon_of_Saint_Catherine.jpg

При цьому на Синаї не був поширений іконографічний ізвод, популярний в епоху бароко в Україні, в якому зображали Св. Катериною у парному образі зі Св. Варварою, як найбільш шанованих християнських святих (*Рис. 14*).



Рис. 14. Великомучениці Варвара і Катерина. 1740-ві рр. Північне Лівобережжя. Дошка липова, левкас, гравіювання, темпера, олія, сріблення, позолота. Колекція Національного музею українського мистецтва. Фото з сайту: https://www.facebook.com/namu.museum/posts

Окремим іконографічним ізводом Великомучениці синайської колекції є ікона «Епітафія Св. Катерини з житійними клеймами та віншувальними написами» 1805 р. (гобелен, шов, золота та срібна нитки), яка є варіантом «Успіння» означеної патронеси монастиря (*Рис. 15*). Іконографія Святої в Короні тут перегукуються з іконографією її образу на деці раки (*Рис. 16*), де зберігаються мощі Катерини Александрійської. Відмінністю її зображення на останньому є сувій у руках, який нагадує Скрижалі завіту, з відсилкою до одкровення через Мойсея.



Рис. 15. Епітафія Св. Катерини з житійними клеймами та віншувальними написами. Гобелен. Віденське виробництво. Шовк, золота та срібна нитка, 1805 р.



Рис. 16. Майстер Прокопій. Рака з мощами Св. Катерини. Монастир Св. Катерини, Синай. XVIII ст. Фото з сайту: https://pravlife.org/ru/content/bogoshestvennaya-gora-sinay

Висновки. Отже, Свята Катерина з доби Раннього Середньовіччя за матеріалами збірки Музею однойменного монастиря зображалась як мудра царівна, з вінцем із троянд (символ чистоти та цнотливості, атрибут Богородичного циклу), або у короні та царственних одежах, гідних візантійських імператорів – помазаників на землі (XI століття). Ранні ізводи грецького (афонського) походження мали аскетичну, статичну фігуру, єдиним атрибутом якої від XIII століття був щит, прикрашений хрестом, котрим для неї стала віра (в цьому ж образі головна героїня наділена благословляючим жестом, в якому одна долоня обернена назовні), а від XIV ст. – меч, через який завершилося земне життя Великомучениці. В цілому цей тип іконографічного ізводу можна назвати Александрійським.

В латинській традиції від XIV століття було поширеним більш динамічне, готично-ренесансове зображення вказаної Святої, іконографія якого бере початок від її образу роботи представника каталонської школи Мартінуса де Віланова (*Рис. 9*), в якому корона стає конструкції з гострими променями, а ліва рука спирається на колесо – символ пройдених тортур, тримаючи Розп'яття. Означений тип іконографічного ізводу можна назвати «Великомучениця». Надалі цей образ отримав розвиток у творчості Рафаеля Санті, Мікеланджело Мерізі де Караваджо. Його підтип XVII сторіччя роботи художника

Санта Каталіна, де Ієреміас Палладас, представлений в колекції згаданого вище Музею, містить додатково також меч, і став найбільш «взірцевим» для подальшого відтворення іконографії Святої Катерини.

Не дивлячись на те, що паралельно упродовж XV–XVI століть в католицькій традиції Італії та країн Північного Відродження та маньєризму набув широкої популярності інший іконографічний ізвод під назвою «Містичне заручення святої Катерини», або «Заручення святої Катерини», поширений у творчості провідних європейських митців Фра Анджеліко, Джованні ді Паоло, Сандро Боттічеллі, Амброджо Бергоньоне, Пінтуріккьо, П'єро ді Козімо, Ганса Мемлінга, Герарда Давида, Лукаса Кранаха Старшого, Фра Бартоломео, Лоренцо Лотто, Корреджо, Парміджаніно, Паоло Веронезе, Хусепа Рібера, Антоніса ван Дейка. Але на Синаї цей іконографічний ізвод поширення не набув. Вочевидь, через занадто гедоністичне трактування образу святої Катерини.

Натомість у межах пошуків доби бароко, художники різних європейських християнських шкіл у творах друкованої графіки, живопису та декоративно-ужиткового мистецтва розробляли нові іконографічні ізводи, які не набули з часом широкого поширення. Зокрема, «Великомучениці Варвара і Катерина», 1740-ві рр., виконані на Північному Лівобережжі України (дошка липова, левкас, гравіювання, темпера, олія, сріблення, позолота) з колекції Національного музею українського мистецтва, тримають у лівій руці пальмову гілку та хрест без колеса та чорного шару – символу Всесвіту і Божого провидіння. Фактично, у вказаній роботі художник намагався об'єднати два найбільш поширених іконографічних ізводи Св. Катерини – «Александрійську» (статичну, православну) з «Великомученицею» (динамічну, католицьку). Але таких ікон на Синаї нема.

Там на початку XIX століття збірка поповнилася гобеленом «Епітафія», витканим з шовку та срібної і золотої ниток, з центральною частиною Успіння Катерини та клеймами довкола. Цей твір перегукується з роботою майстра Прокопія по створенню нової раки у XVIII ст. При цьому головна портретована на деці останньої тримає сувій, який виглядає як заповітна частина нащадкам (святу вшановують незаміжні, бездітні жінки, що вірять в її покровительство і допомогу у створенні сім'ї, а також вчені й усі, хто займається опануванням знань і наукою).

Література:

1. Житіє Св. великомучениці Катерини Олександрійської. URL: https://afanasiy.net/sviataia-velykomuchenyca-ekateryna (дата звернення: 12.01.2026 р.).

2. Іконографія святої Катерини. URL: https://hram.lviv.ua/3232-konografiya-svyatoyi-katerini.html (дата звернення: 14.01.2026 р.).

3. Пархоменко Інна. В істині Христовій. Свята великомучениця Катерина. Музейний провулок. 2007. №7 (січень-червень). URL: https://www.facebook.com/namu.museum/posts (дата звернення: 15.01.2026 р.).

4. Сидор Іван. Пам'ять святої великомучениці Катерини Олександрійської. 6.12.2011 р. URL: https://kpba.edu.ua/novyny/publikatsii/pamiat-sviatoi-velykomuchenytsi-kateryny-oleksandriiskoi/ (дата звернення: 14.01.2026 р.).

5. Belnaqita U., Shkolna O. Mamluk Carpets in European Painting of the 15th–16th centuries as a Tribute to the Western and Central Asian Carpets fashion. Paradigm of knowledge. 2025. № 5(69). P. 5–20. DOI 10.26886/2520-7474.5(69)2025.1

6. Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai / ed. by Robert S. Nelson and Kristen M. Collins. Los Angeles: Getty Publications, 2006. XVI, 304 p.: ill.

7. Galey, J., Forsyth, G., & Weitzmann, K. Sinai and the Monastery of St. Catherine. Givatayim: Massada, 1980. Description: 191 p. ill., map.

8. Manaphēs, K. A. (Ed.). Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. 400 p.

9. Muir C. A Study in Iconography: St. Catherine of Alexandria. / Department of Fine Arts, University of Hong Kong. *Religion, Literature and the Arts Project: Conference Proceedings of the Australian International Conference*, 1996. P. 272–280.

10. Ševčenko Nancy P. The Monastery of Mount Sinai and the Cult of Saint Catherine. *In: Sevcenko Nancy P. The Celebration of the Saints on Byzantine Art and Liturgy.* Burlington: Routledge, 2013. 376 p.

11. The Monastery of Mount Sinai and its Sacristy / editors G. Galavaris, M. Myriantheos, G. Fousteris. Thessaloniki: HolyMonastery of the God-Trodden mount Sinai, 2020. 257 p.: ill.

12. Weitzmann, K., & Galey, J. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons. Vol. 1: From the sixth to the tenth century. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976. XVII, 107 pp.; 38 colour plates; 122 b&w photos.

13. Weitzmann, K. The Icon: Holy Images – Sixth to Fourteenth Century. New York: George Braziller, 1978. 134 p.: ill. (some color).

14. Živković, M. On the icons of Sinai and Raithou martyrs in Saint Catherine's monastery at Sinai, with an overview of the cult and iconography of these saints in East Christian art. Zograf, 2020. 44, 101–125. DOI: https://doi.org/10.2298/ZOG2044101Z

References:

1. Zhytiie Sv. velykomuchenytsi Kateryny Oleksandriiskoi [Life of St. Great Martyr Catherine of Alexandria] (2026). URL: https://afanasiy.net/sviataia-velykomuchenyca-ekateryna (date of application: 12.01.2026) [in Ukrainian].

2. Ikonohrafiia sviatoi Kateryny [Iconography of St. Catherine] (2026). URL: https://hram.lviv.ua/3232-konografiya-svyatoyi-katerini.html (date of application: 14.01.2026) [in Ukrainian].

3. Parkhomenko Inna (2007). V istyni Khrystovii. Sviata velykomuchenytsia Kateryna [In the Truth of Christ. Holy Great Martyr Catherine]. Muzeinyi provulok. 2007. №7 (sichen-cherven). [Museum Lane. 2007. No. 7 (January-June)]. URL: https://www.facebook.com/namu.museum/posts (date of application: 15.01.2026) [in Ukrainian].

4. Sydor Ivan (2011). Pamiat sviatoi velykomuchenytsi Kateryny Oleksandriiskoi. [Memory of St. Great Martyr Catherine of Alexandria]. URL: https://kpba.edu.ua/novyny/publikatsii/pamiat-sviatoi-velykomuchenytsi-kateryny-oleksandriiskoi/ (date of application: 14.01.2026) [in Ukrainian].

5. Belnaqita U., Shkolna O. (2025). Mamluk Carpets in European Painting of the 15th–16th centuries as a Tribute to the Western and Central Asian Carpets fashion. Paradigm of knowledge. 2025. № 5(69). P. 5–20. DOI 10.26886/2520-7474.5(69)2025.1 [in Ukrainian].

6. Holy Image (2006), Hallowed Ground: Icons from Sinai / ed. by Robert S. Nelson and Kristen M. Collins. Los Angeles: Getty Publications. XVI, 304 p.: ill.

7. Galey, J., Forsyth, G., & Weitzmann, K. (1980). Sinai and the Monastery of St. Catherine. Givatayim: Massada. Description: 191 p. ill., map.

8. Manaphēs, K. A. (Ed.). (1990). Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens: Ekdotike Athenon, 400 p.

9. Muir C. (1996). A Study in Iconography: St. Catherine of Alexandria. / Department of Fine Arts, University of Hong Kong. *Religion, Literature and the Arts Project: Conference Proceedings of the Australian International Conference*. P. 272–280.

10. Ševčenko Nancy P. (2013). The Monastery of Mount Sinai and the Cult of Saint Catherine. In: Sevcenko Nancy P. *The Celebration of the Saints on Byzantine Art and Liturgy*. Burlington: Routledge, 376 p.

11. The Monastery of Mount Sinai and its Sacristy / editors G. Galavaris, M. Myriantheos, G. Fousteris (2020). Thessaloniki: HolyMonastery of the God-Trodden mount Sinai. 257 p.: ill.

12. Weitzmann, K., & Galey, J. (1976). The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons. Vol. 1: From the sixth to the tenth century. Princeton, NJ: Princeton University Press, XVII, 107 pp.; 38 colour plates; 122 b&w photos.

13. Weitzmann, K. (1978). The Icon: Holy Images — Sixth to Fourteenth Century. New York: George Braziller, 1978. 134 p.: ill. (some color).

14. Živković, M. (2020). On the icons of Sinai and Raithou martyrs in Saint Catherine's monastery at Sinai, with an overview of the cult and iconography of these saints in East Christian art. Zograf, 44, 101–125. DOI: https://doi.org/10.2298/ZOG2044101Z

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

УДК 7.05:004.92:378
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2026.3.48

Яковець Інна Олександрівна,
доктор мистецтвознавста, професор,
завідувач кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID ID: 0000-0001-5069-5857
i.yakovets@chdtu.edu.ua

Романенко Наталія Григорівна,
доктор технічних наук, професор
Черкаського державного технологічного університету
ORCID ID: 0000-0003-2161-5736
n.romanenko @chdtu.edu.ua

Чугай Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID ID: 0000-0002-3292-9637
n.chuhai@chdtu.edu.ua

Кривонос Володимир Олександрович,
викладач кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID ID: 0009-0000-9664-0069
v.kryvonos@chdtu.edu.ua

РОЛЬ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ У ЦИФРОВІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ З ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена аналізу ролі комп'ютерної графіки у процесі цифрової трансформації дизайн-освіти. Показано, що стрімкий розвиток цифрових технологій та зміни сучасного візуального середовища зумовлюють оновлення змісту й методів підготовки фахівців творчих спеціальностей. Комп'ютерна графіка розглядається як базовий інструмент формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів, що забезпечує інтеграцію традиційних художніх практик із цифровими технологіями, розширює можливості візуалізації проєктних ідей та сприяє розвитку креативного мислення. Визначено її концептуально-методологічну функцію у впровадженні проєктно-орієнтованого та міждисциплінарного навчання, використанні цифрових платформ, віртуальних середовищ і технологій інтерактивної комунікації. Актуальність дослідження обґрунтована глобальними процесами цифровізації освіти та зростанням значення візуальної комунікації у сучасному соціокультурному просторі. Методологія дослідження включає теоретичний аналіз і синтез наукових джерел, порівняльний метод, системний підхід, педагогічне спостереження та узагальнення досвіду, а також проєктно-аналітичний метод. Результати засвідчують, що комп'ютерна графіка є ключовим чинником трансформації дизайн-освіти, оскільки забезпечує синергію художньо-образної та технологічної складових професійної підготовки, сприяє розвитку проєктного мислення та підвищує конкурентоспроможність випускників у сфері креативних індустрій. Встановлено, що ефективне використання цифрових графічних технологій у навчальному процесі підвищує рівень сформованості компетентностей студентів, зокрема здатність працювати з різними видами візуального контенту, створювати естетично виважені та функціональні дизайнерські продукти, адаптовані до вимог сучасного цифрового суспільства. Зроблено висновок, що діджиталізація дизайн-освітнього середовища на основі комп'ютерної графіки є важливою умовою модернізації освітніх програм, розвитку інноваційних підходів та підвищення якості професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Ключові слова: *комп'ютерна графіка, діджиталізація, дизайн, освітній процес, інтерфейси, 3D-об'єкт, анімація, логотип, ілюстрація, растр, вектор, фотографія, візуалізація.*

© Яковець І. О., Романенко Н. Г., Чугай Н. М., Кривонос В. О., 2026

Yakovets Inna, Romanenko Nataliia, Chuhai Nataliia, Kryvonos Volodymyr. THE ROLE OF COMPUTER GRAPHICS IN THE DIGITAL TRANSFORMATION OF THE DESIGN EDUCATION PROCESS

This article analyzes the role of computer graphics in the digital transformation of design education. It demonstrates that the rapid development of digital technologies and changes in the contemporary visual environment necessitate an update to the content and methods of training professionals in creative fields. Computer graphics is viewed as a fundamental tool for developing the professional competencies of future designers, ensuring the integration of traditional artistic practices with digital technologies, expanding the possibilities for visualizing design ideas, and fostering the development of creative thinking. Its conceptual and methodological role in implementing project-based and interdisciplinary learning, as well as in the use of digital platforms, virtual environments, and interactive communication technologies, has been identified. The relevance of the study is grounded in global processes of the digitalization of education and the growing importance of visual communication in the contemporary sociocultural space. The research methodology includes theoretical analysis and synthesis of scientific sources, the comparative method, a systems approach, pedagogical observation and generalization of experience, as well as the project-analytical method. The results demonstrate that computer graphics is a key factor in the transformation of design education, as it ensures synergy between the artistic-imaginative and technological components of professional training, promotes the development of project-based thinking, and enhances the competitiveness of graduates in the creative industries. It has been established that the effective use of digital graphics technologies in the educational process enhances the development of students' competencies, particularly their ability to work with various types of visual content and to create aesthetically balanced and functional design products adapted to the demands of modern digital society. It has been concluded that the digitization of the design education environment based on computer graphics is an important prerequisite for the modernization of educational programs, the development of innovative approaches, and the improvement of the quality of professional training for future designers.

Key words: *computer graphics, digitalization, design, educational process, interfaces, 3D object, animation, logo, illustration, raster, vector, photography, visualization.*

Вступ. Стрімкий розвиток цифрових технологій та активна трансформація сучасного візуального середовища зумовлюють суттєві зміни у змісті та методах підготовки фахівців творчих спеціальностей. Одним із ключових чинників оновлення дизайн-освіти виступає комп'ютерна графіка, яка поступово перетворюється на базовий інструмент формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів. Її використання забезпечує інтеграцію традиційних художніх практик із цифровими технологіями, розширює можливості візуалізації проєктних ідей, сприяє розвитку креативного мислення та підвищує конкурентоспроможність випускників у сфері креативних індустрій.

У сучасному дизайн-освітньому процесі комп'ютерна графіка виконує не лише інструментальну, а й концептуально-методологічну функцію. Вона формує нові підходи до організації навчальної діяльності, сприяє впровадженню проєктно-орієнтованого та міждисциплінарного навчання, а також активізує використання цифрових платформ, віртуальних середовищ і технологій інтерактивної комунікації. Це актуалізує потребу в науковому осмисленні ролі комп'ютерної графіки як основи діджиталізації дизайн-освітнього процесу.

Актуальність дослідження зумовлена глобальними процесами цифровізації освіти та зростанням значення візуальної комунікації в сучасному соціокультурному просторі. Для студентів спеціальності «Дизайн» опанування комп'ютерної графіки стає необхідною умовою професійного становлення, оскільки саме цифрові технології визначають характер сучасних дизайнерських практик, способи створення та презентації проєктів, а також формати взаємодії з аудиторією.

Сучасний стан розвитку дизайнерської освіти характеризується активним впровадженням цифрових інструментів, програм тривимірного моделювання, анімації, інтерактивного дизайну та віртуальної візуалізації. Це зумовлює трансформацію традиційних навчальних дисциплін, появу нових освітніх модулів і необхідність формування цифрової культури майбутніх фахівців. Водночас наукове осмислення потенціалу комп'ютерної графіки як системоутворюючого компонента дизайн-освіти залишається недостатньо розробленим, що підсилює значущість дослідження.

Таким чином, вивчення комп'ютерної графіки як основи діджиталізації дизайн-освітнього процесу є важливим для підвищення якості професійної підготовки дизайнерів, розвитку їх творчого потенціалу та адаптації освітніх програм до вимог сучасного цифрового суспільства .

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та аналіз ролі комп'ютерної графіки як системоутворювального чинника діджиталізації дизайн-освітнього процесу, а також визначення її впливу на формування професійних компетентностей студентів спеціальності «Дизайн» у сучасних умовах розвитку візуальної культури.

Методи дослідження. У дослідженні використано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема: теоретичний аналіз і синтез наукових джерел з проблем цифровізації освіти та розвитку дизайн-практик; порівняльний метод – для виявлення особливостей використання комп'ютерної графіки у різних напрямах дизайн-освіти; системний підхід – для визначення взаємозв'язків між художньою підготовкою та цифровими технологіями; метод педагогічного спостереження та узагальнення досвіду – для аналізу результатів навчальної діяльності студентів; проєктно-аналітичний метод – для оцінювання ефективності застосування комп'ютерної графіки у процесі створення дизайнерських проєктів.

У нинішніх умовах цифрової епохи освітня система, а особливо мистецька галузь, потребує безперервної трансформації навчальних практик. Аналіз впливу сучасних технологій на творчий процес, засвоєння знань молодою особистістю, діджиталізація традиційних мистецьких практик вимагають визначення викликів, що стають перед митцями та дизайнерами при створенні нового, більш ефективного освітнього середовища [1-5].

За останні 2,5 десятиліття професія дизайнера зазнала значних змін щодо створення і перетворення не лише матеріальних об'єктів, але і віртуального простору. Як зазначають автори публікації [2], роль дизайну в сучасному суспільстві постійно зростає, проте водночас він поступово втрачає ознаки ексклюзивності. Це пояснюється тим, що процеси цифровізації та поширення Інтернету стирають межі між професійною та аматорською діяльністю у сфері дизайну. Відтак дизайн, як міждисциплінарна та затребувана спеціальність, що охоплює майже всі сфери життєдіяльності людини, потребує постійного підвищення рівня професійної підготовки випускників закладів вищої освіти. При цьому трансформація просторово-предметного середовища має бути узгоджена з інноваційними процесами у дизайн-освіті, що забезпечить її відповідність сучасним викликам цифрової доби.

Спонукальним елементом до пошуку нових шляхів та впровадження інновацій, який можна назвати рушійною силою прогресу, є експеримент. Саме експеримент передбачає індивідуальний підхід до творіння, новаторських ідей, інноваційних технологій, нових матеріалів тощо. Експеримент інколи допомагає перевершувати сформовані раніше рамки та відкривати нові наукові горизонти. Таким експериментом у свій час (1999 рік) стало відкриття спеціальності Дизайн на технічному факультеті Черкаського інженерно-технологічного інституту (нині Черкаський державний технологічний університет, ЧДТУ) з перспективою розвитку промислового дизайну. Експеримент перевершив заплановані очікування – через три роки була сформована кафедра дизайну за чотирма векторами розвитку дизайну: Промисловий дизайн, Графічний дизайн, Інтер'єр і обладнання, Дизайн одягу, які були акредитовані у 2005 році. Протягом 25 років професорсько-викладацький склад кафедри дизайну, розвиваючи різні напрямки дизайну та його комунікаційні властивості, експериментує і впроваджує нові технології, займається процесами діджиталізації освітнього процесу [5-22]. В 2025 році введено в дію три нові освітні програми підготовки бакалаврів спеціальності В2 «Дизайн: Дизайн інтер'єру, екстер'єру і ландшафту», «Дизайн та 3D моделювання», «Дизайн-графіка та анімація». Вони замінили попередні програми – «Дизайн

середовища», «Промисловий дизайн», «Графічний дизайн» – та узгоджуються з актуальними векторами розвитку дизайн-діяльності. Інтенсивний розвиток комп'ютерних технологій і трансформація комунікаційних практик зумовлюють необхідність оновлення освітнього контенту шляхом його цифрової трансформації.

Діджиталізація дизайн-освітнього простору щодо викладання дисциплін художньо-образної творчості передбачає створення цифрового освітнього середовища для комунікації, обміну даними та управлінням, методологія створення якого має передбачати дизайн-мислення кожного студента, наштовхувати на естетично привабливі рішення. Однією з ключових технологій та інструментів діджитал-трансформації, що дозволяє створювати, обробляти та візуалізувати інформацію в цифровому форматі для мистецтва, є комп'ютерна графіка. Багато дослідників розглядали питання впливу цифрової трансформації на естетичні та освітні аспекти мистецтва та дизайну. Аналізуючи ключові аспекти та виклики, що виникають у зв'язку зі зростанням впливу цифрових технологій на мистецтво та дизайн у сучасному світі, вчені прийшли до висновку, що комп'ютерна графіка, узагальнюючи методи цифрового синтезу і обробки зорового контенту, як вид сучасного цифрового мистецтва, окреслює технічну сторону зображення, які створюються, перетворюються, оцифровуються, обробляються і виводяться на екран засобами обчислювальної техніки, але базовою основою дизайн-освіти є здатність творчої особистості створювати художній образ, застосовуючи різні техніки та засоби виразності: форму, колір, фактуру. Сучасні цифрові технології та гаджети функціонують завдяки комп'ютерній графіці, яка є ключовим інструментом їх застосування у сфері освіти й дизайну. Вона базується на опануванні принципів композиції (колір, форма, простір), використанні спеціалізованого програмного забезпечення, вивченні історії мистецтв, технологій реалізації проєктів та розробці дизайн-проєктів інтер'єру, ландшафту чи графіки. Отже, поєднання художньо-технічної підготовки та теоретичних знань про візуальну культуру визначає сучасні підходи до практичного дизайн-проєктування.

Викладається освітній контент «Комп'ютерна графіка» на перших курсах, що підтверджується структурно-логічними схемами освітніх програм з дизайну різного спрямування [23]. Методологія навчання студентів із використанням комп'ютерної графіки ґрунтується на основних постулатах педагогічного дизайну, що передбачають формування базових навичок образотворчої грамоти на основі інформаційно-технологічної підготовки особистості шляхом інтеграції естетичних та інформаційно-візуальних інновацій у процес навчального дизайн-проєктування. Метою дослідження є розкриття основних аспектів та викликів, що виникають у зв'язку зі зростанням впливу цифрових технологій на сучасне мистецтво й дизайн, шляхом обґрунтування концепцій та аналізу практичних прикладів.

Логіка організації освітнього процесу за спеціальністю «Дизайн» у контексті опанування інформаційно-графічних засобів художньо-проєктної діяльності полягає в наступних положеннях, на яких зупинимося детальніше.

Спочатку необхідно визначитися з функціональним призначенням ідеї (графіка, інтерфейси, 3D-об'єкт, анімація) та інструментами для її візуалізації (папір, олівець, малюнки, скетчі, графічний планшет) (рис. 1).



Рис. 1. Анімація. Начерк образу Вовка до мультиплікаційної стрічки «Ну постривай!». Автор Світозар Русаков (1923–2006)

Важливим етапом є визначення виду графіки зображення, природа якого може бути векторною або растровою. Для масштабованих об'єктів: логотипів, іконок, ілюстрацій а також для деталізації зображень з фотографічною якістю (фото, складні текстури) застосовується векторна графіка. Для зображень визначеної роздільної здатності, як от наприклад ігрові екрани, використовується максимальне розширення екранів під які створюється гра наприклад 8к або 4к монітори. Хоча, як правило, розповсюдженими серед широкого кола гравців лишаються 2к або full hd монітори.



Рис. 2. Зразок векторного логотипу з дизайн-проєкту гри «Хорс» та растрового діалогового вікна персонажа Лада в цій відеогрі.
Автор студент магістратури Кривонос Володимир, 2023

Перш ніж говорити про методику вибору виду графіки та що на це впливає, варто розібратись, що саме мається на увазі, коли ми говоримо про растрові та векторні файли [24].

Растрові файли – це зображення, побудовані з пікселів, крихітних кольорових квадратиків, які у великій кількості можуть формувати високодеталізовані зображення, такі як фотографії. Чим більше пікселів у зображенні, тим вища його якість, і навпаки. Кількість пікселів залежить від формату (наприклад, JPEG, GIF або PNG).

Векторні файли використовують математичні рівняння, лінії та криві з фіксованими точками на сітці для створення зображення. Векторні файли не містять пікселів. Математичні формули векторного файлу визначають форму, межі й колір заливки для побудови зображення. Оскільки математична формула підлаштовується під будь-який розмір, ви можете масштабувати векторне зображення без погіршення якості.

Растрові та векторні файли – два найпопулярніші формати, що використовують для візуального вмісту. Вони по-різному представляють зображення, тому є багато факторів, які слід враховувати під час методики вибору формату:

Роздільна здатність. Однією з основних відмінностей між растровими й векторними файлами є роздільна здатність. Роздільна здатність растрового файлу позначається в DPI (точках на дюйм) або PPI (пікселях на дюйм). Якщо ви збільшуєте або зменшуєте розмір растрового зображення, то можете бачити окремі пікселі.

Растрові файли відображають ширшу палітру кольорів, дають змогу краще їх редагувати й ліпше передають світлотінь, ніж векторні. Але вони втрачають якість під час зміни розміру. Простий спосіб визначити, векторне чи растрове зображення, – збільшити його розмір. Якщо зображення стає розмитим або піксельним, швидше за все, це растровий файл.

Роздільна здатність векторних графічних файлів не змінюється. Можна нескінченно змінювати розміри, масштабувати й переформовувати вектори без втрати якості зображення. Векторні файли популярні в зображеннях, які повинні мати найрізноманітніші розміри, наприклад логотип, який повинен поміститись і на візитній картці, і на білборді.

Подальше використання. Цифрові фотографії, зазвичай, є растровими. Багато цифрових камер автоматично знімають і зберігають фотографії в растровому форматі. Зображення в Інтернеті теж часто є растровими. Растровий формат широко використовують для редагування зображень, фотографій і графіки.

Векторні файли краще застосовні для цифрових ілюстрацій, складної графіки й логотипів. Через те що роздільна здатність векторів залишається незмінною під час зміни розміру, векторні файли більш придатні для широкого спектру друкованих застосувань.

Деякі проєкти складаються з растрових і векторних зображень водночас. Наприклад,

брошура може містити векторне зображення, як-от логотип, і растрове зображення – фото.

Розміри файлів. Растрові файли зазвичай більші за векторні. Вони можуть містити мільйони пікселів і мати неймовірно високий рівень деталізації. Їхній великий розмір впливає на обсяг вільного місця пристрою і може сповільнювати завантаження сторінок в Інтернеті. Однак ви можете стиснути растрові файли для зберігання й оптимізації роботи сайтів, а також для швидкого надсилання файлів іншим користувачам.

Векторні файли набагато менші за растрові, оскільки містять лише математичні формули, які визначають дизайн.

Сумісність і конвертування. Растрові файли можна відкривати в різних програмах і браузерах, що дає змогу легко їх переглянути, відредагувати й надіслати. Векторні файли не такі доступні – багато типів векторних файлів потребують спеціалізованого програмного забезпечення для відкривання й редагування. Хоча це може викликати певні труднощі, за потреби можна перетворити векторні файли на растрові або навпаки.

Типи файлів і розширень. Програмне забезпечення зазвичай визначає тип файлу, як растрового, так і векторного. Є безліч типів і розширень растрових і векторних файлів, кожен з яких має свої особливості [14].

Отже, дані особливості, що стосуються растрових і векторних файлів впливають окрім технічних особливостей також і на методику вибору того чи іншого програмного забезпечення відносно ТЗ, а також потреб клієнта, які вирішуватиме студент, який здобуде спеціальність дизайнера. Ці методи активно розглядаються та застосовуються студентами кафедри дизайну ЧДТУ в рамках основного блоку дисциплін з «Основ проєктування» та на таких вибіркових дисциплінах, як «Основи Concept art» та «Digital art техніки».

Розглянемо детальніше використання програмного забезпечення для перетворення візуалізованої ідеї в цифровий продукт (рис. 3-7):



Рис. 3. «Зустріч у світлі».Автор студентка 4-го курсу Дяченко Анастасія, 2025



Рис. 4. «Лабораторія закам'яніння». Автор студентка 3-го курсу Тимошина Юлія, 2024

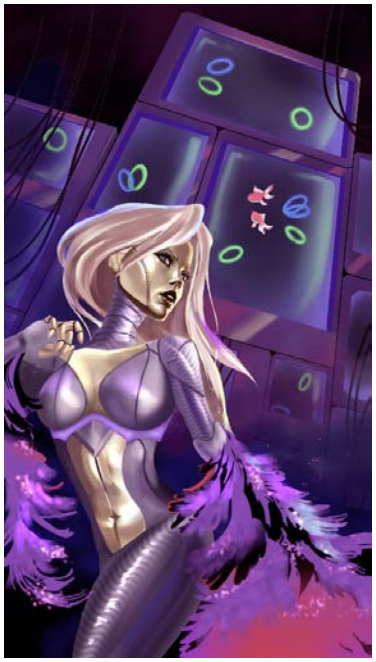


Рис. 5. «Цифрова ізоляція». Автор студентка 4-го курсу Ситник Таїсія, 2025



Рис. 6. «Захід сонця». Автор студентка 4-го курсу Дудіна Ірина, 2025



Рис. 7. «Ельфійський замок». Автор студентка 3-го курсу Дудіна Ірина, 2024

Представлені вище роботи студентів-дизайнерів, виконані у програмах Adobe Photoshop та Blender, засвідчують, що вибір програмного забезпечення значною мірою впливає на результати та якість дизайн-рішень. Добір програм здійснюється за певною методикою, однією з яких є класифікація за функціональною спеціалізацією. Програми для верстки та поліграфії (листівки, журнали, книги, брошури) – Adobe InDesign, QuarkXPress. Програми для створення цифрових медіа (інтерфейси сайтів, мобільні додатки) – Figma, Sketch. Програми для 3D-моделювання та проєктування (промислові об'єкти, архітектурна візуалізація, середовище) – Blender, 3ds Max. Наступними ключовими аспектами, що впливають на методологію підбору програм є: відповідність стандартам індустрії, доступність та економічні фактори, технічні вимоги пристроїв, інтеграція з іншими інструментами та програмами та підтримка тими ж програмами якомога більшої кількості форматів, що буде стосуватись як 2D так і 3D графіки.

Серед інших важливих критеріїв методології добору програм та визначення етапів їх викладання студентам-дизайнерам варто виділити: технологічні можливості програмного забезпечення; педагогічний критерій, що враховує швидкість і поступовість опанування студентами; а також критерій точності, який визначає, чи має результат бути інженерно й технічно достовірним, або ж допускається художня виразність та експресивність. Поступовість опанування програм важлива, оскільки існують базові важливі задачі у 3D графіці та анімації, які неможливо якісно відтворити без знання 2D редакторів та 2D засадничих принципів, наприклад, як при відтворенні та постобробці текстур для об'єктів та фінальному рендері. Так само, як і етап ескізування, перед розробкою оригінальної ідеї буде відтворюватись у більшості випадків спочатку в цифровому просторі растрових програм через їх адаптованість під цей вид задач.

Adobe Photoshop застосовується у випадках, коли необхідний універсальний растровий інструментарій із можливістю оперативного редагування двовимірних візуальних ідей. Користуючись даною прогамою, студентами можуть використовуватись шари, маски, смарт-об'єкти, фільтри, спец ефекти, різні режими накладання. У контексті діджиталізації сучасного навчального процесу він розвиває у студентів розуміння базових понять,

які походять від традиційних мистецтв при малюванні фарбою та альтернативних, таких як фотографіка. Це розуміння композиції (рис. 8), кольору (рис. 9), поступовості нашарування об'єктів чи планів у кадрі. Тобто, окрім самих технічних знань про програму, Adobe Photoshop виступає важливим інструментом для опанування й розуміння студентами теоретичних дизайнерських засад.



Рис. 8. Приклад навчальних композиційних робіт

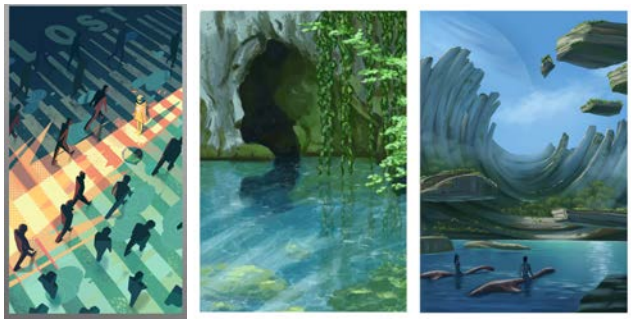


Рис. 9. Навчальні студентські цифрові арти з опанування теоретичних засад роботи в кольорі

Вибір на користь Blender, у свою чергу, полягає в тому, що це мультифункціональне, а найголовніше безкоштовне програмне забезпечення з відкритим кодом, яке інтегрує в собі інструментарій, який здатен покривати виконання задач різних напрямів дизайну. Іноді він дещо поступається певними підходами та функціями відносно вузькоспеціалізованих програм, проте його фінансова доступність та можливість без додаткових витрат використовувати його в комерційних проєктах компенсує це. Тому безкоштовність Blender часто стає вагомим аргументом на користь його вибору студентами.

На відміну від вузькоспеціалізованих пакетів програм Blender пропонує повний спектр функцій, починаючи від 3D-моделювання (рис. 10) та скульптингу (рис. 11), до анімації, монтажу, спецефектів і рендерігну. Це робить його ідеальним у процесі цифровізації дизайнерської освіти, так як студент набуває цілісного уявлення про 3D простір, як його часто називають, коли мова заходить про Blender – 2,5D простір всередині інтерфейсу однієї програми.



Рис. 10. Відтворення середньовічної гармати інструментарієм для 3D-моделювання в Blender. Виконав студент Пузько Віталій

Рис. 11. Відтворення аватара інструментарієм для скульптингу в Blender. Виконала студентка Дудіна Ірина

Щодо теоретичних знань, які студент набуває користуючись Blender, найголовнішим виступає краще розуміння форми та тривимірності об'єктів (рис. 12), принципи роботи перспективи (рис. 13), лінз камери (рис. 14), плановості (рис. 15), робота освітлення (рис. 14) та різних типів матеріалів. Вплив навколишнього середовища на зображення об'єкту та колірного сприйняття.

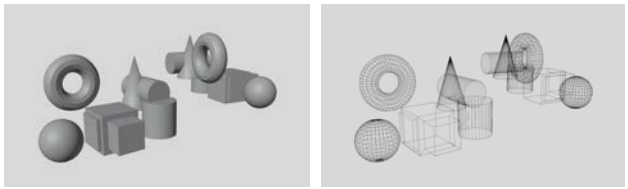


Рис. 12. Відчуття тривимірності об'єктів всередині інтерфейсу Blender

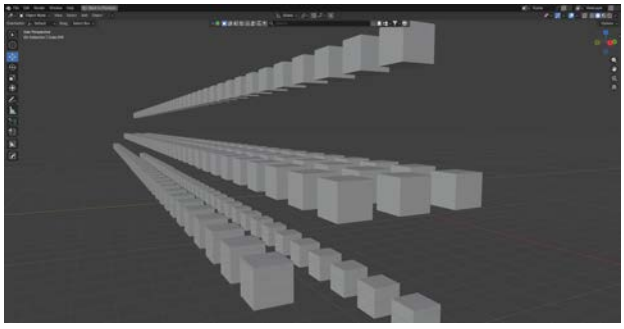


Рис. 13. Відтворення принципу лінійної перспективності всередині інтерфесу Blender



Рис. 14. Вплив на відчуття відстані до об'єкта та його пропорцій лінз 3D-камери 25 мм, 50 мм та 75 мм на прикладі 3D-скульптури, виконаної викладачем кафедри дизайну ЧДТУ Кривоносом Володимиром



Рис. 15. Повітряна перспектива графічної карти плановості відтворюється за допомогою методу mist pass у Blender

Іноді, відходячи від традиційної класифікації програм за функціональною спеціалізацією, ми використовуємо метод кросплатформного добору. Він полягає у взаємодії програм одна з одною задля ефективнішого виконання задач. Це стає цілою екосистемою чи навіть pipeline (підходом) до реалізації ТЗ, наприклад, коли ми використовуємо 2D простір Adobe Photoshop для створення карт матеріалів, які в подальшому накладатимуться на 3D об'єкт. Техніка «фотобаш» є поєднанням 3D болванок, створених в Blender з подальшим доопрацюванням за допомогою фототекстур чи навіть окремо відзнятих об'єктів. Таке поєднання цих програм активно використовується, наприклад, для створення концепт-артів в індустрії відеоігор та кіно в реалістичному стилі (рис. 16). Використання постпродакшену, коли основна сцена (побудова геометрії, освітлення) створюється в 3D (рис. 17), а художня фіналізація, підсилення атмосфери та деталізація завершуються в 2D просторі за допомогою Photoshop (рис. 18).



Рис. 16. Концепт-арт секретної лабораторії. Автор Кривонос Володимир



Рис. 17. 3D концептуальна модель супутника виконана в Blender. Автор Кривонос Володимир



Рис. 18. Фіналізація концепт-арту супутника в просторі Adobe Photoshop. Автор Кривонос Володимир

Отже, кожна із вищезазначених програм, які стосуються методу вибору відносно їх спеціалізації, є гарним вибором для студента-дизайнера задля виконання вузькоспрямованих ТЗ. Проте основний вибір на користь Blender та Adobe Photoshop полягає у тому, що це поєднання здатне покривати близько 90% потреб сучасного дизайнера. Це, як і задачі у сфері графічного дизайну, фотографіці, відеоіграх, кіно та мультиплікації, закінчуючи архітектурною візуалізацією. Такий підхід щодо методу вибору саме цих програм у діджиталізації дизайн-освітнього процесу дозволяє студенту набувати і використовувати важливі технічні (програмні) та

теоретичні компетенції, дозволяючи йому бути конкурентноспроможним в реаліях цифровізованого світу.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що комп'ютерна графіка є одним із ключових чинників трансформації сучасної дизайн-освіти та важливою основою її діджиталізації. Вона забезпечує інтеграцію художньо-образної та технологічної складових професійної підготовки дизайнерів, сприяє розвитку проєктного мислення та розширює можливості візуалізації творчих ідей. Ефективне використання цифрових графічних технологій у навчальному процесі підвищує рівень сформованості професійних компетентностей студентів, зокрема здатність працювати з різними видами візуального контенту, створювати конкурентоспроможні дизайнерські продукти та адаптуватися до вимог сучасних креативних індустрій.

Диференціація інформаційно-графічних засобів художньо-проєктної діяльності залежить від цілей, етапу проєктування, специфіки завдання та кінцевого продукту. Класифікація й вибір інструментів, методів та технологій узагальнюються синергією художньої та технічної складових професійної діяльності, оволодіння якими дозволяє дизайнеру створювати естетично виважені й водночас функціональні та комунікативно ефективні візуальні продукти. Таким чином, діджиталізація дизайн-освітнього середовища на основі комп'ютерної графіки виступає важливою умовою модернізації освітніх програм, розвитку інноваційних підходів та підвищення якості підготовки майбутніх фахівців у сфері дизайну.

Література:

1. Селецький А. М. За цифровізацією – майбутнє освіти! І не лише через пандемію. URL: https://www.prostir.-ua/?library=tsyfrova-transformatsiya-osvity-i-nauky-pro-komandu-vyklyky-ta-zdobutky (дата звернення: 27.01.2026).

2. Швець О., Коломієць А., Громов Є., Коломієць Д. Нові функції дизайну в епоху цифровізації та перспективи розвитку дизайн-освіти: аналіз світового досвіду. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія : педагогіка і психологія*. 2021. Вип. 67. С. 106–111. DOI: 10.31652/2415-7872-2021-67-106-111.

3. Брильов С.В., Кузьмічова В.С., Колесніков В.В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АРТ-платФОРМА.* 2024. Вип. 2(10). С. 228–241. DOI: 10.32782/artplatforma.2024.2.10.238.

4. Городецький В. Комп'ютерні технології в мистецькій освіті : метод. реком. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2018. 48 с. URL: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/5139/1/КТ%20в%20-мистецькій%20освіті1.pdf (дата звернення: 18.01.2026).

5. Курцева О. Зручність користування як проблематика виражального інструментарію вебдизайну: від практики веб'юзабіліті до контексту вебдоступності. *Худпром* : Український журнал з мистецтва і дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2023. XXV (1). С. 60–67. DOI: 10.32782/hudprom.2023.25.1.7.

6. Романенко Н.Г., Лагода О.М., Яковець І.О. Методологічні засади дизайн-освіти ЧДТУ в контексті положень Болонської декларації. *Вісник Черкаського державного технологічного університету*. 2003. № 3. С. 150–152.

7. Романенко Н.Г., Савенко К.М. Веб-графіка та проблеми її створення. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : збірник наукових праць / за ред. Даниленка В.Я. Харків : ХДАДМ, 2008. № 11. С. 107–111.

8. Романенко Н.Г., Афонін В.А., Чікало Б.П., Деркач С.П. Веб-сайт кафедри дизайну ЧДТУ. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв :* збірник наукових праць / за ред. Даниленка В.Я. Харків : ХДАДМ, 2008. № 11. С. 101–107.

9. Романенко Н.Г., Чікало Б.П., Романенко Д.Є. Дизайн інтерактивних засобів візуальних комунікацій. *Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції* (13–14 жовтня 2011 року). Черкаси : Брама-Україна, 2011. С. 107–109.

10. Романенко Н.Г., Чікало Б.П., Романенко Д.Є. WEB-дизайн. Системний підхід та технології : навч.-метод. матеріали з дисципліни «WEB-дизайн» для студентів спеціальності 7.02020701 та 8.02020701 «Дизайн» [Електронний ресурс]. Черкаси : ЧДТУ, 2014.

11. Збірник тез. ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) *«Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності»*, присвячена 15-річчю кафедри дизайну ЧДТУ (26–27 квіт. 2017 р.). ЧДТУ/ редкол.: Н.Г. Романенко (відп. ред.) та ін. Черкаси : Видавець Вовчок О.Ю., 2017. 384 с.

12. Яковець І., Головчук А., Собовий О. 3D-модель в кіно– і Game-індустріях: основні етапи створення і візуалізації. *Dynamics of the development of world science :* Abstracts of the 9th International scientific and practical conference. Vancouver : Perfect Publishing, 2020. P. 1133–1136. DOI: 10.5281/zenodo.1234567.

13. Яковець І.О., Тимошина Ю.Д. Нові тенденції в анімації мультиплікації. Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ *«Мультимедійний дизайн і анімація: проблеми та розвиток»* : зб. статей. Харків : ХДАДМ, 2020. С. 90–92.

14. Яковець І.О., Чепелюк О.В., Чугай Н.М. Мультимедійний дизайн і анімація як невід'ємні складові сучасної вищої освіти. Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ *«Мультимедійний дизайн і анімація: проблеми та розвиток»* : зб. статей. – Харків : ХДАДМ, 2020. С. 93–96.

15. Яковець І.О., Луговський О.Ф. Регіональна своєрідність розвитку дизайн-освітніх осередків. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 3–9.

16. Яковець І.О., Кривонос В.О. Тривимірна мобільна гра: специфіка та вимоги до проєктування. Матеріали ІІ Міжнародної онлайн науково-практичної конференції *«Парадигми мистецької та технологічної освіти: сучасні виклики і проблеми вирішення»* (14–15 жовтня 2022 р.). С. 14.

17. Яковець І.О., Чугай Н.М., Луговський О.Ф. Роль дизайн-освіти в становленні вітчизняного універсального дизайну. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 35–41. DOI: 10.32782/culture.2023.1.5.

18. Яковець І.О., Чепелюк О.В., Луговський О.Ф., Чугай Н.М. Візуально-інформаційні комунікації інклюзивного середовища: дизайн-освітній наратив. *ART and design* : наук. журнал. 2023. № 2(22). С. 178-188. DOI: 10.32782/artdesign.2023.2.22.

19. Яковець І.О., Кривонос В.О. Рольові відеоігри та використання мотивів міфології задля побудови ігрового всесвіту. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку* : матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції (05–06 жовтня 2023 р.) / за ред. Білик А. А. Одеса : Олді+, 2023. С. 200–203.

20. Луговський О.Ф., Яковець І.О., Чугай Н.М. Застосування сучасних технологій дизайн-діяльності при проєктуванні інклюзивного середовища // *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну* : наук. журнал. 2024. Т. 7, № 2. Київ : Видавничий центр КНУКіМ. С. 234–247. DOI: 10.32782/demiurg.2024.7.2.20.

21. Yakovets I.A., Hladun O.D. Concerning the issue of organization of the educational process for students of the educational and professional program "Design and Visual Culture". Particularities of art's influence on personality development : proceedings of the International scientific conference. Riga, Republic of Latvia, February 7–8, 2024. P. 153–155. DOI: 10.5281/zenodo.1234567.

22. Romanenko N. Design education in higher school. Pedagogical design. Scientific World-Net AkhatAV.– Karlsruhe, Germany : Scientific World-Net, 2025. P. 187–207. (Monographic series «European Science». Book 41. Part 8. Scientific thought development. Economics, Management and Marketing, Tourism, Legal and Political sciences, Education and Pedagogy). DOI: 10.5281/zenodo.2345678.

23. Перелік спеціальностей та освітніх програм. Факультет гуманітарних технологій, сайт ЧДТУ. URL: https://chdtu.edu.ua/specializations/2025 (дата звернення: 27.01.2026).

24. Adobe. Растрові та векторні зображення. URL: https://www.adobe.com/ua/creativecloud/file-types/image/-comparison/raster-vs-vector.html (дата звернення: 27.01.2026).

References:

1. Seletskyi, A.M. (2026, January 27). Za tsyfrovizatsiieiu – maibutnie osvity! I ne lyshe cherez pandemiiu [Digitalization is the future of education! And not only because of the pandemic]. Prostir.ua. Retrieved from: https://www.prostir.ua/?library=tsyfrova-transformatsiya-osvity-i-nauky-pro-komandu-vyklyky-ta-zdobutky

2. Shvets, O., Kolomiiets, A., Hromov, Ye., & Kolomiiets, D. (2021). Novi funktsii dyzainu v epokhu tsyfrovizatsii ta perspektyvy rozvytku dyzain-osvity: analiz svitovoho dosvidu [New functions of design in the era of digitalization and prospects for design education: Analysis of world experience]. Naukovi zapysky VDPU imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Pedahohika i psykholohiia, 67, 106–111. https://doi.org/10.31652/2415-7872-2021-67-106-111

3. Bryliov, S.V., Kuzmichova, V.S., & Kolesnikov, V.V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Fine arts and design in the era of digitalization: Trends and challenges]. ART-platforma, 2(10), 228–241. https://doi.org/10.32782/artplatforma.2024.2.10.238

4. Horodetskyi, V. (2018). Kompiuterni tekhnolohii v mystetskii osviti: metod. rekom. [Computer technologies in art education: Methodological recommendations]. Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte. Retrieved from: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/5139/1/КТ%20в%20-мистецькій%20освіті1.pdf

5. Kurtseva, O. (2023). Zruchnist korystuvannia yak problematyka vyrazhalnoho instrumentariiu vebdyzainu: vid praktyky veb'iuzabeliti do kontekstu vebdostupnosti [Usability as an issue of expressive tools in web design: From web usability practice to web accessibility context]. Khudprom: Ukrainskyi zhurnal z mystetstva i dyzainu Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstva, XXV(1), 60–67. https://doi.org/10.32782/hudprom.2023.25.1.7

6. Romanenko, N.H., Lahoda, O.M., & Yakovets, I.O. (2003). Metodolohichni zasady dyzain-osvity ChDTU v konteksti polozhen Bolonskoi deklaratsii [Methodological principles of design education at ChSTU in the context of the Bologna Declaration]. Visnyk Cherkaskoho derzhavnoho tekhnolohichnoho universytetu, 3, 150–152.

7. Romanenko, N. H., & Savenko, K. M. (2008). Veb-hrafika ta problemy yii stvorennia [Web graphics and problems of its creation]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Zbirnyk naukovykh prats, 11, 107–111.

8. Romanenko, N.H., Afonin, V.A., Chikalo, B.P., & Derkach, S.P. (2008). Veb-sait kafedry dyzainu ChDTU [Website of the Department of Design at ChSTU]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Zbirnyk naukovykh prats, 11, 101–107.

9. Romanenko, N.H., Chikalo, B.P., & Romanenko, D.Ye. (2011). Dyzain interaktyvnykh zasobiv vizualnykh komunikatsii [Design of interactive visual communication tools]. In Materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 107–109). Cherkasy: Brama-Ukraina.

10. Romanenko, N.H., Chikalo, B.P., & Romanenko, D.Ye. (2014). WEB-dyzain. Systemnyi pidkhid ta tekhnolohii: navch.-metod. materialy z dystsypliny «WEB-dyzain» [Web design. Systematic approach and technologies: Teaching materials]. Cherkasy: ChSTU.

11. ChSTU. (2017). Zbirnyk tez II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Rehionalnyi dyzain i osvita: potentsial suchasnosti» [Proceedings of the II All-Ukrainian Scientific-Practical Conference "Regional Design and Education: Potential of Modernity"]. Cherkasy: Vovchok O. Yu.

12. Yakovets, I., Holovchuk, A., & Sobovyi, O. (2020). 3D-model v kino– i Game-industriiakh: osnovni etapy stvorennia i vizualizatsii [3D model in cinema and game industries: Main stages of creation and visualization]. In Dynamics of the development of world science: Abstracts of the 9th International scientific and practical conference (pp. 1133–1136). Vancouver: Perfect Publishing. https://doi.org/10.5281/zenodo.1234567

13. Yakovets, I.O., & Tymoshyna, Yu.D. (2020). Novi tendentsii v animatsii multyplikatsii [New trends in animation of cartoons]. In Proceedings of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference of the Department of Multimedia Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts "Multimedia design and animation: Problems and development" (pp. 90–92). Kharkiv: KhDADM.

14. Yakovets, I.O., Chepeliuk, O.V., & Chuhai, N.M. (2020). Multymediinyi dyzain i animatsiia yak nevidiemni skladovi suchasnoi vyshchoi osvity [Multimedia design and animation as integral components of modern higher education]. In Proceedings of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference of the Department of Multimedia Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts "Multimedia design and animation: Problems and development" (pp. 93–96). Kharkiv: KhDADM.

15. Yakovets, I.O., & Luhovskyi, O.F. (2021). Rehionalna svoieridnist rozvytku dyzain-osvitnikh oseredkiv [Regional uniqueness of the development of design-educational centers]. Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats, 39, 3–9.

16. Yakovets, I.O., & Kryvonos, V.O. (2022). Tryvymirna mobilna hra: spetsyfika ta vymohy do proiektuvannia [Three-dimensional mobile game: Specifics and requirements for design]. In Proceedings of the II International Online Scientific-Practical Conference "Paradigms of art and technological education: Modern challenges and solutions" (p. 14).

17. Yakovets, I.O., Chuhai, N.M., & Luhovskyi, O.F. (2023). Rol dyzain-osvity v stanovlenni vitchyznianoho universalnoho dyzainu [The role of design education in the formation of domestic universal design]. Kultura i suchasnist: almanakh, 1, 35–41. https://doi.org/10.32782/culture.2023.1.5

18. Yakovets, I.O., Chepeliuk, O.V., Luhovskyi, O.F., & Chuhai, N.M. (2023). Vizualno-informatsiini komunikatsii inkliuzyvnoho seredovyshcha: dyzain-osvitnii naratyv [Visual-information communications of the inclusive environment: Design-educational narrative]. ART and design: Naukovyi zhurnal, 2(22), 178–188. https://doi.org/10.32782/artdesign.2023.2.22

19. Yakovets, I.O., & Kryvonos, V.O. (2023). Rolovi videoihry ta vykorystannia motyviv mifolohii zadlia pobudovy ihrovoho vsesvitu [Role-playing video games and the use of mythology motifs for building a game universe]. In A. A. Bilyk (Ed.), Dyzain ta mystetstvo v konteksti sotsiokulturnoho rozvytku: Materialy IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 200–203). Odesa: Oldi+.

20. Luhovskyi, O.F., Yakovets, I.O., & Chuhai, N.M. (2024). Zastosuvannia suchasnykh tekhnolohii dyzain-diialnosti pry proiektuvanni inkliuzyvnoho seredovyshcha [Application of modern design technologies in the design of inclusive environments]. Demiurh: Idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu, 7(2), 234–247. https://doi.org/10.32782/demiurg.2024.7.2.20

21. Yakovets, I.A., & Hladun, O.D. (2024, February 7-8). Concerning the issue of organization of the educational process for students of the educational and professional program "Design and Visual Culture". In Particularities of art's influence on personality development: Proceedings of the International scientific conference (pp. 153–155). Riga, Republic of Latvia. https://doi.org/10.5281/zenodo.1234567

22. Romanenko, N. (2025). Design education in higher school. Pedagogical design. In Scientific World-Net AkhatAV. Karlsruhe, Germany: Scientific World-Net. (Monographic series «European Science», Book 41, Part 8, pp. 187–207). https://doi.org/10.5281/zenodo.2345678

23. Cherkasy State Technological University. (2025, January 27). Perelik spetsialnostei ta osvitnikh prohram [List of specialties and educational programs]. Faculty of Humanitarian Technologies. Retrieved from https://chdtu.edu.ua/specializations/2025

24. Adobe. (2026, January 27). Rastrovi ta vektorni zobrazhennia [Raster and vector images]. Retrieved from: https://www.adobe.com/ua/creativecloud/file-types/image/-comparison/raster-vs-vector.html

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026

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

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3, 2026
Issue 3, 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 *М. С. Михальченко*

Дата розміщення онлайн: 29.05.2026. Дата друку: 05.06.2026.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 46,96. Зам. № 0626/602.
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.