

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5
Issue 5



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

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

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zarejestrowano 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.

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. Rylskiy 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; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko 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. **Oleksii**

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 Iași, Romania; **Podhalanski Boguslaw** – PhD, Associate Professor, Faculty of Architecture, Cracov University of Technology, Poland.

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Білик А. А., Олійник Г. С., Міль С. В. ІНТЕР'ЄР АРТ-ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	8
Гетьман О. П. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ ВИМІРИ.....	16
Гребенюк І. В. АДАПТИВНИЙ ДИЗАЙН В ГРАФІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ.....	21
Карпов В. В., Запорожець З. А. СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ КОРОЛЯ ДАНИЛА РОМАНОВИЧА У ВОЛОДИМИРІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ТУРИСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ МІСТА.....	29
Ковальова М. М., Тянь Цзялун БРОНЗОВИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЦЯНЬ ШАОВУ).....	38
Колесник Д. А., Гальчинська О. С. СВІТОВІ ТА УКРАЇНСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У СТОРЕННІ СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТИВ.....	47
Колесова О. А., Силенко Ю. В., Іванова М. С. РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У РОЗВИТКУ ПРОЄКТНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ.....	57
Кормич Л. А. ІНТЕГРАЦІЯ ШІ У FIGMA: ІНСТРУМЕНТИ ТА ПРАКТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ.....	68
Кривуц С. В., Фролович К. П. БІОФІЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК ВАГОМА СКЛАДОВА СТРАТЕГІЇ СТАЛОГО РОЗВИТКУ (НА ПРИКЛАДІ ВОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ).....	74
Лихолат О. В., Миронова Г. А., Єлисеєва В. В. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ: ВІД КЛАСИЧНОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЦИФРОВОЇ ІНТЕРАКТИВНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ «ЧАРІВНИКА КРАЇНИ ОЗ»).....	82
Лю Фань РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ШАНЬ-ШУЙ» У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ.....	99
Liuklian N. R., Pashkevych K. L. IMPROVEMENT OF AESTHETIC AND ERGONOMIC INDICATORS IN HEATED CLOTHING BASED ON A COMPARATIVE ANALYSIS OF ANALOGUES.....	106
Мельник М. Т., Марченко А. А. МАРКЕТИНГ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВОК В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ.....	115
Мороз А. В. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ВПЛИВОВОСТІ ІНФОГРАФІЧНИХ ПОВІДОМЛЕНЬ НА ПРОЦЕСИ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ.....	122
Перепелиця О. В., Коншина О. М., Дашинський Р. В. СИНТЕЗ КЛАСИЧНОЇ ТА ЦИФРОВОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ГРАФІКИ В ДИЗАЙНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ В.....	132

Піскунов Є. О. МЕТОДИ ВІДОБРАЖЕННЯ ТІЛЕСНОСТІ У ВИКЛАДАННІ ЖИВОПИСУ В НАОМА.....	137
Пічкур М. О., Музика О. Я., Семенова О. В., Голубенко Я. О. ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ В ОСОБИСТІСНОМУ ВИМІРІ ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ.....	142
Плоха О. В. НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА: ВІД РЕМЕСЛА ДО ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ.....	156
Полетаєва Г. Н., Шейник С. П. МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ.....	161
Пузенко І. В., Халмурадова Ю. В. САКРАЛЬНА СИМВОЛІКА БІНОКЛЕПОДІБНИХ ФОРМ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	166
Ракитянська М. І. ОБРАЗ ГЕРБА У ВИСТАВКОВОМУ ПРОЕКТІ «СИМВОЛИ ІДЕНТИЧНОСТІ».....	173
Роготченко О. О., Роготченко С. В. БУКОВИНСЬКИЙ КОВАЛЬ ІЛЛЯ ПОП'ЮК – МАЙСТЕР І ПЕДАГОГ.....	183
Савчин Г. В. НАЧЕРКИ ТА ЗАМАЛЬОВКИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ.....	191
Склярєнко Н. В., Корука Х. О., Дудка Р. О. ЕВОЛЮЦІЯ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ ГОТЕЛІВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОРМОТВОРЕННЯ.....	198
Sosik O. D. GLOBAL PRACTICES OF DIGITAL REPRESENTATION OF MUSEUM COLLECTIONS BASED ON CURRENT EXAMPLES.....	207
Споденюк С. І., Недошитко О. М., Перепелиця О. В. ВИНИКНЕННЯ ЦИФРОВОЇ ГРАФІКИ ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ.....	212
Токар М. І., Чжу Цзяньсюнь АБСТРАКТНИЙ ПЕЙЗАЖ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: СИНТЕЗ СХІДНОЇ ЕСТЕТИКИ ТА ЗАХІДНОЇ ФОРМИ (У ГУАНЧЖУН, ЧУ ДЕ-ЧУН, ЦЗАО ВОУ-КІ).....	218
Хівренко К. В. КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО ПРОСТОРУ: ФІЛОСОФІЯ І ВІЗУАЛЬНА МОВА.....	225
Школьна О. В., Ковальчук О. В., Дмитренко Н. В. РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ ПОРТРЕТИ ЄЛИЗАВЕТИ І ТЮДОР «НЕПЕРЕМОЖНА АРМАДА».....	231
Шпак О. В., Музиченко Д. О. ІЛЮСТРАТИВНА ІНФОГРАФІКА ЯК ЗАСІБ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ.....	240

CONTENTS

Bilyk Anna, Olijnyk Halina, Mil Serhii INTERIOR DESIGN OF ART SPACES IN UKRAINE AS A FORM OF VISUALISATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY	8
Hetman Oksana METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF DESIGN PROJECTING: THEORETICAL AND PRACTICAL DIMENSIONS.....	16
Grebeniuk Ivan ADAPTIVE DESIGN IN THE GRAPHIC ENVIRONMENT: INTEGRATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE.....	21
Karpov Viktor, Zaporozhets Zoya CREATION OF THE MUSEUM OF KING DANIEL ROMANOVYCH IN VLODYMYR IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CULTURAL AND TOURIST POTENTIAL OF THE CITY.....	29
Kovalova Mariia, Tian Jialong BRONZE SCULPTURE PORTRAIT AS A MEANS OF REPRESENTING CHINESE HISTORY (ON THE EXAMPLE OF QIAN SHAOWU’S WORK).....	38
Kolesnyk Danylo, Halchynska Olha WORLD AND UKRAINIAN TRENDS IN CREATING SOCIAL POSTERS.....	47
Kolesova Olena, Sylenko Yuliia, Ivanova Marharyta THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DEVELOPMENT OF PROJECT-BASED THINKING AMONG DESIGN STUDENTS.....	57
Kormych Lev INTEGRATION OF AI IN FIGMA: TOOLS AND PRACTICAL CAPABILITIES.....	68
Kryvuts Svitlana, Frolovych Kateryna BIOPHILIC DESIGN AS AN IMPORTANT COMPONENT OF A SUSTAINABLE DEVELOPMENT STRATEGY (USING THE EXAMPLE OF WATER ELEMENTS).....	74
Lykholat Olena, Myronova Hanna, Yelyseieva Veronika CURRENT TRENDS IN CHILDREN’S BOOK DESIGN: FROM CLASSICAL ILLUSTRATION TO DIGITAL INTERACTIVITY (BASED ON «THE WIZARD OF OZ»).....	82
Liu Fan REPRESENTATION OF “SHANSHUI” IN CONTEMPORARY CHINESE OIL PAINTING.....	99
Liuklian Nadiia, Pashkevych Kalyna IMPROVEMENT OF AESTHETIC AND ERGONOMIC INDICATORS IN HEATED CLOTHING BASED ON A COMPARATIVE ANALYSIS OF ANALOGUES.....	106
Melnyk Myroslav, Marchenko Alina MARKETING OF MUSEUM EXHIBITIONS IN THE MODERN INFORMATION AND COMMUNICATION SPACE.....	115
Moroz Anatoliy INTERDISCIPLINARY APPROACHES TO STUDYING THE INFLUENCE OF INFOGRAPHIC MESSAGES ON THE PROCESSES OF RESTORING CULTURAL AND ARTISTIC CENTERS.....	122
Perepelytsia Oksana, Konshyna Olena, Dashinskiy Ruslan THE SYNTHESIS OF CLASSICAL AND DIGITAL ARCHITECTURAL GRAPHICS IN THE DESIGN OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.....	132

Piskunov Yevgen METHODS OF REPRESENTING CORPOREALITY IN TEACHING PAINTING AT NAFAA.....	137
Pichkur Mykola, Muzyka Olha, Semenova Olena, Holubenko Yaroslava ARTISTIC REFLECTION IN THE PERSONAL DIMENSION OF PAINTERLY IMAGE-MAKING.....	142
Plokha Olga NATIONAL MUSEUM-RESERVE OF UKRAINIAN POTTERY: FROM CRAFT TO ARTISTIC FORM.....	156
Polietaiieva Hanna, Sheinyk Serhii MEDIA ART AS A FORM OF VISUAL COMMUNICATION.....	161
Puzenko Ivan, Khalmuradova Yuliia THE SACRED SYMBOLISM OF BINOCULARS OF THE TRYPYLIAN CULTURE.....	166
Rakytianska Mariia IMAGE OF THE COAT OF ARMS IN THE EXHIBITION PROJECT 'SYMBOLS OF IDENTITY'.....	173
Rohotchenko Oleksii, Rohotchenko Svitlana BUKOVINSKY KOVAL ILYA POPYUK - MASTER AND TEACHER.....	183
Savchyn Galyna SKETCHES AND SKETCHES AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES.....	191
Skliarenko Nataliia, Koruka Kristina, Dudka Roksolana THE EVOLUTION OF HOTEL INTERIOR SPACE: THE TRANSFORMATION OF FORMATION PECULIARITIES.....	198
Sosik Olha GLOBAL PRACTICES OF DIGITAL REPRESENTATION OF MUSEUM COLLECTIONS BASED ON CURRENT EXAMPLES.....	207
Spodeniuk Serhii, Nedoshytko Oleh, Perepelytsia Oksana THE EMERGENCE OF DIGITAL GRAPHICS AND THE SPECIFICS OF ITS APPLICATION.....	212
Tokar Maryna, Zhu Jianxun ABSTRACT LANDSCAPE IN CHINESE PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – EARLY 21ST CENTURY: A SYNTHESIS OF EASTERN AESTHETICS AND WESTERN FORM (GUAN ZHONG, CHU DE-CHUN, ZHAO WOU-KI).....	218
Khivrenko Kostiantyn CONCEPTUAL ART AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY VISUAL SPACE: PHILOSOPHY AND VISUAL LANGUAGE.....	225
Shkolna Olga, Kovalchuk Ostap, Dmytrenko Nataliia REPRESENTATIVE PORTRAITS OF ELIZABETH I TUDOR "INVINCIBLE ARMADA".....	231
Shpak Olha, Muzychenko Daria ILLUSTRATIVE INFOGRAPHICS AS A MEANS OF EFFECTIVE COMMUNICATION IN POPULAR SCIENCE PERIODICALS.....	240

УДК 72.012-045.43

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.1>

Білик Анна Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0001-9608-5130
bilykanna93@ukr.net

Олійник Галина Степанівна,

доцент кафедри дизайну
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0002-6519-7938
Scopus-Author ID: 58570950300
Researcher ID: 396081487
oliinykha@khmnu.edu.ua

Міль Сергій Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0009-0007-1510-5189
milserhii@khmnu.edu.ua

ІНТЕР'ЄР АРТ-ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Дослідницьке поле цієї статті сформовано навколо проблеми арт-простору, що виступає провідним культурно-освітницьким центром, у якому формується креативна та творча особистість. Автори підкреслюють важливість інтеграції регіональних особливостей у внутрішній інтер'єр арт-простору, розглядаючи це як засіб збереження культурної спадщини та стимулювання ціннісного розвитку творчих особистостей.

Специфіка теми полягає у всебічному розкритті ролі і значення арт-простору в Україні, здатного забезпечити формування (створення) унікальної творчої атмосфери. Дослідження проводиться з урахування регіональних особливостей, а саме арт-простору, що розташований у місті Дунаївці Хмельницької області. Ключова роль у формуванні цього інтер'єру належить атрибутам подільського краю. Авторами акцентовано увагу на його культурних та природних цінностях: кераміці, вишивці, текстилю. Дизайн інтер'єру арт-простору розробляється з метою створення специфічної атмосфери відповідно до запитів та потреб відвідувачів закладу, форми їх діяльності, для збагачення їх світосприйняття. Культурна ідентичність визначає стиль арт-простору, формує його інтер'єр та позитивно впливає на відвідувачів.

Інтер'єр арт-простору покликаний відображати традиційні елементи культури, створювати своєрідну атмосферу. Тематика експозицій, що закладена в концепції цього проекту, відобразить культурні надбання регіону, а також дозволить відвідувачам краще зрозуміти та оцінити свою національну культурну спадщину, налагодити зв'язок та комунікацію між відвідувачами, збагатити свій досвід. Обґрунтовано те, що елементи національної ідентичності можуть викликати сильні емоції, які пов'язані з традиціями і спогадами, що робить їх досвід більш глибоким та значимим. У роботі розглянуто чинники, що мають вплив на формування арт-простору з використанням елементів національної культурної ідентичності.

***Ключові слова:** арт-простір, інтер'єр, дизайн середовища, інноваційний мистецький простір, культурна ідентичність, місто Дунаївці, Хмельницька область.*

Bilyk Anna, Olijnyk Halina, Mil Serhii. INTERIOR DESIGN OF ART SPACES IN UKRAINE AS A FORM OF VISUALISATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY

This article explores the issue of art space. It acts as a leading cultural and educational centre where creative personalities are formed. The authors pay particular attention to the integration of regional features into the

interior design. It acts as a tool for preserving cultural heritage and raising the value standards of creative personalities.

The specificity of the research topic lies in a comprehensive disclosure of the role and significance of art space in Ukraine, capable of ensuring the formation (creation) of a unique creative atmosphere. Scientific research is conducted taking into account regional characteristics, namely the art space located in the city of Dunayivtsi, Khmelnytskyi region. The attributes of the Podillia region play a key role in the formation of this interior. The authors also focus on its cultural and natural values: ceramics, embroidery, and textiles.

The interior design of an art space is developed with the aim of creating a specific atmosphere in accordance with the requests and needs of visitors to the establishment, the nature of their activities, and to enrich their perception of the world. Cultural identity determines the style of an art space, shapes its interior and has a positive impact on visitors.

The interior of the art space reflects traditional cultural elements, creating a unique atmosphere. The themes of the exhibitions presented in the art space will reflect the cultural heritage of the region and allow visitors to better understand and appreciate their national cultural heritage, establish connections and communication between visitors, and enrich their experience. The authors argue in the article that elements of national identity can evoke strong emotions associated with traditions and memories, making the experience more profound and meaningful. The paper examines the factors that influence the formation of art space using elements of national cultural identity.

Key words: art space, interior, environmental design, innovative art space, cultural identity, city of Dunayivka, Khmelnytskyi region.

Вступ. У сучасній культурі простір набуває статусу концептуальної категорії, що визначає характер і спрямованість художнього процесу. Арт-простір є складним явищем. Ним може бути як відкритий міський простір – соціокультурний феномен, присутній у повсякденному житті кожного міста, – або як закрите середовище. Сучасний арт-простір розвивається багатовекторно та динамічно, перетворюючись на багатофункціональні громадські центри, де зберігаються культурні цінності, організуються події, спрямовані на освіту та розвиток, відкриваються нові можливості для творчості. Вони стають важливими елементами міського середовища, що включають території для соціальної взаємодії, сприяють розкриттю творчого потенціалу, і, таким чином, підтримують активну комунікацію з громадами.

Матеріали та методи. Метою статті є аналіз інтер'єрного середовища арт-простору як середовища, що формує та відображає національну культурну ідентичність, з огляду на ідеологічні, етичні та змістові чинники.

До методологічної основи дослідження включено етнологічний підхід, оскільки арт-простір розглядається як форма репрезентації національної культурної ідентичності. Під час аналізу арт-простору акцентується увага на місцевих традиціях, зокрема через презентацію виробів кераміки, вишивки та

текстилю, що постають не лише як декоративні елементи, а як носії культурної пам'яті та естетичних цінностей регіону. Компаративістський підхід використано для виявлення специфіки сучасного арт-простору в порівнянні з традиційними формами мистецького середовища. Доповненням до нього стали системний та аналітичний методи, що дали змогу всебічно розглянути особливості формування культурно-мистецького осередку в сучасному культурному контексті.

Питанню створення та формування громадського культурного простору присвячені праці багатьох науковців. Дослідники В. Абизов і К. Чверкалюк виділяють кілька основних функцій креативних просторів: організацію середовища для творчості та дозвілля; формування інноваційного середовища; благоустрій занедбаних міських територій; підвищення туристичної привабливості міста; розвиток ринку ідей для стартапів [1, с. 181]. О. Лещенко аналізує креативні громадські простори як мікросередовище, яке відповідає вимогам і запитам активної частини суспільства, що здатна до генерування креативного мислення. На думку О. Лещенко, носії креативного мислення, необхідного у промисловій та іншій діяльності, формуються саме в креативних громадських просторах. [2, с. 68].

Дослідники І. Яковець та В. Овчаренко розглядають арт-простір як

загальнодоступну територію «для вільного самовираження творчої діяльності, метою якого є забезпечення креативної молоді середовищем, багатими можливостями для розвитку, обміну навичками, експериментування і реалізації власного бачення» [3, с. 202]. І. Яковець та В. Овчаренко вважають, що основним призначенням креативного простору є комунікація людей творчих професій, діяльність яких набуває важливого значення в сучасному суспільстві. Вони виділяють одну з важливих відмінних рис арт-простору, а саме «націленість на діяльність людини, що створює унікальний продукт своєї особистості» [3, с. 203]. А. Утепова, С. Аубакірова і А. Кадиралієва досліджують проблему покращення добробуту молоді через організацію дозвілля у громадських місцях [4, с. 340–342]. Аспекти соціальної інтеграції та творчої реалізації молоді, створення для неї інтер'єрних просторів, що швидко моделюються та трансформуються залежно від потреб молоді, висвітлювали у своїй праці І. Антоненко, О. Вишнеvsька, К. Чверкалюк, Є. Мельник і К. Чорненко [5, с. 199–200]. Проблеми об'єднання молоді в мистецьких просторах, які створені на території занедбаних промислових об'єктів та перетворені в осередки громадської взаємодії досліджувала С. Школяр [6, с. 89-90]. Питання підняття мотивації у групах спільного навчання порушували П. Куршеу, М. Чапін та Р. Янсен [7, с. 296–299]. М. Карп'як розглядає процес формування креативних просторів як інструмент покращення економічних показників в Україні, а також важливий культурний осередок [8, с. 139–141]. Хоча феномен арт-простору неодноразово ставав предметом досліджень, питання формування його інтер'єрного середовища під впливом ідеологічних, етичних і змістових чинників і досі залишається поза належною увагою науковців.

Результати. Сьогодні мультикультуралізм – одне з визначальних явищ сучасності, яке впливає на різні сфери життя, зокрема на організацію арт-простору. З одного боку, він виступає своєрідним мостом між різними народами та ідентичностями,

сприяючи взаєморозумінню та толерантності у глобальному світі. З іншого боку, особливо в умовах сучасної України, він підкреслює необхідність збереження та формування національної культурної ідентичності. Такий арт-простір із платформою для творчого вираження та відображення національного колориту передусім є відкритим для всіх бажаючих, незалежно від соціального статусу, віку чи культури. Художнє відображення національної складової в інтер'єрі відкриває для туристів нові горизонти та водночас слугує засобом стимулювання глобального культурного діалогу. Прикладом такого мистецького простору в Україні є арт-простір у місті Дунаївці Хмельницької області, який наразі перебуває на стадії проєктування (рис. 1).

Створення сучасного інтер'єру відбувається за рахунок грантової програми «Кластери Відродження» та реалізується в межах Швейцарсько-українського проєкту «Згуртованість та регіональний розвиток України», UCORD, що втілюється за підтримки Швейцарії через Швейцарську агенцію розвитку та співробітництва компанією NIRAS Sweden AB. Джерелом творчості та натхнення при створенні інтер'єру було обрано атрибути краю, його культурні та природні пам'ятки: кераміку, вишивку та текстиль. Регіональні особливості міста Дунаївці у тому, що громада з давних часів славиться виробництвом глиняних мисок та глечиків (рис. 2). Твори, натхненні етнічним розмаїттям, не тільки відображають культуру, але й створюють можливості для діалогу та взаєморозуміння.

Український глиняний посуд є не просто предметом побуту, його по праву вважають справжнім витвором мистецтва, що своїм корінням сягає у глибоку давнину, несе у собі душу народу та багатовікові традиції.

Наприклад, кераміка Дунаєвської громади вражає своїми рослинними орнаментами та візерунками зелених відтінків. Громада славиться своїми майстрами, що створюють унікальні вишиванки. Вишивку здавна вважали талісманом роду. В Дунаєвській громаді вона виконується за стародавніми схемами у яких присутні темні кольори, зокрема коричневий, темно-сірий та чорний.



Рис. 1. Приміщення арт-простору в місті Дунаївці Хмельницької області



Рис. 2. Глиняні миски та глечики

Ще одним джерелом натхнення для створення сучасного арт-простору слугує вишивка (рис. 3).



Рис. 3. Вишиванки створені митцями дунаївецької громади

Регіональною особливістю дунаєвецької громади є також ткацтво та виготовлення полотна (рис. 3). До початку широкомасштабного вторгнення тут працювало підприємство «Дунаєвецька суконна фабрика».

Інноваційно-технологічна інтеграція перетворення інтер'єру в сучасний арт-простір полягає у використанні інформаційно-комунікаційних технологій, особистих мобільних пристроїв, даних з відкритим висхідним кодом, принтерів нового покоління та ін., що мають посприяти змінам у способах та місцях виконання творчої роботи. Такі пристрої є незамінними помічниками в організації виставок художників, митців та творчих особистостей, майстер-класів з виготовлення керамічного посуду, вишивки та ткацтва, які могли б проводити митці своєї справи, що проживають у місті Дунаївці Хмельницької області.

Взаємодія мистецтва та внутрішнього простору інтер'єрів продовжує бути одним із ключових і ефективних засобів формування простору, де важливу роль відіграють ідеологічні, етичні та змістові чинники. Ідеологічні чинники визначають концепцію, програму та взаємодію з суспільством; допомагають



Рис. 4. Тканина, створені митцями дунаївецької громади

створювати унікальні культурні середовища у арт-просторі. Творчі ідеї, які можна віднести до національної або регіональної ідентичності, можуть формувати теми виставок, естетику та стиль арт-простору. Ідеї, пов'язані з народними традиціями та ремеслами, можуть впливати на вибір художників та тематичні виставки, що проходять у просторі. Ідеї, пов'язані з ринковими трендами та комерціалізацією мистецтва, можуть впливати на вибір представлених робіт та їхнє просування. Ідеї, що стосуються важливості творчого самовираження, можуть спонукати арт-простори до створення програм, які заохочують участь місцевої громади. Ідеї, які підтримують нові мистецькі форми та інновації, можуть спонукати арт-простори до експериментів з медіа, формами та технологіями. Вплив глобальних культур і трендів може формувати концепцію арт-просторів, сприяючи міжнародній співпраці та обміну.

Етичні чинники відіграють важливу роль у формуванні інтер'єру арт-простору, так як вони допомагають створити середовище, яке не лише естетично привабливе, але й соціально відповідальне.

Трагічні реалії нинішнього століття, що пов'язані з війною, хворобами, природними катаклізмами загострюють потребу у духовному відродженні. Ми не можемо сьогодні повністю відродити і продовжувати традиції, які були 100 років назад, тому повернення до народних витоків часто виявляється суто поверховим. Для надання духовному відродженню глибинного, необоротного характеру потрібна розробка чітких стратегій.

Людина як особистість та родова істота має визначити своє принципове становище, ціннісні пріоритети. У міру зростання науково-технічного та виробничого потенціалу людства, підвищення здатності людини впливати на середовище та на умови власного існування дедалі важливішою стає моральна спрямованість її конкретних дій, більшого значення набуває те, на які цінності вона налаштована. Сучасні умови життя визначають людські цінності та пріоритети. Сучасний арт-простір має місію спрямувати людські цінності та пріоритети в креативному та

творчому напрямі. Сьогодні визначальними для людини і людства повинні стати цінності етичні. Саме тому етичний чинник є важливим при формуванні внутрішнього середовища арт-простору. Від сформованості етичного чинника залежать ціннісні орієнтації людини як особистості, а також виживання всієї людської цивілізації.

У арт-просторі мають виховуватися цінності, що надають змісту існування людини та відроджуються через мистецтво та творчість. Кожна зустріч з мистецтвом оновлює, внутрішньо збагачує особистість, насичує її існування незвіданим до цього змістом. Сучасний арт-простір повинен використовувати інноваційні матеріали та технології, які зменшують негативний вплив на навколишнє середовище та забезпечити створення такого простору, який підтримує місцеві громади, художників та митців, забезпечуючи їм можливість для розвитку та реалізації творчості. Проектування простору, доступного для всіх, незалежно від фізичних можливостей, статі, віку чи соціального статусу, що сприяє рівності та різноманіттю. Вибір художників і робіт, заснований на відкритих і справедливих критеріях, уникнення практик, що можуть призвести до експлуатації або дискримінації. Увага до тем, що представляються в арт-просторі, уникнення контенту, який може бути образливим або неприйнятним для певних груп. Вшанування і підтримка традиційних мистецьких форм і технік, які можуть бути під загрозою зникнення. Залучення місцевих жителів до процесу створення і розвитку арт-простору, врахування їхніх потреб і думок.

Змістові чинники суттєво впливають на формування арт-простору, адже вони визначають, які ідеї, теми та повідомлення будуть представлені, а також як ці елементи взаємодіють із суспільством. Змістові чинники також мають вплив на формування арт-простору. Наприклад, має бути загальна ідея або тематика простору, відповідно до якої визначаються, які види мистецтва будуть представлені та які повідомлення вони передаватимуть. Вибір кураторів, які формують виставки, їхній підхід до відбору художників

та робіт, що відображає певні ідеї або соціальні питання. Вид мистецтва, що переважає в арт-просторі (сучасне, класичне, цифрове, перформативне), який визначає його зміст і атмосферу. Вплив місцевої культури, традицій і соціальних питань на зміст арт-простору, формуючи його унікальність.

Висновки. Національна культурна ідентичність формує візуальний аспект внутрішнього простору (інтер'єру) впливаючи на емоційний і соціальний досвід відвідувачів. Формування інтер'єру арт-простору забезпечується ідеологічними, естетичними та

змістовими чинниками та передбачає врахування запитів відвідувачів, їх звичок та уподобань з метою цілісного виховання людини як високоморальної особистості. Національна культурна ідентичність є потужним засобом впливу, який здатний підвищити гармонійну атмосферу інтер'єру арт-простору, що покликаний знайомити відвідувачів з культурною ідентичністю, традиціями та мистецтвом. Інтер'єр арт-простору буде автентичним, відкритим та значимим для відвідувачів, сприятиме глибшому розумінню та збереженню національної культурної спадщини.

Література:

1. Абизов В., Чверкалюк К. Поняття арт-простору та його характеристика. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., м.Київ, 27 квітня 2022 р.* Київ, 2022. С. 179–181.
2. Лещенко О. В. Створення креативних громадських просторів як інструмент Відродження регресивних міст і регіонів. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Державне управління.* Київ, 2021. № 71. С. 65–75. URL: <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2021.1/13>
3. Яковець І. О., Овчаренко В. Ю. Арт-простір у контексті формування креативного простору міст. *Культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м.Харків, 18 березня 2019р.* Харків, 2019. С. 202–204.
4. Uteпова А., Aubakirova S., Kadyraliyeva A. Mejorar el bienestar y la integración social de los jóvenes: el papel del ocio en los espacios públicos organizados en Kazajstán (Improving youth well-being and social integration: the role of leisure in organized public spaces in Kazakhstan). *Retos* 59, 2024, P. 335–348. URL: <https://doi.org/10.47197/retos.v59.1072595>
5. Антоненко І., Вишневіська О., Чверкалюк К., Мельник Є., Чорненко К. Перетворення колишніх промислових об'єктів на арт-кластери. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м.Київ, 22 квітня 2021р.* Київ, 2021. С. 198–201.
6. Школяр С. Арт-кластери як міські гетеротопії: архітектурна трансформація та соціокультурний вплив. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* Київ, 2025. Том.8. №1. С. 87–107. DOI: 10.31866/2617-7951.8.1.2025.330504
7. Curşeu P. L., Chappin M. M., Jansen R. J. Gender diversity and motivation in collaborative learning groups: The mediating role of group discussion quality. *Social Psychology of Education.* 21(2). 2018. P. 289–302. URL: <https://doi.org/10.1007/s11218-017-9419-5>.
8. Карп'як М. О. Формування креативних просторів та їх значення для економічного розвитку регіону в умовах децентралізації влади. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України: збірник наукових праць, м. Львів, 11–12 березня 2017 р.* Львів, 2017. С. 139–142. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sepspu_2017_3_31.

References:

9. Abysov, V., & Tsverkaliuk, K. (2022). Ponjattja art-prostory ta yoho kharakterystyka. *Aktyalni problemy sythasnoho dysayony: IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf.*, Kyiv, 179–181. [in Ukrainian].
10. Leshchenko, O. V. (2021). Creation of creative public spaces as a tool for the revival of regressive cities and regions. *Scientific Notes of the Tavriysk National University named after V.I. Vernadsky. Public Administration*, Kyiv, 71, 65–75. <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2021.1/13> [in Ukrainian].
11. Yakovets, I. O., & Ovcharenko, V. Yu. (2019). Art-space in the context of forming the creative space of cities. In *Cultural and artistic aspects in the modern picture of the world: materials of the International scientific-practical conference*, Kharkiv, March 18, 2019 (P. 202–204). Kharkiv. [in Ukrainian].
12. Uteпова, A., Aubakirova, S., & Kadyraliyeva, A. (2024). *Mejorar el bienestar y la integración social de los jóvenes: el papel del ocio en los espacios públicos organizados en Kazajstán* [Improving youth well-being

and social integration: the role of leisure in organized public spaces in Kazakhstan]. *Retos*, 59, P. 335–348. doi:10.47197/retos.v59.107259.

13. Antonenko, I., Vyshnevska, O., Chverkalyuk, K., Melnyk, Y., & Chornenko, K. (2021). Transformation of former industrial objects into art-clusters. *Current Issues of Modern Design: Materials of the International Scientific-Practical Conference*, Kyiv, April 22, 2021 (P. 198–201). Kyiv.. [in Ukrainian].

14. Shkoliar, S. (2025). Art-clusters as urban heterotopias: architectural transformation and socio-cultural impact. *Demiurge: ideas, technologies, prospects of design*, Kyiv, Vol.8, No.1, P.87–107. DOI: 10.31866/2617-7951.8.1.2025.330504. [in Ukrainian].

15. Curşeu, P. L., Chappin, M. M., & Jansen, R. J. (2018). Gender diversity and motivation in collaborative learning groups: The mediating role of group discussion quality. *Social Psychology of Education*, 21(2), 289–302. <https://doi.org/10.1007/s11218-017-9419-5>.

16. Karpyak, M. O. (2017). Formation of creative spaces and their significance for the economic development of the region in the context of decentralization of power. *Socio-Economic Problems of the Modern Period of Ukraine: Collection of Scientific Works*, Lviv, March 11–12, 2017 (P. 139–142). Lviv. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sepspu_2017_3_31. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 11.10.2025

Прийнято: 31.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Гетьман Оксана Павлівна,

доктор філософії у галузі освіти та педагогіки,

старший викладач кафедри дизайну

Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-5758-9683

oksana.gethman@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ ВИМІРИ

Метою статті є визначення теоретичних і практичних засад методології дизайн-проектування як інтегрованої системи знань, що поєднує аналітичний, творчий і технологічний аспекти діяльності дизайнера.

У статті розглянуто сутність, структуру та значення методології дизайн-проектування як міждисциплінарного напрямку, що поєднує гуманітарні, технічні та художні підходи у процесі створення предметно-просторового середовища. Підкреслено роль методологічного знання у формуванні цілісного бачення дизайнерської діяльності, розвитку творчого й критичного мислення, а також підвищенні ефективності освітньої підготовки майбутніх фахівців. Мета дослідження полягає у визначенні теоретичних засад формування методологічних принципів дизайн-проектування та розкритті механізмів їх реалізації в освітньому процесі підготовки спеціалістів у сфері культури й мистецтва.

Здійснено аналіз основних методологічних підходів – системного, культурологічного, синергетичного, естетичного та комунікативного – у контексті сучасної дизайн-освіти. Окрему увагу приділено вивченню концепцій Р. Арнгейма, В. Вонга та Д. Нормана, які акцентують взаємозв'язок між сприйняттям форми, функціональністю, користувацьким досвідом і емоційним впливом дизайнерського продукту. Виявлено роль методології у формуванні авторської концепції дизайнера, побудові логіки проєктного процесу, вдосконаленні композиційних умінь, розвитку професійної рефлексії та творчої самореалізації.

У результаті дослідження узагальнено структурно-логічну модель дизайн-проектування, що інтегрує аналітичні, творчі та технологічні етапи, забезпечуючи гармонійне поєднання інтелектуального, естетичного й практичного компонентів діяльності. Підкреслено потенціал методологічної інтеграції для оптимізації освітніх стратегій і підвищення якості творчих практик. Визначено перспективи подальших досліджень, пов'язані з удосконаленням освітніх методик, розробкою інноваційних підходів до формування методологічної культури майбутніх дизайнерів і створенням ефективних систем підтримки творчих рішень у професійному середовищі.

Ключові слова: дизайн, методологія, дизайн-проектування, композиційні вміння, креативність, освітній процес.

Hetman Oksana. METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF DESIGN PROJECTING: THEORETICAL AND PRACTICAL DIMENSIONS

The aim of this article is to define the theoretical and practical foundations of design-project methodology as an integrated system of knowledge that combines the analytical, creative, and technological aspects of a designer's activity.

The article examines the essence, structure, and significance of design methodology as an interdisciplinary field that integrates humanitarian, technical, and artistic approaches in the process of creating a material and spatial environment. The role of methodological knowledge in shaping a holistic vision of design activity, developing creative and critical thinking, and enhancing the efficiency of professional education for future specialists is emphasized. The purpose of the study is to define the theoretical foundations for the formation of methodological principles of design projecting and to reveal the mechanisms of their implementation in the educational process of training specialists in the field of culture and art.

An analysis of the main methodological approaches – systemic, cultural, synergetic, aesthetic, and communicative – is carried out in the context of modern design education. Special attention is paid to the concepts of R. Arnheim, W. Wong, and D. Norman, which emphasize the interrelation between form perception, functionality, user experience, and the emotional impact of a design product. The study reveals the role of methodology in shaping

a designer's authorial concept, constructing the logic of the design process, improving compositional skills, and developing professional reflection and creative self-realization.

As a result, a structural-logical model of design projecting is summarized, integrating analytical, creative, and technological stages to ensure a harmonious combination of intellectual, aesthetic, and practical components of activity. The potential of methodological integration for optimizing educational strategies and improving the quality of creative practices is underlined. The study identifies prospects for further research aimed at improving educational methods, developing innovative approaches to the formation of methodological culture among future designers, and creating effective systems for supporting creative decision-making in the professional environment.

Key words: *design, methodology, design projecting, compositional skills, creativity, educational process.*

Вступ. Дизайн у сучасному світі перестав бути лише формотворчою діяльністю. Він став інструментом мислення, засобом впливу на середовище та суспільство, способом створення цінностей, що поєднують естетику, функціональність та соціальну відповідальність. У цьому контексті методологічні основи дизайн-проекування відіграють ключову роль, адже саме вони формують структуру мислення дизайнера, надають системність процесу створення об'єктів і просторів та допомагають балансувати між творчою свободою і професійною дисципліною.

Сучасний дизайнер повинен вміти не лише втілювати власні ідеї, а й аналізувати культурний, соціальний та технологічний контекст своєї діяльності. Методологія дизайн-проекування надає такі інструменти: вона об'єднує гуманітарні, технічні та художні підходи, формує критичне мислення та здатність до самостійного прийняття рішень у складних умовах. Це забезпечує не лише ефективність творчого процесу, а й гуманістичний характер дизайнерської діяльності, що враховує потреби людей, екологічні аспекти та соціальні наслідки проєктних рішень.

Особливо актуальною стає методологія у контексті швидкого розвитку технологій та цифровізації освітнього і професійного процесу. Інтерактивні моделі навчання, цифрові інструменти підтримки дизайн-проєкту та міждисциплінарні практики створюють нові можливості для розвитку креативності, експериментування та інновацій. Удосконалення методологічних підходів дозволяє розширити горизонти професійної підготовки дизайнерів, формуючи їхню здатність адаптуватися до змін, виявляти нові смисли та створювати

продукти, що відповідають вимогам сучасного суспільства.

Таким чином, методологічні основи дизайн-проекування виступають фундаментом сучасної дизайнерської освіти та професійної діяльності, забезпечуючи баланс між творчістю, науковим підходом і соціальною відповідальністю. Вони відкривають можливості для розвитку нового покоління дизайнерів, здатних не лише створювати естетично привабливі продукти, а й формувати культурне, гуманістичне та інноваційне середовище навколо себе.

Матеріали та методи. Проблема методологічного забезпечення дизайну є однією з найскладніших у сучасній мистецтвознавчій і педагогічній науці, адже вона охоплює як світоглядні засади творчої діяльності, так і технологічні підходи до формотворення. Методологія виступає посередником між філософією, естетикою, культурологією, психологією сприйняття та практикою дизайну. Знання її принципів дає змогу майбутньому дизайнеру мислити системно, передбачати наслідки своїх рішень і формувати гармонійні зв'язки між людиною, предметом і простором [4; 5].

Актуальність дослідження зумовлена тим, що в умовах швидких технологічних змін і зростання ролі візуальної комунікації дизайн-проєкт вимагає нових методологічних рішень. Традиційні моделі проєкування поступово трансформуються, поступаючись місцем інтерактивним, міждисциплінарним і людиноцентричним підходам. Це вимагає від дизайнера не лише професійних навичок, а й здатності до аналітичного, концептуального та критичного мислення. Саме тому питання формування методологічної

культури майбутніх дизайнерів набуває першорядного значення у системі сучасної вищої освіти [6].

У європейському освітньому просторі дисципліна «Методологія дизайн-проекування» розглядається як базовий компонент підготовки фахівців творчих спеціальностей. Вона формує у здобувачів освіти здатність усвідомлювати процес проектування як науково обґрунтовану послідовність дій – від дослідження потреб користувача до реалізації інноваційного продукту. У межах цієї дисципліни дизайн осмислюється не лише як результат художньо-практичної діяльності, а як система комунікації, що відображає культурні, етичні та соціальні цінності [3].

Метою статті є визначення теоретичних і практичних засад методології дизайн-проекування як інтегрованої системи знань, що поєднує аналітичний, творчий і технологічний аспекти діяльності дизайнера.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- проаналізувати сучасні методологічні підходи у сфері дизайну;
- розкрити сутність і роль методології у процесі проєктної діяльності;
- охарактеризувати специфіку застосування методологічних принципів у дизайн-освіті;
- запропонувати узагальнену модель логіки дизайн-проєкту.

Наукова новизна роботи полягає в систематизації сучасних підходів до методології дизайн-проекування та у визначенні її освітнього потенціалу в контексті формування креативного мислення майбутніх дизайнерів.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування узагальнених положень у процесі викладання дисциплін художньо-проєктного циклу, підготовці курсових і кваліфікаційних робіт, а також у практиці авторського дизайн-концептування.

У дослідженні використано комплекс методів: аналітичний (для вивчення теоретичних засад методології), порівняльний (для визначення відмінностей між підходами у дизайн-проекуванні),

системно-структурний (для узагальнення етапів проєктного процесу), а також метод педагогічного спостереження (для аналізу освітніх практик формування дизайнерських умінь). Теоретичну основу становлять праці з філософії мистецтва, естетики, педагогіки дизайну (Р. Арнгейм, В. Вонг, Д. Норман, М. Орлова, В. Даниленко).

Результати. Методологія дизайн-проекування виступає не лише інструментом професійної діяльності, а й теоретико-практичною основою формування дизайнерського мислення. Її сутність полягає у поєднанні наукових принципів, художніх методів і технологічних рішень, що забезпечують цілісність процесу створення нового об'єкта. Методологічна система в дизайні не зводиться до набору технік або прийомів – вона охоплює комплекс знань, що визначають логіку, послідовність і якість творчих дій.

У контексті сучасних наукових підходів дизайн розглядається як відкрита система, у якій взаємодіють користувач, об'єкт, середовище та культурний контекст. Системний підхід дозволяє проєктувальнику бачити не окрему форму, а зв'язки між усіма елементами – функціональними, соціальними, технологічними, естетичними. Завдяки цьому дизайн набуває якості інтегрованого феномену, що поєднує матеріальне і духовне, утилітарне й образне.

Культурологічний підхід до методології дизайн-проекування підкреслює значення ціннісного й семіотичного аспектів предметного середовища. Будь-який об'єкт дизайну не лише задовольняє функціональні потреби, а й передає культурні смисли, відображає історичну пам'ять та художні традиції суспільства. У цьому аспекті важливою є здатність дизайнера працювати з культурними кодами, формуючи мову предметного світу, зрозумілу користувачу [8].

Гуманітарний вимір методології виявляється у фокусі на людині як центрі проєктного процесу. Принцип «human-centered design» передбачає вивчення поведінкових, психологічних і соціальних особливостей користувача. Такий підхід формує

відповідальність дизайнера перед суспільством, орієнтує його діяльність на створення комфортного, безпечного та естетично виразного середовища [7].

Естетичний і синергетичний підходи забезпечують гармонізацію функції, форми та змісту. Синергетика в дизайн-процесі дає змогу поєднувати інтуїцію і раціональність, випадковість і закономірність, завдяки чому виникають оригінальні рішення. Важливо, що дизайнер не лише створює об'єкт, а й організовує процес його формування, де творчий експеримент стає способом пізнання.

У процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів особлива увага приділяється розвитку методологічної культури – здатності мислити системно, аргументовано й творчо. Навчальні завдання, побудовані на принципах дослідження, аналізу та експерименту, формують у студентів уміння переходити від проблеми до концепції, від ідеї до реалізації. Важливим є також уміння презентувати власне бачення – як частину методологічної компетентності, що поєднує теоретичну рефлексію й художню інтерпретацію.

Практичні результати досліджень у галузі методології дизайн-проектування свідчать про її інтегративний характер. Вона поєднує в собі наукове мислення, естетичне бачення, технологічну грамотність і соціальну відповідальність. Саме завдяки цьому дизайн перетворюється на дієвий інструмент культуротворення і гуманізації середовища.

Таким чином, методологія дизайн-проектування виконує роль зв'язувальної ланки між теорією і практикою, сприяє розвитку творчої самостійності, формує критичне мислення та забезпечує високий рівень професійної культури сучасного дизайнера.

Висновки. Методологічні основи дизайн-проектування формують не лише

науково-теоретичну базу сучасної дизайн-освіти, але й створюють фундамент для системного розвитку професійної компетентності майбутніх дизайнерів. Вони сприяють формуванню критичного мислення, здатності до самостійного прийняття рішень у процесі творчої діяльності, а також розвитку інноваційного потенціалу. Удосконалення методологічних підходів дозволяє розширити горизонти креативних практик, інтегруючи гуманітарні, технічні та культурологічні знання, що забезпечує цілісний та адаптивний підхід до створення предметно-просторового середовища.

Ключовим аспектом є забезпечення стійкості культурного розвитку та гуманістичного характеру дизайнерської діяльності, що передбачає відповідальність за соціальний та екологічний вплив творчих рішень. Методологічні дослідження у сфері дизайну мають враховувати міждисциплінарність, що дозволяє створювати комплексні проекти, здатні задовольнити потреби сучасного суспільства та водночас відповідати естетичним і функціональним вимогам.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка інтерактивних моделей навчання, впровадження цифрових інструментів і технологій, що підтримують дизайн-процес на всіх його етапах – від дослідження й аналізу до презентації та реалізації проектів. Це відкриває нові можливості для персоналізації освітнього процесу, стимулює креативність та дозволяє інтегрувати сучасні цифрові практики у традиційні методи навчання.

Таким чином, розвиток методологічних основ дизайн-проектування не лише підвищує якість освітньої підготовки фахівців, а й формує нову парадигму дизайнерської діяльності, у якій творчість, науковий підхід і соціальна відповідальність є взаємопов'язаними складовими.

Література:

1. Закон України про вищу освіту. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення 5.10.2025).
2. Закон України про культуру. Стаття 7. URL: https://kodeksy.com.ua/pro_kulturu/7.htm (дата звернення 13.10.2025).

3. Авраменко Д. К. Дизайн сучасної зовнішньої реклами в Україні: принципи формотворення: автореф. дис... канд. мистецтвознав : 17.00.07. Харків, 2012. 20 с. URL: <https://surl.li/rxpbyi>
4. *Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.* Berkeley: University of California Press, 2004.
5. *Wong W. Principles of Form and Design.* New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
6. Норман Д. Дизайн повсякденних речей. Київ: ArtHuss, 2022.
7. Даниленко В. Методологічні основи дизайн-освіти. Харків: ХДАДМ, 2018.
8. Орлова М. Сучасні методи дизайн-проекування в освітньому процесі. Київ: НАКККиМ, 2020.

References:

1. Zakon Ukrainy "Pro vyshchu osvitu" [Law of Ukraine on Higher Education]. (n.d.). Retrieved October 5, 2025, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [in Ukrainian].
2. Zakon Ukrainy "Pro kulturu". Statia 7 [Law of Ukraine on Culture. Article 7]. (n.d.). Retrieved October 13, 2025, from https://kodeksy.com.ua/pro_kulturu/7.htm [in Ukrainian].
3. Avramenko, D. K. (2012). *Dyzain suchasnoi zovnishnoi reklamy v Ukraini: pryntsyipy formotvorennia* [Design of modern outdoor advertising in Ukraine: principles of form formation]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian]. Retrieved from <https://surl.li/rxpbyi>
4. Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye.* Berkeley, CA: University of California Press.
5. Wong, W. (1993). *Principles of form and design.* New York, NY: Van Nostrand Reinhold.
6. Norman, D. (2022). *Dyzajn povsiakdennykh rechej* [The design of everyday things]. Kyiv, Ukraine: ArtHuss [in Ukrainian].
7. Danylenko, V. (2018). *Metodolohichni osnovy dyzajn-osvity* [Methodological foundations of design education]. Kharkiv, Ukraine: KSADA [in Ukrainian]
8. Orlova, M. (2020). *Suchasni metody dyzajn-proektuvannia v osvitniomu protsesi* [Modern methods of design projecting in the educational process]. Kyiv, Ukraine: NAKKКиМ [in Ukrainian]

Стаття надійшла: 10.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.05:004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.3>**Гребенюк Іван Васильович,**

доктор філософії,

доцент кафедри дизайну

Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»

ORCID ID: 0000-0002-1562-9464

i.grebeniuk80@gmail.com

АДАПТИВНИЙ ДИЗАЙН В ГРАФІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

У статті представлено комплексне дослідження сучасних практик адаптивного та інклюзивного дизайну в графічному середовищі, що формується під впливом активної цифровізації та впровадження технологій штучного інтелекту. Адаптивний дизайн розглядається не лише як технічний інструмент підлаштування візуальних рішень до різних носіїв і умов сприйняття, але й як концептуальна стратегія створення універсальних і гнучких систем, здатних забезпечити індивідуалізований користувацький досвід. Особливу увагу приділено аналізу ключових принципів адаптивності – гнучкості, універсальності, персоналізації та модульності – та їх трансформації в умовах інтенсивного розвитку цифрових середовищ. Інклюзивний вимір дизайну розглядається у взаємозв'язку з адаптивністю, оскільки саме інтеграція AI-технологій відкриває нові можливості для розширення доступності графічних матеріалів і комунікаційних платформ.

Висвітлено потенціал штучного інтелекту у графічному дизайні: генеративний дизайн як спосіб автоматизованого створення креативних візуальних рішень; персоналізація контенту з урахуванням особливостей і потреб користувачів; оптимізація й автоматизація робочих процесів; забезпечення інклюзивності шляхом адаптації зображень і текстів для різних аудиторій, включно з людьми з особливими потребами. Здійснено порівняльний аналіз сучасних AI-інструментів, зокрема Adobe Firefly, Figma AI, Canva Magic Tools, які демонструють тенденцію до поєднання інтелектуальних алгоритмів із дизайнерськими інтерфейсами, що сприяє підвищенню якості та ефективності проектної діяльності.

Результати дослідження підтверджують, що впровадження штучного інтелекту в графічне середовище не лише розширює межі творчих можливостей, але й формує новий баланс між автоматизацією та людською креативністю. AI постає як інструмент, що підтримує інклюзивність, робить дизайн більш доступним і зрозумілим для різних соціальних груп, сприяє подоланню комунікаційних бар'єрів. Реалізація зазначених завдань адаптивного та інклюзивного дизайну у поєднанні з AI-технологіями визначають перспективний напрям розвитку сучасного графічного середовища, забезпечуючи не лише технічну ефективність, але й культурну, соціальну та етичну значущість візуальної комунікації.

Ключові слова: адаптивний дизайн, інклюзивність, графічне середовище, штучний інтелект, генеративний дизайн, доступність.

Grebeniuk Ivan. ADAPTIVE DESIGN IN THE GRAPHIC ENVIRONMENT: INTEGRATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

The article presents a comprehensive study of contemporary practices of adaptive and inclusive design in the graphic environment, shaped by active digitalization and the implementation of artificial intelligence technologies. Adaptive design is considered not only as a technical tool for adjusting visual solutions to different media and conditions of perception, but also as a conceptual strategy for creating universal and flexible systems capable of ensuring an individualized user experience. Special attention is paid to the analysis of key principles of adaptability—flexibility, universality, personalization, and modularity—and their transformation under conditions of intensive digital development. The inclusive dimension of design is examined in relation to adaptability, since the integration of AI technologies opens new opportunities for expanding the accessibility of graphic materials and communication platforms.

The article highlights the potential of artificial intelligence in graphic design: generative design as a method of automated creation of creative visual solutions; personalization of content taking into account users' features and needs; optimization and automation of work processes; ensuring inclusivity through the adaptation of images and texts for different audiences, including people with special needs. A comparative analysis of modern AI tools, in particular Adobe Firefly, Figma AI, and Canva Magic Tools, demonstrates a tendency toward the integration

of intelligent algorithms with designer-friendly interfaces, which contributes to the improvement of quality and efficiency in project activities.

The results of the study confirm that the implementation of artificial intelligence in the graphic environment not only expands the boundaries of creative possibilities but also establishes a new balance between automation and human creativity. AI emerges as a tool that supports inclusivity, makes design more accessible and comprehensible for different social groups, and helps to overcome communication barriers. The implementation of the outlined tasks of adaptive and inclusive design, in combination with AI technologies, defines a promising direction for the development of the contemporary graphic environment, ensuring not only technical efficiency but also cultural, social, and ethical significance of visual communication.

Key words: *adaptive design, inclusivity, graphic environment, artificial intelligence, generative design, accessibility.*

Вступ. Адаптивний та інклюзивний дизайн сьогодні постає як один із провідних напрямів розвитку сучасного графічного середовища, адже саме він забезпечує гармонійне поєднання естетики, функціональності та соціальної відповідальності. У ХХІ столітті глобалізація інформаційних потоків, цифровізація комунікацій, зростання кількості платформ і каналів споживання інформації створюють нові виклики для дизайнерів. Водночас зростає суспільний запит на доступність цифрових сервісів для найширших груп користувачів – від людей з обмеженими фізичними можливостями до користувачів із різними когнітивними особливостями та представників різних культурних середовищ.

Графічний дизайн перестає бути виключно сферою естетичної репрезентації й набуває ролі універсального інструменту соціальної інтеграції. Візуальна комунікація стає основою для взаєморозуміння у суспільстві, і саме адаптивність та інклюзивність дозволяють зробити цей процес максимально ефективним. Дизайнери дедалі частіше розглядають свої роботи як спосіб формування «дизайну для всіх» (Design for All), що враховує потреби людей незалежно від віку, стану здоров'я, культурних або соціальних відмінностей.

Інклюзивний дизайн постає як методологічний підхід, що сформувався в умовах цифрового середовища та ґрунтується на врахуванні повного спектра людського різноманіття. Його сутність полягає у створенні умов для залучення, взаємодії та навчання осіб із різними світоглядами, досвідом та потребами, що сприяє забезпеченню рівного доступу до інформації й ресурсів [15].

Актуальність досліджуваної теми полягає в тому, що сучасне цифрове середовище вимагає одночасно швидких адаптацій під різні технологічні та культурні контексти і водночас створення інклюзивних рішень, які унеможливають відчуження певних груп користувачів. Адаптивний дизайн забезпечує гнучкість і масштабованість у технічному вимірі, тоді як інклюзивний дизайн гарантує соціальну справедливість та рівний доступ до інформації.

У цьому контексті все більшої ваги набувають інноваційні технології штучного інтелекту (AI), які відкривають нові горизонти для графічного дизайну. Використання AI дозволяє не лише автоматизувати рутинні процеси, а й створювати дійсно персоналізовані візуальні рішення, які враховують потреби конкретного користувача. Алгоритми здатні адаптувати дизайн у реальному часі, забезпечуючи індивідуалізацію інтерфейсів, оптимізацію кольорових рішень для людей із вадами зору, створення автоматичних текстових описів для зображень, переклад візуального контенту різними мовами тощо.

Матеріали та методи. Посилена увага науковців і практиків зосереджується на взаємодії цифрових технологій із креативними підходами до дизайну. У працях українських та зарубіжних авторів С. Литовченко [7], Л. Трачук [10], Г. Дейниченко [2], Т. Космолінської [5] підкреслюється, що адаптивність графічних систем визначається не лише технічною гнучкістю й масштабованістю, але й залежністю від соціокультурного контексту та принципів інклюзивності. Штучний інтелект, у свою чергу, розглядається як

ключовий інструмент автоматизації процесів персоналізації, аналізу поведінки користувачів і створення варіативних візуальних рішень. Окремі праці О. Ільницької [3], О. Кравченко [6] підкреслюють потенціал AI у розширенні можливостей адаптивного дизайну через генеративні алгоритми, оптимізацію інтерфейсів і розвиток інтерактивних систем. Таким чином, сучасний науковий дискурс поєднує технічні, естетичні та гуманітарні підходи, формуючи підґрунтя для розуміння адаптивного дизайну як комплексного явища, де інтеграція штучного інтелекту забезпечує нові горизонти у візуальній комунікації та підвищує рівень доступності графічного середовища.

Метою статті є комплексний аналіз практик адаптивного дизайну в сучасному графічному середовищі з акцентом на можливості інтеграції технологій штучного інтелекту. У межах дослідження передбачаються не лише теоретичні основи адаптивного та інклюзивного підходів, але й їхня практична реалізація у цифрових платформах, інтерфейсах і системах візуальної комунікації. Особлива увага приділяється ролі AI у трансформації процесів графічного проектування – від генеративного створення контенту та автоматизації рутинних завдань до персоналізації користувацького досвіду та забезпечення доступності для людей з різними потребами.

Дослідження спрямоване на формування цілісного уявлення про те, як поєднання адаптивних практик і штучного інтелекту здатне змінити парадигму графічного дизайну, зробивши його більш доступним, соціально орієнтованим і технологічно ефективним.

Результати. Адаптивний дизайн у графічному середовищі спрямований на створення візуально-комунікаційних рішень, здатних динамічно підлаштовуватися під різноманітні умови сприйняття та використання, що визначаються як технічними параметрами пристроїв, так і соціокультурними особливостями аудиторії. Його ключові принципи – гнучкість, універсальність, персоналізація та модульність – формують методологічну

основу для проектування візуальних систем, які одночасно поєднують стабільність та змінність, забезпечуючи цілісність графічного образу і можливість його трансформації залежно від контексту [4]. Адаптивний дизайн виступає не лише інструментом технічної оптимізації, а й механізмом комунікативної ефективності, адже дозволяє створювати графічні рішення, релевантні до потреб користувачів з різними фізіологічними, когнітивними та культурними характеристиками, що робить його одним із визначальних чинників у формуванні сучасних інклюзивних практик у сфері візуальної комунікації.

Принцип гнучкості у графічному дизайні означає здатність системи оперативно реагувати на зміни середовища використання та адаптуватися до різних технічних і контекстуальних умов. У сучасному цифровому середовищі користувачі взаємодіють із контентом через широкий спектр пристроїв – від великих екранів комп'ютерів до смартфонів чи носимих гаджетів. Гнучкість забезпечує стабільність відображення візуальних елементів, а також можливість змінювати формат без втрати функціональності чи естетичної цілісності. Вона передбачає також врахування користувацьких сценаріїв: різні способи навігації, швидкість доступу до ресурсів, умови освітлення чи навіть когнітивні особливості користувача. У такому контексті гнучкість виступає запорукою універсальної якості візуальної комунікації.

Універсальність як принцип адаптивного дизайну орієнтована на створення продуктів, що однаково ефективно сприймаються представниками різних соціальних, культурних та вікових груп. Йдеться не лише про технічну сумісність дизайну з різними операційними системами чи браузерами, а насамперед про його соціальну місію – забезпечення рівного доступу до інформації. Універсальний дизайн враховує потреби людей із різними фізіологічними можливостями, включаючи користувачів із вадами зору, слуху чи рухового апарату. Він також передбачає розуміння культурного контексту: використання зрозумілих символів, кольорових кодів, мови візуальної комунікації, що не створюють

бар'єрів у сприйнятті. Таким чином, універсальність сприяє інклюзивності й формує основу для справедливого та відкритого цифрового середовища.

Персоналізація у графічному середовищі передбачає створення таких візуальних рішень, які здатні враховувати індивідуальні особливості кожного користувача. На відміну від універсальності, що орієнтована на всіх одразу, персоналізація акцентує увагу на унікальному досвіді взаємодії. Це може виявлятися у можливості змінювати колірні схеми, розміри шрифтів, налаштовувати інтерфейси відповідно до власних уподобань чи потреб. Важливим аспектом є і використання алгоритмів штучного інтелекту, які здатні прогнозувати інтереси користувача, аналізуючи його поведінку, і відповідно пропонувати адаптовані графічні рішення. Такий підхід не лише підвищує комфортність користування, але й формує емоційний зв'язок між користувачем і продуктом, сприяючи довірі та залученості.

Модульність полягає у побудові графічного дизайну як системи взаємопов'язаних і взаємозамінних компонентів, які можна комбінувати залежно від завдань та умов використання. Це дає змогу створювати динамічні структури, що легко оновлюються, масштабуються і зберігають цілісність стилю. Наприклад, інтерфейс вебсайту або мобільного додатку може складатися з окремих блоків (модулів), які швидко перебудовуються залежно від розміру екрана чи типу користувацького запиту. Завдяки модульності дизайн стає не статичним об'єктом, а гнучкою системою, що підтримує різноманітність сценаріїв використання. Вона також полегшує процес командної роботи над проектом, оскільки дизайнери можуть розробляти та тестувати окремі модулі, які надалі інтегруються в єдину структуру.

Ці принципи утворюють базис для подальшої інтеграції штучного інтелекту, який здатний значно підсилювати їхню дію.

Можливості штучного інтелекту в адаптивному дизайні полягають у здатності автоматизувати процеси створення та трансформації візуальних рішень, забезпечуючи їхню

гнучкість, персоналізацію та інклюзивність. Алгоритми генеративного дизайну дозволяють швидко створювати альтернативні варіанти графічних елементів на основі заданих параметрів стилю, кольору чи композиції, що значно скорочує час розробки і розширює спектр творчих рішень. Персоналізаційні системи аналізують поведінку та потреби користувачів, пропонуючи індивідуалізовані графічні інтерфейси й оптимізовані колірні схеми або типографічні налаштування. Автоматизація, у свою чергу, забезпечує адаптацію дизайну для різних платформ і носіїв – від мобільних додатків до друкованої продукції – без необхідності повторного ручного проєктування. Важливим аспектом є також інклюзивність: AI здатний створювати текстові описи для зображень, адаптувати контент для користувачів із вадами зору чи слуху, здійснювати локалізацію та переклад візуального матеріалу для різних культурних середовищ. У результаті штучний інтелект не замінює дизайнера, а стає потужним партнером у розробці, який розширює можливості адаптивного підходу й дозволяє формувати дизайн як динамічну, гнучку та соціально орієнтовану систему.

Штучний інтелект дозволяє автоматично генерувати візуальні рішення на основі заданих параметрів (кольорова палітра, стиль, композиція). Це забезпечує швидкість створення альтернативних варіантів та значно скорочує час розробки.

Алгоритми AI аналізують поведінку користувача та налаштовують контент під його індивідуальні особливості. Це може включати автоматичну зміну кольорових схем для людей із порушенням зору, налаштування контрасту чи розміру шрифту для користувачів різного віку.

AI забезпечує масштабування графічних рішень під різні платформи (мобільні додатки, сайти, друковані видання), зменшуючи потребу у ручних доопрацюваннях. Це відкриває можливості для створення динамічних систем, які оновлюються в реальному часі.

Штучний інтелект демонструє значний потенціал у забезпеченні інклюзивності

графічного середовища завдяки здатності автоматично створювати альтернативні текстові описи для зображень, адаптувати колірні схеми й візуальні елементи під потреби користувачів із порушенням кольоросприйняття, а також генерувати субтитри й аудіоописи для відеоконтенту, що розширює можливості доступу до інформації для людей із сенсорними обмеженнями. Такі технології не лише полегшують комунікацію, але й формують основу для рівноправної участі різних груп у цифровому середовищі. У ширшому контексті це означає, що AI виступає інструментом соціальної інтеграції, зменшуючи бар'єри у сприйнятті візуального контенту та сприяючи створенню більш інклюзивної й відкритої інформаційної екосистеми, де принципи рівного доступу та універсального дизайну набувають практичного втілення.

Інтеграція штучного інтелекту у графічне середовище проявляється у низці практичних рішень, які вже активно застосовуються в сучасному дизайні. Серед найпоширеніших прикладів – генеративні алгоритми для створення унікальних ілюстрацій та візуальних стилів, автоматизовані інструменти адаптації кольорової палітри до потреб людей із порушеннями зору (зокрема дальтонізмом), системи автоматичного створення альтернативного тексту для зображень і субтитрів до відео, що підвищують рівень інклюзивності.

Також популярними є AI-платформи для персоналізації інтерфейсів, які аналізують поведінку користувачів і пропонують індивідуально оптимізовані графічні рішення (Таблиця 1):

- Adobe Firefly;
- Figma AI;
- Canva Magic Tools.

Ці кейси демонструють, що AI виступає не конкурентом, а партнером дизайнера, розширюючи його творчі можливості.

Інтеграція штучного інтелекту не лише поєднує швидкість, персоналізацію та інклюзивність, але й перетворює графічні комунікації на потужний інструмент соціальної інтеграції та культурного представлення у цифровому середовищі.

Традиційний адаптивний дизайн передбачає ручну роботу зі створення кількох версій макетів під різні платформи, що потребує значних ресурсів.

AI-адаптивний дизайн базується на автоматизації: алгоритми здатні оперативно налаштовувати інтерфейси в реальному часі, враховуючи індивідуальні потреби користувача [9].

Це дозволяє поєднати швидкість, доступність та персоналізацію, зберігаючи за дизайнером контроль над творчим процесом.

AI дає змогу формувати персоналізовані графічні рішення, що відображають потреби

Таблиця 1

AI-платформи для адаптивного дизайну

Інструмент	Основні можливості	Роль AI у процесі дизайну	Приклади використання у професійній практиці
Adobe Firefly	Генерація графічних елементів, стилізація під різні завдання (постери, ілюстрації, банери).	Сприяє швидкому створенню унікального візуального контенту.	Рекламні кампанії, створення бренд-матеріалів, ілюстрації для медіа.
Figma AI	Автоматичні рекомендації з оптимізації інтерфейсів, швидке UX-тестування, пропозиції з покращення дизайну.	Працює як аналітичний асистент, що допомагає вдосконалювати UX.	Проектування мобільних застосунків, оптимізація сайтів, UX-дослідження.
Canva Magic Tools	Створення адаптивних макетів для різних форматів із мінімальними зусиллями користувача.	Забезпечує універсальність і доступність дизайну для широкої аудиторії.	Соціальні мережі, освітні матеріали, візуальна айдентика для малого бізнесу.

Джерело: [12], [13], [14]

різних соціальних груп, сприяють інклюзивності та культурній репрезентації. Застосування алгоритмів адаптації дозволяє створювати універсальні середовища, у яких враховано мовні, етнічні, вікові, гендерні та когнітивні відмінності. Таким чином, інтеграція AI у дизайн посилює роль графічних комунікацій як інструменту соціальної інтеграції, збереження культурної різноманітності та формування колективної ідентичності у цифровому просторі та відкриває нові перспективи для інклюзивності:

- створення аудіоописів для людей із вадами зору;
- адаптація колірних схем для користувачів із дальтонізмом;
- автоматична локалізація графічного контенту різними мовами;
- забезпечення зрозумілості інтерфейсів для користувачів із різним рівнем цифрової грамотності.

У мультикультурному середовищі такі можливості набувають особливої ваги, оскільки сприяють формуванню глобальної комунікації та зменшенню цифрової нерівності.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що адаптивний дизайн у сучасному графічному середовищі виступає не лише як технічний підхід до оптимізації візуальних рішень, але й як комплексна стратегія, спрямована на формування універсального, персоналізованого та соціально орієнтованого користувацького досвіду. Його базові принципи – гнучкість, універсальність, персоналізація та модульність – забезпечують можливість ефективної взаємодії з різними платформами, пристроями та аудиторіями. Саме ці принципи формують основу для розробки графічних систем, які здатні залишатися водночас стабільними та динамічними, враховуючи різні умови використання.

Особливу роль у розвитку адаптивного дизайну відіграє інтеграція технологій штучного інтелекту, що значно розширюють можливості традиційних підходів. Алгоритми генеративного дизайну, інструменти автоматизації та персоналізації, а також системи, орієнтовані на інклюзивність, забезпечують новий рівень швидкості, гнучкості та доступності. Використання AI у графічному середовищі дозволяє не лише скоротити час розробки, а й підвищити якість візуальних комунікацій, зробити їх більш чутливими до індивідуальних і культурних особливостей користувачів.

Порівняння традиційних та AI-орієнтованих підходів показало, що хоча класичний адаптивний дизайн залишається актуальним, його обмеження у масштабованості та швидкості значною мірою долаються завдяки впровадженню інтелектуальних технологій. У цьому контексті штучний інтелект не замінює дизайнера, а виконує роль партнера, доповнюючи його творчий потенціал новими інструментами та засобами.

Технології, що автоматично генерують текстові та аудіоописи, адаптують колірні схеми чи локалізують контент для різних культурних середовищ, забезпечують справедливий і рівноправний доступ до візуальних комунікацій. Це підкреслює, що адаптивний дизайн у поєднанні з AI стає важливим чинником соціальної інтеграції, сприяючи формуванню відкритого та справедливого інформаційного простору.

Узагальнюючи результати, можна стверджувати, що майбутнє графічного дизайну лежить у площині синергії адаптивних і інклюзивних практик з можливостями штучного інтелекту. Таке поєднання здатне забезпечити створення гнучких, універсальних і водночас глибоко персоналізованих систем, що відповідають потребам суспільства у добу цифровізації та глобальної комунікації.

Література:

1. Веремейчик С. Віртуальна реальність у контексті постмодерністського філософування. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. № 31. С. 3–6.
2. Дейниченко Г. В. Інклюзивний дизайн у цифровому середовищі: принципи та практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2021, № 3, С. 112–119.

3. Ільницька О. В. Використання технологій штучного інтелекту у графічному дизайні. Дизайн-освіта в Україні: сучасність та перспективи розвитку: зб. наук. праць, Львів: ЛНАМ, 2020, С. 56–64.
4. Колесник Л. В. Адаптивні системи візуальної комунікації. Мистецтвознавчі записки, 2022, № 41, С. 73–81.
5. Космолінська Т. Ю. Штучний інтелект у креативних індустріях: виклики та перспективи. Культура і сучасність, 2021, № 2, С. 58–64.
6. Кравченко О. О. Адаптивний вебдизайн як стратегія інклюзивності. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2020, № 43, С. 144–151.
7. Литовченко, С. В. Цифрова трансформація графічного дизайну: від адаптивності до інтелектуальності. Технології та дизайн, 2022, № 4.
8. Мельник Л. Г. Штучний інтелект у системі сучасного дизайну. Наукові записки НаУКМА. Культурологія, 2021, т. 4, С. 95–103.
9. Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні: монографія / А. І. Шевченко та ін. Харків: ІПШІ МОН України і НАН України, 2023. 305 с. URL: https://jai.in.ua/archive/2023/ai_mono.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 11.10.2025).
10. Трачук Л. О. Принципи універсального дизайну та їх інтеграція в адаптивні графічні рішення. Аркадія. Мистецтвознавство. Архітектура. Дизайн, 2021, № 15, с. 77–85.
11. Яковенко С. В. Віртуальні технології у мистецьких практиках. Образотворче мистецтво, 2020, № 3, С. 29–36.
12. Adobe. Adobe Firefly – Generative AI for Creativity. URL: <https://www.adobe.com/products/firefly.html> (дата звернення: 15.10.2025).
13. Canva. Magic Design and AI Tools. URL: <https://www.canva.com/features/ai/> (дата звернення: 25.09.2025).
14. Figma. Use AI in Figma. URL: <https://help.figma.com/hc/en-us/articles/> (дата звернення: 15.10.2025).
15. Microsoft. Inclusive Design Toolkit URL: <https://inclusive.microsoft.design/> (дата звернення: 05.10.2025).
16. O'Donovan P., Agarwala A., Hertzmann A., Sýkora D. DesignScape: Design with Interactive Layout Suggestions. *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI)*, 2015. P. 1221–1224.

References:

1. Veremeichyk, S. (2021). Virtualna realnist u konteksti postmodernistskoho filosofuvannia [Virtual reality in the context of postmodernist philosophizing]. *Aktual'ni problemy filosofii ta sotsiologii*, 31, 3–6 [in Ukrainian].
2. Deinichenko, H. V. (2021). Inkliuzyvnyi dyzain u tsyfrovomu seredovyschi: pryntsyipy ta praktyky [Inclusive design in the digital environment: Principles and practices]. *Visnyk Kharkivs'koi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 112–119 [in Ukrainian].
3. Ilnytska, O. V. (2020). Vykorystannia tekhnologii shtuchnoho intelektu u hrafichnomu dyzaini [Use of artificial intelligence technologies in graphic design]. In *Dyzain-osvita v Ukraini: suchasnist' ta perspektyvy rozvytku: Zbirnyk naukovykh prats'* (P. 56–64). Lviv: LNAM [in Ukrainian].
4. Kolesnyk, L. V. (2022). Adaptivni systemy vizual'noi komunikatsii [Adaptive systems of visual communication]. *Mystetstvoznnavchi zapysky*, 41, 73–81 [in Ukrainian].
5. Kosmolins'ka, T. Yu. (2021). Shtuchnyi intelekt u kreatyvnykh industriiakh: vyklyky ta perspektyvy [Artificial intelligence in creative industries: Challenges and prospects]. *Kul'tura i suchasnist'*, 2, 58–64 [in Ukrainian].
6. Kravchenko, O. O. (2020). Adaptivnyi vebdyzain yak stratehiia inkliuzyvnosti [Adaptive web design as a strategy of inclusivity]. *Visnyk KNUKIM. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, 43, 144–151 [in Ukrainian].
7. Lytovchenko, S. V. (2022). Tsyfrova transformatsiia hrafichnoho dyzainu: vid adaptivnosti do intelektual'nosti [Digital transformation of graphic design: From adaptability to intelligence]. *Tekhnologii ta dyzain*, 4 [in Ukrainian].
8. Melnyk, L. H. (2021). Shtuchnyi intelekt u systemi suchasnoho dyzainu [Artificial intelligence in the system of modern design]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Kulturolohiia*, 4, 95–103 [in Ukrainian].
9. Shevchenko, A. I., ta in. (2023). *Stratehiia rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini: Monohrafiia* [Artificial intelligence development strategy in Ukraine: Monograph]. Kharkiv: IPShi MON Ukrainy i NAN Ukrainy. Retrieved from https://jai.in.ua/archive/2023/ai_mono.pdf [in Ukrainian].
10. Trachuk, L. O. (2021). Pryntsyipy universal'noho dyzainu ta yikh intehratsiia v adaptivni hrafichni rishennia [Principles of universal design and their integration into adaptive graphic solutions]. *Arkadiiia. Mystetstvoznnavstvo. Arkhitektura. Dyzain*, 15, 77–85 [in Ukrainian].

11. Yakovenko, S. V. (2020). Virtual'ni tekhnolohii u mystets'kykh praktykakh [Virtual technologies in artistic practices]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 29–36 [in Ukrainian].

12. Adobe. (2025). *Adobe Firefly – Generative AI for Creativity*. Retrieved October 25, from <https://www.adobe.com/products/firefly.html>

13. Canva. (2025). *Magic Design and AI Tools*. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.canva.com/features/ai/>

14. Figma. (2025). *Use AI in Figma*. Retrieved October 15, 2025, from <https://help.figma.com/hc/en-us/articles/>

15. Microsoft. (2025). *Inclusive Design Toolkit*. Retrieved October 5, 2025, from <https://inclusive.microsoft.design/>

16. O'Donovan, P., Agarwala, A., Hertzmann, A., & Sýkora, D. (2015). DesignScape: Design with interactive layout suggestions. In *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI)* (P. 1221–1224). ACM.

Стаття надійшла: 22.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 72.033.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.4>**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

Запорожець Зоя Андріївна,

здобувачка вищої освіти кафедри архітектури
та просторового планування
Державного університету «Київський авіаційний інститут»
6872327@stud.kai.edu.ua

СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ КОРОЛЯ ДАНИЛА РОМАНОВИЧА У ВОЛОДИМИРІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ТУРИСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ МІСТА

У статті розглянуто значення музеєфікації як інструменту збереження історико-культурної спадщини та розвитку туристично-рекреаційного потенціалу малих історичних міст. Метою є обґрунтування архітектурно-планувального рішення щодо створення музею короля Данила Романовича у місті Володимир як ключового елементу ревіталізації історичного середовища. Методологія ґрунтується на історико-архітектурному аналізі, вивченні українських і європейських практик музеєфікації та оцінці соціально-економічних перспектив для громади. Створення музею короля Данила Романовича у Володимирі має значний потенціал як у культурно-освітньому, так і в туристично-економічному аспектах. Передусім такий музей стане важливим чинником збереження та актуалізації історико-культурної спадщини, забезпечуючи репрезентацію доби Галицько-Волинського князівства у доступній і сучасній формі. Використання інтерактивних технологій, мультимедійних інсталяцій та реконструкцій середньовічного побуту дозволить залучити широку аудиторію відвідувачів різних вікових груп. Новизна дослідження полягає у тому, що інтеграція нового культурного простору до туристичного маршруту міста, що сприятиме зростанню туристичних потоків, розвитку сфери обслуговування та підвищенню економічної активності громади. Водночас музей здатний виконувати функції освітньо-дослідницького центру, поєднуючи наукову діяльність, культурні практики та популяризацію національної історії.

В руслі глобальних трансформацій та зміни ціннісних пріоритетів в українському суспільстві пропонується музей постати у якості культурної форми розвитку національного культурного простору.

Ключові слова: музей короля Данила Романовича, Галицько-Волинське князівство, музеєфікація, культурна спадщина, Володимир-Волинський, історичні міста.

Karpov Viktor, Zaporozhets Zoya. CREATION OF THE MUSEUM OF KING DANIEL ROMANOVYCH IN VLODYMYR IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CULTURAL AND TOURIST POTENTIAL OF THE CITY

The article examines the importance of museification as a tool for preserving historical and cultural heritage and developing the tourist and recreational potential of small historical towns. The aim is to substantiate the architectural and planning decision to create a museum of King Danylo Romanovych in the city of Volodymyr as a key element of revitalizing the historical environment. The methodology is based on historical and architectural analysis, the study of Ukrainian and European museification practices, and the assessment of socio-economic prospects for the community. The creation of a museum of King Danylo Romanovych in Volodymyr has significant potential in both cultural and educational and tourism and economic aspects. First of all, such a museum will become an important factor in the preservation and updating of historical and cultural heritage, providing a representation of the era of the Galicia-Volyn principality in an accessible and modern form. The use of interactive technologies, multimedia installations, and reconstructions of medieval life will allow attracting a wide audience of visitors of different age groups. The novelty of the study lies in the integration of a new cultural space into the tourist route of the city, which

will contribute to the growth of tourist flows, the development of the service sector and the increase in the economic activity of the community. At the same time, the museum is able to perform the functions of an educational and research center, combining scientific activities, cultural practices and the popularization of national history.

In the context of global transformations and changes in value priorities in Ukrainian society, the proposed museum will emerge as a cultural form of development of the national cultural space.

Key words: museum of King Danylo Romanovych, Galicia-Volyn Principality, museification, cultural heritage, Volodymyr-Volynskyi, historical cities.

Вступ. На сучасному етапі особливої актуальності набуває проблема збереження та відродження історико-культурної спадщини України. Створення музейних осередків у містах, багатих на матеріальну спадщину та історію, розглядається як важливий інструмент формування культурного простору. Водночас сучасні тенденції вимагають переосмислення традиційних підходів до музейної справи: стрімкий розвиток технологій суттєво вплинув на сприйняття інформації відвідувачами та відкрив нові можливості для репрезентації культурних цінностей. У цьому контексті формування нових музеїв на базі історичних міст може забезпечити не лише збереження пам'яток, але й стимулювати економічний і соціокультурний розвиток місцевих громад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання збереження історичної спадщини часто піднімається у дослідників історії культури та розвитку нашої країни. Проблематика музеєфікації історичних міст та об'єктів культурної спадщини активно розглядається у працях сучасних українських дослідників. Значну увагу приділено вивченню образу князя та короля Данила Романовича в культурній пам'яті українського народу, що є важливим контекстом для осмислення історії Володимира.

Історичний контекст проблеми музеєфікації історії періоду короля Данила представлений в багатьох працях. Дослідник Майоров О.В. студіював історію галицько-волинського князя Роман Мстиславович, батька короля Данила, як володаря, воїна і дипломата [1]. Політичну історію Романа Мстиславовича подає Сохан М. [2] Войтович Л.В. упродовж тривалого часу досліджував історію Галицької та Волинської земель, що оформилося в окрему монографію [3]. Карпов В.В. і Ємельянова В.О. присвятили

своє дослідження проблемі відтворення історичного архітектурного середовища Успенського собору у місті Володимирі [4]. Богуш М.І. описав історико-краєзнавчі нариси древнього Володимира [5]. Джерелом історії Волині є публікація 1888 року про Волинь у контексті історичної долі регіону [6]. Ісаєвич Я.Д. і Мартинюк А.І. виконали історико-краєзнавчий нарис про місто у якому розкрили його древню архітектуру [7]. Христан Н. М. у власному дисертаційному дослідженні розкрив постать Короля Данила Романовича в українській культурній пам'яті другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. [8].

Архітектурний аспект формування образу музею можливо почерпнути у дослідженні Ігоря Лисого «Вектори музеєфікації замків Івано-Франківської області» у якому він проаналізував сучасний функціональний стан замкових комплексів регіону та окреслив оптимальні шляхи їхнього пристосування під заклади музейного призначення [9]. Наталія Аніпко у роботі «Сучасний стан рекреаційно-туристичного використання середньовічних замків та фортець Карпато-Подільського регіону України» дослідила потенціал цих об'єктів як ресурсної бази для розвитку туризму та формування музейних практик [10].

У європейському контексті також простежується активне зацікавлення питаннями адаптивного використання замкової спадщини. Так, Олена Жукова у статті *Modern practices of museification of historical fortifications (Tatran region, Slovakia, 2020)* аналізує моделі музеєфікації замків залежно від рівня їхньої збереженості та культурної цінності [11]. В статті досліджуються сучасні практики музеєфікації історичних фортифікацій, що перетворюють пам'ятки фортифікаційної архітектури на виразні, атрактивні об'єкти показу, здатні ставати ресурсом

розвитку територій та локацією для культурно-креативних індустрій. Дослідниця виокремлює сучасні експозиційні рішення, які забезпечують баланс між автентичністю та новітніми музейними формами подачі, доводячи, що архітектурно-планувальні рішення можуть стати основою інтеграції пам'яток у сучасне культурне середовище.

Подібні ідеї простежуються і в роботі Калини-Теодори Гаврилів *Revitalization of castle ruins: European experience (2020)*, де здійснено порівняльний аналіз практик ревіталізації в Англії, Італії, Німеччині та Польщі [12]. Авторка наголошує на важливості синтезу консервації та адаптації, а також підкреслює необхідність інклюзивного підходу, коли руїни замків використовуються як простори для освіти, культури та туризму. Для створення архітектурного образу споруди музею важливими будуть ілюстративні матеріали представлені у виданнях у авторстві Мазурка Р. І Гнатюка А. [13], а також альбом-каталог Віталія Кучмана [14].

Таким чином, українські та європейські дослідження у своїй сукупності формують методологічне підґрунтя для переосмислення історико-культурної спадщини міста Володимира та місця в його історії і історії Галицько-Волинського князівства Короля Данила. Вони демонструють, що сучасна музеєфікація повинна поєднувати охоронну функцію з інноваційними експозиційними практиками та соціально-культурною інтеграцією пам'яток у життя громади.

Метою публікації є обґрунтування архітектурно-планувального рішення створення музею Короля Данила в контексті історії Галицько-Волинського князівства у дитинці міста Володимир як ключового елемента ревіталізації історико-архітектурного середовища та його інтеграції у сучасний туристично-культурний простір.

Результати. Значну частину історичної пам'яті українського суспільства становлять архітектурні та містобудівні пам'ятки минулих століть. Вони є не лише матеріальними свідченнями певної епохи, а й важливими чинниками формування культурного

простору та його національної ідентичності. Окрім того, ці об'єкти є невід'ємною складовою європейської культурної спадщини, що зумовлює потребу їхнього збереження та інтеграції у сучасний культурно-туристичний простір. Вони відображають соціальні, політичні та духовні особливості часу свого створення, а тому в умовах сучасних викликів потребують переосмислення та нового функціонального наповнення. Сьогодні особливого значення набуває створення культурних осередків на основі історії та історичних споруд, що дозволяє зберегти їхню автентичність, запобігти занепаду й одночасно актуалізувати у соціально-культурному житті громади.

Музеї в Україні виступають ключовими інституціями, які зберігають і транслюють колективну пам'ять та формують національну ідентичність. Вони виконують освітню, виховну, комунікаційну та інтеграційну функції, впливаючи на культурний і соціальний розвиток суспільства [15]. Водночас сучасні реалії війни, розв'язаної Росією проти України, засвідчують цілеспрямовані атаки на культурну спадщину: численні випадки руйнування архітектурних і сакральних пам'яток унаслідок обстрілів та авіаударів, а також систематичне вивезення культурних цінностей із тимчасово окупованих територій.

Особливе місце у вітчизняній історії посідає місто Володимир, яке у період правління князя Данила Галицького (1238–1264 рр.) стало одним із ключових політичних, військових та культурних центрів Галицько-Волинської держави. Серед основних аспектів, що визначали правління Данила у контексті Володимира-Волинського, можна виділити:

– стратегічне значення міста як одного з головних осередків князівства, яке забезпечувало контроль над західними землями та сприяло налагодженню відносин з європейськими державами;

– руйнування укріплень 1240 року як прояв обачності правителя в умовах зовнішньої загрози;

– перенесення столиці до Холма після монгольської навали, що дало змогу зберегти державність і зміцнити владу;

– зростання міжнародного авторитету Галицько-Волинської держави, кульмінацією чого стала коронація Данила як короля Русі.

Завдяки вигідному розташуванню Володимир виконував функцію важливого укріплення, що забезпечувало безпеку князівства й підтримувало дипломатичні та торговельні зв'язки з європейськими сусідами. Місто також відіграло роль адміністративного осередку, де концентрувалися владні та військові ресурси. Його оборонні споруди були не лише елементом захисту від зовнішніх загроз, але й символом політичної сили та стабільності князя Данила.

У сучасних дослідженнях саме ця спадщина розглядається як підґрунтя для створення музейних експозицій, здатних відтворити середньовічну атмосферу міста та підкреслити його значення для формування української державності. При цьому музеєфікація історико-архітектурних об'єктів розглядається як комплексний процес, що передбачає не лише консервацію та збереження автентичних характеристик пам'ятки, але

й її адаптацію до сучасних соціокультурних потреб [16]. Вирішальну роль у цьому контексті відіграють архітектурно-планувальні рішення, які визначають можливості інтеграції об'єкта у структуру міського середовища, забезпечення доступності й комфорту відвідувачів, а також поєднання охоронних і презентаційних функцій. У цьому зв'язку доцільно виділити основні архітектурно-планувальні підходи до музеєфікації.

Оскільки архітектурні та містобудівні пам'ятки потребують не лише збереження, а й раціонального використання в інтересах суспільства, важливо поєднувати економічну рентабельність із проведенням комплексних технічних і профілактичних заходів. Ефективним способом фізичного й духовного захисту таких об'єктів є організація музеїв на їхній основі. Саме музеєфікація розглядається як найбільш доцільний метод пристосування пам'яток до сучасних потреб, адже вона охоплює науково обґрунтовані дії щодо приведення їх у стан, придатний для екскурсійного відвідування. При цьому



Рис. 1. Основні архітектурно-планувальні підходи музеєфікації

можна виокремити два напрями: адаптацію архітектурних споруд під музейні установи або організацію екскурсій безпосередньо на території пам'ятки без створення стаціонарного музею [17].

Найдавнішими прикладами архітектурної спадщини виступають об'єкти фортифікаційного зодчества – один із найстаріших і найпоширеніших напрямів будівельного мистецтва. Їхнє активне включення до музейного простору сприяє розвитку туристичної індустрії та сфери обслуговування, стимулює покращення транспортної інфраструктури й посилює зв'язки з обласними центрами. Такий підхід привертає увагу широкої громадськості до проблем збереження замкових комплексів та відкриває можливості для подолання актуальних викликів у сфері пам'яткоохоронної діяльності [18].

Створення музею короля Данила Галицького у Володимирі також слід розглядати не лише як культурний проєкт, але і як чинник соціально-економічного розвитку громади. У сучасних умовах музеї дедалі частіше виконують роль каталізаторів урбаністичних змін, сприяючи розвитку туристичної інфраструктури та формуванню нових сфер економічної активності.

З економічної точки зору, поява нового музейного комплексу здатна стимулювати розвиток міської інфраструктури – готельно-ресторанного бізнесу, транспортного забезпечення, сфери послуг. Зростання туристичних потоків зумовить підвищення попиту на якісні сервіси, що, у свою чергу, сприятиме залученню інвестицій та активізації малого і середнього бізнесу.

Соціальний ефект виявлятиметься у створенні нових робочих місць не лише безпосередньо у музейній сфері (екскурсоводи, наукові співробітники, адміністратори), а й у суміжних галузях – туризмі, культурно-креативних індустріях, сфері освіти. Водночас музей може стати потужним освітнім та комунікаційним майданчиком, що сприятиме підвищенню рівня культурної обізнаності населення та зміцненню національної ідентичності місцевої громади.

Окремого значення набуває міжнародний вимір проєкту. Створення культурного центру відкриває можливості для залучення грантових програм і партнерських ініціатив у співпраці з європейськими інституціями. Реалізація міжнародних крос-культурних програм дозволить не лише залучити додаткові ресурси для розвитку музею, але й сприятиме інтеграції міста Володимира у ширший європейський культурний простір.

Створення музейного простору пропонується в межах існуючої пам'ятки – князівського дитинця та древніх валів X-XII ст., описаних в Галицько-Волинському літописі у розповіді про вимогу хана Бурундая до князя Василька, брата Данила, розібрати укріплення, що було і зроблено. Вали становлять фігуру не зовсім геометричного чотирикутника з розмірами 130x240 м. і займають територію площею 3,12 га.

З 1215 р. молодий князь Данило Романович з цього місця правив своїм князівством. За час його правління місто досягло свого розквіту в економіці, соціальному та культурному житті. Зокрема, тут був написаний Галицько-Волинський літопис. Свідчення угорського королевича Андрія від 1232 р. говорять про те, що «такого града» він не бачив навіть у німецьких землях. Щоправда, місто зазнало монголо-татарської навали в 1241 р. внаслідок чого, як пише літописець, «ніхто у Володимирі не zostався живий...». Вже в 1261 р. повторився татарський напад на місто. В Галицько-Волинському літописі є запис про те, що хан Бурундай прийшов до Володимира і зупинився на ніч поблизу села Житані. Тут він мав розмову з князем Васильком, якому було наказано швидко «город розкопати», що і було зроблено. Проте, як вказує О. Цинкаловський «безнастанна енергія волинських князів і невичерпна творчість народу знову поправляє все знищене, і знов Володимир стає могутньою твердинею волинської землі» [19].

Отже, для створення музею Галицько-волинського князівства та на її тлі розкрити постать короля Данила Романовича є достовірне історичне тло, яке постане основою як музейної експозиції так і основою для

створення архітектурного образу будівлі музею. Для створення такого образу слід би було узяти наявні архітектурні стилі цього історичного періоду, однак, таких будівель в місті уже немає. Одним із джерел для пошуку архітектури будівлі майбутнього можуть стати фотографії Успенського собору побудованого князем Мстиславом, дідом Данила Романовича (фото 1). Його історичний образ в 3D моделі було відтворено Валентиною Ємельяною [4] і він засвідчив вплив західноєвропейських архітектурних традицій при будівництві та перебудові собору аж до 1899 року, коли він був заново перебудований за російськими архітектурними канонами сакрального мистецтва. Додатковим джерелом для пошуку архітектурної образності музею можуть слугувати будівлі Домініканського монастиря, що зберігся і розташований неподалік Мстиславового Успенського собору [13; 14].

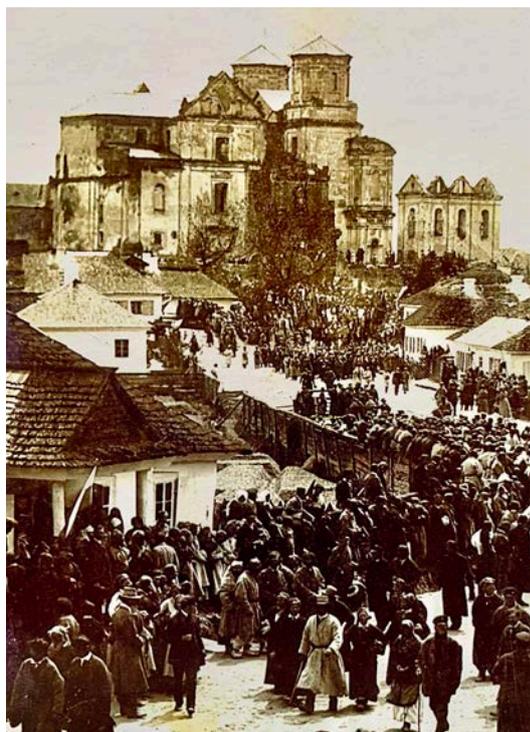


Фото 1. Вид на Успенський собор у 1892 році до перебудови

З ансамблю будівель Успенського собору до історично достовірних можливо віднести башту дзвіниці архітектура якої відповідає європейській архітектурній школі і не була перебудована (фото 2). Її суголосна й башта

Домініканського собору (фото 3). В історичному образі архітектури Успенського собору домінантою є дві башти фасаду будівлі. Ці башти, як архітектурний елемент образу минулого, можуть стати основою архітектурного проектування будівлі музею короля Данила Романовича.



Фото 2. Дзвіниця Успенського собору



Фото 3. Вежа Домініканського монастиря. Початок XX ст.

Для вибору образності музею важливим є аналіз архітектури Пантелеймонівської церкви у Галичі збудованої у 1194 – 1200 роках князем Романом II Мстиславовичем, батьком короля Данила, на честь і в пам'ять його діда, великого князя Київського Ізяслава II Мстиславовича, котрий мав хресне ім'я Пантелеймон (фото 4). Будівельна техніка засвідчує роботу майстрів, пов'язаних із чернечим орденом цистерціанців, створеного ченцями-бенедиктинцями у Франції у 1098 році. Звідси й можливо пояснюється наявність зображення рельєфу дракону при вході до церкви зліва. Архітектура церкви підтверджує вплив європейського стилю в сакральному

зодчестві Галицько-Волинського князівства, а наявність в її ансамблі надбрамної дзвіниці є додатковим аргументом для обрання цього елементу домінантою у проекті музею.



Фото 4. Пантелеймонівська церква у Галичі із надбрамною дзвіницею

Символ дзвіниці уособлює сенс поєднання історії і сучасності, відгомін історії, як відгомін дзвону, що закликає до молитви, до уваги, до настороги, до збереження історичної пам'яті. Три дзвіниці, в їх пропорційному відношенні в архітектурі музею створюватимуть образ сторожових веж, що оберігають національний історичний код та надають натхнення і силу сучасникам.

У об'ємно-просторовому проектуванні музеїв загалом слід виділити два основні напрями – екстер'єне та інтер'єне [20]. В основних рисах було проаналізовано підходи до архітектурного проектування екстер'єру музею, формуванню його зовнішнього образу. Для формування інтер'єрної частини, до якої входить і змістовна частина музейної експозиції, слід обрати логіку переосмислення простору Пантелеймонівської церкви та Мстиславового Успенського собору, що відомі з малюнків В. Прахова. Змістовна частина музейної експозиції може бути відтворена

інформаційними технологіями візуалізації простору на основі Галицько-Волинського літопису.

Висновки. Створення музею короля Данила Романовича у Володимирі має значний потенціал як у культурно-освітньому, так і в туристично-економічному аспектах. Передусім такий музей стане важливим чинником збереження та актуалізації історико-культурної спадщини, забезпечуючи репрезентацію доби Галицько-Волинського князівства у доступній і сучасній формі. Використання інтерактивних технологій, мультимедійних інсталяцій та реконструкцій середньовічного побуту дозволить залучити широку аудиторію відвідувачів різних вікових груп.

Важливим аспектом є інтеграція нового культурного простору до туристичного маршруту міста, що сприятиме зростанню туристичних потоків, розвитку сфери обслуговування та підвищенню економічної активності громади. Водночас музей здатний виконувати функції освітньо-дослідницького центру, поєднуючи наукову діяльність, культурні практики та популяризацію національної історії.

Таким чином, створення музею Данила Романовича у Володимирі полягає не лише у збереженні пам'яті про видатного державотворця, але й у формуванні сучасного культурно-туристичного осередку, здатного зміцнити роль міста як у національному, так і в європейському культурному просторі.

Музей є самостійним явищем світової та європейської культури, якому необхідно знайти таку нову парадигму своєї діяльності, яка б відповідала потребам суспільства і його розвитку [21]. В руслі глобальних трансформацій та зміни ціннісних пріоритетів в українському суспільстві пропонується музей постане у якості культурної форми формування національного культурного простору.

Література:

1. Майоров О.В. Галицько-волинський князь Роман Мстиславович. Володар, воїн, дипломат. У 2 т. Біла Церква: Вид. Пшонківський О.В., 2011. Т.2.: Політична та культурна спадщина, родина, династія. 462 с.
2. Сохан М. Політичний портрет Романа Мстиславовича. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Сторінки воєнної історії краю*. Науковий збірник. Луцьк : Волинський краєзнавчий музей, 2009. Вип. 30. С. 65–68.

3. Войтович Л.В. Галицько-волинські етюд. Біла Церква : Вид. Пшонківський О.В., 2011. 480 с.
4. Карпов В.В., Смельянова В.О. Відтворення історичного архітектурного середовища Успенського собору у місті Володимирі. *Український мистецтвознавчий дискурс*, Київ. 2023. № 4. С. 30–38.
5. Богуш М.І. Залишитися у вічності : Володимир-Волинський : історія, яка завжди з нами. Історико-краєзнавчі нариси. Луцьк : Надстир'я, 2008. 376 с.
6. Волинь. Історичні долі південно-західного краю. СПб.: Друкарня Товариства «Громадськакористь», 1888. 128 с.
7. Ісаєвич Я.Д. і Мартинюк А.І. Володимир-Волинський : Історико-краєзнавчий нарис. Львів. Видавництво «Каменярь», 1983. 71 с.
8. Христан Н. М. Король Данило Романович в українській культурній пам'яті другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 – історія України / наук. консультант О. В. Добржанський ; Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2018.
9. Лисий І. Вектори музеєфікації замків Івано-Франківської області. *Військово-історичний меридіан: електронний фаховий журнал*. 2017. Вип. 2. С. 75–86.
10. Аніпко Н. П. Середньовічні замки і фортеці: рекреаційно-туристське використання. *Краєзнавство, географія, туризм*. 2011. № 20 (травень). С. 15–18.
11. Olena Zhukova. Modern practices of musefication of historical fortifications (Tatran region, Slovakia). *Fortifications*. 2020. Volume 12. P. 100–109.
12. Kalyna-Theodora Gavryliv. Revitalization of castle ruins: European experience. *Fortifications*. 2020. Vol. 12. P. 73–86.
13. Мазурок Р.В., Гнатюк А.С. Володимир: забуті образи міста. Книга-альбом. Рівне: ПП Естеро, 2013. 108 с.
14. Від серця до серця. Волинь у поштової листівці початку ХХ століття. Альбом-каталог. Луцьк : Ініціал, 2008. 200 с.
15. Жукова О. В. Музеєфікація замкових комплексів України як один з засобів їх збереження. *Археометрія та охорона історико-культурної спадщини*. 2004.
16. Годованська О. Музеєфікація об'єктів культурної спадщини: на прикладі Музею народної архітектури і побуту імені Климентія Шептицького. *Народознавчі зошити*. 2023. № 2 (170). С. 353–360. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.02.353>
17. Брич М. Музеєфікація пам'яток архітектури та містобудування як засіб збереження історико-культурної спадщини. *Heritage and Cultural Studies (HCS)*. 2015. Вип. 2, № 1. С. 31–35.
18. Брич М. Т. Архітектурно- просторова організація музеїв під відкритим небом в Україні : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2020.
19. Городище – Вали ІХ–ХІІІ ст. Офіційний сайт Володимир-Волинської міської ради. URL: <https://volodymyr.travel/listing/gorodyshhe-valy-ih-hiii-st/> (дата звернення: 17.09.2025).
20. Дивак В.І. Архітектурно-планувальна організація розширення художніх музеїв. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 248 с.
21. Яковець І.О. Художній музей ХХІ століття : монографія. Черкаси : Видавець Вовчок Ольга, 2016. 464 с.

References:

1. Majorov, O.V. (2011). Ghalycjko-volynsjkyj knjazj Roman Mstyslavovyč. Volodar, vojin, dyploamat. U 2 t. [Galician-Volyn Prince Roman Mstislavovich. Ruler, warrior, diplomat]. Bila Cerkva: Vyd. Pshonkivsjkyj O.V., T.2.: Polityčna ta kuljturna spadshhyna, rodyna, dynastija. 462 s. [in Ukrainian].
2. Sokhan, M. (2009). Politychnyj portret Romana Mstyslavovyča. [Political portrait of Roman Mstislavovich]. *Mynule i suchasne Volyni ta Polissja. Storinky vojennoji istoriji kraju. Naukovyj zbirnyk*. Lucjk: Volynsjkyj krajeznavchyj muzej, Vyp. 30. S. 65–68. [in Ukrainian].
3. Vojtovych, L.V. (2011). Ghalycjko-volynsjki etjudy. [Galician-Volyn sketches]. Bila Cerkva: Vyd. Pshonkivsjkyj O.V., 480 s. [in Ukrainian].
4. Karpov, V.V., & Jemeljanova, V.O. (2023). Vidtvorennja istorychnogho arkhitekturnogho seredovyshha Uspensjkogho soboru u misti Volodymyri. [Reconstruction of the historical architectural environment of the Assumption Cathedral in the city of Volodymyr]. *Ukrajinsjkyj mystectvoznavchyj dyskurs*, Kyjiv, 4, 30–38. [in Ukrainian].
5. Boghush, M.I. (2008). Zalyshytjsja u vichnosti : Volodymyr-Volynsjkyj : istorija, jaka zavzhdy z namy. Istoryko-krajeznavchi narysy. [Will remain in eternity: Volodymyr-Volynskiy: a story that is always with us. Historical and local history essays]. Lucjk: Nadstyr'ja, 376 s.
6. Volynj. Istorychni doli pivdenno-zakhidnogho kraju. [Volyn. Historical fates of the southwestern region]. SPb.: Drukarnja Tovarystva «Ghromadsjkakorystj», 1888. 128 s.

7. Isajevych, Ja.D. & Martynjuk, A.I. (1983). Volodymyr-Volynskyj : Istoryko-krajeznavchij narys. [Volodymyr-Volynskyi: Historical and local history essay]. Ljviv. Vydavnytstvo "Kamenjar", 71 s. [in Ukrainian].
8. Khrystan, N. M. (2018). King Danylo Romanovych in Ukrainian cultural memory of the second half of the 19th – early 21st centuries. [Korol Danylo Romanovych v ukrainskii kulturnii pamiaty druhoi polovyny XIX – pochatku XXI st.]: Candidate of Historical Sciences dissertation (07.00.01 – History of Ukraine). O. V. Dobrzhanskyi (Scientific consultant). Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi. [in Ukrainian].
9. Lysyi, I. (2017). Vektory muzeifikatsii zamkiv Ivano-Frankivskoi oblasti [Vectors of museification of castles in Ivano-Frankivsk region]. *Viiskovo-istorychnyi merydian: elektronnyi fakhovyi zhurnal*, (2), 75–86. [in Ukrainian].
10. Anipko, N. P. (2011). Serednovichni zamky i fortetsi: rekreatsiino-turystske vykorystannia [Medieval castles and fortresses: Recreational and tourist use]. *Kraieznavstvo, heohrafiia, turyzm*, 20, 15–18. [in Ukrainian].
11. Zhukova, O. (2020). Modern practices of museification of historical fortifications (Tatran region, Slovakia). *Fortifications*, 12, 100–109. [in Ukrainian].
12. Gavryliv, K.-T. (2020). Revitalization of castle ruins: European experience. *Fortifications*, 12, 73–86. [in Ukrainian].
13. Mazurok, R.V., & Ghnatjuk, A.S. Volodymyr: zabuti obrazy mista. Knygha-aljbom. [Volodymyr: forgotten images of the city. Book-album]. Rivne: PP Estero, 2013.108 s. [in Ukrainian].
14. Vid sercja do sercja. Volynj u poshtovij lystivci pochatku XX stolittja. Aljbom-katalogh. [From heart to heart. Volyn in a postcard of the early 20th century. Album-catalog]. Lucjk: Inicial, 2008. 200 s. [in Ukrainian].
15. Zhukova, O. V. (2004). Muzeifikatsiia zamkovykh kompleksiv Ukrainy yak odyz z zasobiv yikh zberezhenia [Museification of castle complexes of Ukraine as one of the means of their preservation]. *Arkheometriia ta okhorona istoryko-kulturnoi spadshchyny* [Web edition]. [in Ukrainian].
16. Hodovanska, O. (2023). Muzeifikatsiia ob'ektiv kulturnoi spadshchyny: na prykladi Muzeiu narodnoi arkhitektury i pobutu imeni Klymentii Sheptytskoho [Museification of cultural heritage objects: The case of the Museum of Folk Architecture and Life named after Klymentii Sheptytskyi]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 2(170), 353–360. <https://doi.org/10.15407/nz2023.02.353> [in Ukrainian].
17. Brych, M. (2015). Muzeifikatsiia pam'iatok arkhitektury ta mistobuduvannia yak zasib zberezhenia istoryko-kulturnoi spadshchyny [Museification of architectural and urban planning monuments as a means of preserving historical and cultural heritage]. *Heritage and Cultural Studies (HCS)*, 2(1), 31–35. [in Ukrainian].
18. Brych, M. T. (2020). Arkhitekturno-prostorova orhanizatsiia muzeiv pid vidkrytym nebom v Ukraini [Architectural and spatial organization of open-air museums in Ukraine] (Candidate of Architecture dissertation, Lviv Polytechnic National University, Ukraine). [in Ukrainian].
19. Ghorodyshe – Valy IX–XIII st.. Oficijnyj sajt Volodymyr-Volyns'koho mis'koho rady. [Gorodishche – Valy IX–XIII centuries. Official website of the Volodymyr-Volyn city council.] Retrieved from: <https://volodymyr.travel/listing/gorodyshe-valy-ih-hiii-st/> (data zvernennja: 17.09.2025). [in Ukrainian].
20. Dyvak, V.I. (2022). Arkhitekturno-planovaljna orghanizacija rozshyrennja khudozhnykh muzeviv. [Architectural and planning organization of the expansion of art museums]. Kyjiv: Vydavnytstvo Lira-K, 248 s. [in Ukrainian].
21. Jakovec, I.O. (2016). Khudozhnij muzej XXI stolittja : monohrafiia. [Art Museum of the 21st Century: monograph]. Cherkasy: Vydavej Vovchok Oljgha, 464 s. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 12.10.2025

Прийнято: 29.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 73.041.5:7.023.1-034,35'6]-048.62:94(510):7.071.1*Цянь Шаову
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.5>

Ковальова Марія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри живопису, завідувачка кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9254-2565,
kovaleva2075@gmail.com

Тянь Цзялун,

аспірант кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0008-5682-3475
639792475@qq.com

БРОНЗОВИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЦЯНЬ ШАОВУ)

Аналіз творчого доробку Цянь Шаову (钱绍武, 1928–2021) дозволяє простежити, як через портретні образи видатних діячів китайської історії та культури, формується цілісне уявлення національного надбання країни. У центрі уваги – галерея історичних постатей, серед яких класики літератури Ду Фу та Цао Сюецінь, митці ХХ століття Сюй Бейхун, а також символи національного духу, втілені в образах Сунь Ятсена та А Біна. Цей портретний пантеон стає засобом актуалізації конфуціанських ідеалів вірності традиції, служіння суспільству та шанування предків.

Особливу увагу приділено синтезу західних та східних художніх практик у творчості Цянь Шаову, що стало можливим завдяки його унікальній освіті: вивченню китайської каліграфії та живопису водночас із освоєнням європейської скульптурної техніки. Цей діалог культур проявився у поєднанні класичної монументальної форми з глибокою психологізацією образів, де бронза набуває властивостей живого матеріалу, здатного передавати внутрішню енергію моделі. У творах на історичні теми, таких як «Пісня дороги» чи «Дурний старий зрушує гори», митець виходить за межі портретного жанру, створюючи багатопланові композиції, наповнені символікою та філософським змістом.

Монументальні портрети Цянь Шаову поєднують класичну строгість із динамікою форм, а портретно-жанрові композиції розкривають вміння передавати рух та емоційну напругу. Скульптурний портрет у виконанні Цянь Шаову репрезентує історичні рефлексії сьогодення, що сприяє формуванню колективної пам'яті та збереженню національної ідентичності. Його спадщина демонструє, як традиційні матеріали та техніки переосмислюються для вирішення сучасних мистецьких та соціальних викликів, роблячи внесок у розвиток як китайського, так і світового скульптурного мистецтва.

Ключові слова: сучасне образотворче мистецтво, скульптура, портрет, бронза, Китай, історія, Цянь Шаову.

Kovalova Mariia, Tian Jialong. BRONZE SCULPTURE PORTRAIT AS A MEANS OF REPRESENTING CHINESE HISTORY (ON THE EXAMPLE OF QIAN SHAOWU'S WORK)

Analysis of Qian Shaowu's creative output (钱绍武, 1928–2021) allows us to trace how, through portraits of prominent figures in Chinese history and culture, a holistic representation of the country's national heritage is formed. The focus is on a gallery of historical figures, including literary classics Du Fu and Cao Xueqin, 20th-century artists Xu Beihong, as well as symbols of the national spirit embodied in the images of Sun Yat-sen and A Bing. This portrait pantheon becomes a means of actualizing the Confucian ideals of loyalty to tradition, service to society, and veneration of ancestors.

Special attention is paid to the synthesis of Western and Eastern artistic practices in Qian Shaowu's work, which was made possible by his unique education: the study of Chinese calligraphy and painting at the same time as mastering European sculptural techniques. This dialogue of cultures was manifested in the combination of classical monumental form with a deep psychologization of images, where bronze acquires the properties of a living

material capable of transmitting the inner energy of the model. In works on historical themes, such as “The Song of the Road” or “The Foolish Old Man Moves Mountains”, the artist goes beyond the portrait genre, creating multifaceted compositions filled with symbolism and philosophical content.

Qian Shaowu's monumental portraits combine classical rigor with the dynamics of forms, and portrait-genre compositions reveal the ability to convey movement and emotional tension. Qian Shaowu's sculptural portrait represents historical reflections of the present, contributing to the formation of collective memory and the preservation of national identity. His legacy demonstrates how traditional materials and techniques are reinterpreted to address contemporary artistic and social challenges, contributing to the development of both Chinese and global sculptural art.

Key words: contemporary fine arts, sculpture, portrait, bronze, China, history, Qian Shaowu.

Вступ. Відомий скульптор Цянь Шаову (钱绍武, 1928–2021) належить до першого покоління митців, які сформувалися вже в епоху КНР. Він значно поглибив розуміння традиційної китайської скульптури та народного мистецтва, інтегрувавши в свої твори художні принципи, запозичені з китайської каліграфії та живопису. Його теорія скульптурної форми поєднує східний і західний підходи, переосмислюючи, зокрема, «Шість принципів Се Хе» – фундаментальних засад класичної китайської теорії живопису.

Щодо інтерпретації та втілення у скульптурі категорії «ци» (життєвої енергії), Цянь Шаову зазначає, що його творчість значною мірою сформувалась під впливом художнього досвіду Хуа Тяньюу (滑田友, 1901–1986), одного з фундаментальних скульпторів модерного Китаю, якого сьогодні часто називають засновником китайської монументальної скульптурної школи. Таким чином, на його думку, «життєва енергія» у скульптурі вимагає органічного поєднання різних об'ємів і форм в єдину динамічну цілісність. Майстер систематизував художні прийоми традиційного китайського образотворення, спираючись на естетичний ідеал «плавності та цілісності», який став основою його власної мистецької концепції. У творах Цянь Шаову відчувається його здатність до спокійного спостереження, глибокого осмислення та досягнення мистецької досконалості.

Мета статті – аналіз бронзових скульптур Цянь Шаову, визначення особливостей їх тематичного репертуару і прийомів образотворення.

Матеріали та методи. Китайська традиційна скульптура, пройшовши багатовіковий шлях, розвивалася в тісному зв'язку

з класичною національною культурою, зокрема поезією, живописом та каліграфією. Фундаментальне дослідження цієї форми мистецтва представлено в праці «Історія китайської скульптури» Ван Цзиюня (1897–1990) – видатного теоретика, мистецтвознавця, археолога та художника [1]. Значний внесок у вивчення скульптури зробив також мистецтвознавець Сунь Чженьхуа, автор монографії «Сучасна китайська скульптура». Він зазначив, що скульптура як галузь образотворчого мистецтва є відносно новою для Китаю і потребує ширшого дослідницького дискурсу. Сунь Чженьхуа зробив значний внесок у вивчення китайської пластики – від аналізу стародавніх пам'яток до розвитку сучасного мистецтва [5].

Доповнює матеріали дослідження монографія, присвячена безпосередньо скульптурному мистецтву Цянь Шаову, яка надає змогу порівняти його бронзові портретні композиції з іншими творами дозволяючи виокремити специфіку його підходу до певних тем і матеріалів [8]. Особливу цінність становлять опублікована збірка ескізів Цянь Шаову до монументальних бронзових робіт, які свідчать про особливості пошуку митцем пластичних рішень для втілення національної ідентичності в образах історичних діячів. Каталог начерків майстра демонструє глибоке розуміння митцем пластики людського тіла, що стало основою його скульптурних портретів. У цих творах простежується синтез західних технік із китайською філософією образу, що особливо важливо для аналізу його бронзових портретів як засобу репрезентації національної історії через образну репрезентацію історичних постатей [7].

Матеріалами дослідження також стали статті провідних китайських

мистецтвознавців, інформація з інтернет ресурсів, інтерв'ю з Цянь Шаову. Дослідження ґрунтується на комплексі методів, що включають історико-ретроспективний та формально-стилістичний аналіз. Ці підходи доповнюються порівняльним аналізом для виявлення художніх особливостей та історичного значення творів Цянь Шаову в розвитку пластичного мистецтва Китаю.

Результати. Цянь Шаову (钱绍武, 1928–2021) – відомий китайський скульптор, каліграф, художник, мистецтвознавець та теоретик мистецтв. Він народився у відомій родині Цянь з міста Усі, провінція Цзянсу, у 1928 році. Традиційний китайський живопис розпочав вивчати у 1942 році та був прийнятий до Національного пекінського художнього коледжу у 1947 році (з 1949 року – Центральна академія образотворчих мистецтв). Він закінчив її в 1951 році та залишився викладати скульптурну майстерність наступним поколінням митців. У 1986 році Цянь Шаову став професором і завідувачем кафедри скульптури, пізніше вийшовши на пенсію (1989) виконував обов'язки наукового керівника у докторантурі [3].

Вже у юному віці Цянь Шаову протягом тривалого періоду опановував мистецтво традиційного китайського живопису та класичної поезії під наставництвом визначного художника Цінь Гулю (秦古柳) зі свого рідного міста. Навчання розпочалося зі стирання чорнила – процесу, спрямованого на відточування терпіння, ретельності, дисципліни, акуратності та внутрішньої концентрації. Маючи чітке розуміння єдності мистецьких практик, Цінь Гулю розробив для Цянь Шаову п'ятирічну програму, що інтегрувала вивчення поезії, каліграфії та живопису. Він наголошував, що вузька спеціалізація в образотворчому мистецтві і обмежує митця, тоді як справжня майстерність вимагає ґрунтовного занурення в ширший культурний контекст образотворення. Саме тому для поглиблення знань учня було залучено окремого викладача класичної поезії, а щоденні заняття каліграфією супроводжувалися тривалими бесідами на

культурно-філософські теми. Такий системний підхід сформував у Цянь Шаову потужний інтелектуальний фундамент, що згодом став основою його власних творчих досягнень [5].

Крім скульптури, каліграфії й живопису, Цянь Шаову займався також поезією та співом, що наділило його твори особливою музикальністю ритмів та вишуканою архітектонікою. Він якось сказав: «Каліграфія – це скульптура з відчуттям архітектурного простору, а скульптура – це каліграфія з ритмом та римою» [2]. Протягом своєї мистецької кар'єри, яка тривала понад півстоліття, Цянь Шаову старанно прагнув поєднання китайських та західних стилів, синтезу старого та нового, а також досліджував інтеграцію західного моделювання форми зі східною естетикою, зрештою ставши видатним представником першого покоління скульпторів, що виростили в Новому Китаї.

Дослідження присвячене лише одному напрямку творчості митця – бронзовій скульптурі, якою він розпочав захоплюватися ще за часів студентства, та яка супроводжувала його на протязі всього творчого шляху. У бронзовій скульптурі «Пісня дороги» (Рис. 1), створеній Цянь Шаову у 1959 році, втілено не лише формальну майстерність, але й глибокий симбіоз китайської духовної традиції та сучасного пластичного мислення. Видовжений формат (200×70 см) нагадує древній китайський сувій, де вертикальна композиція стає метафорою шляху – не лише фізичного, але й духовного.

Фігури людей, злиті в єдиному потоці руху, постають не як індивідуальності, а як універсальний символ колективної долі. Їхні силуети, що переплітаються, нагадують ритмічні півтони китайської каліграфії, де кожен мазок несе відтінок емоції. Майстер уникає чітких контурів, надаючи формі динамічної незавершеності, що характерно для даоської філософії – світ як безперервний потік трансформацій. Поверхня бронзи з її нерівними вигинами та відтінками патини нагадує текстуру стародавнього каменю, що символізує зв'язок із віковими традиціями.



Рис. 1. Цянь Шаову. Пісня дороги. 1959. Бронза. 200x70. Музей китайської революції

Бронзова скульптура «Портрет Ду Фу» (Рис. 2) була першою роботою Цянь Шаову після Культурної революції (1966–1976). Ця скульптура експонувалася у Франції, Японії та інших країнах, демонструє значну художню трансформацію митця порівняно з «Піснею дороги». Вона виражає напружену боротьбу та потужну силу, спрямовану вгору, з акцентом на пластичній формі, що свідчить про зміну світогляду митця.

Скульптури Цяня Шаову «Сидячий портрет Ду Фу» (Рис. 3) та «Стояча статуя Ду Фу» (Рис. 4) також присвячені

репрезентативному поету епохи розквіту династії Тан – Ду Фу (杜甫, 712–770), який працював у рамках класичної поетичної системи. Хоча він писав переважно на піднесені теми, також не залишав без уваги жанр хвалебних віршів й тостів. Його вірші «Три чиновники» та «Три прощання» вважаються вершиною соціально-критичного спрямування в давній китайській поезії (творчість Ду Фу викладають в українських школах у рамках предмету «Зарубіжна література» у 8-му класі). Цянь Шаову захоплювався творчістю Ду Фу, що виразилося як



Рис. 2. Цянь Шаову. Портрет Ду Фу. 1984. Бронза. 41x40x62. Національний художній музей Китаю



Рис. 3. Цянь Шаову. Сидячий портрет Ду Фу. 1982. Бронза. Художній музей університету Цінхуа



Рис. 4. Цянь Шаову. Стояча статуя Ду Фу. 2007. Бронза. Встановлена біля Монумента Тисячоліття Китаю в Пекіні

у репрезентативних каліграфічних творах «Дивлячись» та «Ода горі Тай», так і в серії портретних зображень митця.

Звертаючись до фольклору в композиції «Дурний старий зрушує гори» (Рис. 5), майстер розкриває глибинні пласти національного світогляду. Давня легенда «Юйгун пересуває гори», що прославляє завзятість, наполегливість, працьовитість і далекоглядність, завдяки митцю знайшла вираження у бронзі. Стилiстичні особливості роботи демонструють характерний для Цянь Шаову поєднання монументалізму з пластичною динамікою. Митець відходить від класичної гладкості бронзової поверхні, надаючи їй експресивної, майже живописної якості.

У скульптурі «Портрет Цао Сюеціня» 1995 року (Рис. 6) Цянь Шаову використовує інший підхід, ніж у портреті Ду Фу. Автора роману «Сон у червоному теремі», який вважається шедевром китайської класичної літератури, Цао Сюеціня (曹雪芹, 1724–1764) митець описував натхненним фразою «втомлені очі». Цей вислів був взятий з вірша Хун'ї «Все у втомлених очах вченого». Саме тому майстер зосередився на зображенні слізливих, закритих очей літератора, залишаючи решту його обліку майже «туманним».

У цьому творі Цянь Шаову простежуються особливості традиційної пластики Китаю, зокрема різьблення династій Цінь та Хань (221 до н.е.–220 н.е.), яке повторювало форму та обриси каменю, адаптуючись до природної форми матеріалу. Зосереджуючись на втіленні внутрішнього світу, а не зовнішньої подоби, він передає духовну сутність поета через напружену експресію обличчя [2].

Епоха династії Тан дала світові цілу плеяду поетичних геніїв, чий імена назавжди ввійшли в золотий фонд китайської літератури. Серед них особливе місце займає Чжан Цзі, чия слава заснована на безсмертному творі – вірші «Нічна швартовка біля кленового мосту». За переказами, поет створив його, проходячи повз храм Ханьшань, втіливши у строфах нічну стоянку корабля на річці Янцзи. У цих рядках з неймовірною образністю та тонкістю втілені образи осіннього місяця, крики нічних птахів, морозне повітря, клени над рікою, далекі вогні рибалок і самотність мандрівника – вся меланхолійна краса південного нічного пейзажу.

Скульптура Цянь Шаову, присвячена поету Чжан Цзі (张继, близько 730–780), є втіленням глибокої поваги до духовної спадщини



Рис. 5. Цянь Шаову. Дурний старий зрушує гори. 1983. Бронза.
Художній музей університету Цінхуа

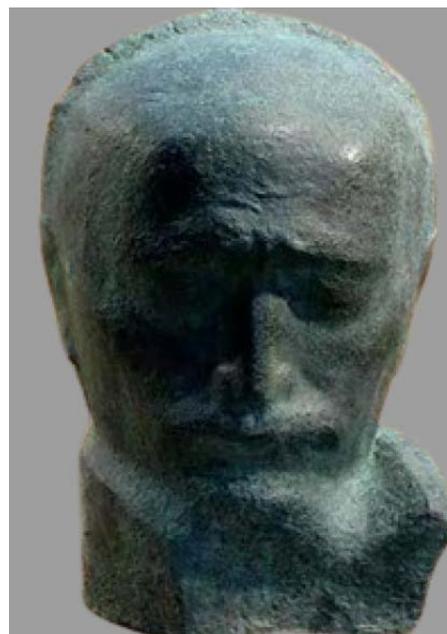


Рис. 6. Цянь Шаову. Портрет Цао Сюеціня. 1995. Бронза.
Пекін



Рис. 7. Цянь Шаову. Портрет Чжан Цзі. 1992. Бронза. 130x300. Сучжоу, храм Ханьшань

епохи Тан (Рис. 7). Митець обрав спокійну, розслаблену позу літератора, передаючи стан внутрішньої зосередженості та споглядальності, властивий людині, зануреній у роздуми про природу й життя. М'яка пластика форми, плавність ліній і стриманий реалізм скульптури переграють з естетикою традиційного китайського мистецтва, в якому важливим є не зовнішній динамізм, а внутрішній рух душі. Цянь Шаову майстерно поєднав монументальність із відчуттям камерності: поет ніби спочиває після натхнення, уособлюючи гармонію між людиною та Всесвітом. Скульптура органічно вписується в садово-храмовий простір Ханьшаня (місця де був написаний вірш поета), продовжуючи традицію вшанування видатних діячів як провідників духовної мудрості Китаю.

Пізніше Цянь Шаову створив для храмового комплексу Ханьшань монументальну скульптурну композицію «Нічна швартовка біля Кленового мосту – портрет Ні Юньліня» (Рис. 8), в якій художник поєднав літературний мотив із однойменного вірша Чжан Цзі з образом видатного китайського пейзажиста доби Юань – Ні Юньліня (倪瓚, 1301–1374). Скульптура вшановує митця, який уособлює ідеал веньженьхуа (文人画) – «живопису вечних», що відзначався духовною глибиною, інтелектуалізмом та стриманою естетикою.

Композиція вирішена в дусі споглядальності: Ні Юньлінь зображений сидячим,



Рис. 8. Цянь Шаову. Нічна швартовка біля Кленового мосту – портрет Ні Юньліня. 2004. Бронза. Сучжоу, храм Ханьшань

у задумливій позі, зануреним у внутрішній світ і споглядання природи, тоді як юний учень, що стоїть поруч, спрямовує погляд углиб простору. Така двофігурна побудова втілює діалог поколінь і передачу творчого досвіду. Хвиляста пластика бронзи, що нагадує рельєф скель і течію води, створює відчуття гармонійного злиття людини з природою – мотиву, який був центральним у філософських поглядах Ні Юньліня. Пастинована зелена поверхня надає образу відчуття давнини й духовної тиші, що переграється з естетикою його мінімалістичних пейзажів, де порожнеча, повітря і простір виступають як головні носії змісту. У такий спосіб Цянь Шаову передає не лише шану великому майстру минулого, а й утверджує ідеал художника-споглядальника, для якого мистецтво є формою внутрішнього самозглиблення і духовної рівноваги.

У 1999 році Цянь Шаову закінчує роботу над монументальним гранітним портретом Сунь Ятсена розміром 10x27 метрів, встановленого у парку Чжуншань, Шеньчжень. А в 2002 році презентує новий бронзовий «Портрет Сунь Ятсена» (Рис. 9). Сунь Ятсен (孙逸仙, 1866–1925) – китайський лікар та політичний діяч, який був першим тимчасовим президентом Китайської Республіки, після її заснування у 1912 році. Як найвизначнішого діяча, Сунь Ятсена часто називають «Батьком нації», що відіграв важливу роль

у поваленні династії Цін під час Синьхайської революції.

Фігура виконана в повний зріст, у класичній позі: з опорою на тростину, спина пряма, погляд спрямований уперед, що створює враження стійкості та духовної рішучості. Бронзова пластика відрізняється матеріальною щільністю, коли текстура поверхні не надто відполірована, з помітними слідами обробки, що нагадує пам'ятник, що з часом отримав сліди давнини. Композиційно скульптура інтегрована в навколишній простір свого розміщення – площі Яншо: вертикальні пропорції фігури контрастують із горизонтальними елементами пейзажу, водного простору та гір за спиною образу.

На початку 2000-х років Цянь Шаову отримав від Центральної академії образотворчих мистецтв (CAFA) замовлення створити бронзовий портрет Сюй Бейхуна (徐悲鴻, 1895–1953), видатного художника-педагога, першого президента академії. У своїй скульптурі (Рис. 10) Цянь Шаову вшановує свого вчителя та майстра, який дав поштовх розвитку китайського сучасного живопису. Образ Сюй Бейхуна передано з великою увагою до характеру: постать зображена в спокійній, урочистій позі: погляд спрямований вперед, що символізує

водночас спадкоємність традиції та творчий потенціал. Бронзова фактура з м'якою патиною підкреслює не лише монументальність, а й внутрішній зв'язок між автором та його вчителем, коли матеріал і форма стають засобом подяки і пам'яті [11].

Окрім створення серії монументальних портретів видатних діячів династичного та Нового Китаю, Цянь Шаову звертався до більш інтимних, особистісних тем, утілюючи в бронзі образи, що глибоко запали йому в пам'ять із дитинства та стали джерелом його творчого натхнення. Як відомо, митець був уродженцем міста Усі (провінція Цзянсу) та з дитинства жив у середовищі, сповненому художніх і культурних вражень. До семи років він мешкав у старовинному міському дворі, сусідом якого був відомий сліпий народний музикант А Бін (справжнє ім'я – Хуа Яньцзюнь, 华彦钧, бл. 1893–1950). У пам'яті скульптора назавжди закарбувалися звуки мелодії «Ерцюань Іньюе» – тихої, меланхолійної композиції, яку музикант виконував ночами, мандруючи вулицями рідного міста. Цянь Шаову згадував, як крізь темряву під тьмяним вуличним ліхтарем проходила фігура бідного музиканта, і ця постать – зігнута, самотня, але сповнена гідності, залишила глибокий слід у його свідомості.



Рис. 9. Цянь Шаову. Портрет Сунь Ятсена. 2002. Бронза. Яншо, Гуїлінь



Рис. 10. Цянь Шаову. Портрет Сюй Бейхуна. 2004. Бронза. Пекін



Рис. 11. Цянь Шаову. Сидяча статуя А Біна. 2004. Бронза. Площа Ерцюань міста Усі



Рис. 12. Цянь Шаову. Стояча статуя А Біна. 1999. Бронза. Гробниця А Біна в Хуейшані

Згодом цей образ став для скульптора джерелом натхнення, втілюючись у серії робіт, присвячених А Біну. У скульптурі «Сидяча статуя А Біна» (Рис. 11) Цянь Шаову відмовився від зовнішньої описовості, створивши не портрет у традиційному сенсі, а узагальнений символ людської долі й духовної сили митця. У творі представлений образ виснаженого музиканта, у скромному, зношеному одязі, проте його поза сповнена внутрішньої зосередженості: він ніби слухає відлуння власної мелодії. Цянь Шаову прагне не показати страждання, а передати глибину внутрішнього світу людини, для якої музика стала єдиною формою існування.

Художник неодноразово підкреслював, що його духовні та естетичні основи були закладені саме в містечку Усі. Образ А Біна, якого він бачив у дитинстві, жив у його пам'яті десятиліттями, доки не набув матеріального втілення у бронзі (Рис. 12). Ця скульптура, сповнена гуманістичного звучання, є не лише даниною пам'яті народному музикантові, але й ліричним узагальненням теми

людської самотності, гідності та сили творчого духу.

Висновки. Творчість Цянь Шаову демонструє унікальний синтез монументальної статичності та динамічної жанровості, що формує багатогранну образну мову його скульптури. У монументальних портретах митець поєднує класичну строгість композиції з глибокою психологізацією образів, тоді як у жанрових роботах розкривається його вміння передавати рух та емоційну напругу через пластику форм. Ця динаміка не є випадковою – вона стала відповіддю на виклики часу. Для Цянь Шаову основним питанням стало збереження і творче переосмислення китайської образотворчої традиції в умовах історичних трансформацій. Його різні підходи – від статичних портретних зображень до динамічних портретно-жанрових композицій – є виразом органічного, а не свідомо конструйованого зв'язку з культурною спадщиною, що дозволило йому стати «китайським Роденом» не через наслідування, а через глибинне відтворення національного світогляду.

Література:

1. 王子云. 中国雕塑艺术史. 北京: 岳麓书社. 2005. 707 页. [Ван Цзюнь. Історія китайської скульптури. Пекін: Видавництво «Юелу». 2005. 707 с.]
2. 马国馨. 我凭我手拨心弦—纪念钱绍武先生. 2022. [Ма Госін. Я власними руками обриваю струни свого серця – на згадку про пана Цянь Шаову]. URL: <https://www.tsinghua.org.cn/info/1954/37272.htm>
3. 邢星. 雕刻灵魂——访雕塑家、书法家钱绍武. 人民教育. 2012. 12期. 页. 51–54. [Сін Сін. Різьблення душі: інтерв'ю зі скульптором та каліграфом Цянь Шаову. *Народна освіта*. 2012. Вип. 12. С. 51–54.]

4. 隋建国. 纪念 | 深切缅怀雕塑艺术家钱绍武先生. 2021. [Суй Цзяньго. Пам'яті скульптора Цянь Шаову]. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/JJ0LyL41N1bIXg4_U2FxA
5. 孙振华. 中国当代雕塑. 河北美术出版社. 2009. 299页. [Сунь Чженьхуа. Сучасна китайська скульптура. Видавництво образотворчих мистецтв Хебея. 2009. 299 с.]
6. 秦越. 劳动颂: 穿越时空的劳动号子. 2013. [Цінь Юе. Ода праці: трудова пісня крізь час і простір]. URL: https://news-12371-cn.translate.google.com/2013/05/01/ARTI1367360179519868.shtml?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sdn
7. 钱绍武. 从立体到平面: 钱绍武水墨人体. 安徽美术出版社. 1999. 40 页. [Від тривимірного до двовимірного: фігури Цянь Шаову, виконані тушшю та фарбою. Видавництво образотворчих мистецтв Аньхой. 1999. 40 с.]
8. 钱绍武, 范伟民. 著名雕塑家钱绍武解读. 中国雕塑年鉴. 2007. 341–345 页. [Цянь Шаову, Фань Веймін. Відомий скульптор Цянь Шаову інтерпретує. Щорічник китайської скульптури. 2007. С. 341–345.]
9. 朱炳仁铜. 这个绝对不行的学生竟然成为中国雕塑界的大师! 2019. [Zhu Bingren Copper. Цей абсолютно невдалий студент несподівано став майстром китайської скульптури.]. URL: https://www.sohu.com/a/332544019_100140083
10. 盛静. 天趣、苍茫与入木三分—钱绍武雕塑的审美追求. 2021. [Шен Цзін. Природна чарівність, неосаяжність і прониклива глибина: естетичні пошуки скульптур Цянь Шаову.]. URL: <https://www.rmzxw.com.cn/c/2021-09-08/2950780.shtml?n2m=1>
11. 杨齐. 一个雕塑家的中国——钱绍武先生个案研究. 雕塑. 2019. № 4. 页. 64–71. [Ян Ці. Китай скульптора: приклад пана Цянь Шаову. Скульптура. 2019. № 4. С. 64–71.]

References:

1. 王子云. (2005). 中国雕塑艺术史. [History of Chinese Sculpture Art].北京:岳麓书社. Beijing: Yuelu Publishing House, 707. [in Chinese].
2. 马国馨. (2022). 我凭我手拨心弦—纪念钱绍武先生. [I pluck the strings of my heart with my own hands – In memory of Mr. Qian Shaowu]. Retrieved from: <https://www.tsinghua.org.cn/info/1954/37272.htm> [in Chinese].
3. 邢星. (2012). 雕刻灵魂——访雕塑家、书法家钱绍武. [Carving the Soul: An Interview with Sculptor and Calligrapher Qian Shaowu]. 人民教育. People's Education, 12 [in Chinese].
4. 隋建国. (2021). 纪念 | 深切缅怀雕塑艺术家钱绍武先生. [Memorial | Deeply remembering the sculptor Mr. Qian Shaowu]. Retrieved from: https://mp.weixin.qq.com/s/JJ0LyL41N1bIXg4_U2FxA [in Chinese].
5. 孙振华. (2009).中国当代雕塑. [Contemporary Chinese Sculpture]. 河北美术出版社. Hebei Fine Arts Publishing House, 299. [in Chinese].
6. 秦越. (2013). 劳动颂: 穿越时空的劳动号子. [Ode to Labor: A labor song that transcends time and space]. Retrieved from: https://news-12371-cn.translate.google.com/2013/05/01/ARTI1367360179519868.shtml?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sdn [in Chinese].
7. 钱绍武. (1999). 从立体到平面: 钱绍武水墨人体. [From Three-Dimensional to Two-Dimensional: Qian Shaowu's Ink and Wash Figures]. 安徽美术出版社. Anhui Fine Arts Publishing House, 40. [in Chinese].
8. 钱绍武, 范伟民. (2007).著名雕塑家钱绍武解读. [Renowned sculptor Qian Shaowu interprets]. 中国雕塑年鉴. Chinese Sculpture Yearbook. [in Chinese].
9. 朱炳仁铜. (2019). 这个绝对不行的学生竟然成为中国雕塑界的大师! [This absolutely unworthy student unexpectedly became a master in the Chinese sculpture world!]. Retrieved from: https://www.sohu.com/a/332544019_100140083 [in Chinese].
10. 盛静. (2021). 天趣、苍茫与入木三分—钱绍武雕塑的审美追求. [Natural charm, vastness and penetrating depth: the aesthetic pursuit of Qian Shaowu's sculptures]. Retrieved from: <https://www.rmzxw.com.cn/c/2021-09-08/2950780.shtml?n2m=1> [in Chinese].
11. 杨齐. (2019).一个雕塑家的中国——钱绍武先生个案研究. [A Sculptor's China: A Case Study of Mr. Qian Shaowu]. 雕塑. Sculpture, 4. [in Chinese].

Стаття надійшла: 26.10.2025

Прийнято: 11.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 741.6(100+477):316.774

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.6>**Колесник Данило Андрійович,**

здобувач вищої освіти

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

ORCID ID: 0009-0007-3937-1297

24gd_kolesnyk_d@kdidpamid.edu.ua

Гальчинська Ольга Сергіївна,

доктор філософії з дизайну, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0000-0002-3030-6911

ResearcherID: НТР-9668-2023

galchinskaya_olga@kdidpamid.edu.ua

СВІТОВІ ТА УКРАЇНСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У СТВОРЕННІ СОЦІАЛЬНИХ ПЛАКАТІВ

У статті досліджено сучасні світові та українські тенденції розвитку соціального плаката як засобу візуальної комунікації. Проаналізовано його функціональні, естетичні та змістові аспекти в контексті глобальних викликів і локальних соціокультурних процесів. Соціальний плакат розглянуто як інструмент формування громадської думки, повідомлення соціальних меседжів та вираження суспільних ідеалів. Визначено, що трансформація його візуальної мови зумовлена впливом цифрових технологій, історичного досвіду, культурного середовища та соціальних потрясінь. Наголошено, що сучасний плакат виходить за межі комунікаційної функції, стаючи культурним явищем, здатним впливати на емоційно-психологічному рівні, активізувати соціальні дії та відображати дух епохи.

Об'єктом дослідження є соціальний плакат як форма художньо-комунікативного висловлювання в умовах сучасного інформаційного суспільства. Предметом дослідження виступають художньо-композиційні прийоми, семіотичні коди, колірна та типографічна структура, які забезпечують ефективність комунікації. Методологія роботи ґрунтується на комплексному застосуванні порівняльного, аналітичного, мистецтвознавчого та контент-аналізу. Порівняно візуальні рішення та змістові особливості світових і українських зразків соціального плаката, що дозволило окреслити провідні тенденції його еволюції.

У результаті проведеного аналізу встановлено, що в глобальному контексті соціальний плакат зберігає провідну роль у політичних кампаніях, екологічному та правозахисному активізмі, а в Україні він набуває особливої ідентифікаційної функції – стає символом національної єдності, спротиву та культурного самоствердження. Визначено, що цифровізація, поєднання традиційних і нових медіа, а також воєнні події суттєво змінюють способи комунікації через плакат, надаючи йому нових візуальних форм і смислових акцентів.

Зроблено висновок, що сучасний соціальний плакат є динамічним явищем, яке змінюється під впливом технологічних інновацій, політичних подій і соціальних рухів. Він поєднує естетику, символіку та соціальну функцію, зберігаючи здатність оперативно реагувати на трансформації суспільства. В українських реаліях плакат виступає не лише мистецьким об'єктом, а й важливим інструментом громадянського висловлювання, формуючи колективну свідомість і візуальний нарратив доби.

Ключові слова: соціальний плакат, візуальна комунікація, художньо-композиційні рішення, символіка, цифрові технології, громадська думка, графічний дизайн.

Kolesnyk Danylo, Halchynska Olha. WORLD AND UKRAINIAN TRENDS IN CREATING SOCIAL POSTERS

The article examines the current global and Ukrainian trends in the development of the social poster as a means of visual communication. Its functional, aesthetic and content aspects are analyzed in the context of global challenges and local socio-cultural processes. The social poster is considered as a tool for forming public opinion,

transmitting social messages and expressing social ideals. It is determined that the transformation of its visual language is due to the influence of digital technologies, historical experience, cultural environment and social upheavals. It is emphasized that the modern poster goes beyond the communication function, becoming a cultural phenomenon capable of influencing the emotional and psychological level, activating social actions and reflecting the spirit of the era.

The object of the study is the social poster as a form of artistic and communicative expression in the conditions of the modern information society. The subject of the study is artistic and compositional techniques, semiotic codes, color and typographic structure, which ensure the effectiveness of communication. The methodology of the work is based on the complex application of comparative, analytical, art history and content analysis. The visual solutions and content features of world and Ukrainian samples of the social poster were compared, which allowed us to outline the leading trends in its evolution.

As a result of the analysis, it was found that in the global context, the social poster retains a leading role in political campaigns, environmental and human rights activism, and in Ukraine it acquires a special identification function – it becomes a symbol of national unity, resistance and cultural self-affirmation. It was determined that digitalization, the combination of traditional and new media, as well as military events significantly change the methods of communication through the poster, giving it new visual forms and semantic accents.

It is concluded that the modern social poster is a dynamic phenomenon that changes under the influence of technological innovations, political events and social movements. It combines aesthetics, symbolism and social function, while maintaining the ability to respond quickly to the transformations of society. In Ukrainian realities, the poster acts not only as an artistic object, but also as an important tool of civic expression, forming the collective consciousness and visual narrative of the era.

Key words: social poster, visual communication, artistic and compositional solutions, symbolism, digital technologies, public opinion, graphic design.

Вступ. Дослідження соціального плаката в українському та світовому контексті охоплюють його художньо-композиційні особливості та соціальну функцію. У науковому дискурсі плакат визначається як форма візуальної комунікації, здатна транслювати ідеї й заклики. Плакат – це комунікаційний носій великого формату, що поєднує зображення або фото з коротким гаслом і використовується для агітації, реклами, пропаганди чи просвітництва. Це підкреслює його універсальність як візуально-текстового медіа.

Сучасне трактування значно розширює його функціональність: плакат розглядається не лише як засіб комунікації з масовою аудиторією, а й як учасник соціального дискурсу, здатний формувати суспільні настрої, цінності та громадянську свідомість. Він виходить за межі державної ідеології, стаючи інструментом громадського діалогу та підтримання актуального обміну між владою, громадою й особою. Зростає увага до його змісту: тематика й образність плаката стають головними засобами комунікації з глядачем. Художні прийоми відображають проблеми суспільства й привертають увагу до актуальних тем, особливо в періоди змін чи криз.

В Україні його роль особливо виразна: плакат стає елементом національної самоусвідомленості, символом єдності та архівом суспільних переживань, особливо в умовах війни. Розуміння сучасної ролі плаката неможливе без урахування історичних передумов, адже саме крізь минуле простежуються зміни в тематиці, стилістиці й функціях жанру.

У світовій науці соціальний плакат вивчають як частину візуальної культури, медіакомунікації та активізму. Західні автори аналізують його вплив на протестні настрої, екологічну свідомість і правозахисний рух, а також взаємодію з вуличним мистецтвом і цифровими платформами. Таким чином, соціальний плакат постає як багаторівневе явище – від функціонального інструменту до художньої форми з ідеологічним, культурним і соціальним навантаженням.

Матеріали та методи. Матеріальну базу дослідження становлять сучасні соціальні плакати українських і зарубіжних авторів: Джоша МакФі, Вікторії Вогдіс, Андрія Єрмоленка, що охоплюють період від початку 2000-х до 2025 року. До аналізу включено також зразки, поширені у публічних офлайн-та онлайн-просторах, які відображають

актуальні соціальні, політичні й культурні тенденції. Джерельну базу склали наукові публікації, матеріали фахових видань, електронні ресурси, каталоги виставок та візуальні архіви сучасних художників і дизайнерів, що забезпечило комплексне бачення розвитку соціального плаката в художньому та комунікаційному вимірах.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого, культурологічного, соціально-комунікаційного та дизайнерського підходів. Використано методи аналізу і синтезу – для узагальнення теоретичних засад; порівняльний – для виявлення спільних і відмінних художніх рішень; контент-аналіз – для дослідження структурних і семантичних елементів; візуально-аналітичний – для вивчення взаємодії кольору, типографіки й композиції як засобів емоційного впливу. Поєднання зазначених підходів забезпечило цілісне розуміння взаємозв'язку між художньою формою, змістом і комунікативною функцією соціального плаката в сучасному культурному просторі.

Результати. У сучасному світі соціальний плакат залишається важливим засобом візуальної комунікації, що відображає суспільні зміни та проблеми [1]. З часом він еволюціонував від простої інформативності до емоційного впливу, зберігаючи гнучкість змісту й форми, що дає змогу реагувати на актуальний контекст.

Форма та композиція важливі для передачі повідомлення та виклику певних емоцій [2].

Вони визначають, як глядач сприймає основний меседж, на що звертає увагу та яку емоційну реакцію відчуває. Вдале поєднання кольору, шрифту й простору дозволяє плакату не лише інформувати, а й спонукати до дії чи переосмислення проблеми.

Значення та естетичний вплив плаката неминуче змінюються відповідно до соціально-культурного та просторового контексту, в якому він з'являється, адаптуючись до оточення, водночас прагнучи візуального резонансу з ним [3]. Це робить його живим носієм культури та ідей, здатним адаптуватися до нових викликів, зберігаючи при цьому свою актуальність і силу впливу на свідомість глядача.

Яскравим прикладом цього підходу є плакати Джоша МакФі (рис. 1). У його роботах сміливі кольори й виразні шрифти акцентують головну ідею та одразу привертають увагу. Домінування червоного створює напругу і привертає увагу, посилюючи заклик до дії. Такі плакати про страйки, протести та захист народної історії не лише інформують, а й спонукають реагувати, підкреслюючи силу форми й композиції. Прагнення до гармонії із середовищем вимагає від плакату не лише відповідності контексту, а й точного втілення змісту через візуальні засоби. Важливо швидко й чітко передати ідею глядачеві, поєднуючи естетику з емоційною виразністю.

З точки зору дизайну, сильніша візуальна ієрархія означає, що графічний дизайн,

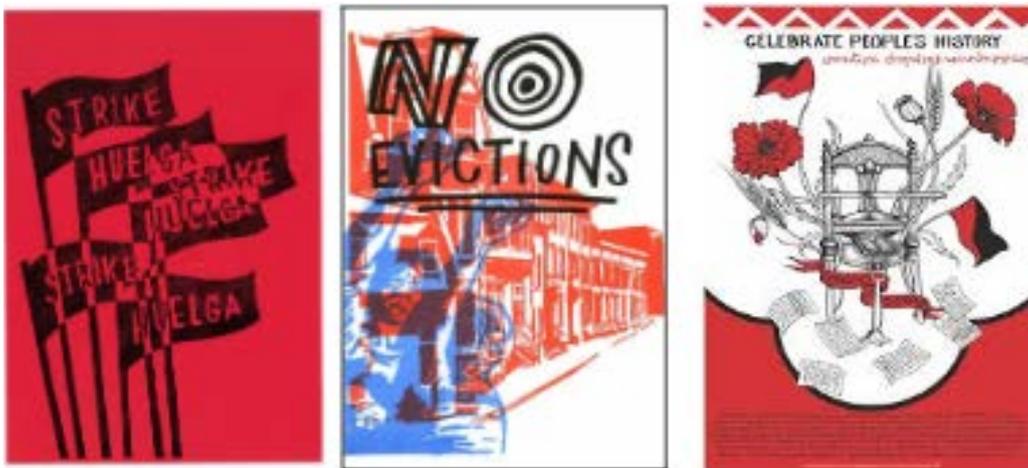


Рис. 1. Плакати Джоша МакФі, 2002–2025 рр., США

наприклад плакат, керує тим, як більшість людей розглядають плакат [4]. Спершу плакат викликає емоцію, а потім розкриває зміст через символи, текст і контрасти, забезпечуючи одночасно свідомий і підсвідомий вплив.

Типографіка є фундаментальним компонентом дизайну та значною мірою впливає на його успіх. Вона відіграє важливу роль у передачі ідеї дизайну, формуванні ідентичності бренду та впливі на аудиторію [5]. Дизайнери повинні ретельно підбирати та організовувати типографіку, щоб дизайн ефективно та відповідно до свого призначення передавав інформацію.

Окрім тексту, у соціальному плакаті важливу роль відіграє кольорова гама. Вона формує перше враження й підсилює або пом'якшує сприйняття меседжу, адже через колір відбувається емоційне спілкування з глядачем.

Гарним прикладом такого поєднання є серія плакатів «WAR IN UKRAINE» авторки Вікторії Вогдіс (рис. 2), що вирізняється яскравими візуальними метафорами та лаконічними текстами, які легко зчитуються й викликають емоційну реакцію. Короткі слогани підсилюють образи, роблячи їх зрозумілими й переконливими. Колірна гама з переважанням синього, жовтого, червоного та чорного створює контраст, апелює до національної символіки та підкреслює драматизм.

Приклад України часів війни показує [6], що плакат залишається важливим

інструментом воєнної пропаганди, пропагуючи патріотичне та проактивне ставлення і заохочуючи до дій на підтримку воєнних зусиль, водночас зазнаючи суттєвих змін у своїй формі та засобах поширення. Аналіз різних типів низових та інституційних ініціатив, пов'язаних зі створенням та поширенням плакатів в українських офлайн- та онлайн-публічних просторах, дозволив зосередитися на двох питаннях: по-перше, як онлайн-ЗМІ сприяють створенню та розповсюдженню плакатів в офлайн-форматах і дозволяють їм вийти за рамки традиційної друкованої форми; і по-друге, як плакати стають зручним інструментом партисипативної пропаганди, залучаючи різних державних та недержавних суб'єктів до їх виробництва та поширення.

Певні колірні палітри приваблюють глядача та створюють відчуття комфорту, тоді як інші ізолюють його та дезорієнтують [7]. Таке тонке налаштування кольору дозволяє керувати емоційною атмосферою плаката і глибше занурити глядача в суть повідомлення. Людина сприймає кольори, асоціюючи їх з певними емоціями: жовтий – з радістю, чорний – зі смутком, світлі кольори – з позитивом, а темні – з негативними емоціями [8].

Колірна палітра – це інструмент, що поєднує традиції з сучасністю, допомагаючи культурі зберігати коріння й адаптуватися до нових тенденцій. Український дизайн, хоч і без усталеної теоретичної бази, поступово стає важливою частиною національного інтелектуального простору.



Рис. 2. Плакати Вікторії Вогдіс, Україна 2022 р.

Незважаючи на брак наукових розвідок, український дизайн, який ще не створив ґрунтовної теоретичної бази, упевнено стає одним із важливих чинників нашого інтелектуального буття [9]. Формуються нові підходи до візуальної комунікації, що відображають сучасні культурні й соціальні реалії. Це особливо проявилось під час складних викликів, коли головними пріоритетами стали боротьба за життя й захист рідної землі. Війна, що набула нової масштабності, стала ключовою темою графічного дизайну, спонукаючи суспільство до нових форм самовираження через мистецтво.

Сучасні тенденції засобів графічної реклами розвиваються паралельно з висвітленням основних соціальних проблем. Лютий місяць 2022 року для українського суспільства став демаркаційним, визначивши його пріоритети – це боротьба за життя, Україну, власну ідентичність. Проблема війни в українському соціо-просторі існувала з 2014 року, але з повномасштабним вторгненням вона стала домінуючою темою у проєктах графічного дизайну. Суспільство перебувало в стресовому стані, але згодом на зміну емоціям прийшло рішення долучитись до інформаційного спротиву та говорити правду через мистецтво. Плакати, листівки, брошури – все це стало засобом боротьби і донесення ідеї української незламності та боротьби за свободу [10].

У цьому контексті особливе місце посідає творчість українського митця Андрія

Єрмоленка, чії роботи стали яскравим прикладом поєднання графічного мистецтва та громадянської позиції. Його серія плакатів 2022 р., виконана у синьо-жовтій гамі, транслює ідею заклику до міжнародної спільноти у підтримці України та наголошують на єдності у протидії російській агресії (рис. 3).

Крім визнаних авторів, сучасні українські дизайнери також створюють соціальні плакати, що порушують актуальні теми ХХІ століття. У роботах Колесніка Д. (рис. 4) увага зосереджена на проблемах війни, екології та залежностей, які продовжують впливати на українське суспільство. Для візуального висловлення цих тем автор використав змішану техніку: поєднання фотоколажу, рукотворної графіки, газетних текстур і яскравих акцентних кольорів. Таке стилістичне рішення надає роботам експресивності, емоційного напруження та відчуття реальної присутності у подіях. У першому плакаті про війну створено контраст між темною фігурою дитини та яскравою кулькою у кольорах українського прапора, що протиставляє надію і майбутнє знищенню та насильству, представленому у вигляді купи зброї й кривавих слідів. Другий плакат присвячений екологічній темі: силуети промислових заводів та задушливий дим співіснують з образом дерева життя, що символізує крихкість природи та залежність людей від власних дій. У третьому плакаті розкрито проблему залежності – через динамічні й хаотичні композиції, спотворений шрифт та контрастний



Рис 3. Плакати Андрія Єрмоленка, Україна 2022 р.

чорно-рожевий стиль передано внутрішню боротьбу людини, втрату контролю та власної ідентичності. Таким чином, кожна робота спрямована на привернення уваги до важливих соціальних викликів, провокуючи глядача до роздумів і формуючи високу емоційну залученість.

Плакат, незважаючи на розвиток новітніх медіа, лишається одним із основних інформаційно-художніх джерел і потужною мистецькою зброєю. Він миттєво привертає увагу і формує акценти комунікації як всередині країни, так і на міжнародній арені [11]. У відповідь на суспільні виклики графічний дизайн перетворився з засобу візуального спілкування на потужну зброю інформаційної боротьби. Його завдання – не лише інформувати, а й мотивувати, об'єднувати, пробуджувати громадянську свідомість. У цьому контексті плакат став символом незламності духу та підтримки.

В епоху цифрових технологій зростає популярність інтернет-мему – зображення або фрагмент тексту, який швидко копіюється та поширюється користувачами Інтернету можна розглядати як цифрове відлуння плаката. Незважаючи на те, що класичний друкований плакат більше не домінує в сьогоденній медіа-середовищі, він продовжує надавати потужний вплив у цифровому світі, і, можливо, найбільш вагомий у сфері соціуму, політики та активізму [12].

Його сила у здатності поєднувати зміст, емоцію та заклик до дії в одному візуальному посилює. Саме це забезпечує актуальність плаката, надихаючи нові покоління митців на створення виразних образів, що пробуджують свідомість і спонукають до дії.

Цифрові плакати представили інтерактивні елементи, такі як сенсорні екрани, доповнена реальність (AR) та рух, що дозволяє дизайнерам більше взаємодіяти з людьми [13]. Це сприяє глибшому зануренню глядача та емоційному залученню до повідомлення. Реалії сьогодення в умовах інтеграції графічного дизайну і реклами зумовлюють подальший розвиток плакату. Традиційна плакатна форма під натиском Інтернет-реклами та динамічних телевізійних рекламних роликів зазнає істотних змін. Дизайнери впроваджують інноваційні художні прийоми та вирішення. Потужний плакатний образ з варіаціями кольору чи графічних елементів з площини плакату традиційного розміру переходить як на великоформатні носії зовнішньої реклами (білборди, брендмауери), так і на найменші (стікери, листівки), а також на усю рекламно-сувенірну продукцію, роблячи процес комунікації більш багатоплановим та ефективним.

Водночас, не лише розміри та форма у дизайні плакату, але й саме матеріально-технологічне забезпечення зазнає змін. У плакаті відображаються усі сучасні



Рис 4. Плакати Данила Колесника, Україна 2025 р.

проектні тенденції, пов'язані із розвитком технологій масового тиражування та відтворення. Ця тенденція поширюється на плакати традиційних аркушевих форматів [14]. У спектр засобів виразності, характерних для плакату, включається об'єм – цілком матеріальний третій вимір, відтак, образотворчий простір плакату виходить у зовнішнє середовище. Нові технології у виробництві поліграфічних матеріалів трансформуються на засоби виразності, які комплексно впливають на сенсорні відчуття людини: фактура, текстура, товщина, глянець або матовість паперу, властивість кольорового шару. Цифровий друк забезпечує перехід від видання плакатів масовим накладом до випуску малотиражних аркушів для конкретної, заздалегідь визначеної цільової аудиторії, а також унікальних авторських плакатів. Технологія вакуумного формування окремих елементів плакату з синтетичних матеріалів дозволяє надати об'єму та рельєфності необхідних для кращої комунікації (візуалізації на медичних, рекламних плакатах тощо).

У світі соціальний плакат і сьогодні є важливим інструментом активізму, реагуючи на глобальні виклики: зміну клімату, війну, дискримінацію. Попри цифровізацію, він зберігає силу впливу завдяки візуальній виразності. Плакати мають потенціал зробити екологічну інформацію легкодоступною для багатьох людей, стимулювати дискусію, генерувати нові ідеї та надихати учнів знаходити власний особистий сенс через особистий досвід [15]. Це сприяє глибшому залученню аудиторії та формуванню особистої відповідальності за навколишнє середовище.

Інтерактивні цифрові засоби створення плакату зменшують витрати на носії завдяки зручності, адаптивності та інтерактивності [16]. Сучасні цифрові рішення роблять комунікацію динамічнішою й гнучкішою, пропонуючи інтерактивні формати для швидкого оновлення контенту та залучення аудиторії. Перехід від друку до електронних носіїв скорочує використання паперу й відходи, зменшуючи екологічний слід.

З розвитком цифрових технологій класичні плакати еволюціонують у інтерактивні

платформи, що активніше взаємодіють з глядачем. Вони об'єднують візуальні образи з можливістю швидкого оновлення, поширення та індивідуального налаштування контенту. Візуальний комунікаційний дизайн на основі технології штучного інтелекту дозволяє поціновувачам брати участь у створенні, викликаючи інтерес та досягаючи емоційної згоди [17]. Взаємодія з віртуальним мистецтвом на основі ШІ змінює традиційну модель сприйняття, перетворюючи глядача з пасивного спостерігача на активного співтворця контенту.

Ідеологічна тенденція сучасного мистецтва демонструє відкритість та інклюзивність. Це, безсумнівно, підштовхує ентузіазм художника до самовираження до свого апогею, а плакат, як високотрансмісійний носій, стає рупором художника для вивільнення емоцій до глядача [18]. Одночасно ця відкритість відкриває можливості для взаємодії різних соціальних верств, допомагаючи мистецтву впливати на громадську думку та об'єднувати людей навколо значущих тем.

Також в умовах стрімкого розвитку високотехнологій сьогодні дизайн плакатів все ще зберігає свою тінь, наприклад, останніми роками популярні кислотний дизайн, стиль «парова хвиля» тощо [19]. Ці напрямки поєднують ностальгію з сучасними візуальними експериментами, створюючи унікальний код, що приваблює молодь і підкреслює індивідуальність виразу. Це доводить, що плакат лишається живим і гнучким, здатним реагувати на культурні й технологічні зміни.

Соціальний плакат нині переосмислюється – від простої агітації до багаторівневої комунікації, що поєднує естетику та зміст. Дизайнери активно використовують нові візуальні мови: інтерактив, доповнену реальність, виразні шрифти, анімацію. Це дозволяє плакату виходити за межі друку та інтегруватися у цифровий простір – соцмережі, екрани, застосунки.

В цифрову епоху дизайн плакатів робить акцент на персоналізації та підходах, заснованих на даних. Завдяки великим даним та технологіям штучного інтелекту [20], дизайнери можуть адаптувати контент плакатів до

інтересів та поведінки користувачів. Наприклад, плакати в цифровій рекламі можна персоналізувати на основі історії пошуку користувачів, активності в соціальних мережах та географічного розташування, що підвищує релевантність та привабливість реклами. Крім того, технології віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) запровадили нові виразні форми в дизайн плакатів. Завдяки AR статичні плакати можуть стати «живими», що дозволяє користувачам сканувати їх за допомогою смарт-пристроїв для перегляду анімації або 3D-моделей і навіть взаємодіяти з віртуальними елементами. VR забезпечує захопливий досвід, розширюючи традиційні двовимірні плакати у тривимірні простори [20].

Сучасний соціальний плакат стає персоналізованим і орієнтованим на конкретну аудиторію. Дизайнери адаптують інформаційний меседж до віку, мови, інтересів і цифрової поведінки глядача. Поєднання з методами UX/UI та аналітики робить плакат «чутливим» до контексту й здатним ефективно взаємодіяти з людьми.

Висновки. Соціальний плакат у сучасному світі продовжує відігравати ключову роль у формуванні суспільної свідомості, актуалізації важливих проблем і мобілізації

громадськості до дій. У результаті проведеного аналізу можна зробити висновок, що попри зміну медіаплатформ і технологічну трансформацію, плакат не втрачає своєї сили – навпаки, він адаптується, переосмислюється та зберігає здатність емоційно й візуально впливати на глядача.

У світовому контексті соціальний плакат демонструє широкий спектр тем: від екології до прав людини, активно використовуючи сучасні візуальні мови, цифрові засоби і вуличне мистецтво. В українському ж контексті він набуває особливої емоційної й ідеологічної глибини, стаючи інструментом національної самоідентифікації, солідарності та інформаційного спротиву в умовах війни.

Сучасний соціальний плакат поєднує естетику, символіку й чіткий меседж. Гармонія тексту, кольору й композиції забезпечує миттєве зчитування та емоційний відгук. Таким чином, соціальний плакат продовжує бути не лише художньою формою, а й важливим інструментом комунікації, впливу й мобілізації, як у глобальному, так і в локальному (українському) вимірах. Його здатність до адаптації та актуалізації свідчить про те, що цей жанр залишатиметься дієвим засобом відображення соціальних змін і боротьби за цінності ще тривалий час.

Література:

1. Колосніченко О. В., Єжова О. В., Остапенко Н. В., Кротова Т. Ф., Колосніченко М. В., Чжоу Ч. Адаптивне мистецтво сучасного плакату: соціальна комунікація та реклама. *Art and Design*. 2022. № 2. С. 79–93. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.7>
2. Сосницький Ю. О. Використання кольору, форми та композиції для створення ефективного художнього образу в соціальному плакаті. *Український мистецтвознавчий дискурс* 2024. Вип. 1. С. 195–203. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.25>
3. Wen L., Wang J., Wang C., Sun L. Research on the Visual Imagery of Posters Based on the Culture Code Theory of Design. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.861366>
4. Urano Y., Kurosu A., Henselman-Petrusek G., Todorov A. Visual Hierarchy Relates to Impressions of Good Design. 2021. P. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.31234/osf.io/hksf9>
5. Günay M. The Impact of Typography in Graphic Design. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*. 2024. Vol. 15, № 57. С. 1446–1464. DOI: <http://dx.doi.org/10.35826/ijoess.4519>
6. Olzacka E. Ukrainian Wartime Posters as a Tool of Participatory Propaganda During the Russian Invasion of Ukraine. *Czech Journal of International Relations*. 2024. Vol. 59, № 2. P. 39–74. DOI: <https://doi.org/10.32422/cjir.782>
7. Kim J., Suk H.-J. Prediction of the Emotion Responses to Poster Designs Based on Graphical Features: A Machine Learning-driven Approach. *Archives of Design Research*. 2020. Vol. 33, № 2. P. 39–55. DOI: <https://doi.org/10.15187/adr.2020.05.33.2.39>
8. Jonauskaitė D., Mohr C. Do we feel colours? A systematic review of 128 years of psychological research linking colours and emotions. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2025. Vol. 32, Issue 4. P. 1457–1486. DOI: <https://doi.org/10.3758/s13423-024-02615-z>

9. Даниленко В. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ. 2012. С. 7–19.
10. Тренди комерційної ілюстрації в Україні під час війни. *The Page*. 2024. 2 жовт. URL: <https://thepage.ua/ua/economy/trendi-komercijnoi-ilyustraciyi-v-ukrayini-pid-chas-vijni> (дата звернення 15.10.2025).
11. Galchynska O., Petrova I., Martynenko A., Kvasnytsya R., Kryvoruchko M. Comparative analysis of aesthetic and functional aspects of design approaches in the context of contemporary art. *Amazonia Investiga*, Vol.12(72). 2023. С. 216–225. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.72.12.19>
12. A short history of the poster. *Victoria and Albert Museum*. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-short-history-of-the-poster> (дата звернення 15.10.2025).
13. How digital OOH Advertising That Drives Results. *Pearl Media*. URL: <https://pearlmedia.com/digital-oo-advertising-drives-results/> (дата звернення 15.10.2025).
14. Markowitz E. M., Bailenson J. N. Virtual reality as a promising tool to promote climate change awareness. *Technology and Health*. 2020. С. 91–108. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-816958-2.00005-8>
15. Ndaruga A.M. Teacher Valuation and Use of Posters to Promote Sustainability of Wetlands in Kenya. *Applied Environmental Education & Communication*. 8 (2). 2009. 85–93. URL: <https://www.mazingirasafi.com/use-of-posters-in-environmental-awareness/> (дата звернення 15.10.2025).
16. Cherniyavskiy, V., Dubrivna, A., Cherniyavskiy, K., Galchynska, O., Bilozub, L. Digital art as new modern global trend in socio-cultural space of Ukraine. *Amazonia Investiga*, 11(60), 2022. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.60.12.16>
17. Стрижова О., Базилюк Е. Дослідження можливостей використання штучного інтелекту у візуальному та комунікативному видах генеративного дизайну. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Технічні науки*. 2023. № 4 (323). С. 307–309.
18. Wang Z. Research on the Design Method of Public Service Advertising Posters under the Background of Social Media. *BCP Social Sciences*. 2022. Vol. 20. P. 123–129. URL : <https://bcppublication.org/index.php/SSH/article/view/993/996>
19. Wang Y., Li Y. Research on Dynamic Poster Design in the Digital Age. *Highlights in Art and Design*. 2024. Т. 7, № 2. С. 12–16. DOI: <https://doi.org/10.54097/e3mmwv49>
20. Osadchiy V., Galchynska O., Krykbayeva S., Kasianenko K., Krasylnykova I. Interactive installations and innovative design solutions using artificial intelligence. *Sustainable Engineering and Innovation*. 2025 (2). 507–520. DOI: <https://doi.org/10.37868/sei.v7i2.id583>

References:

1. Kolosnichenko, O. V., Yezhova, O. V., Ostapenko, N. V., Krotova, T. F., Kolosiienko, M. V., & Chzho, C. (2022). Adaptive mystetstvo suchasnoho plakata: sotsialna komunikatsiia ta reklama. [Adaptive art of the modern poster: social communication and advertising]. [in Ukrainian].
2. Sosnitskiy, Yu. O. (2024). Vykorystannia koloru, formy ta kompozytsii dlia stvorennia efektyvnoho khudozhnoho obrazu v sotsialnomu plakati [Using color, shape and composition to create an effective artistic image in a social poster]. [in Ukrainian].
3. Wen, L., Wang, J., Wang, C., & Sun, L. (2022). Research on the Visual Imagery of Posters Based on the Culture Code Theory of Design. *Frontiers in Psychology*.
4. Urano, Y., Kurosu, A., Henselman-Petrusek, G., Todorov, A. (2021). *A Visual Hierarchy Relates to Impressions of Good Design*.
5. Günay, M. (2022). The Impact of Typography in Graphic Design. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*.
6. Olzacka, E. (2024). Ukrainian Wartime Posters as a Tool of Participatory Propaganda During the Russian Invasion of Ukraine. *Czech Journal of International Relations*.
7. Kim, J., & Suk, H.-J. (2020). Prediction of the emotion responses to poster designs based on graphical features: A machine learning-driven approach.
8. Jonauskaitė, D., & Mohr, C. (2025). Do we feel colours? A systematic review of 128 years of psychological research linking colours and emotions. *Psychonomic Bulletin & Review*.
9. Danylenko, V. (2015). *Dyzajn Ukrayiny v yevropejskomu vymiri XX stolittya* [Design of Ukraine in the European dimension of the 20th century]. In M. I. Yakovleva (Ed.), *Narysy z istoriyi ukrayinskogo dy`zajnu XX stolittya*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts. [in Ukrainian]
10. Trendy komertsiinoi ilustratsii v Ukraini pid chas viiny [Trends of commercial illustration in Ukraine during the war]. (2024). *The Page*. [in Ukrainian].

11. Galchynska O., Petrova I., Martynenko A., Kvasnytsya R., Kryvoruchko M. (2023). Comparative analysis of aesthetic and functional aspects of design approaches in the context of contemporary art. *Amazonia Investiga*, Vol.12(72).
12. A short history of the poster. (n.d.). *Victoria and Albert Museum*.
13. How digital OOH advertising that drives results. (n.d.). *Pearl Media*.
14. Markowitz, E. M., & Bailenson, J. N. (2020). Virtual reality as a promising tool to promote climate change awareness. *ResearchGate*.
15. Use of posters in environmental awareness. (2023). *Mazangira Safi*.
16. Cherniyavskiy, V., Dubrivna, A., Cherniyavskiy, K., Galchynska, O., Bilozub, L. (2022). Digital art as new modern global trend in socio-cultural space of Ukraine. *Amazonia Investiga*, 11(60).
17. Stryzhova, O., & Bazyliuk, E. (2023). Doslidzhennia mozhyvostei vykorystannia shtuchnoho intelektu u vizualnomu ta komunikatyvnomu vydakh heneratyvnoho dyzainu [Study of the possibilities of using artificial intelligence in visual and communicative types of generative design]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu. Seriya: Tekhnichni nauky*. [in Ukrainian].
18. Wang, Z. (2022). Research on the design method of public service advertising posters under the background of social media. *BSP Social Sciences*, 20, 123–129.
19. Wang, Y., & Li, Y. (2024). Research on dynamic poster design in the digital age. *Highlights in Art and Design*, 7(2), 12–16.
20. Osadchiy V., Galchynska O., Krykbayeva S., Kasianenko K., Krasylnykova I. (2025). Interactive installations and innovative design solutions using artificial intelligence. *Sustainable Engineering and Innovation*.

Стаття надійшла: 11.10.2025

Прийнято: 03.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 37.091.33:004.8:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.7>**Колесова Олена Анатоліївна,**

кандидат філософських наук,

старша викладачка кафедри професійної освіти та дизайну

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний

університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID ID: 0000-0001-9740-5511

kolesovaolena@gmail.com

Силенко Юлія Володимирівна,

старша викладачка кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

sylenko.yv@knutd.edu.ua

Іванова Маргарита Сергіївна,

асистентка кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0001-7484-7317

ivanova.ms@knutd.edu.ua

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У РОЗВИТКУ ПРОЄКТНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

У статті теоретично обґрунтовано роль технологій ШІ у розвитку проєктного мислення студентів-дизайнерів у процесі професійної підготовки. Проєктне мислення розглянуто як інтегративну компетентність, що поєднує аналітичні, креативно-евристичні, технологічні та рефлексивні процеси, спрямовані на створення інноваційних дизайн-продуктів. Уперше системно представлено структуру проєктного мислення у взаємозв'язку з функціями ШІ, які підтримують різні етапи дизайн-процесу: аналітичний (аналіз задач і користувачьких сценаріїв), генеративний (створення варіантів візуальних рішень за допомогою Midjourney, Firefly, DALL-E, Adobe Sensei), композиційно-концептуальний (інтеграція стилю, кольору, типографіки, звуку, відео) та рефлексивно-оцінювальний (тестування, етична експертиза, зворотний зв'язок). На основі аналізу освітніх компонентів дисциплін «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні», «ШІ у сфері дизайну», «Дизайн-графіка», «Основи мультимедійного дизайну», «Комплексне дизайн-проєктування» і «Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні» обґрунтовано педагогічні можливості використання ШІ у розвитку системного, критичного, креативного та етично відповідального мислення студентів. Запропоновано педагогічні умови ефективного застосування ШІ. Зроблено висновок, що ШІ у дизайнерській освіті виступає як технічним інструментом, так й когнітивним партнером, який сприяє розвитку аналітичного бачення, прогнозування результатів, візуальної культури й професійної етики майбутніх дизайнерів. Наукова новизна полягає у системному описі взаємозв'язку між етапами проєктної діяльності та відповідними функціями інтелектуальних інструментів, що забезпечують розвиток системного, прогностичного та етично відповідального мислення. Перспективи подальших розвідок убачаються у проведенні експериментальних досліджень для кількісного вимірювання рівня сформованості проєктного мислення в умовах інтеграції ШІ.

Ключові слова: дизайн, дизайн-освіта, штучний інтелект, ШІ, проєктне мислення, креативність, етика, цифрова трансформація, мультимедійний дизайн.

Kolesova Olena, Sylenko Yuliia, Ivanova Marharyta. THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DEVELOPMENT OF PROJECT-BASED THINKING AMONG DESIGN STUDENTS

The article theoretically substantiates the role of artificial intelligence (AI) technologies in the development of project-based thinking among design students during their professional training. Project-based thinking is viewed as an integrative competence that combines analytical, creative-heuristic, technological, and reflective processes aimed at creating innovative design products. For the first time, the structure of project-based thinking is systematically presented in correlation with the functions of AI that support different stages of the design process: analytical (problem definition and user scenario analysis), generative (creation of visual design variants using Midjourney, Firefly, DALL-E, and Adobe Sensei), compositional-conceptual (integration of style, color, typography, sound, and video), and reflective-evaluative (testing, ethical evaluation, and feedback). Based on the analysis of educational components of such disciplines as Computer Graphics, Modern Digital Technologies in Design, Artificial Intelligence in Design, Design Graphics, Fundamentals of Multimedia Design, Comprehensive Design Projecting, and Visual Communications in Multimedia Design, the pedagogical potential of AI integration for developing systemic, critical, creative, and ethically responsible thinking in students has been substantiated. Pedagogical conditions for the effective implementation of AI in the educational process have been proposed. It is concluded that AI in design education functions both as a technical tool and as a cognitive partner that fosters the development of analytical vision, result prediction, visual culture, and professional ethics in future designers. The scientific novelty lies in the systematic description of the interrelation between the stages of project activity and the corresponding functions of intelligent tools that ensure the development of systemic, predictive, and ethically responsible thinking. The prospects for further research involve conducting experimental studies to quantitatively measure the level of project-based thinking formation in the context of AI integration.

Key words: design, design education, artificial intelligence, AI, project-based thinking, creativity, ethics, digital transformation, multimedia design.

Вступ. Стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) докорінно змінює підходи до професійної підготовки дизайнерів, актуалізуючи необхідність формування в студентів здатності мислити проектно, гнучко та аналітично. Для сучасного дизайнера вже недостатньо володіти художніми засобами – він має уміти працювати на перетині креативності, технології й соціальної комунікації.

ШІ у цьому процесі постає технічним інструментом, зокрема когнітивним партнером, який стимулює пошук нових візуальних форм, допомагає аналізувати дані, прогнозувати сприйняття аудиторії, створювати оригінальні концепти. Саме тому його інтеграція в освітні дисципліни дизайнерського циклу набуває стратегічного значення.

У закладах вищої освіти цей процес уже реалізується через низку дисциплін. Зокрема, у курсах «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні» та «ШІ у сфері дизайну» студенти засвоюють основи генеративного моделювання та візуального прототипування.

На заняттях з «Дизайн-графіки», «Основ мультимедійного дизайну», «Комплексного

дизайн-проектування» і «Візуальних комунікацій у мультимедійному дизайні» ШІ використовується як засіб формування системного мислення, візуальної грамотності, вміння працювати з міжмедійними форматами.

Таким чином, дослідження ролі ШІ у розвитку проектного мислення майбутніх дизайнерів є актуальним напрямом педагогічної науки, що поєднує технологічний, креативний та гуманістичний виміри сучасної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнє десятиріччя демонструє помітну конвергенцію дизайну, освіти та інтелектуальних технологій. У вітчизняному й міжнародному науковому полі можна виокремити кілька взаємопов'язаних ліній аналізу: 1) методологічні засади ШІ-орієнтованої дизайн-освіти; 2) інструментально-технологічний вимір (генеративні системи, імерсивні середовища); 3) вплив ШІ на креативність, візуальну грамотність і проектне мислення; 4) етичні та соціокультурні наслідки використання алгоритмів у творчих індустріях; 5) організаційно-дидактичні умови інтеграції ШІ в освітні дисципліни.

Роботи, присвячені системній організації дизайн-освіти, окреслюють проєктність як центральну вісь професійної підготовки. У працях А.Лісогор, Т.Штайнер та Ю.Силенко (2025) наголошено на потенціалі комплексного дизайн-проєктування як інтегратора художньо-технологічних і соціокомунікативних умінь; підкреслюється роль міждисциплінарних зв'язків і послідовної ескалації від ідеї до прототипу й презентації в реальному середовищі [6, с. 102–107]. А.Шаповал, Ю.Силенко та М.Іванова (2025) деталізують теоретико-методологічні засади проєктування мультимедійних об'єктів, акцентуючи на структурі завдань, що спираються на аналіз аудиторії, сценарії взаємодії та метричні критерії якості [12, с. 118–123]. Ці напрацювання створюють каркас, у який органічно вбудовуються ШІ-інструменти як засоби підтримки мисленнєвих операцій – від пошуку концептів до валідації рішень.

Практико-орієнтовані дослідження фіксують перехід від «навчання програмам» до «навчання мислити з підтримкою алгоритмів». І.Цидило та Е.Челе (2023) розглядають Midjourney як методологічну новацію: генеративні підказки, робота з варіативністю, рефлексія артефактів і їх подальше доведення у професійних аналізах формують стійкі схеми проєктного мислення [18, с. 203–214]. Д.Мюррей-Раст, М.Лупетті, І.Нісенбойм, В.Хоог (2024) пропонують вправи для дизайнерів, де ШІ стає ко-автором і «дзеркалом» для обговорення припущень, обмежень і наслідків рішень [17, с. 2891–2911]. У сфері просторових рішень М.Мюеззіноглу, С.Акан, Х.Ділек, Й.Гючлю (2023) показують, як midjourney-практики співвідносяться зі стандартами креативності – новизною, доцільністю, естетичною цілісністю [16, с. 286–299]. До інструментального блоку варто долучити роботи про імерсивні технології [15], що доповнюють генеративні підходи засобами моделювання взаємодії, сценарного мислення та тестування сприйняття. Питання «людина vs технологія» у творчих ринках набуває нюансованого звучання. Е.Вайнгартен, М.Маср, А.Ашкеназі, О.Амір (2020) демонструють, що експерти-люди часто

перевершують автоматизовані системи у завданнях, де важить контекст і тонкі естетичні судження [20, с. 301–330].

В українських публікаціях [7; 8; 11; 13; 14] наголошено – ШІ не підміняє креативність, а розширює поле експерименту, прискорює ітерації, тренує «візуальну уважність» і композиційне мислення, якщо впроваджений у поетапні освітні сценарії (аналіз референсів – генерація варіантів – критика – доопрацювання). Таким чином, проєктне мислення розвивається через цикли задач, де ШІ виконує функцію швидкого «проєктного симулятора». Етична повістка стає невід'ємною частиною освітніх курсів «ШІ в дизайні». Л.Ванге та М.Боріт (2022) пропонують рамку «Ethical by Designer»: відповідальність починається зі стадії брифу й включає прозорість даних, керованість стилізаціями, уникнення шкідливих упереджень [19, с. 619–631]. Такі підходи безпосередньо підтримують розвиток проєктного мислення – як здатності передбачати наслідки рішень і узгоджувати естетичну новизну з соціальною відповідальністю.

Публікації про цифровізацію та мережеві освітні спільноти [3; 4; 5; 10] окреслюють управлінські та культурні умови впровадження ШІ: відкриті практики взаємооцінювання, спільне проєктування, репозиторії процесів і артефактів. Вони створюють середовище, де проєктне мислення формується не лише інструментально, а й соціально – через обмін стратегіями, аргументаціями та «історіями рішень». Українські студії [1; 2; 9] надають важливий локальний вимір, де підкреслюється необхідність поєднання генеративних сервісів із традиційними засобами графіки та мультимедіа; описуються структури курсів, у яких ШІ послідовно інтегрується як інструмент рефлексивного пошуку, стилістичної варіативності й сценарного мислення. Наголошується на важливості етапів критики та самооцінювання, що запобігають «естетичній автоматизації» та зміцнюють аналітичну культуру студента.

Матеріали та методи. *Мета дослідження* – обґрунтувати роль технологій

штучного інтелекту у розвитку проєктного мислення студентів-дизайнерів та визначити шляхи й педагогічні умови інтеграції інтелектуальних технологій в освітні дисципліни професійної підготовки.

Цілями дослідження визначено:

1) з'ясувати сутність і структуру проєктного мислення як складової професійної компетентності дизайнера; 2) проаналізувати освітній потенціал технологій ІІІ для розвитку креативного та аналітичного мислення студентів; 3) визначити можливості використання ІІІ у дисциплінах «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні», «ІІІ у сфері дизайну», «Дизайн-графіка», «Основи мультимедійного дизайну», «Комплексне дизайн-проекування», «Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні»; 4) охарактеризувати дидактичні принципи та педагогічні умови ефективного застосування ІІІ у процесі формування проєктного мислення.

Методологічною базою дослідження є: системно-діяльнісний підхід (розглядає підготовку майбутнього дизайнера як єдність теоретичних знань, практичних навичок і творчої діяльності); когнітивно-конструктивістський підхід (трактує ІІІ як засіб пізнання, який розвиває індивідуальний стиль мислення студента); інноваційно-технологічний підхід (розкриває вплив цифрових інструментів на оновлення змісту та форм професійної освіти); гуманістично-етичний підхід (забезпечує усвідомлення моральної відповідальності дизайнера за наслідки використання інтелектуальних технологій у культурному просторі).

Методи дослідження: теоретичний аналіз та синтез наукових джерел із проблеми проєктного мислення, дизайнерської освіти та ІІІ; порівняльно-аналітичний метод – для узагальнення практик використання ІІІ в освітньому процесі; систематизація та класифікація – для структурування напрямів і форм інтеграції ІІІ у дисципліни; прогностичний метод – для визначення тенденцій цифрової трансформації дизайн-освіти.

Результати. Проєктне мислення розглядається сучасними дослідниками як ключовий

компонент професійної компетентності дизайнера, що забезпечує його здатність до створення цілісних, інноваційних і соціально значущих продуктів [6, с. 102–107]. Воно поєднує когнітивні, емоційно-творчі та технологічні процеси, орієнтовані на виявлення проблеми, пошук ідей та побудову ефективних рішень, що відповідають потребам користувача й вимогам сучасного середовища [12, с. 118–123].

Сутність проєктного мислення полягає у здатності мислити системно, аналітично й креативно, моделюючи процес створення дизайн-продукту від задуму до реалізації. Це не лише інтелектуальна дія, а форма професійної творчості, у якій поєднуються знання, досвід і емоційна чутливість до контексту [18, с. 203–214].

Для дизайнера проєктне мислення є способом організації професійного процесу, що охоплює: 1) визначення проблеми (постановка завдання через розуміння соціальних, естетичних і технологічних потреб); 2) генерацію ідей (продукування варіантів рішень, зокрема за допомогою інструментів ІІІ); 3) прототипування та візуалізацію (переведення концепції у матеріальну або цифрову форму, що дозволяє оцінити її ефективність); 4) оцінювання й рефлексію (осмислення результатів і корекцію рішень відповідно до нових ідей або зворотного зв'язку).

Важливо, що проєктне мислення базується на міждисциплінарності, поєднанні художнього бачення з аналітикою, технічними знаннями та комунікаційними навичками [1, с. 109–121]. Такий тип мислення орієнтує майбутнього дизайнера на комплексний підхід до вирішення творчих і технологічних завдань, сприяє формуванню аналітичної гнучкості й відкритості до нових технологій [2, с. 142–162; 8, с. 229–236].

Більшість науковців трактують структуру проєктного мислення як динамічну систему взаємопов'язаних компонентів [14, с. 163–167; 16, с. 286–299]. Ці компоненти забезпечують єдність знання, творчості й практичної реалізації (рис. 1).

Проєктне мислення інтегрує всі компоненти професійної компетентності



Рис. 1. Структурні компоненти проєктного мислення дизайнера

дизайнера – знання, уміння, цінності, мотивацію і креативну активність [8, с. 229–236]. У процесі професійної підготовки воно формується через практико-орієнтовані завдання, дизайн-дослідження, студійні проєкти та роботу з інтелектуальними інструментами, що стимулюють рефлексію й аналітичну гнучкість [17, с. 2891–2911].

Як зазначає В.Пантус, використання ШІ у дизайнерській освіті сприяє розширенню меж креативного мислення, оскільки дозволяє студентам швидко візуалізувати ідеї, оцінювати альтернативи й аналізувати результат [7, с. 600–609]. Водночас, за В.Вайнгартен, технології не можуть замінити людський досвід і художнє бачення – вони лише розширюють можливості інтелектуальної співтворчості [20, с. 301–330].

Отже, проєктне мислення виступає основою дизайнерської діяльності, яка поєднує інтелект, інтуїцію, технологію та етику. Розвиток цього типу мислення у студентів є запорукою формування професійної зрілості, здатності приймати творчі рішення, адаптуватися до цифрового середовища та реалізовувати себе у сфері креативних індустрій.

Застосування ШІ у дизайнерській освіті сприяє формуванню навичок аналітичного

бачення, прогнозування результатів, поетапного тестування ідей, що є невід’ємними складовими проєктного мислення [6, с. 102–107]. У процесі навчання він виступає інструментом візуалізації та партнером у створенні концептуальних ідей, моделюванні композиційних рішень та аналізі реакції аудиторії.

Розглянемо *ШІ як інструмент розширення креативного пошуку*. За спостереженнями І.Цидило та Е.Челе, генеративні системи Midjourney і DALL-E стали основою для розвитку нових підходів до навчання дизайну [18, с. 203–214]. Студенти отримують змогу експериментувати з формою, стилем і колірними поєднаннями, що активізує дивергентне мислення. Такий підхід дозволяє мислити варіантно, прогнозувати наслідки кожного рішення й бачити дизайн як систему можливостей, а не як фіксовану форму.

М.Мюеззіноглу підкреслює, що завдяки генеративним моделям дизайнери навчаються оцінювати власні ідеї за критеріями новизни, доцільності та естетичної цілісності [16, с. 286–299]. Це розвиває компонент аналітичного судження у структурі проєктного мислення. Дослідження В.Черних також доводять, що впровадження генеративних алгоритмів у навчання сприяє формуванню

навичок асоціативного мислення, аналізу візуальних патернів та композиційної гнучкості [11, с. 88–90].

III як засіб формування системності та прогностичного мислення. Розвиток проєктного мислення передбачає вміння прогнозувати наслідки прийнятих рішень. У цьому аспекті штучний інтелект виконує функцію симулятора, що дозволяє швидко моделювати різні сценарії реалізації проєкту [16]. Завдяки алгоритмам візуального аналізу та обробки даних студенти здобувають навички системного бачення – від аналізу запиту користувача до створення візуально обґрунтованого продукту.

У дослідженнях Е.Вайнгартен, М.Маєр та О.Амір доведено, що саме людина зберігає домінуючу роль у творчому процесі, однак III розширює когнітивні можливості, зменшуючи час на технічні операції й дозволяючи зосередитись на пошуку концептуальних рішень [20, с. 301–330]. Таким чином, взаємодія людини з технологією створює ефект когнітивного партнерства, де аналітична робота підкріплюється алгоритмічними моделями.

Етичний і гуманістичний вимір проєктного мислення з використанням III. Розвиток проєктного мислення у сфері дизайну неможливий без формування етичної свідомості. Згідно з концепцією «Ethical by Designer», запропонованою Л.Ванге та М.Боріт, дизайнер має усвідомлювати технічну, зокрема й соціальну відповідальність за результати роботи [19, с. 619–631]. У процесі навчання це означає вміння оцінювати етичність використання даних, уникати візуальних упереджень, формувати естетику прозорості.

Інтеграція технологій III у професійну підготовку дизайнерів стає визначальним чинником формування нової культури мислення. Вона змінює саму логіку освітнього процесу – від репродуктивного опанування програм до усвідомленого проєктування візуальних рішень на основі алгоритмічних і генеративних принципів [18, с. 203–214].

Особливої значущості ця інтеграція набуває у дисциплінах, які поєднують традиційні

графічні засоби та інноваційні технології візуалізації: «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні», «III у сфері дизайну», «Дизайн-графіка», «Основи мультимедійного дизайну», «Комплексне дизайн-проєктування» і «Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні» (табл. 1).

Аналіз представлених освітніх компонентів, викладачів і можливостей використання III у процесі підготовки дизайнерів засвідчує, що інтеграція інтелектуальних технологій здійснюється послідовно, системно й відповідає логіці формування проєктного мислення на різних етапах освітнього процесу.

По-перше, у дисциплінах «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні» та «III у сфері дизайну» (к.ф.н., ст. викл. О.А. Колесова, ПДПУ) III використовується переважно як аналітико-моделюючий інструмент. Тут акцент робиться на освоєнні алгоритмів генерації зображень, 3D-моделюванні, аналізі цифрових трендів і етичному осмисленні контенту. Завдяки цьому формується системно-аналітичне, алгоритмічне та критично-етичне мислення майбутнього дизайнера, здатного приймати обґрунтовані рішення у цифровому середовищі.

По-друге, у курсах «Дизайн-графіка», «Основи мультимедійного дизайну», «Комплексне дизайн-проєктування» та «Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні» (ст. викл. Ю.В. Силенко; асист. М.С. Іванова, КНУТД) III виконує творчо-когнітивну та комунікативну функції. Використання Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Canva, Runway, ChatGPT та інших інструментів забезпечує можливість експериментувати з композицією, шрифтом, кольором, аудіо-візуальною взаємодією, створювати бренд-системи, сценарії мультимедійного контенту, тестувати реакції аудиторії. Це сприяє розвитку креативного, міжмедійного, стратегічного та комунікативно-рефлексивного мислення.

По-третє, порівняльний аналіз дисциплін засвідчує, що застосування III

Таблиця 1

Можливості використання ШІ в освітніх компонентах

Освітній компонент, викладач, ЗВО	Основні можливості застосування ШІ	Очікувані результати розвитку проєктного мислення
Комп'ютерна графіка (к.ф.н., ст.викл. О.А. Колесова, ПДПУ)	Генерація текстур, колірних схем, світлотіньових ефектів через DALL-E, Firefly; автоматичне поєднання графічних елементів; побудова адаптивних композицій	Формування аналітичного підходу до побудови форми, розвиток кольорової інтуїції та здатності швидко оцінювати візуальні рішення
Сучасні цифрові технології в дизайні (к.ф.н., ст.викл. О.А. Колесова, ПДПУ)	Застосування алгоритмів ШІ для 3D-моделювання, симуляції руху, аналізу цифрових трендів і візуальної поведінки користувача	Розвиток системного, алгоритмічного мислення, уміння проєктувати цифрові середовища
ШІ у сфері дизайну (к.ф.н., ст.викл. О.А. Колесова, ПДПУ)	Ознайомлення з принципами роботи генеративних мереж; створення дизайн-продуктів на базі Midjourney, Leonardo AI; етичний аналіз контенту	Розвиток критичного й етичного мислення, усвідомлення соціальної відповідальності дизайнера
Дизайн-графіка (ст.викл. Ю.В. Силенко; асист. М.С. Іванова, КНУТД)	Застосування вбудованих ШІ-інструментів (Generative Fill, Image Expand, AI-ретушування) у програмах Adobe Photoshop, Adobe Illustrator; автоматизована корекція кольору, стилізація зображення, векторизація; аналіз типографіки	Формування композиційного та стилістичного бачення, уміння узгоджувати графіку, текст і форму у цілісній структурі
Основи мультимедійного дизайну (ст.викл. Ю.В. Силенко, КНУТД)	Використання Canva з елементами Magic Studio (текст-до-зображення, фонові заміна, Smart Layouts); створення сценаріїв відео й презентацій через ChatGPT та Runway	Розвиток міжмедійного мислення, здатності синтезувати звук, текст і графіку у спільному наративі
Комплексне дизайн-проєктування (ст.викл. Ю.В. Силенко, КНУТД)	Комбінування сервісів ШІ для створення брендингових концептів, айдентики, візуальних стилів й інтерактивних макетів	Формування стратегічного мислення, уміння координувати творчі етапи, інтегрувати дані, стиль і технологію
Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні (асист. М.С. Іванова, КНУТД)	Аналіз візуальної мови за допомогою ШІ-моделей; автоматична перевірка контрасту, тону, емоційної насиченості; моделювання реакції аудиторії	Розвиток комунікативно-рефлексивного мислення, здатності створювати переконливі й етичні візуальні повідомлення

охоплює повний цикл проєктної діяльності: 1) аналітичний етап – аналіз задачі, виявлення проблеми, моделювання контексту; 2) генеративний етап – пошук візуальних ідей, варіативність рішень, стильові експерименти; 3) композиційно-концептуальний етап – побудова візуальної системи, інтеграція медіа; 4) рефлексивно-оцінювальний етап – тестування, етична експертиза, аргументована презентація результату.

Таким чином, педагогічна практика у ПДПУ та КНУТД демонструє, що ШІ стає засобом формування цілісної проєктної культури майбутніх дизайнерів, поєднуючи художню інтуїцію з аналітичним мисленням, технологічною грамотністю та соціальною відповідальністю. Отже, упровадження інтелектуальних технологій у зазначені дисципліни сприяє реалізації головної мети

дизайнерської освіти – формуванню творчої, самостійної, етично свідомої особистості, здатної проєктувати інноваційні візуальні рішення в умовах цифрової трансформації суспільства.

Інтеграція технологій ШІ у дизайнерську освіту потребує як технічного, так й педагогічно обґрунтованого підходу. Ефективність цього процесу залежить від реалізації низки дидактичних принципів та педагогічних умов, які забезпечують розвиток цілісного проєктного мислення – аналітичного, креативного, етичного й рефлексивного.

Розглянемо педагогічні умови ефективного використання ШІ у формуванні проєктного мислення майбутніх дизайнерів.

Ефективне використання штучного інтелекту у процесі формування проєктного мислення студентів-дизайнерів можливе лише за

**Педагогічні умови ефективного використання ШІ
у формуванні проєктного мислення майбутніх дизайнерів**

Педагогічна умова	Сутність і механізми реалізації	Педагогічний ефект
Мотиваційно-ціннісна орієнтація студентів на використання ШІ	Формування позитивного ставлення до інноваційних технологій; демонстрація реальних кейсів дизайнерської практики, де ШІ є творчим інструментом	Підвищення навчальної мотивації, розвиток внутрішньої готовності до інноваційної діяльності
Технологічне забезпечення освітнього процесу	Наявність доступу до генеративних платформ (Midjourney, Firefly, Canva, Runway, Adobe Sensei); організація інтерактивних майстерень і практикумів	Розвиток технологічної грамотності, умінь використовувати ШІ у практичному проєктуванні
Середовищна інтеграція та колабораційне навчання	Створення освітньо-творчих команд, спільних проєктів і міждисциплінарних лабораторій («цифрові студії»); активне обговорення результатів	Формування комунікативно-рефлексивного компонента проєктного мислення
Рефлексивно-аналітична підтримка процесу навчання	Впровадження щоденників рефлексії, самооцінювання, експертного коментування; аналіз етапів генерації контенту	Розвиток критичного та аналітичного мислення, здатності обґрунтовувати дизайнерські рішення

умови реалізації узгодженої системи дидактичних принципів і педагогічних чинників. ШІ має бути не самоціллю, а *інструментом розвитку мислення*, який розкриває потенціал студента через діалог із технологією. Поєднання мотиваційного залучення, технологічного забезпечення, колабораційного середовища та рефлексивного супроводу створює освітній простір, у якому майбутній дизайнер здобуває як професійні навички, так і здатність мислити системно, критично й етично – відповідно до вимог сучасної креативної індустрії.

Висновки. Узагальнюючи результати, встановлено, що ШІ у дизайнерській освіті виконує подвійну функцію – технічного інструмента й когнітивного партнера; та, будучи інтегрованим у курси «Комп'ютерна графіка», «Сучасні цифрові технології в дизайні», «ШІ у сфері дизайну», «Дизайн-графіка», «Основи мультимедійного дизайну», «Комплексне дизайн-проєктування» і «Візуальні комунікації у мультимедійному дизайні», забезпечує повний цикл проєктної діяльності від аналітики до рефлексивної оцінки. Використання сучасних платформ (Adobe Photoshop, Illustrator із ШІ-функціями, Canva, Midjourney, Firefly, Runway, ChatGPT) прискорює ітерації, розширює поле експерименту, поглиблює візуальну грамотність і формує системне,

прогностичне та комунікативно-рефлексивне мислення, водночас не підмінюючи авторське судження й художню інтуїцію студента. Ефективність інтеграції ШІ зумовлюється реалізацією дидактичних принципів науковості, креативної активності, міждисциплінарності, етичної відповідальності та рефлексивності й підтримується відповідними педагогічними умовами – мотиваційним залученням, технологічною інфраструктурою, колабораційним середовищем і аналітичною підтримкою. Отже, ШІ слід розглядати як методологічну платформу формування проєктного мислення, що готує майбутнього дизайнера до відповідальної, інноваційної та культурно чутливої професійної діяльності в умовах цифрової трансформації.

Наукова новизна. Уперше системно описано взаємозв'язок між етапами проєктної діяльності (аналітичним, генеративним, композиційно-концептуальним і рефлексивно-оцінювальним) та відповідними функціями інтелектуальних інструментів, що забезпечують розвиток системного, прогностичного та етично відповідального мислення.

Перспективами подальших розвідок убачаємо у проведенні експериментальних досліджень для кількісного вимірювання рівня сформованості проєктного мислення в умовах інтеграції ШІ.

Література:

1. Алексєєва С., Адамовська М. Освіта в умовах розвитку креативних індустрій: особливості професійної підготовки майбутніх дизайнерів. *Moderní aspekty vědy: LV. Díl mezinárodní kolektivní monografie / Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o.. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o..* 2025. С.109–121.
2. Бровченко А.І., Тименко В.П. Інформаційні технології візуалізації у дизайні. *Digital transformations in culture : scientific monograph.* Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. Р. 142–162. <http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-9>
3. Колесова О.А. Вплив новітніх цифрових технологій на освіту – соціально-технологічний контур. *Педагогічна наука і освіта у сучасному вимірі: проблеми і перспективи розвитку: матеріали ІV Всеукраїнської наук.-практ. конф.* Одеса. 2022. С. 287–290.
4. Колесова О.А. Мережеві освітні спільноти в контексті цифровізації соціуму. «Педагогічна наука і освіта у сучасному вимірі: проблеми і перспективи розвитку»: матеріали ІІ Всеукраїнської наук.-практ. конф. за міжнародної участі. Одеса. 2020. С. 190–192.
5. Колесова О.А. Роль цифровізації в оновленні освітніх стратегій. *Початкова освіта у контексті шкільних змін: методика, практика, досвід: монографія / за ред. д.пед.н., професора В.В. Ягоднікової; к.психол.н., доцента О.В. Кузнецової.* Умань: Видавець «Сочинський М.М.», 2021. С. 55–91.
6. Лісогор А., Штайнер Т., Силенко Ю. Застосування комплексного дизайн-проектування в освітньому процесі професійної підготовки фахівців у сфері дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство».* Вип. № 86, том 2, 2025. С. 102–107. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-16>
7. Пантус Н.М., Борисова С.В., Борисов В.В. Вплив штучного інтелекту на формування компетенцій у графічних дизайнерів. *Вісник науки та освіти.* 2023. №9(15). С. 600–609. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-9\(15\)-600-609](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-9(15)-600-609)
8. Саприкіна Л. Формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів з використанням інноваційних технологій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* 2019. Вип. 2 (2). С. 229–236. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189732>
9. Уманець В., Кізім С., Розпутня Б. Використання DALL-E у професійній підготовці майбутніх фахівців галузі культури та мистецтва. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2023. Вип. 2. С. 77–83. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-10)
10. Чемерис Г.Ю., Брянцева Г.В., Брянцев О.А. Шляхи вдосконалення дизайн-освіти в контексті стратегії цифрової трансформації освіти і науки України. *Фізико-математична освіта: науковий журнал.* 2021. Вип. 6 (32). С. 49–56. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-0326-008>
11. Черних В.В., Черних Д.А. Використання генеративних алгоритмів штучного інтелекту у навчанні майбутніх дизайнерів. *Інноватика в освіті, дизайні та мистецтві: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю,* м. Одеса, 23-24 травня 2024 року. Одеса: Університет Ушинського, 2024. С. 88–90. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/19731>
12. Шаповал А.Г., Силенко Ю.В., Іванова М.С. Теоретико-методологічні засади проектування об'єктів мультимедійного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Вип. № 83 том 3, 2025 р. С. 118–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17>
13. Шевченко Л.С., Уманець В.О., Розпутня Б.М. Використання технологій штучного інтелекту у освітньому процесі професійної підготовки дизайнерів. *Електронне наукове фахове видання «Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету».* 2024. Вип. 16. С. 229–239. <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1615>
14. Штайнер Т., Лісогор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок.* 2025. Вип. 1/233. С. 163–167. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>
15. Chemerys H., Vynogradova V., Briantseva H., Sharov S. Strategy for Implementing Immersive Technologies in the Professional Training Process of Future Designers. *Journal of Physics.* 2021. Kuala Lumpur, Malaysia. art. no. 012046. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1933/1/012046>
16. Müezzinoğlu M.K., Akan S., Dilek H.Y., Güçlü Y. An analysis of spatial designs produced through mid-journey in relation to creativity standards. *Journal of Design for Resilience in Architecture and Planning.* 2023. № 4(3). Р. 286–299. <https://doi.org/10.47818/drarch.2023.v4i3098>
17. Murray-Rust D., Lupetti M.L., Nicenboim I., Hoog W. van der. Grasping AI: experiential exercises for designers. *AI and Society.* 2024. № 39(6). Р. 2891–2911. <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01794-y>

18. Tsidylo I.M., Chele E.S. Artificial Intelligence As A Methodological Innovation In The Training Of Future Designers: Midjourney Tools. *Information Technologies and Learning Tools*. 2023. № 97(5). C. 203–214. <https://doi.org/10.33407/itlt.v97i5.5338>

19. Vanhée L., Borit M. Viewpoint: Ethical by Designer – How to Grow Ethical Designers of Artificial Intelligence. *Journal of Artificial Intelligence Research*. 2022. № 73. P. 619–631. <https://doi.org/10.1613/JAIR.1.13135>

20. Weingarten E., Meyer M.W., Ashkenazi A., Amir O. Human Experts Outperform Technology in Creative Markets. *She Ji*. 2020. № 6(3). P. 301–330. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.07.004>

References:

1. Alieksieieva, S., & Adamovska, M. (2025). Osvita v umovakh rozvytku kreatyvnykh industrii: osoblyvosti profesiinoi pidhotovky maibutnykh dyzaineriv [Education in the context of creative industries development: features of future designers' professional training]. *Moderní aspekty vědy: LV. Díl mezinárodní kolektivní monografie*. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 109–121. [in Ukrainian].

2. Brovchenko, A. I., & Tymenko, V. P. (2023). Informatychni tekhnologii vizualizatsii u dyzaini [Information technologies of visualization in design]. In *Digital transformations in culture: scientific monograph* (P. 142–162). Riga, Latvia: Baltija Publishing. <http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-9> [in Ukrainian].

3. Kolesova, O. A. (2022). Vplyv novitnykh tsyfrovnykh tekhnologii na osvitu – sotsialno-tekhnolohichniy kontur [The impact of modern digital technologies on education – a socio-technological contour]. In *Pedahohichna nauka i osvita u suchasnomu vymiri: problemy i perspektyvy rozvytku: Proceedings of the 4th All-Ukrainian scientific-practical conference*. Odesa, 287–290. [in Ukrainian].

4. Kolesova, O. A. (2020). Merezhevi osvitni spilnoty v konteksti tsyfrovizatsii sotsiumu [Network educational communities in the context of digitalization of society]. In *Pedahohichna nauka i osvita u suchasnomu vymiri: problemy i perspektyvy rozvytku: Proceedings of the 2nd All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation*. Odesa, 190–192. [in Ukrainian].

5. Kolesova, O. A. (2021). Rol tsyfrovizatsii v onovlenni osvitnykh stratehii [The role of digitalization in updating educational strategies]. In V. V. Yahodnikova & O. V. Kuznetsova (Eds.), *Pochatkova osvita u konteksti shkilnykh zmin: metodyka, praktyka, dosvid: monohrafiia* (P. 55–91). Uman: Vydavets Sochynskyi M. M. [in Ukrainian].

6. Lisohor, A., Steiner, T., & Sylenko, Yu. (2025). Zastosuvannia kompleksnoho dyzain-proiektuvannia v osvitnomu protsesi profesiinoi pidhotovky fakhivtsiv u sferi dyzainu [The use of complex design projecting in the educational process of professional training of design specialists]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (86, Vol. 2), 102–107. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-16> [in Ukrainian].

7. Pantus, N. M., Borysova, S. V., & Borysov, V. V. (2023). Vplyv shtuchnoho intelektu na formuvannia kompetentsii u hrafichnykh dyzaineriv [The impact of artificial intelligence on the formation of competencies in graphic designers]. *Visnyk nauky ta osvity*, 9(15), 600–609. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-9\(15\)-600-609](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-9(15)-600-609) [in Ukrainian].

8. Saprykina, L. (2019). Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnykh dyzaineriv z vykorystanniam innovatsiynykh tekhnologii [Formation of professional competence of future designers using innovative technologies]. *Demiurge: Idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu*, 2(2), 229–236. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189732> [in Ukrainian].

9. Umanets, V., Kizim, S., & Rozputnia, B. (2023). Vykorystannia DALL-E u profesiinii pidhotovtsi maibutnykh fakhivtsiv haluzi kultury ta mystetstva [Use of DALL-E in the professional training of future specialists in culture and art]. *Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia*, 2, 77–83. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-10) [in Ukrainian].

10. Chemerys, H. Yu., Briantseva, H. V., & Briantsev, O. A. (2021). Shliakhy vdoskonalennia dyzain-osvity v konteksti stratehii tsyfrovoy 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*, 6(32), 49–56. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-0326-008> [in Ukrainian].

11. Chernykh, V. V., & Chernykh, D. A. (2024). Vykorystannia heneratyvnykh alhorytmiv shtuchnoho intelektu u navchanni maibutnykh dyzaineriv [Use of generative artificial intelligence algorithms in teaching future designers]. In *Innovatyka v osviti, dyzaini ta mystetstvi: Proceedings of the 1st All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation* (P. 88–90). Odesa: Ushynsky University. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/19731> [in Ukrainian].

12. Shapoval, A. H., Sylenko, Yu. V., & Ivanova, M. S. (2025). Teoretyko-metodolohichni zasady proiektuvannia ob'ektiv multymediinoho dyzainu [Theoretical and methodological principles of designing multimedia design objects]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 83(3), 118–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17> [in Ukrainian].

13. Shevchenko, L. S., Umanets, V. O., & Rozputnia, B. M. (2024). Vykorystannia tekhnolohii shtuchnoho intelektu u osvithomu protsesi profesiinoi pidhotovky dyzaineriv [Use of artificial intelligence technologies in the educational process of designers' professional training]. *Vidkryte osvithnie e-seredovyshche suchasnoho universytetu*, 16, 229–239. <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1615> [in Ukrainian].
14. Steiner, T., Lisohor, A., & Sylenko, Yu. (2025). Profesino-praktychna pidhotovka dyzaineriv: formuvannia kreatyvnoho myslennia ta vizualnoi hramotnosti zasobamy multymediinykh tekhnolohii [Professional and practical training of designers: development of creative thinking and visual literacy through multimedia technologies]. *Molod i rynek*, 1(233), 163–167. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714> [in Ukrainian].
15. Chemerys, H., Vynogradova, V., Briantseva, H., & Sharov, S. (2021). Strategy for implementing immersive technologies in the professional training process of future designers. *Journal of Physics: Conference Series*, Kuala Lumpur, Malaysia, art. no. 012046. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1933/1/012046>
16. Müezzinoğlu, M. K., Akan, S., Dilek, H. Y., & Güçlü, Y. (2023). An analysis of spatial designs produced through Midjourney in relation to creativity standards. *Journal of Design for Resilience in Architecture and Planning*, 4(3), 286–299. <https://doi.org/10.47818/drarch.2023.v4i3098>
17. Murray-Rust, D., Lupetti, M. L., Nicenboim, I., & van der Hoog, W. (2024). Grasping AI: Experiential exercises for designers. *AI and Society*, 39(6), 2891–2911. <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01794-y>
18. Tsidylo, I. M., & Chele, E. S. (2023). Artificial intelligence as a methodological innovation in the training of future designers: Midjourney tools. *Information Technologies and Learning Tools*, 97(5), 203–214. <https://doi.org/10.33407/itlt.v97i5.5338>
19. Vanhée, L., & Borit, M. (2022). Viewpoint: Ethical by designer – How to grow ethical designers of artificial intelligence. *Journal of Artificial Intelligence Research*, 73, 619–631. <https://doi.org/10.1613/JAIR.1.13135>
20. Weingarten, E., Meyer, M. W., Ashkenazi, A., & Amir, O. (2020). Human experts outperform technology in creative markets. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6(3), 301–330. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.07.004>

Стаття надійшла: 20.10.2025

Прийнято: 04.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Кормич Лев Андрійович,

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0004-5919-7140
kormicho@gmail.com

ІНТЕГРАЦІЯ ШІ У FIGMA: ІНСТРУМЕНТИ ТА ПРАКТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ

У статті розглядається еволюція сучасного дизайну в контексті інтеграції штучного інтелекту, який поступово перетворюється з допоміжного інструмента на рівноправного учасника творчого процесу. Акцент зроблено на аналізі можливостей Figma AI Beta (2025), що репрезентує новий етап у розвитку концепції «дизайну із підтримкою ШІ». Представлені функції Make Sites, Grid, Draw, Buzz і Slides демонструють перехід від механічної автоматизації до когнітивної взаємодії людини й алгоритму. Так, Make Sites дає змогу створювати повноцінні вебсторінки за текстовим запитом, Draw перетворює ескізи у готові макети, а Buzz формує добірку актуальних трендів, аналізуючи відкриті дизайн-проекти. За результатами дослідження Wang, Zhao & Lee (2024), використання таких інструментів скорочує тривалість розробки інтерфейсу на 30–40%, не знижуючи якості UX, що підтверджує ефективність інтеграції аналітичних і генеративних підходів. Підкреслюється, що штучний інтелект не замінює дизайнера, а розширює його можливості, забезпечуючи глибшу персоналізацію, аналітику та оптимізацію творчих рішень. У межах гуманістичної парадигми «human-centered AI design» доведено, що ШІ формує нову модель креативного виробництва, де поєднуються технологічність, аналітика та естетика. Висновується, що розвиток інтелектуальних систем у сфері дизайну потребує оновлення освітніх підходів, етичних стандартів і формування міждисциплінарних компетентностей, необхідних для ефективної взаємодії людини й алгоритму.

Ключові слова: штучний інтелект, дизайн, Figma AI, генеративні технології, креативність.

Kormych Lev. INTEGRATION OF AI IN FIGMA: TOOLS AND PRACTICAL CAPABILITIES

The article examines the evolution of modern design in the context of integrating artificial intelligence, which is gradually transforming from an auxiliary tool into an equal participant in the creative process. The focus is on analyzing the capabilities of Figma AI Beta (2025), representing a new stage in the development of the concept of «AI-assisted design». The presented features – Make Sites, Grid, Draw, Buzz, and Slides – demonstrate the shift from mechanical automation to cognitive interaction between human and algorithm. For instance, Make Sites allows the creation of fully functional web pages based on textual prompts, Draw converts sketches into ready-made layouts, and Buzz generates collections of current design trends by analyzing open design projects. According to the study by Wang, Zhao & Lee (2024), the use of such tools reduces interface development time by 30–40% without compromising UX quality, confirming the effectiveness of integrating analytical and generative approaches. It is emphasized that artificial intelligence does not replace the designer but expands their capabilities by providing deeper personalization, analytics, and optimization of creative decisions. Within the humanistic paradigm of «human-centered AI design», it is proven that AI forms a new model of creative production that unites technology, analytics, and aesthetics. The conclusion highlights that the development of intelligent systems in design requires the renewal of educational approaches, ethical standards, and the formation of interdisciplinary competencies necessary for effective human–algorithm interaction.

Key words: artificial intelligence, design, Figma AI, generative technologies, creativity.

Вступ. Сучасні тенденції цифрового проєктування демонструють глибоку трансформацію дизайнерського мислення під впливом штучного інтелекту (AI). Традиційні методи створення користувацьких інтерфейсів

(UI/UX) поступово поступаються місцем інтегрованим інтелектуальним системам, що поєднують аналітичні можливості алгоритмів із креативністю людини. Одним із провідних інструментів цього переходу стала

Figma, яка від 2023 року активно впроваджує власну екосистему AI – із функціями автогенерації контенту, адаптивного макетування та автоматичного проектування інтерфейсів. Інтеграція штучного інтелекту у дизайнерське середовище змінює саму парадигму творчого процесу, спрямовуючи його від ручного моделювання до співпраці з алгоритмічними системами, що навчаються й прогнозують користувачську поведінку.

Аналіз літературних джерел. Інтеграція штучного інтелекту в дизайнерське середовище є неможливою без усвідомлення еволюції самого дизайн-мислення – як когнітивної стратегії пошуку рішень, заснованої на емпатії, ітеративному підході та міждисциплінарній взаємодії [11]. На думку І. Яловеги, дизайн-мислення є різновидом евристичного процесу, що спирається на інтуїтивно-логічні принципи творчості [12]. Дослідження С. Зуба та І. Яловеги показують, що сучасний етап розвитку евристики позначений переходом від аналітичного до синтетичного мислення, у якому штучний інтелект стає невід’ємним інструментом розумової діяльності людини [7].

Figma із вбудованими AI-інструментами не лише автоматизує рутинні завдання, а й створює нову когнітивну модель проектування. Машинні алгоритми, що аналізують візуальні патерни, адаптують композиції та пропонують альтернативні рішення, фактично формують середовище співдизайну людини й машини, де кожен впливає на іншого у процесі творчої взаємодії [1; 9].

Новий рівень взаємодії людини та системи спостерігається у процесі, коли AI виступає не інструментом, а партнером у мисленні. Мерон і Арачі доводять, що такі системи, як ChatGPT, можуть ефективно виконувати роль «віртуального колеги» у дизайнерській освіті, стимулюючи рефлексію та розширюючи можливості творчого пошуку [6]. Аналогічно, дослідження Вана, Чжао та Лі демонструють, що використання генеративних моделей у дизайн-процесі не лише скорочує час проектування, а й підвищує варіативність ідей [9]. Ці висновки перегукуються з результатами Філіппі, який наголошує, що ChatGPT

виступає каталізатором ідей на етапі концепт-генерації [2]. Толандер і Йонссон підкреслюють, що взаємодія з AI у процесі візуального мислення має діалогічний характер – дизайнер фактично «мислить разом із моделлю», що створює нову форму когнітивної колаборації [10].

Методологічною основою дослідження є аналіз наукових праць з теорії дизайн-мислення [11; 12], сучасних досліджень генеративного штучного інтелекту в проєктній діяльності [1; 5; 7; 9], а також аналітичних звітів технологічних компаній [10]. Використано системний, когнітивно-евристичний та компаративний підходи для виявлення закономірностей у розвитку AI-дизайну. Порівняльний аналіз практик застосування AI у Figma дозволив визначити характерні риси інтеграції генеративних моделей у креативні процеси.

Результати. У 2024–2025 роках Figma представила низку інноваційних AI-інструментів – Make Sites, Grid, Draw та Buzz, – які забезпечують автоматичне проектування сторінок, генерацію текстових елементів і розпізнавання ескізів [10]. У результаті платформа перетворюється на своєрідного автономного архітектора дизайну, здатного працювати в напіваавтоматичному режимі.

Ці зміни узгоджуються з філософією технології, яку окреслюють Франсен, Локхорст і ван де Поель, стверджуючи, що будь-який технологічний інструмент не є нейтральним – він формує спосіб мислення користувача [6]. Відтак AI у Figma не просто додає нові функції, а трансформує саму структуру дизайнерського процесу, переводячи його у площину когнітивного партнерства людини й машини [3; 6].

Подальший розвиток штучного інтелекту у сфері проектування зумовив переосмислення ролі дизайнера: від виконавця до куратора системи, який задає параметри, а не кінцеву форму. Сааді та Ян наголошують, що сучасний дизайнер керує обмеженнями, створюючи середовище для автономного розвитку алгоритмічних рішень [7]. Такий підхід узгоджується з гуманістичними ідеями

Нормана, який закликає до технологій, орієнтованих на зміст і людські цінності [4].

Рьош, Тіберіус і Краус визначають цей тип мислення як інноваційне дизайн-мислення – поєднання технологічної адаптивності та емпатії [8]. У середовищі Figma цей симбіоз реалізується через поєднання аналітичних алгоритмів і людської інтуїції. За даними McKinsey, використання генеративного ШІ підвищує продуктивність дизайнерських команд на 30–50 %, скорочуючи час створення прототипів [10]. Мерон та Арачі підкреслюють, що впровадження ШІ у навчальні програми формує нову освітню парадигму, у якій інтелект виступає персональним наставником [5].

Отже, Figma постає простором симбіозу евристики, естетики й автоматизації – середовищем співтворчості людини та машини, що втілює сучасну концепцію дизайн-мислення з підтримкою штучного інтелекту [1; 5; 7; 9]. Сучасний дизайн переходить у фазу співтворення людини й алгоритму, де автоматизація поєднується з автентичністю людського бачення, а штучний інтелект виступає каталізатором творчості, що розширює межі експерименту та зберігає гуманістичний вимір мистецької діяльності. Його застосування охоплює генерацію контенту, аналітику й персоналізацію, а також інтелектуальну підтримку дизайнера, забезпечуючи оптимізацію процесів і підвищення якості продукту. У цьому контексті Figma AI Beta (2025) стала показовим прикладом реалізації концепції «дизайну із підтримкою ШІ», де нові функції, представлені на конференції Config 2025, зокрема Make Sites, Grid, Draw та Buzz, демонструють перехід від допоміжних інструментів до когнітивних систем. За даними Wang, Zhao & Lee (2024), використання таких технологій скорочує час розробки інтерфейсу на 30–40%, покращуючи якість UX і підтверджуючи ефективність інтеграції аналітичних і генеративних підходів. У результаті штучний інтелект трансформується з інструмента автоматизації у фундаментальний елемент нової моделі креативного виробництва, де технології, аналітика й естетика взаємодіють, утворюючи

простір, у якому творчість стає системною, а система – творчою.

Сучасна версія Figma AI Beta (2025) позначила новий етап у розвитку дизайнерських процесів – перехід від традиційних цифрових інструментів до інтелектуальних систем підтримки творчості. Якщо раніше Figma виступала насамперед як платформа для спільної роботи над інтерфейсами, то тепер вона дедалі більше нагадує когнітивне середовище, здатне розуміти контекст завдання, генерувати варіанти рішень і навіть прогнозувати потреби користувача.

Презентовані на конференції Config 2025 інструменти – Make Sites, Grid, Draw і Buzz – стали прикладом того, як саме інтеграція ШІ змінює логіку дизайнерського мислення.

Make Sites дозволяє створювати повноцінні вебсторінки за коротким текстовим запитом. Алгоритм аналізує зміст, структуру та стиль, формуючи каркас і візуальні блоки, які можна миттєво редагувати. Це значно скорочує етап прототипування, переводячи фокус дизайнера з технічної реалізації на концептуальну розробку.

Grid – інструмент інтелектуального компонування, який оптимізує просторову організацію елементів на основі принципів юзабіліті та візуальної рівноваги.

Draw інтерпретує ручні начерки або умовні схеми, перетворюючи їх у векторні макети, що відкриває можливість поєднання інтуїтивного мислення з точністю алгоритмічного моделювання.

Buzz виступає аналітичним модулем: він відстежує глобальні дизайн-тенденції у спільноті, пропонуючи актуальні рішення або стилістичні підказки в режимі реального часу.

Як підкреслюють Saadi & Yang (2023), подібні системи не лише спрощують роботу, а й змінюють саму роль дизайнера – з виконавця він перетворюється на куратора взаємодії між ідеєю та технологією. ШІ виступає не інструментом контролю, а партнером у процесі мислення, здатним пропонувати альтернативи, ставити уточнювальні запитання і навіть розпізнавати нелогічні або суперечливі рішення.

Згідно з дослідженнями Meron & Arachi (2023), подібна колаборація сприяє розвитку метакогнітивних навичок у дизайнерів – уміння мислити про власне мислення, усвідомлювати структуру проектних рішень і будувати складні системи через інтерактивне експериментування. Це особливо важливо у контексті освітніх програм, де Figma AI може виступати своєрідним віртуальним наставником або «співрозмовником», який допомагає студентам удосконалювати дизайн-рішення на практиці. Оновлена Figma AI Beta 2025 демонструє якісно новий рівень взаємодії дизайнера з цифровим середовищем, у якому штучний інтелект стає активним співтворцем, а не лише інструментом. Замість традиційної логіки ручного редагування користувач отримує *інтелектуальне середовище підтримки дизайну*, де більшість рутинних або технічно складних процесів виконується автоматично, залишаючи простір для креативного мислення.

Одним із ключових нововведень є інтелектуальна робота з контентом. ШІ дозволяє швидко вирізати об'єкти із зображень, дорисувати відсутні елементи, покращувати роздільну здатність і якість графіки. Ці операції, які раніше вимагали кількох додаткових інструментів або програм, тепер виконуються безпосередньо у Figma, що робить платформу самодостатнім середовищем для дизайнерів будь-якого рівня підготовки.

Особливу увагу привертає автоматичне редагування текстового контенту. Користувач може переписати, скоротити, перекласти або адаптувати текст відповідно до стилю чи цілей комунікації – просто через команду до ШІ. Це відкриває великі можливості для SMM-дизайнерів і контент-креаторів, яким тепер не потрібно переходити між окремими редакторами. Figma AI може самостійно підготувати пости для соціальних мереж, рекламні тексти чи написи для інтерфейсів.

Окремим проривом став інструмент Make Sites, який дає змогу створювати повноцінні сайти на основі короткого текстового запиту. Алгоритм генерує дизайн, структуру, стилі, інтерактивні елементи та навіть

адаптивні версії під мобільні пристрої. Після цього користувач може одразу опублікувати готовий сайт і отримати посилання або прив'язати власний домен – без залучення сторонніх платформ. Крім того, система дозволяє переглядати згенерований код, експортувати його та інтегрувати у власний хостинг, що створює місток між дизайном і розробкою.

Удосконалено також інструменти для презентацій та медіаконтенту. Функція Figma Slides дозволяє створювати інтерактивні презентації, генеруючи не лише візуальний ряд, а й підказки для доповідача – текстові нотатки, які допомагають структуровано презентувати матеріал. Це поєднання дизайнерського інтерфейсу з когнітивною підтримкою процесу виступу демонструє рух Figma у бік комплексного середовища для професійної комунікації.

Ще однією інновацією є інструмент Buzz, розроблений для роботи з соціальними медіа. Він аналізує поточні тенденції візуальних форматів і допомагає створювати контент, адаптований під конкретні платформи – Instagram, Facebook, LinkedIn тощо. Завдяки цьому Figma перетворюється на повноцінний центр створення digital-комунікацій – від дизайну посту до його публікації.

Загалом, інтеграція ШІ у Figma зробила можливим перехід від інструментального до когнітивного дизайну, коли система не лише виконує команди, а й навчається разом із користувачем, пропонуючи оптимальні рішення. Дизайнер отримує повноцінне середовище, де можна створювати інтерфейси, сайти, презентації, банери – і все це без залучення зовнішніх сервісів. Така трансформація визначає новий вектор розвитку професії – появу «дизайнерів-інженерів», які поєднують креативність із технологічною компетентністю, створюючи продукти повного циклу.

На думку Нормана (2023), сучасний дизайн рухається до парадигми human-centered AI design – тобто, не «людина в системі», а «система навколо людини». Figma в цьому сенсі є одним із найяскравіших прикладів інструментів, що втілюють цей

принцип на практиці: користувач отримує середовище, яке вчиться разом із ним, адаптується до його стилю й навіть передбачає наступні кроки. Інтеграція штучного інтелекту у Figma засвідчує настання нового етапу розвитку дизайнерських процесів, у якому дизайн перетворюється з технічної діяльності на інтелектуально-креативну взаємодію між людиною та алгоритмом. Якщо раніше цифрові інструменти виступали лише засобом візуалізації ідей, то сьогодні ШІ стає повноцінним учасником творчого процесу – аналітиком, асистентом і навіть співавтором.

AI-механізми, інтегровані у Figma, значно підвищують ефективність розробки, скорочуючи час виконання рутинних операцій і відкриваючи простір для стратегічного мислення. Інструменти, як-от Make Sites, Slides і Buzz, демонструють потенціал створення повного циклу дизайну – від ідеї до публікації, – що дає змогу говорити про нову парадигму «когнітивного дизайну». У цьому контексті дизайнер поступово трансформується з виконавця завдань у куратора процесів, які реалізуються за участі штучного інтелекту.

Водночас такі зміни ставлять нові виклики перед освітньою системою та професійною спільнотою: необхідність переосмислення ролі людини в дизайні, розробки етичних стандартів співпраці з ШІ, а також формування компетентностей, пов'язаних із критичним мисленням, аналітикою даних і системним баченням творчого процесу.

Отже, Figma AI є не лише технологічним оновленням платформи, а й символом глобальної тенденції – інтелектуалізації креативних індустрій, у яких творчість дедалі більше спирається на співпрацю людини та алгоритму. Цей процес формує нову культуру дизайну, де цінність полягає не лише у вмінні створювати візуальний продукт,

а й у здатності мислити комплексно, адаптивно та міждисциплінарно.

Інтеграція штучного інтелекту у Figma трансформує саму логіку дизайнерського процесу, поєднуючи алгоритмічну точність із людською інтуїцією. Завдяки інструментам Make Sites, Grid, Draw та Buzz дизайн переходить від ручного моделювання до когнітивного співтворення, де ШІ аналізує патерни, генерує контент і пропонує альтернативні рішення. Такий підхід змінює роль дизайнера – він стає куратором системи, яка самостійно формує структуру та стиль, а не просто виконавцем технічних операцій [7].

Дослідження Wang, Zhao & Lee (2024) засвідчує, що використання генеративних технологій скорочує час створення інтерфейсів на 30–40 %, підвищуючи якість UX і різноманітність ідей. У середовищі Figma штучний інтелект виступає не інструментом, а партнером у мисленні, створюючи простір когнітивної колаборації, де людина мислить разом із моделлю [5; 8]. У підсумку Figma постає середовищем симбіозу евристики, естетики та автоматизації – простором, у якому технологія стає частиною творчого процесу, а творчість – системною діяльністю.

Висновки. Дослідження підтверджує, що інтеграція штучного інтелекту у дизайн-процеси не лише оптимізує робочі етапи, а й формує нову парадигму мислення – синтез технологічної адаптивності, гуманістичної емпатії та когнітивної співтворчості. Роль дизайнера трансформується від виконавця до куратора інтелектуальної системи, що задає параметри творчості. Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні впливу AI-дизайну на естетику цифрової культури, освітні моделі підготовки дизайнерів та формування етичних стандартів співпраці людини й штучного інтелекту.

Література:

1. Chui M. та ін. The economic potential of generative AI. 2023. URL: <https://www.mckinsey.com/capabilities/mckinsey-digital/our-insights/the-economic-potential-of-generative-ai-the-next-productivity-frontier>
2. Filippi S. Measuring the impact of ChatGPT on fostering concept generation in innovative product design. *Electronics*. 2023. № 16. 3535 p. DOI: 10.3390/electronics12163535.
3. Grunde-McLaughlin M. M. et al. Designing LLM Chains by Adapting Techniques from Crowdsourcing Workflows. *arXiv preprint*. 2023. arXiv:2312.11681. DOI: 10.48550/arXiv.2312.11681.
4. Johansson-Sköldberg U., Woodilla J., Çetinkaya M. Design thinking: Past, present, and possible futures. *Creativity and Innovation Management*. 2013. № 2. С. 121–146. DOI: 10.1111/caim.12023.

5. Liedtka J. Why design thinking works. *Harvard Business Review*. 2018. № 5. С. 72–79. URL: <https://hbr.org/2018/09/why-design-thinking-works>
6. Meron Y., Araci Y. T. Artificial intelligence in design education: evaluating ChatGPT as a virtual colleague for post-graduate course development. *Design Science*. 2023. № 9. 30 p. DOI: 10.1017/dsj.2023.28.
7. Новаковський А., Яловега І. Упровадження технологій генеративного штучного інтелекту в творчу діяльність: розроблення структурної моделі дизайн-мислення. Сучасний стан наукових досліджень та технологій в промисловості. 2024. № 2(28). С. 108–120. DOI: 10.30837/2522-9818.2024.2.108.
8. Rösch N., Tiberius V., Kraus S. Design thinking for innovation: context factors, process, and outcomes. *European Journal of Innovation Management*. 2023. № 7. С. 160–176. DOI: 10.1108/EJIM-03-2022-0164.
9. Saadi J. I., Yang M. C. Generative Design: Reframing the Role of the Designer in Early-Stage Design Process. *Journal of Mechanical Design*. 2023. № 145. 41411 p. DOI: 10.1115/1.4056799.
10. Tholander J., Jonsson M. Design ideation with ai-sketching, thinking, and talking with Generative Machine Learning Models. *Proceedings of the 2023 ACM Designing Interactive Systems Conference*. 2023. С. 1930–1940. DOI: 10.1145/3563657.3596014.
11. Яловега І. Г. Витоки дизайн-мислення: евристика в перший та другий етапи розвитку філософії та науки. *Фізико-математична освіта*. 2019. Вип. 4 (22). С. 150–156. DOI: 10.31110/2413-1571-2019-022-4-023.
12. Зуб С., Яловега І. Розвиток евристичних методів на початку третього етапу історії філософії та науки. *Фізико-математична освіта*. 2020. № 2. С. 58–65. DOI: 10.31110/2413-1571-2020-024-2-008.

References:

1. Chui, M., Manyika, J., Bughin, J., & McKinsey Global Institute. (2023). The economic potential of generative AI. Retrieved from <https://www.mckinsey.com/capabilities/mckinsey-digital/our-insights/the-economic-potential-of-generative-ai-the-next-productivity-frontier>
2. Filippi, S. (2023). Measuring the impact of ChatGPT on fostering concept generation in innovative product design. *Electronics*, 16(3535). <https://doi.org/10.3390/electronics12163535>
3. Grunde-McLaughlin, M., Tandon, N., & Bernstein, M. (2023). Designing LLM Chains by Adapting Techniques from Crowdsourcing Workflows. arXiv preprint, arXiv:2312.11681. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.11681>
4. Johansson-Sköldberg, U., Woodilla, J., & Çetinkaya, M. (2013). Design thinking: Past, present, and possible futures. *Creativity and Innovation Management*, 22(2), 121–146. <https://doi.org/10.1111/caim.12023>
5. Liedtka, J. (2018). Why design thinking works. *Harvard Business Review*, 96(5), 72–79. Retrieved from <https://hbr.org/2018/09/why-design-thinking-works>
6. Meron, Y., & Araci, Y. T. (2023). Artificial intelligence in design education: Evaluating ChatGPT as a virtual colleague for post-graduate course development. *Design Science*, 9, 30. <https://doi.org/10.1017/dsj.2023.28>
7. Grunde-McLaughlin, M. (2024). Упровадження технологій генеративного штучного інтелекту в творчу діяльність: розроблення структурної моделі дизайн-мислення [Implementation of generative artificial intelligence technologies in creative activity: Development of a structural model of design thinking]. *Сучасний стан наукових досліджень та технологій в промисловості*, 2(28), 108–120. <https://doi.org/10.30837/2522-9818.2024.2.108>[in Ukrainian].
8. Rösch, N., Tiberius, V., & Kraus, S. (2023). Design thinking for innovation: Context factors, process, and outcomes. *European Journal of Innovation Management*, 26(7), 160–176. <https://doi.org/10.1108/EJIM-03-2022-0164>
9. Saadi, J. I., & Yang, M. C. (2023). Generative design: Reframing the role of the designer in early-stage design process. *Journal of Mechanical Design*, 145(4), 041411. <https://doi.org/10.1115/1.4056799>
10. Tholander, J., & Jonsson, M. (2023). Design ideation with AI-sketching, thinking, and talking with generative machine learning models. In *Proceedings of the 2023 ACM Designing Interactive Systems Conference* (P. 1930–1940). <https://doi.org/10.1145/3563657.3596014>
11. Яловега, І. Г. (2019). Витоки дизайн-мислення: евристика в перші та другі етапи розвитку філософії та науки [Origins of design thinking: Heuristics in the first and second stages of philosophy and science development]. *Фізико-математична освіта*, 4(22), 150–156. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2019-022-4-023>[in Ukrainian].
12. Зуб, С., Яловега, І. (2020). Розвиток евристичних методів на початку третього етапу історії філософії та науки [Development of heuristic methods at the beginning of the third stage of the history of philosophy and science]. *Фізико-математична освіта*, 2, 58–65. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2020-024-2-008>[in Ukrainian]

Стаття надійшла: 11.10.2025

Прийнято: 27.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Кривуц Світлана Василівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-3916-7142
svkdesignsvk@gmail.com

Фролович Катерина Павлівна,

викладач кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0007-9563-0310
katizamoriy@gmail.com

БІОФІЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК ВАГОМА СКЛАДОВА СТРАТЕГІЇ СТАЛОГО РОЗВИТКУ (НА ПРИКЛАДІ ВОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ)

Метою статті є визначення аспектів одного з напрямків біофільного дизайну – природа у навколишньому просторі, що вирішується засобами водних елементів. Зроблено аналіз і систематизацію теоретичного матеріалу та досліджено найкращі приклади дизайнерської практики спеціалістів, які забезпечують здійснення необхідних шляхів щодо відповідності стратегії сталого розвитку. Виявлено характеристики та принципи й прийоми використання водних компонентів у формуванні ландшафтного дизайну в системі громадського простору, про що свідчить різноманітність найефективніших дизайнерських концепцій, що стосуються стратегії сталого розвитку. Зазначені природні компоненти відіграють життєво важливу роль у підтримці в необхідному стані екосистеми, у підтримці важливих біологічних процесів в людини та вирішенні питань її комфортного психофізіологічного стану. Проаналізовано елемент води в різних його проявах; визначено, що вода для різних суспільств має велике культурне та символічне значення. Систематизовано різноманітні авторські концепції, пов'язані з природними елементами води у формуванні дизайну архітектурно-ландшафтного середовища, використання яких сприяють покращенню психологічного здоров'я людини не тільки від її споглядання, але й важливим є дотик та звук води, що стікає. В ході систематизації візуального матеріалу виявлено додаткові компоненти, що покращують сприймання професійно вирішеного простору та сприяють психологічному комфорту людини. Серед основних виявлено: рослини та каміння (різного розміру, кольору, фактури). Розкрито концептуальні ідеї авторів проєктів, що відображають наявність двох взаємопов'язаних аспектів: візуального зв'язку з природою та різноманітних сенсорних подразників.

У підсумку, проведений аналіз наукових джерел та систематизація прикладів дизайнерської практики вказав на актуальність теми дослідження та на шляхи подальших розвідок у даному напрямку.

Ключові слова: біофільний дизайн, водні компоненти, екологічність, відновлення, стратегія сталого розвитку, принципи, візуальний зв'язок.

Kryvuts Svitlana, Frolovych Kateryna. BIOPHILIC DESIGN AS AN IMPORTANT COMPONENT OF A SUSTAINABLE DEVELOPMENT STRATEGY (using the example of water elements)

The purpose of the article is to determine the aspects of one of the directions of biophilic design – nature in the surrounding space, which is solved by means of water elements. The theoretical material was analyzed and systematized and the best examples of design practice of specialists were studied, which provide an understanding of the implementation of the necessary ways to comply with the sustainable development strategy. The characteristics and principles and methods of using water components in the formation of landscape design in the public space system were identified, as evidenced by the variety of the most effective concepts for solving problems related to the sustainable development strategy. These natural components play a vital role in maintaining the ecosystem in the required state, in supporting important biological processes in humans and solving issues of their comfortable psychophysiological state. The element of water in its various manifestations was analyzed; it was determined that water has great cultural and symbolic significance for different societies. Various author's concepts related to the

natural elements of water in the formation of the design of the architectural and landscape environment have been systematized, the use of which contributes to the improvement of a person's psychological health not only from its contemplation, but also the touch and sound of flowing water are important. During the systematization of the visual material, additional components were identified that improve the perception of a professionally designed space and contribute to a person's psychological comfort. Among the main ones were identified: plants and stones (of different sizes, colors, textures). The conceptual ideas of the project authors were revealed, reflecting the presence of two interrelated aspects: a visual connection with nature and various sensory stimuli.

As a result, the analysis of scientific sources and the systematization of examples of design practice indicated the relevance of the research topic and the ways of further exploration in this direction.

Key words: *biophilic design, water components, environmental friendliness, restoration, sustainable development strategy, principles, visual connection.*

Вступ. Сучасний дизайн, який допомагає встановлювати міцний зв'язок з природою – біофільний дизайн – є важливим для вирішення питань стратегії сталого розвитку. Дана проблема набула актуальності ще у другій половині ХХ століття, коли соціальний психолог, Ерік Фромм вперше ввів термін «біофілія» [9]. Тема біофілії набула швидкого розвитку й пізніше була проаналізована Едвардом Вілсоном, який у своїй книзі стверджує, що наша природна схильність до життя – біофілія – є самою суттю нашої людяності та пов'язує нас з усіма іншими живими видами [8].

У наші часи проблема залишається актуальною й розглядається науковцями з різних точок зору. Наприклад, як зазначають у своїй статті С. Келлерт та Є. Калабресе: «...через такі причини, як зростання урбанізації та проектування будівель, взаємовідносини людини з навколишнім середовищем у сучасних цивілізаціях досягли критичної точки» [10]. У цьому контексті біофільний дизайн, як складова стратегії сталого розвитку, має на меті інтегрувати на основі трьох напрямків природні елементи або штучні структури, що відображають образ природних елементів – в забудоване середовище, щоб забезпечити людям необхідний їм взаємозв'язок з природою та її різноманітними елементами [11].

Матеріали та методи. Створення для людей можливостей жити та працювати уникаючи стресових ситуацій або отримуючі необхідні для них терапевтичні умови у професійно вирішених просторах, значно покращують самопочуття громадян та їхні когнітивні функції. Отже, аналіз та

систематизація природних закономірностей та природних компонентів, що мають вплив на вирішення проблем стресу людини або питань покращення навколишнього середовища – є актуальними для будь-якої країни. В даному випадку корисними є метод аналізу та синтезу, феноменологічний метод, які забезпечують отримання відповідних результатів дослідження.

За дослідженнями Л. Корнілової, у світі починає набирати популярності рух за біофільні міста – на протигагу нескінченно урбанізованим мегаполісам вони гармонійно вбудовані у навколишнє середовище, а не протиставлені їй. Авторка зазначає, що відомий еколог доктор Тімоті Бітлі розвинув ідею біофільного дизайну далі, запропонувавши проектувати таким чином навіть не будівлі, а цілі міста. Його ідея базується на прогнозах, згідно з якими до 2050 року понад 65% населення планети житиме в повністю урбанізованому середовищі [4; 6]. У свою чергу, Тім Бітлі акцентує увагу на тому, що люди повинні пам'ятати, що вони мають вроджену потребу зв'язуватися зі світом природи. На його думку, будь-яке бачення сталого міського майбутнього має зосереджуватися виключно на природі, на її присутності, збереженні та прославленні справжніх зелених особливостей та природних форм життя. Надалі дослідник наголошує, що біофільне місто – це більше, ніж просто біорізноманіття. Це місце, яке вчиться у природи та наслідує природні системи, включає природні форми та образи у свої будівлі та міські пейзажі [6]. Отже, можна стверджувати, що останнім часом стратегія сталого розвитку стала

важливою частиною дискусії серед науковців, теоретиків та практиків.

Сталий дизайн – це філософія проектування, створення фізичних об'єктів, штучного середовища існування, а також послуг у відповідності з принципами соціальної, економічної та екологічної сталості довкілля [5]. Серед основних його напрямків варто назвати наступні: природа у навколишньому просторі; природні компоненти у інтер'єрному просторі; штучні аналоги природних форм у інтер'єрному просторі. Утім, багаторічне ігнорування людиною свідомого ставлення до екологічних проблем призвело до чималих негативних наслідків, які необхідно терміново вирішувати у наші часи. Як свідчить аналіз й систематизація візуального матеріалу дизайнерської практики, вирішення зазначених вище завдань на основі *ціннісно-орієнтованого підходу* є достатньо перспективним рішенням, яке може призвести до позитивних змін в суспільстві.

Розглянемо один з трьох вищезазначених напрямків на кращих дизайнерських прикладах із використанням одного з природних елементів – води. Даний природний елемент відіграє життєво важливу роль у підтримці в необхідному стані екосистеми, у підтримці важливих біологічних процесів в людини та вирішенні питань її комфортного психофізіологічного стану. Якщо розглядати елемент води в різних його проявах, то варто нагадати, що вода для різних суспільств має велике культурне та символічне значення. Також варто нагадати, що виявлення різноманітних авторських концепцій, пов'язаних з природними елементами води у формуванні професійного дизайну архітектурно-ландшафтного середовища, сприяє покращенню психологічного здоров'я людини не тільки від споглядання на водні компоненти, але й важливим є дотик та звук води, що стікає. Все це покращує стан здоров'я людини, підвищує її працездатність та вдосконалює її естетичні вподобання. Все це підтверджують спеціалісти-реабілітологи, психологи та інші спеціалісти, які зазначають, що потяг до води може бути особливо вираженим, коли він

пов'язаний з кількома органами чуття: зором, слухом, дотиком, смаком та рухом.

Природа у навколишньому просторі. Зазначений напрямок відображає міцний взаємозв'язок між природою з її компонентами: водоймами, рельєфом, рослинами, архітектурними об'єктами та людиною. При цьому спеціалістами з'ясовано, що існують три загальні реакції на сприйняття біофільного дизайну при взаємодії її із навколишнім середовищем: когнітивна, фізіологічна та психологічна [7]. Утім, у статті Е. Вілсона зазначено, що різноманітні способи, якими люди пов'язані з рештою життя, дуже погано вивчені й вимагають нових наукових досліджень та сміливості естетичної інтерпретації [14]. Висновки дослідника підтверджують сучасні дизайнерські розробки, що засвідчують декілька напрямків композиційного вирішення ландшафтного простору з урахуванням його впливу на людину.

Зосередимось на прикладах дизайнерської практики, де оригінальні ідеї у формуванні архітектурно-ландшафтного дизайну на основі включення водних елементів сприяють *прямому контакту* з водою та її елементами, наприклад: відкриті краєвиди із водоймами; водоспади; ставки; фонтани; струмки тощо – у міському середовищі або у природному оточенні. Розглянемо деякі з прикладів детальніше.

Відкриті водойми (рис. 1). Виразним прикладом є дизайн архітектурного об'єкту Forest Crescent Retreat із включенням водойм природної вільної форми. Еліптичні форми готелю гармонійно вписані у існуючий вічнозелений ліс, оточений гірськими ландшафтами. Водойми м'яко описують контури прохідних зон архітектурного об'єкту таким чином, щоб насолоджуватись природою з будь-якого місця знаходження. *Споглядальний підхід* до вирішення питань біофільного дизайну у формуванні даної місцевості свідчить про бажання спеціалістів безпосередньо поєднати гостей готелю зі світом природи з густою рослинністю та прозорими водоймами. Все це допомагає створенню безтурботної, насиченої сенсорними відчуттями атмосфери. Таким чином, концепція



Рис. 1. Дизайн архітектурного об'єкту Forest Crescent Retreat. <https://amazingarchitecture.com/artificial-intelligence/the-forest-crescent-retreat-a-tourist-sanctuary-embedded-in-nature>

авторів проекту відображає наявність двох взаємопов'язаних аспектів: візуального зв'язку з природою та різноманітних сенсорних подразників.

Ставки у навколишньому середовищі (рис. 2). Варто зазначити, що формування ландшафтного дизайну із включенням ставків може змінювати враження від споглядання, якщо додати до загальної композиції природні каміння. Камінь гармонійно вписується у запропонований простір, забезпечує акцентування уваги споглядачів на основні композиційні акценти у сформованій дизайнерами композиції місцевості та створює невимушену заспокійливу атмосферу – за рахунок використання різних типів каміння та невеличких водоспадів (поодиноких або багаторівневих каскадів). Водоспади підсилюють позитивні враження від їхнього споглядання, додаючи природний звук води, що спадає. При цьому використання різних

типів каміння, їхніх форм та розмірів забезпечує різноманітне сприйняття ставків: великі за розміром каміння – додають загальній композиції монументальності, міцності; дрібні та невеличкі – допомагають створити більш заспокійливі враження від споглядання. Важливим стає й завдання збереження композиційного балансу та гармонії із навколишнім середовищем.

Проведені дослідження в даному напрямку дають підстави звернути увагу на використання основних принципів, серед яких:

1) *принцип екологічної оптимізації території* – з урахуванням прийому компенсації втрачених природних елементів за рахунок доповнення новими; прийому регулювання берегових територій з використанням каміння, водоспадів та рослин;

2) *принцип естетичної гармонізації* – базується на використанні прийому

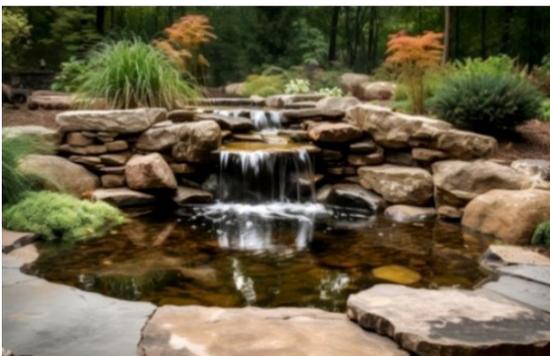


Рис. 2. Приклади вирішення дизайну водойм <https://www.foresthomesstore.com/blogs/decor-for-wellbeing/how-to-differentiate-between-what-is-biophilic-design-and-what-isnt>

посилення композиційних акцентів, прийому масштабування запропонованих природних елементів, прийому аплікації старого і нового «шарів» ландшафту.

Як свідчить візуальний матеріал, ставки у архітектурно-ландшафтному середовищі мають асиметричну вільну або геометрично врівноважену загальну форму в порівнянні із ставками в дикій природі, які мають органічну вільну форму. Для вирішення більш виразної композиції в дизайні ставків дизайнери пропонують різноманітні прийоми, а саме: прийом нашарування рельєфу у формуванні штучних або природних огорожень ставка; прийом контрасту у використанні матеріалів (штучних оброблених, природної бруківки або природного каміння різних розмірів, фактур, кольору); прийом додавання рослин як акцентів композиції або природних рибок). При цьому в асиметричній композиції з введенням водойми важливим стає *принцип рівноваги*.

Несподіване рішення ставка запропоновано Мумбайським архітектурним бюро Sanjaya Puri Architects (рис. 3). Враховуючи природний рельєф місцевого ландшафту, спеціалісти використали існуючу порожнину в землі для створення дизайну офісу на основі *принципу функціональної адаптації*. Даний принцип полягає у формуванні безпечного дизайну офісного комплексу серед місцевого ландшафтному середовища завдяки професійному розподіленню території на відповідні функціональні частини. Варто зазначити, що при проєктуванні було зроблено

спробу усунути сліпі кути на території, де це можливо. Концепція офісного простору, який розташований по периметру великого ставка квадратної форми, побудована на основі образу традиційних ступінчастих колодязів. Завдяки впровадженню сучасних технологічних інновацій архітекторам вдалось вирішити питання збору води, створюючи дизайн ставка як резервуара для оптимізації можливостей природних явищ. Стічні води даного об'єкту збираються та забезпечують водопостачання усього офісного комплексу. Конструкція для збору води схована у земляних насипах, вкритих зеленню, розташування якої запропоновано по периметру комплексу на основі *геометричного підходу*. Додатковим компонентом даного офісного комплексу, що відповідає питанням сталого розвитку, є сонячні панелі, які встановлені на цих насипах.

Інший підхід в формуванні дизайну ставків запропоновано студією Chongqing LISM Landscape (рис. 4). Об'єкт розташований на південному сході Китаю, у місті Гуйчжоу, основна концепція якого базується на створенні живописних краєвидів серед унікальних карстових форм рельєфу. Він символізує довгу історію планети через образ, що відображає певну нереальність, яка виходить за межі часу та простору. Скульптурна пластика запропонованих форм з елементами рослин має декілька рівнів, ніби вказує на майбутнє з розділеними континентами, виокремленими плавучими островами та виразними прогулянковими оазисами між водними



Рис. 3. Дизайн офісного комплексу від архітектурного бюро Sanjaya Puri Architects. <https://inhabitat.com/architects-use-earthen-berms-to-tuck-a-central-reservoir-inside-tiered-office-space/>



Рис. 4. Дизайн території Longhu Tian Yao, м. Гуйян, Гуйчжоу; 2020. Ландшафтний дизайн: Chongqing LISM Landscape. <https://moool.com/en/longfor-origin-by-lism-landscape-design.html>

просторами. *Принцип просторовості* допомагає створенню можливості для зорового розкриття всіх компонентів природного оточення. В планувальному рішенні простору через багатшаровість компонентів (огорожувальне природне покриття, газони, вертикальні насадження тощо) та різноманітність функцій даний принцип проявляється у вигляді максимального зменшення негативних ефектів і значного посилення позитивних – при спогляданні або прогулянці вздовж органічних форм з рослинами та водного простору. Хвилястий рельєф з рослинами допомагає змінам світла та тіней, вони привертають увагу людей. Невеличкі каскади води додають приємних звуків даній території й пропонують спокійний відпочинок.

Струмок (рис. 5). Достатньо виразним є дизайн струмку у формуванні архітектурно-ландшафтного середовища громадського простору. Наочним прикладом є дизайн Єлісейських Полів із включенням водних елементів на основі *біонічного підходу*. Для

здійснення дизайну в даній місцевості на основі принципу екологічної оптимізації, пов'язаного безпосередньо з вирішенням завдань стратегії сталого розвитку, архітекторами та дизайнерами враховано декілька важливих завдань:

1) *модернізацію* міських територій, під якою розуміють: проведення робіт із ландшафтної адаптації простору до нових умов його функціонування;

2) *закріплення конфігурації стежкової мережі* з урахуванням зручного функціонування існуючих об'єктів архітектури;

3) *облаштування водного простору* додатковим набором спеціалізованого обладнання та декоративними природними елементами;

4) *забезпечення сталого використання території у вечірній час*.

Результати. В результаті опрацювання матеріалу, наданого у статті, було визначено основні підходи та принципи у вирішенні завдань архітектурно-ландшафтного дизайну,



Рис. 5. Дизайн території Єлісейських Полів. <https://amazingarchitecture.com/visualization/redesign-of-the-sidewalk-on-the-champs-elysees-by-sahar-ghahremani-moghadam>

що відповідають основним напрямкам стратегії сталого розвитку. Подальші дослідження направлені на визначення основних підходів та принципів у формуванні біофільного дизайну в інтер'єрах громадського та житлового призначення.

Висновки. Визначення основних підходів та принципів у вирішенні завдань одного з напрямків біофільного дизайну вказує на перспективність даної проблеми

та спроможність засобами дизайну значно покращити вирішення архітектурно-ландшафтного середовища з урахуванням стратегії сталого розвитку. Виявлення відповідних складових дозволяє стверджувати, що зазначений напрямок дослідження є актуальним для будь-якої країни, дизайн архітектурно-ландшафтного середовища яких може демонструвати національні відмінності, на що, на наш погляд, важливо звернути увагу.

Література:

1. Водні об'єкти. Як додати в ландшафт ділянки. URL: <https://eds.ua/blog/article/vodni-objekty-yak-dodaty-v-ld> (дата звернення: 06.09.25)
2. Ісаченко І. (2021). Total biophilia. Кінець конкуренції між містом і природою? URL: <https://pragmatika.media/total-biophilia-kines-konkurencii-mizh-mistom-i-prirodoju/> (дата звернення: 11.09.25)
3. Кам'яні водойми: як використовувати природний камінь для створення водойм у ландшафтному дизайні. 2023. URL: <https://bilyayivka.city/articles/288504/kamyani-vodojmi-yak-vikoristovuvati-prirodniy-kamin-dlya-stvorennya-vodojm-u-landshaftnomu-dizajni> (дата звернення: 11.09.25)
4. Корнілова Л. Біофільність як ключова ідея архітектури. 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/382857372_Biofilnist_ak_klucova_idea_arhitekturi (дата звернення: 07.09.25)
5. Цілі сталого розвитку та їх адаптація для України. URL: <https://dev.sd4ua.org/shho-take-stalij-rozvitok-istoriya/> (дата звернення: 27.08.25)
6. Beatley, Timothy. *Biophilic Cities: Integrating Nature into Urban Design and Planning*. Island Press. 2010. 208.
7. Catherine O. Ryan, William D. Browning, Joseph O. Clancy, Scott L. Andrews, and Namita B. Kallianpurkar. *Biophilic design patterns. Emerging Nature-Based Parameters for Health and Well-Being in the Built Environment*. 2014. *Archnet-IJAR*, Vol. 8. Iss. 2. P. 62–76. URL: <https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Biophilicdesign-patterns.pdf> (дата звернення: 09.09.25)
8. Edward O. Wilson. (1984). *Biophilia*. URL: <https://www.hup.harvard.edu/books/9780674074422> (дата звернення: 15.09.25)
9. Erich Fromm. *The Human Heart*, 1964. URL: <http://www.edarcipelago.com/classici/erichfromm/the%20heart%20of%20man%20-%20erich%20fromm.pdf> (дата звернення: 15.09.25)
10. Stephen R. Kellert, Elizabeth F. Calabrese. *The practice of biophilic design*. 2015. URL: https://biophilicdesign.umn.edu/sites/biophilic-net-positive.umn.edu/files/2021-09/2015_Kellert%20_The_Practice_of_Biophilic_Design.pdf (дата звернення: 05.09.25)
11. Stephen R. Kellert, Judith Heerwagen, Martin Mador (2008). *Biophilic Design: The Theory. Science and Practice of Bringing Buildings to Life*. URL: <https://www.wiley.com/en-us/Biophilic+Design%3A+The+Theory%2C+Science+and+Practice+of+Bringing+Buildings+to+Life-p-9780470163344> (дата звернення: 21.09.25)
12. Zhong W., Schröder T., Bekkering J. *Biophilic design in architecture and its contributions to health, wellbeing, and sustainability: A critical review. Frontiers of Architectural Research*. 2022. 11(1). 114–141. URL: [doi:https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.07.006](https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.07.006) (дата звернення: 19.09.25)
13. Yassein G., Ebrahiem S. *Biophilic Design in the Built Environment to Improve Well-Being: A Systematic Review of Practices*. 2018. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Biophilic-Design-in-the-Built-Environment-to-A-of-Yassein-Ebrahiem/6bb4c79040857f04c09cef1233d26719232c16fe> (дата звернення: 19.09.25)
14. Wilson E.O. *Biophilia and the Conservation Ethic*. In: Mysterud, I., Ed., *Evolutionary Perspectives on Environmental Problems*, Routledge, Washington DC. 2017. 263–272. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203792650-18> (дата звернення: 20.09.25)

References:

1. *Vodni obiekty. Yak dodaty v landshaft dilyanky. [Water features. How to add areas to the landscape]*. Retrieved from: <https://eds.ua/blog/article/vodni-objekty-yak-dodaty-v-ld> (date of application: 06.09.25) [in Ukrainian]

2. Isachenko, I. (2021). Total biophilia. Kinets konkurentsii mizh mistom i pryrodoiu? [Total biophilia. The end of competition between the city and nature?] Retrieved from: <https://pragmatika.media/total-biophilia-kinets-konkurentsii-mizh-mistom-i-prirodoju/> (date of application: 11.09.25) [in Ukrainian]
3. Kamiani vodoimy: yak vykorystovuvaty pryrodnyi kamin dlia stvorennia vodoim u landshaftnomu dyzaini. [Stone ponds: how to use natural stone to create ponds in landscape design]. (2023). Retrieved from: <https://bilyayivka.city/articles/288504/kamyani-vodojmi-yak-vikorystovuvati-prirodnij-kamin-dlya-stvorennia-vodojm-u-landshaftnomu-dizajni> (date of application: 11.09.25) [in Ukrainian]
4. Kornilova, L. (2024). Biofilnist yak kliuchova ideia arkhitektury. [Biophilicity as a key idea of architecture]. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/382857372_Biofilnist_ak_klucova_idea_arhitekturi (date of application: 07.09.25) [in Ukrainian]
5. Tsili staloho rozvytku ta yikh adaptatsiia dlia Ukrainy. [Sustainable Development Goals and their adaptation for Ukraine]. Retrieved from: <https://dev.sd4ua.org/shho-take-stalij-rozvitok/istoriya/> (дата звернення: 27.08.25) [in Ukrainian]
6. Beatley, Timothy (2010). Biophilic Cities: Integrating Nature into Urban Design and Planning. Island Press. стор. 208.
7. Catherine O. Ryan, William D. Browning, Joseph O. Clancy, Scott L. Andrews, and Namita B. Kallianpurkar. (2014). Biophilic design patterns. Emerging Nature-Based Parameters for Health and Well-Being in the Built Environment. *Archnet-IJAR*, Vol. 8. Iss. 2. P. 62–76. Retrieved from: <https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Biophilicdesign-patterns.pdf> (date of application: 09.09.25)
8. Edward O. Wilson. (1984). Biophilia. Retrieved from: <https://www.hup.harvard.edu/books/9780674074422> (date of application: 15.09.25)
9. Erich Fromm. (1964). The Human Heart. Retrieved from: <http://www.edarcipelago.com/classici/erichfromm/the%20heart%20of%20man%20-%20erich%20fromm.pdf> (date of application: 15.09.25)
10. Stephen R. Kellert, Elizabeth F. Calabrese. (2015). The practice of biophilic design. Retrieved from: https://biophilicdesign.umn.edu/sites/biophilic-net-positive.umn.edu/files/2021-09/2015_Kellert%20_The_Practice_of_Biophilic_Design.pdf (дата звернення: 05.09.25)
11. Stephen, R. Kellert, Judith Heerwagen, Martin Mador (2008). Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life. Retrieved from: <https://www.wiley.com/en-us/Biophilic+Design%3A+The+Theory%2C+Science+and+Practice+of+Bringing+Buildings+to+Life-p-9780470163344> (date of application: 21.09.25)
12. Zhong, W., Schröder, T., & Bekkering, J. (2022). Biophilic design in architecture and its contributions to health, wellbeing, and sustainability: A critical review. *Frontiers of Architectural Research*, 11(1), 114–141. Retrieved from: doi:<https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.07.006> (date of application: 19.09.25)
13. Yassein, G., & Ebrahiem, S. (2018). Biophilic Design in the Built Environment to Improve Well-Being: A Systematic Review of Practices. Retrieved from: <https://www.semanticscholar.org/paper/Biophilic-Design-in-the-Built-Environment-to-A-of-Yassein-Ebrahiem/6bb4c79040857f04c09cef1233d26719232c16fe> (date of application: 19.09.25)
14. Wilson, E.O. (2017). Biophilia and the Conservation Ethic. In: Mysterud, I., Ed., *Evolutionary Perspectives on Environmental Problems*, Routledge, Washington DC, 263–272. Retrieved from: <https://doi.org/10.4324/9780203792650-18> (date of application: 19.09.25)

Стаття надійшла: 02.10.2025

Прийнято: 17.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.05:002.2-93:741.5:004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.10>

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

Єлисеєва Вероніка Василівна,

здобувачка вищої освіти кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0001-3488-8170

vvyelyseieva.fomd21@kubg.edu.ua

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ: ВІД КЛАСИЧНОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЦИФРОВОЇ ІНТЕРАКТИВНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ «ЧАРІВНИКА КРАЇНИ ОЗ»)

У статті розглянуто сучасні тенденції розвитку дизайну дитячої книги у світовому та українському контексті. Проаналізовано еволюції візуального оформлення дитячої літератури – від традиційних друкованих ілюстрацій до інтерактивних цифрових форматів, які формують нові способи сприйняття тексту дитиною. Особливу увагу приділено книзі Л. Ф. Баума «Чарівник Країни Оз» як прикладу класичного твору, що неодноразово перевидавався й отримував різні дизайнерські інтерпретації. Проведено аналіз українських та зарубіжних видань цього твору, визначено їхні сильні та слабкі сторони з точки зору художнього вирішення, кольорової палітри, стилістичної єдності та відповідності віковим особливостям читача. На матеріалі українського ринку видань цього твору більш детально розглядаються ключові трансформації дизайнерських підходів: використання авторської графіки, кольорова палітра, стилістична єдність, а також впровадження елементів мультимедіа й інтерактивності. Дослідження спирається на порівняльний аналіз сучасних українських редакцій із виставковими або цифровими аналогами за кордоном, з урахуванням вікових особливостей читачької аудиторії й запитів сучасного ринку. Методи включають контент-аналіз, порівняльний дизайн-аналіз, а також емпіричні дані опитувань батьків і дітей щодо візуальних уподобань сучасних читачів. Результати виявили, що оновлений дизайн дитячої книги має ґрунтуватися на балансі між збереженням класичної образності та впровадженням інноваційних мультимедійних та інтерактивних рішень. У роботі окреслено ключові принципи ефективного редизайну: адаптація кольорових і стилістичних рішень, створення ілюстрацій, що стимулюють уяву й емоційне залучення, а також використання цифрових технологій для інтеграції додаткового навчального чи ігрового контенту. Практичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні дизайнерських стратегій розробки дитячих книжкових видань, здатних підвищити читачьку активність дітей, зміцнити сімейні традиції спільного читання та забезпечити актуалізацію збереження культурної спадщини через сучасні візуальні форми. Стаття відкриває перспективи подальшого розвитку інтерактивних мовних і візуальних форматів у виданнях дитячої літератури, міждисциплінарних досліджень на стику дизайну, педагогіки та медіакомунікацій у сфері дитячого книговидання.

Ключові слова: дизайн дитячої книги, ілюстрація, цифрова інтерактивність, ре дизайн, «Чарівник Країни Оз», українське книговидання, візуальна комунікація.

Lykholat Olena, Myronova Hanna, Yelyseieva Veronika. CURRENT TRENDS IN CHILDREN'S BOOK DESIGN: FROM CLASSICAL ILLUSTRATION TO DIGITAL INTERACTIVITY (BASED ON «THE WIZARD OF OZ»)

*The article examines current trends in the design of children's books within both the global and Ukrainian contexts. It analyzes the evolution of visual design in children's literature, from traditional printed illustrations to interactive digital formats that shape new ways for children to perceive text. Special attention is paid to L. Frank Baum's *The Wonderful Wizard of Oz* as a classic work that has been repeatedly reissued and received various design interpretations. The study analyzes Ukrainian and foreign editions of this work, identifying their strengths and weaknesses in terms of artistic solutions, color palettes, stylistic unity, and correspondence to the reader's age characteristics. Drawing on the Ukrainian market of this work's editions, the article explores key transformations in design approaches: the use of original graphics, color palettes, stylistic unity, and the implementation of multimedia and interactive elements. The research relies on a comparative analysis of modern Ukrainian editions with exhibition or digital counterparts abroad, considering the age characteristics of the target audience and the demands of the contemporary market. Methods include content analysis, comparative design analysis, and empirical data from surveys of parents and children regarding the visual preferences of modern readers. The results reveal that the updated design of a children's book should be based on a balance between preserving classic imagery and introducing innovative multimedia and interactive solutions. The paper outlines the key principles of effective redesign: adapting color and stylistic solutions, creating illustrations that stimulate imagination and emotional engagement, and using digital technologies to integrate additional educational or game content. The practical significance of the research lies in substantiating design strategies for developing children's book editions that can enhance children's reading activity, strengthen family traditions of shared reading, and ensure the actualization of cultural heritage preservation through modern visual forms. The article opens up prospects for the further development of interactive linguistic and visual formats in children's literature publications and interdisciplinary research at the intersection of design, pedagogy, and media communications in the field of children's book publishing.*

Key words: children's book design, illustration, digital interactivity, redesign, *The Wizard of Oz*, Ukrainian book publishing, visual communication.

Вступ. Упродовж багатьох століть дитяча книга залишалася одним із найважливіших культурних інструментів формування світогляду, розвитку уяви та морально-естетичного виховання підростаючого покоління. Поза літературним змістом, дитяча книга виступає також візуальним і матеріальним артефактом, що відображає цінності й прагнення своєї епохи, у якому вербальні та візуальні виражальні засоби утворюють єдину смислову й естетичну систему [1; 2]. Взаємодія тексту й ілюстрації в «книзі з картинками» (picturebook) створює специфічний спосіб презентації сюжету, що відповідає когнітивним особливостям дитини та її потребам у наочності, емоційному залученні і смислового розпізнаванні. Ця подвійність, коли літературний зміст поєднується з візуальною формою, визначає особливий статус дитячої книги як друкованого об'єкта, що виступає доступним способом залучення дитини до читання й вимагає комплексного підходу до її вивчення [3].

У класичних працях з дослідження дитячої літератури [1; 3; 4] підкреслюється, що текст і зображення в ілюстрованій дитячій

книзі мають бути розглянуті як різні, але взаємодіючі засоби виразності. Вони можуть дублювати зміст, доповнювати один одного, суперечити одне одному або створювати нові сенси шляхом обоюдної їхньої взаємодії (мультимодальність). Так Перрі Ноделман (Perry Nodelman) у своїй книзі «Прихований дорослий: Визначення дитячої літератури» [3] розглядає дитячу ілюстровану книгу як унікальну систему знаків, де текст і образ функціонують у взаємодії. Він підкреслює, що дитяча книга містить «прихованого дорослого» – сукупність припущень, дизайну й інтерпретацій, закладених дорослими людьми для дитини-читача, і що проектування ілюстрацій істотно впливає на те, як дорослий (автор-редактор-ілюстратор) формує читача через книгу. У свою чергу Марія Ніколаєва (Maria Nikolajeva) у своїй монографії [4] розглядає дитячу літературу як потужний та універсальний інструмент людського мислення, та вказує на когнітивну роль ілюстрації у формуванні розуміння сюжету й емпатії дітей-читачів, їх емоційного розвитку. Вона нагадує, що візуальний компонент часто виступає «вхідними

воротами» до тексту для молодшого читача. Водночас Ян Мартен Іво Клавер (Jan Marten Ivo Klaver) [5], розвиваючи ідею концепцію «прихованого дорослого», сформульовану Перрі Ноделманом, підкреслює, що дитяча література створюється, видається та купується дорослими. Тому ці книги часто містять приховані моральні послання, ідеї в широкому соціальному, політичному та економічному сенсі, або маркетингові стратегії, орієнтовані на дорослу аудиторію. Саме дорослі роблять вибір того, що читатиме дитина, ґрунтуючись на власних уявленнях, моральних цінностях і розумінні прекрасного.

Окремим напрямком сучасних досліджень дитячої ілюстрованої книги є увага до її матеріального втілення. Так В. Алака І. (Vergeri Alaca, I.) у монографії [6] підкреслює, що матеріальні частини книги – від паперу та текстури до формату й інтерактивних елементів – відіграють роль третьої нарративної системи, виступають семіотичним ресурсом і впливають на спосіб сприйняття слів і зображень та взаємодії читача з книгою як матеріальним об'єктом. Матеріальні частини книги (розкладні сторінки, pop-up елементи та різні текстури) можуть підсилювати тему твору або створювати додаткові смислові шари (наприклад, грубі зернисті фарби для природи, глянцеві вставки для магічних сцен) і мають важливі педагогічні та розвивальні функції. Це стимулює уяву, допомагає дітям запам'ятовувати інформацію і сприяє розвитку моторики. Ця концепція тісно пов'язана з когнітивним підходом до читання, який розглядає тілесне залучення дитини до тексту як невід'ємну частину пізнавального процесу. Діти стають не пасивними глядачами, а активними учасниками, які можуть впливати на хід розповіді, вирішувати та створювати власні наративи. Автор доводить, що таке тілесне залучення (*embodied engagement*) сприяє кращому засвоєнню знань та емоційному зв'язку з книгою. Проте авторка також зауважує, що неконтрольоване використання матеріальності може бути шкідливим. Надмірна кількість інтерактивних елементів або сенсорне

перевантаження можуть відволікати дитину від основного змісту, перетворюючи книжку з інструменту для читання на звичайну іграшку. Це підкреслює важливість ретельного підходу до дизайну книги, який має гармонійно поєднувати форму та зміст, а також відповідати віку дитини.

Українські науковці останніми роками також активно досліджують дитячу книгу як складний художній феномен, де поєднання слова та образу створює цілісний комунікативний простір, пропонуючи різні підходи до розуміння художньо-естетичних, освітніх та комунікативних функцій дитячої книжкової ілюстрації. Марина Токар у своєму дослідженні [7] підкреслює, що ілюстрація є повноцінним мистецьким об'єктом, який визначає характер сприйняття літературного тексту дитиною. На думку авторки ілюстрація не лише супроводжує текст, а й створює емоційний настрій, формує візуальний образ твору, допомагає дитині співпереживати героям. Це положення особливо важливе у розумінні дитячої книги як цілісного друкованого об'єкта, де візуальний компонент відіграє не меншу роль, ніж словесний.

Аналізуючи художні особливості сучасних українських книжок-картинок для дітей Т. Качак і Л. Круль у своїй статті [8] досліджують те, як ілюстрації можуть розвивати мислення дитини, що є ключовим аспектом сучасної дитячої книги. Загалом, авторки підкреслюють, що ці видання допомагають розвивати естетичний смак, уяву та критичне мислення у дітей, що робить їх важливим елементом сучасної української культури. Л. Зімакова та В. Крамаренко у своїй роботі [9] роблять акцент на інтеграції книги в освітній простір, розглядаючи дитячу книгу не лише як джерело інформації чи розваги, а й як матеріал для розвитку креативності. Ілюстрація в цьому контексті стає інструментом гри, активного навчання, розвитку уяви та візуальної грамотності дитини. Таким чином, взаємодія тексту й зображення виходить за межі естетики й набуває практичного педагогічного значення.

Розуміючи перевагу візуальної інформації над вербальною у сучасному світі

книговидання в сегменті дитячої літератури, А. Єфремова у своїй статті [10] розглядає вімельбухи як цікавий і корисний для розвитку дитини великоформатний різновид дитячих книжок-картинок з яскравими, деталізованими ілюстраціями, мінімумом тексту або повною його відсутністю. Кожен розгорт цієї книги представляє окрему сцену, заповнену безліччю предметів і персонажів, що дозволяє вигадувати щоразу нові історії та одночасно розгортати безліч сюжетних ліній. Авторка розглядає особливу функціональну цінність такого формату дитячої ілюстрованої книги, що потребує активної взаємодії з читачем і є ефективним інструментом формування нової «культури» читання та розвитку дитини. А. Дубровіна та В. Сироїд, аналізуючи ілюстрації у науково-популярних виданнях для дітей [11], визначають їх як спосіб адаптації складної інформації до дитячого рівня сприйняття. Зображення тут виконує пояснювальну функцію, виступаючи не лише супутником тексту, а й його перекладачем у більш доступну візуальну форму. Це підтверджує, що дитяча книга як друкований об'єкт має інтегративний характер, де візуальна й вербальна складові взаємно підсилюють одна одну.

Дисертаційне дослідження К. Касьяненко [12] висвітлює феномен ігрової книги, яка поєднує текст, ілюстрацію та елементи інтерактивності. Авторка доводить, що розвиток ігрової книжки в Україні пов'язаний із пошуком нових форм комунікації між дитиною та книгою, де образ часто домінує над текстом, а їхнє поєднання створює нову якість читання. Узагальнюючи, можна стверджувати, що українські дослідження підтверджують визнання дитячої книги у своїй друкованій формі як поліфункціональний об'єкт, де текст і ілюстрація співіснують як взаємодоповнюючі елементи. Вони формують єдиний художньо-педагогічний простір, у якому дитина не лише читає, а й бачить, переживає та інтерпретує історію. Ілюстрація в цьому процесі виконує естетичну, пізнавальну, ігрову та дидактичну функції, підкреслюючи значення візуальної складової для розвитку сучасної дитячої літератури.

Сучасні соціокультурні й технологічні трансформації докорінно змінили саму природу книги як медіа продукту. Цифровізація, розвиток мобільних застосунків, технологій доповненої та віртуальної реальності, а також повсюдність мультимедійних платформ сьогодні трансформують взаємодію дитини з літературним текстом та ілюстрацією. Технічні дослідження застосування AR/VR та доповненої реальності у дитячих ілюстрованих книгах показують, що AR-рішення можуть підвищувати мотивацію до читання, створювати ефект занурення й розширювати навчальні можливості (наприклад, через анімацію сцен або доповнення інформації про персонажів). Водночас автор дослідження Руй Ван (Rui Wang) [13] застерігає про ризики того, що надмірна гейміфікація може зменшувати глибину опрацювання тексту, а технічні бар'єри роблять такі рішення менш доступними для частини аудиторії. У контексті цифрових форматів дослідники Дж. Йокота (J. Yokota) та У. Тіл (W. Teale) [14] підкреслюють, що інтерактивні електронні книги мають як потенційні освітні переваги, так і ризики перевантаження уваги дітей.

Попри значний інтерес до дизайну сучасної дитячої книги, в науковому полі залишається низка прогалин. Зокрема, бракує системних досліджень, присвячених аналізу українських видань дитячої книги, які поєднують класичні та цифрові підходи. Не достатньо вивченими є питання стилістичної адаптації світових трендів до локального культурного контексту та їхнього впливу на читацькі практики українських дітей. Також недостатньо уваги приділено аналізу того, як редизайн класичних творів, зокрема «Чарівника Країни Оз», може сприяти формуванню нових моделей дитячого читання. Це створює простір для комплексних міждисциплінарних досліджень, що поєднують дизайн, педагогіку, психологію та медіакомунікації.

Трансформація дитячої книги від класичної ілюстрації до цифрової інтерактивності відображає ширші культурні й технологічні зміни XXI століття. Ілюстровані друковані

книги, зокрема численні перевидання «Чарівника Країни Оз», залишаються важливими культурними артефактами, що формують уяву й моральні орієнтири дітей. Водночас мультимедійні адаптації розширюють можливості дитячої літератури, пропонуючи інтерактивний досвід, який відповідає очікуванням «цифрового покоління». Завдання сучасних дизайнерів, педагогів і видавців полягає у синтезі цих підходів – збереженні культурної цінності класичної книги та впровадженні інновацій, які збагачують процес читання, мотивують дітей до читання. Це забезпечить актуальність і конкурентоздатність дитячої книги в умовах динамічного розвитку медіакультури. У цьому контексті тема трансформацій у дизайні дитячої книги, зокрема перехід від класичної ілюстрації до цифрової інтерактивності, набуває особливої актуальності. Класичний твір Л. Ф. Баума «Чарівник Країни Оз», що неодноразово перевидавався та адаптовувався, є цінним прикладом для аналізу цих змін.

Метою статті є аналіз сучасних тенденцій у дизайні дитячої книги, зокрема у процесі переходу від класичної ілюстрації до цифрової інтерактивності, із фокусом на кейсі «Чарівника Країни Оз».

Матеріали та методи. У дослідженні використано комплекс матеріалів, що охоплюють як теоретичні джерела, так і емпіричні приклади. Теоретичну основу склали наукові праці з історії ілюстрації та дизайну книги, дослідження сучасних тенденцій дитячої літератури у світовому та українському контекстах, а також аналітичні статті з питань цифровізації та інтерактивних форматів. Окрему групу матеріалів становили приклади ілюстрованих видань «Чарівника Країни Оз» різних років і країн – від оригінального видання 1900 р. з ілюстраціями В. Денслоу до сучасних адаптацій Дж. Сарди 2021 р. та Л. Альварес 2020 р. У межах українського контексту проаналізовано діяльність видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га» та «Видавництво Старого Лева», а також творчість ілюстраторів К. Лавра та В. Єрка.

Методологія дослідження поєднує кілька підходів: метод історико-мистецтвознавчого

аналізу застосовано для вивчення еволюції дитячої книги та ілюстрації від ранніх зразків до сучасних видань; порівняльний аналіз дозволив зіставити різні інтерпретації «Чарівника Країни Оз», виявити їхні стилістичні особливості та вплив культурних і технологічних факторів; контент-аналіз було використано для систематизації наукових джерел і фахових статей, що описують функції та тренди дитячої книги; метод візуально-семіотичного аналізу дав змогу простежити, як графічні елементи, колір, композиція й типографія формують сприйняття дитячої аудиторії; емпіричне спостереження та аналіз ринку ґрунтувалися на вивченні сучасних українських видань, тенденцій книговидання та доступних електронних і інтерактивних форматів. Застосування зазначених методів у комплексі забезпечило багаторівневий підхід до проблеми, що поєднує історичну перспективу, теоретичний аналіз та практичні аспекти сучасного книжкового дизайну. Такий підхід дозволяє обґрунтовано виявити тенденції трансформації дитячої книги та визначити їхню роль у формуванні візуальної культури сучасних дітей.

Результати. Дитяча книга є багатокомпонентним культурним феноменом, що поєднує в собі текст, ілюстрацію, типографію та матеріальні характеристики видання. Історія її розвитку демонструє шлях від примітивних візуальних спроб до сучасних мультимедійних та інтерактивних форматів. У центрі цього процесу завжди залишалася ілюстрація як ключовий засіб візуальної комунікації з юним читачем та рівноправний елемент оповіді. В дитячій книзі ілюстрація виконує кілька взаємопов'язаних функцій (експлікативну, пізнавальну, емоційну, естетичну тощо), що виходять далеко за межі декорування тексту і які зумовлюють не лише естетику книги, а й її освітній, когнітивний та виховний потенціал.

Ілюстрація в дитячій книзі є повноправним співтворцем наративу, який формує пізнавальний, емоційний і естетичний досвід дитини. Якість ілюстрації безпосередньо впливає на читацьку культуру і розвиток дитини, роблячи її важливим інструментом

у вихованні та освіті. Ілюстрації допомагають співвідносити слова з конкретними образами, полегшуючи розуміння сюжету та контексту [15]. Таким чином, візуальний ряд виступає своєрідним «містком» між текстом і сприйняттям. У своїй книзі Девід Левіс (David Lewis) зазначає [16, с.124–138], що через ілюстративний матеріал дитина знайомиться з різними культурами, стилями життя і навіть історичними епохами. Візуальні образи стають інструментом навчання та пізнання. Ілюстрація формує емоційний клімат книги. Колір, композиція, стилістика здатні викликати страх, радість, співпереживання. Моріс Сендак (Maurice Sendak) ще у 1963 році довів [17], що навіть складні теми можна донести до дітей через метафоричні та емоційні візуальні образи. Інші дослідження підтверджують, що діти легше запам'ятовують і розуміють матеріал, коли він супроводжується емоційно насиченими образами [4]. А ось Сандра Беккетт (Sandra L. Beckett) у своїй книзі у [18] відзначає, що дитяча книга є своєрідною «галереєю мистецтва для дітей», яка знайомить їх із різними художніми стилями й техніками. Сандра Беккетт стверджує, що хоча книжкартинки традиційно асоціюються з дитячим жанром, їхня справжня природа виходить за межі вікових обмежень. Завдяки інноваційній графіці, креативному діалогу між текстом та зображенням і складним наративним структурам, ці книги пропонують кілька рівнів сприйняття. Таким чином, вони звертаються не лише до дітей, але й до дорослих, що робить книжку-картинку справжнім кросоверним жанром і унікальним видом мистецтва.

Дослідження історії ілюстрованої книги дозволяє зрозуміти, як трансформувалися її функції, а також простежити сучасні дизайнерські практики, що поєднують традицію і технологічні інновації. Витоки книжкової ілюстрації беруть початок з найдавніших візуальних форм – наскельних малюнків, зображень на глиняних та дерев'яних дощечках, папірусах, рукописних кодексах, що відображали прагнення людини фіксувати реальність у візуальних образах і поступово переходячи

до друкованих видань з палітурками та ілюстраціями [19]. Перші зразки дитячої літератури у Європі з'явилися в середині XVIII століття, зокрема книга Джона Ньюбері «Маленька гарненька кишенькова книжечка» (John Newbery «A Little Pretty Pocket-Book») 1744 року видання, що заклала підвалини жанру (рис. 1).

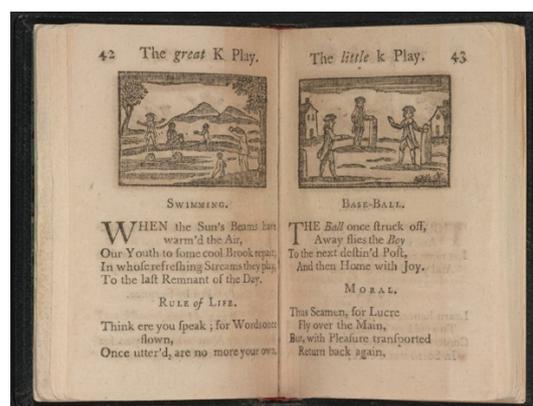


Рис. 1. John Newbery. A Little Pretty Pocket Book. First American edition. 1787

Джерело: [20]

Кінець XIX століття часто називають «Золотою добою ілюстрації». Поширення дешевих методів друку, технік хромолітографії й інтенсифікація книгорозповсюдження сприяли масовому виробництву дитячих видань. Саме в цей час сформувалися канонічні форми дитячої книжки: серії з абетками, букварі, література для сімейного читання та ілюстровані книги, у яких ілюстрація набувала автономної художньої ваги [19]. Творчість таких митців, як К. Грінвей (Kate Greenaway), В. Крейн (Walter Crane), Р. Кальдекотт (Randolph Caldecott), заклала стандарти ілюстрованої дитячої книги, її композиції, типографії й кольорової палітри, що визначала сприйняття дитячого видання як художнього об'єкта створили нові стандарти дитячої ілюстрації, що формували естетичний смак юних читачів [21]. Особливо важливою подією було відокремлення дитячої книги, як окремої категорії, від дорослої, з її власними формами, ілюстративними кодами та освітніми функціями.

Перехід від XIX до XXI століття охоплює період фундаментальних змін у жанрі

дитячої книги: від виникнення масового ринку і «Золотої доби ілюстрації» наприкінці XIX століття до мультиплатформеного, глобалізованого й інклюзивного книговидання початку XXI століття [1; 2; 4; 13; 14; 15; 16; 19]. Ці трансформації визначалися технічними (поліграфія, фотографія, цифрові технології), соціальними (масова освіта, зміни у поняттях дитинства) і культурними чинниками (зростання уваги до прав дитини, мультикультуралізм). Дослідження цього періоду дає змогу прослідкувати, як змінювалися естетичні, педагогічні та матеріальні характеристики дитячої книги, а також яким чином видання реагували на потреби різних поколінь читачів.

XX століття стало часом демократизації дитячої книги та розквіту поліграфії, коли ілюстрація сприймалася як повноцінний художній комплекс зі своїм колористичним і композиційним ладом [19]. Як приклад, в оригінальному виданні «Чарівника Країни Оз» 1900 року художник Вільяма Денслоу (William Wallace «W. W.» Denslow) створив барвисті ілюстрації, які не лише доповнювали текст Баума, а й заклали візуальні архетипи головних персонажів – Дороті, Опудала, Лякливого Лева та Бляшаного Лісоруба (рис. 2). Візуальна концепція видання характеризується площинним розміщенням персонажів, при цьому їхні образи є глибоко опрацьованими та деталізованими. Композиційна структура обкладинки віддає

значну роль назві книги, де за допомогою розміру та оформлення зроблено акцент на аббревіатурі «OZ». У букви назви гармонійно вплетена фігура граціозного лева яскраво-помаранчевого кольору, що створює єдиний візуальний ансамбль. Внутрішні ілюстрації витримано у пласкому, виразно декоративному стилі. Кольорова палітра є стриманою, проте зображення насичені деталями. Застосування тіней є вибірковою, їхня функція – не достовірна передача реалізму, а скоріше розставлення візуальних акцентів. Водночас, текстурні елементи (зображення волосся, візерунків тканини, природних ландшафтів) відтворені з високою якістю. Кожна ілюстрація містить чіткі контурні лінії, що є типовою рисою стилю ар-нуво, характерного для американської книжкової ілюстрації початку XX століття.

У XX столітті розвиток кінематографа, реклами та ілюстративних журналів призвів до зміни візуальної мови книг. Ілюстрація стає більш динамічною, інколи «кіношною» у побудові сцен. Розвивається серійність видань, зростає роль видавничого маркетингу. У міжвоєнний і повоєнний періоди на перший план виходять питання масової освіти, дитячої психолого-педагогіки та безпеки контенту, що вплинуло на тематику й форми подачі матеріалу [3]. Протягом XX століття перевидання книжки відображали ширші стилістичні зміни у візуальній культурі: від модерністичних спрощень



Рис. 2. Обкладинка та ілюстрації до першого друкованого видання книги Леймена Френка Баума «Чарівник Країни Оз», видавництва George M. Hill Company, 1900 р. Ілюстратор Вільям Денслоу

Джерело: [21]

середини століття до фантастичних та кінематографічних інтерпретацій наприкінці століття (рис. 3 та рис. 4). Це підтверджує, що ілюстрація виконувала не лише освітню функцію, а й була засобом естетичних інновацій.



Рис. 3. Обкладинки англomовних видань книги Лімана Френка Баума «Чарівник країни Оз», 1956 р. та 1968 р.

Джерело: інтернет

У виданні Puffin Classics 1983 року з ілюстраціями Девіда Маккі (David McKee), акцент змістився у бік лаконізму та карикатурного стилю, що відповідає естетиці кінця другої половини ХХ століття. Книжка має м'яку, але якісну обкладинку з лаконічним і водночас яскравим оформленням. На ній зображені головні герої, що йдуть до Смарагдового міста. Дизайн обкладинки вирізняється силуетними образами персонажів, що не мають багатої деталізації. Візуальний акцент зроблено на образі Смарагдового міста, яке,

на відміну від персонажів, пропрацьоване з великою кількістю деталей і тіней. Назва книги, хоч і займає приблизно 50% композиції, гармонійно вписана в загальний дизайн. Внутрішнє оформлення виконано у чорно-білій гамі. Ілюстрації вирізняються незвичним, дещо карикатурним стилем з навмисне нерівними лініями. Такий підхід створює враження, ніби малюнки виконані дитиною, і може викликати у читача ностальгічні почуття, надихаючи на власну творчість.

Починаючи з 1990-х та особливо в 2000-х роках, дитяча книга стає поліформатним продуктом. Друковані видання часто супроводжуються цифровими доповненнями (аудіо, AR-додатки), з'являються інтерактивні e-books [14]. Водночас зростає увага до мультимодальності. Дослідники пропонують аналізувати картинні книги як складні мультимодальні артефакти, де текст, зображення, типографія й матеріальність спільно продукують значення [4; 6; 7; 8; 9; 11]. Незважаючи на цифровізацію, друкована книга зберігає свої конкурентні переваги завдяки матеріальності. Обкладинка, види паперу, тиснення, рельєфні вставки, клапани та інші елементи – все це робить книгу тактильно привабливою, що важливо для розвитку дітей [6]. Водночас видавці експериментують з екологічними матеріалами та «зеленими» технологіями друку, що корелює з глобальними екологічними трендами.

Продовжуючи аналіз ілюстрованих видань книги Лімана Френка Баума «Чарівник країни



Рис. 4. Обкладинка, титульна сторінка та ілюстрація книги Лімана Френка Баума «Чарівник країни Оз», видавництва Puffin Classics, 1983 р. Ілюстратор Девід Маккі

Джерело: [22]

Оз», зупинимося на трьох сучасних виданнях. Ілюстрації Хулії Сарди (рис. 5) демонструють використання текстур, цифрових ефектів та інтеграцію тексту в композицію. Роботи Лорени Альварес (рис. 6) характеризуються барвистістю та багатодетальністю, що наближає книгу до інтерактивного візуального

середовища. Ілюстрації провідного українського ілюстратора Івана Сулими (рис. 7) наближені до візуальних ефектів 3D – графіки, з оригінальним театральним рішенням композиції, багату динамікою рухів персонажів, в яскравих але м'яких кольорах, деталізацією середовища. В цілому таке рішення створює



Рис. 5. Обкладинка, ілюстрація та текстова сторічка книги Лімана Френка Баума «Чарівник країни Оз», видавництва Hachette, 2021 р. Ілюстратор Хулії Сарди

Джерело: [23]



Рис. 6. Обкладинка та ілюстрація книги Лімана Френка Блума «Чарівник країни Оз», видавництва Hachette, 2020 р. Ілюстратор Лорена Альварес Гомес

Джерело: [24]



Рис. 7. Суперобкладинка та розгортки книги Френка Блума «Чарівник країни Оз», видавництва А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2025 р. Ілюстратор Іван Сулима

Джерело: [25]

ефект оповіді, яку можна «читати очима» без тексту. Сюжетні ілюстрації чітко відображають описані у тексті події, а наявність великої кількості деталей створюють візуальне багатство й стимулюють уважність читача.

Отже, розробка візуального дизайну дитячої книги є багатограничним процесом, що виходить за межі суто естетичного оформлення. Розглядаючи книгу «Чарівник Країни Оз» очевидним є факт, що візуальна складова в ній функціонує як інтегрована структура, що забезпечує глибоку взаємодію тексту, ілюстрації та образів. Метою створення нового дизайну (в межах реалізації кваліфікаційного дослідження) було переосмислення класичного твору, пропонуючи його візуальну інтерпретацію, що ґрунтується на сучасному баченні та позбавлена усталених стереотипів. Український переклад стає частиною цього ширшого процесу, що покликаний повернути читача до першоджерела, уникнувши звичних візуальних кліше.

Визначальним фактором у формуванні стилю оформлення є цільова аудиторія. Оскільки книга орієнтована на дітей, візуальна мова була розроблена з акцентом на

казковість, плавні переходи та м'які округлі форми. Водночас, ілюстрації мають достатню глибину для дорослої аудиторії, яка може оцінити їх як об'єкт естетичної насолоди або джерело ностальгії. Таким чином, візуальна складова не є поверхневою чи спрощеною, а навпаки – вона є достатньо багатшаровою, щоб викликати зацікавлення під час повторних переглядів.

Стиль ілюстрацій побудовано на принципі нашарування – як візуального, так і семантичного. У процесі роботи використовувалося програмне забезпечення Krita, що дозволило імітувати традиційні художні матеріали, такі як пастель та акварель, надаючи цифровим зображенням відчуття матеріальності. Система пензлів імітує ефекти змішування кольорів на папері, підсилюючи мальовничу атмосферу. Кольорова палітра підпорядковується внутрішній логіці розповіді, використовуючи складні, змішані відтінки та градієнти. Плавні переходи від напівпрозорих до насичених тонів створюють казкову атмосферу, де магія не є чимось відірваним від реальності, а стає її невід'ємною сутністю (рис. 8).

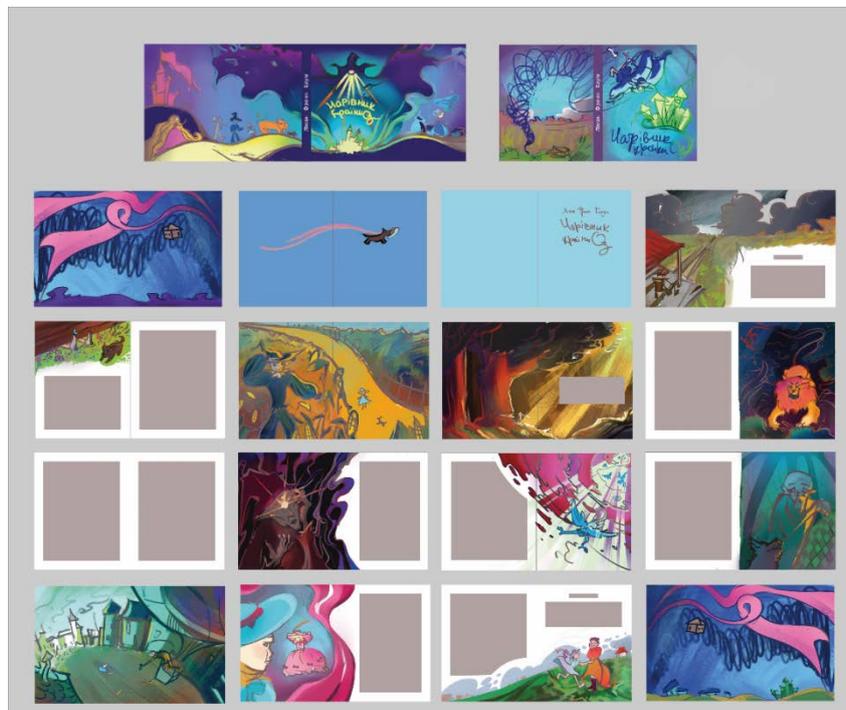


Рис. 8. Кольорове рішення розгортів книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

Вибір сюжетів для ілюстрування був ключовим для відображення загальної атмосфери книги (рис. 9).

На обкладинці (рис. 10) використано метафоричну сцену польоту Дороти під час бурі,

що символізує її перехід з рідного Техасу до чарівної Країни Оз. Спускова сторінка зустрічає читача в Техасі, де дядько Дороти спостерігає за наближенням смерчу, а кольори заходу сонця контрастують із похмурими хмарами.

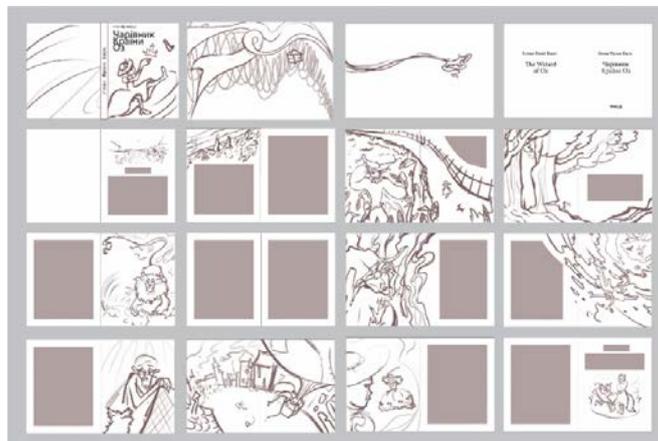


Рис. 9. Макет з композиційним розміщенням ілюстрацій на розгортах книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 10. Обкладинка, суперобкладинка і спускова сторінки книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

Сцена падіння будинку на Злу відьму (рис. 11) демонструє чарівну випадковість, акцентуючи увагу на збентеженому песику Тото. Ця ілюстрація органічно вписана на половину сторінки. Наступний розворот (рис. 12), присвячений зустрічі зі Страшилом, виконаний у теплих тонах і займає повний розворот, виключаючи текстове наповнення, щоб передати атмосферу теплового дня в полі. Велич лісу підкреслена через наднормові розміри дерев у порівнянні з Бляшаним лісорубом, що створює відчуття таємничості.



А вітм, вони краждали не так зростом, як убрання. На голові в кожного — у жінки й грюх чоловіків — були гостроверсі, не менш як півметра заввишки, кашпоки, оздоблені доволка крис дзвіночками. Що не крок дзвіночки милозвучно дзвеніли. Чоловіки були в бляшаних кашпоках, жінка — в білому і в білій мантії, різні зборня якої спадали з її плечей: пелюстчаті зрочки на жовтій змінися проти сонця, як конюшне каміни. Убрання чоловіків кольором не відрізнялося від їхніх кашпоків, і тільки халатки до блиску напичкані чобіт були темніші, сині. Дороти подумала, що чоловіки — двоє з них були бородачі — віком, певно, не молодші від дядька Емері. А їхня сутунка ще старіше обичуча геть зморшувалася, волосся біло-біле, а хода така, наче ноги в коніях узя й не згинаються.

Зупинившись за кілька кроків від Дороти, чоловіки першуче затупили на місці, перешпигувачі і ніби наважувачісь піти. Але маленька стара жінка статегно наблизилася до дівчинки, лизько поклонилася і спичую промовила:

— Ласкаво просимо, о багаторога чарівнице, до Краю жувачів. Дякуємо за те, що ти вбила Лиху Відьму Сходу й визволила наш народ і рабства.

9

Сцена зустрічі з Лякливим левом (рис. 13) побудована на контрасті: його яскравий образ стрімко вистрибує з темного лісу. Смерть Злої відьми (рис. 14) передано похмурою палітрою, де яскравим акцентом є її сяюче око, що символізує всезнання. Кольорові хвилі диму доповнюють загальне враження. Образ крилатих мавп передано у похмурій, але яскраво вираженій гамі, що підкреслює їх приналежність до відьми, але не є їхньою істинною сутністю.

Ілюстрація з розсекреченням Чарівника (рис. 15) передає атмосферу загадковості та

Дороти слухала стареньку й тільки очима хлипала. Чому ця дівчинка називає її чарівницею? І про яку Лиху Відьму Сходу йдеться, про яку вбила жінка?

— Зовсім я не чарівниця, а просто ліжниця. Смерть закінчує мене за тридцять земель від річконого дому, — думала Дороти. — І зроду я нікого не вбила».

Проте старенька, видно, чекала відповіди, й Дороти, повтавшись, проказала:

— Щиро вам дякую за теплі слова, але, певно, сталась якась помилка. Я нікого не вбила.

— Ну, як не ти, то твоє хатина її вбила, — всмінулася жінка. — А це, зрештою, те саме. Ов, подивися! — І вона показала на ріг хатини.

Дороти гинула туди й зойкнула. З-під будиночка стирчали дві ноги в срібних гостроверсіх чарівничках.

— Ой лижниця! — сліслупа руками Дороти. — Хатина й справді придушила когось! Що ж тепер робити?

— Тепер уже нічого не вдієш, — спокійно відказала старенька.

— А хто ж це?

— Як сказала: Лиха Відьма Сходу. Багато років вона тримала всіх жувачів у рабстві, білоликі працювали на неї день і ніч. Ти визволила їх, і вони привели тебе до мене за багатородий жувачів.

— А хто такі жувачі?

— Так звуть мешканців цієї країни, Краю Сходу, над якими панувала Лиха Відьма.

— І ви теж жувачка? — поцікавилася Дороти.

— Ні, але я й інші друзі, хоча живу в Краю Півночі. Жувачі побачили, що Лихій Відьмі Сходу виставились, і поклялися по мене гинути. Я зряду прибула сюди. Я — Відьма Півночі.

— Справжню відьму? — вигукнула Дороти.

— Авіже, справжня, — відповіла старенька. — Але я відьма добра, і всі мене люблять. На жаль, Лиха Відьма була могутнішою від мене — якщо не це, я б давно вже сама визволила жувачів.

— А ти казала, що всі відьми лізі, — сказала дівчинка, досить-таки малика зустрічи із справжньою відьмою.

10

Рис. 11. Сцена падіння будинку на Злу відьму книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 12. Сцена зустрічі зі Страшилом книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 13. Сцена зустрічі з Лякливим левом книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота



Рис. 14. Смерть Злої відьми книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

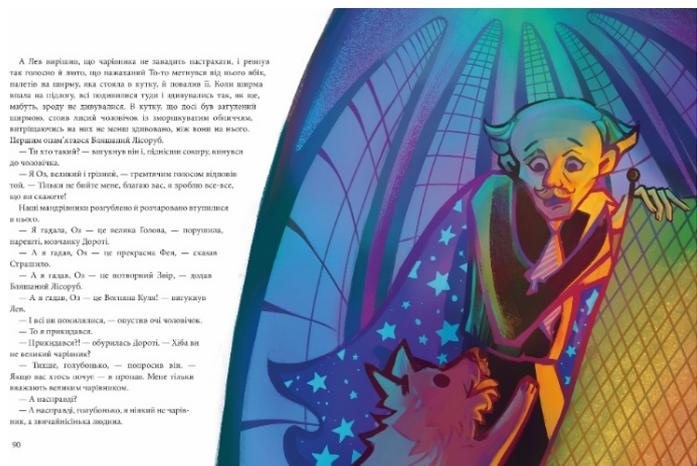


Рис. 15. Ілюстрація з розсекреченням Чарівника до книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

страху. Перспектива високих вітражних вікон додає глибини. Смарагдове місто зображено в зелених тонах, що відтворює його сприйняття через спеціальні окуляри, а перспектива стрімко зменшуваних будинків створює відчуття простору. Рожева повітряна куля стає яскравим акцентом, а деталізація натовпу привертає увагу.

Сцена в Порцеляновому королівстві (рис. 16) показує взаємодію Дороти з її мешканкою, а рожева стрічка з капелюшка Дороти обрамляє та врівноважує композицію. Фінальна ілюстрація повертає героїню до реальності Техасу, про що свідчать приглушені помаранчеві відтінки та втрата чарівних черевичків.

Для підтримки композиційної та ідейної цілісності, форзац і нахзац (рис. 17) ілюструють один і той самий пейзаж, але з суттєвими відмінностями: на форзаці зображено смерч, що несе будинок над Техасом, а на нахзаці – над Країною Оз. Стрічка символізує подорож Дороти, а віддзеркалення пейзажу підкреслює різницю між реальним і казковим світами.

У відтворенні образів персонажів було збережено авторський задум, але внесено незначні елементи для посилення їхньої виразності. Наприклад, Дороти, згідно з текстом, зображена у блакитній сукні, але її образ доповнено капелюшком, що підкреслює її наївність та відкритість. На противагу

цьому, образ Злої відьми Заходу акцентує увагу на її нетиповій рисі – одному сяючому оці, що часто ігнорується в інших візуальних інтерпретаціях, але в даному дизайні стає ключовим візуальним елементом.

Висновки. Проведене дослідження дозволило простежити еволюцію дитячої книги від класичних друкованих зразків з ілюстраціями до сучасних інтерактивних і мультимедійних форматів. Історичний аналіз засвідчив, що ілюстрація завжди відіграла провідну роль у розвитку дитячої літератури, виконуючи пізнавальні, дидактичні, естетичні та емоційні функції. Вона формувала візуальне мислення, розвивала уяву та сприяла вихованню естетичного смаку молодших читачів.

Аналіз різних видань «Чарівника Країни Оз» показав, що візуальна інтерпретація цього твору значною мірою залежить від культурного контексту та технічних можливостей часу. Від декоративного стилю ілюстрацій В. Денслоу на початку ХХ ст. до цифрових і текстурних експериментів сучасних ілюстраторів простежується закономірність: кожне покоління намагається створити власний візуальний код для класичної історії, пристосовуючи її до очікувань і потреб дітей-читачів.

Дослідження сучасних тенденцій підтвердило, що дитяча книга сьогодні функціонує у просторі синтезу традицій та інновацій.

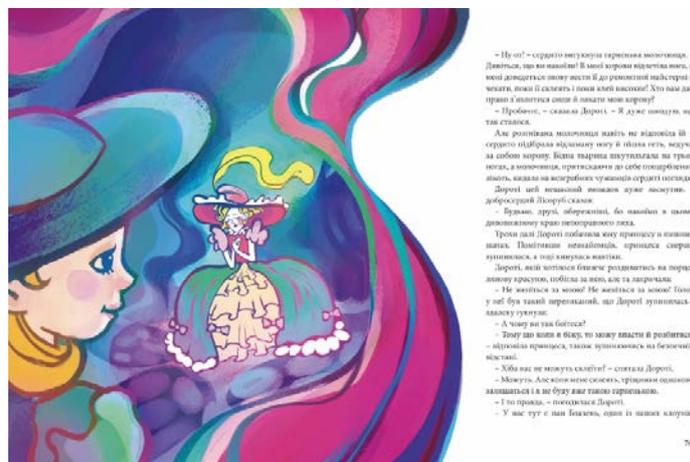


Рис. 16. Сцена в Порцеляновому королівстві книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

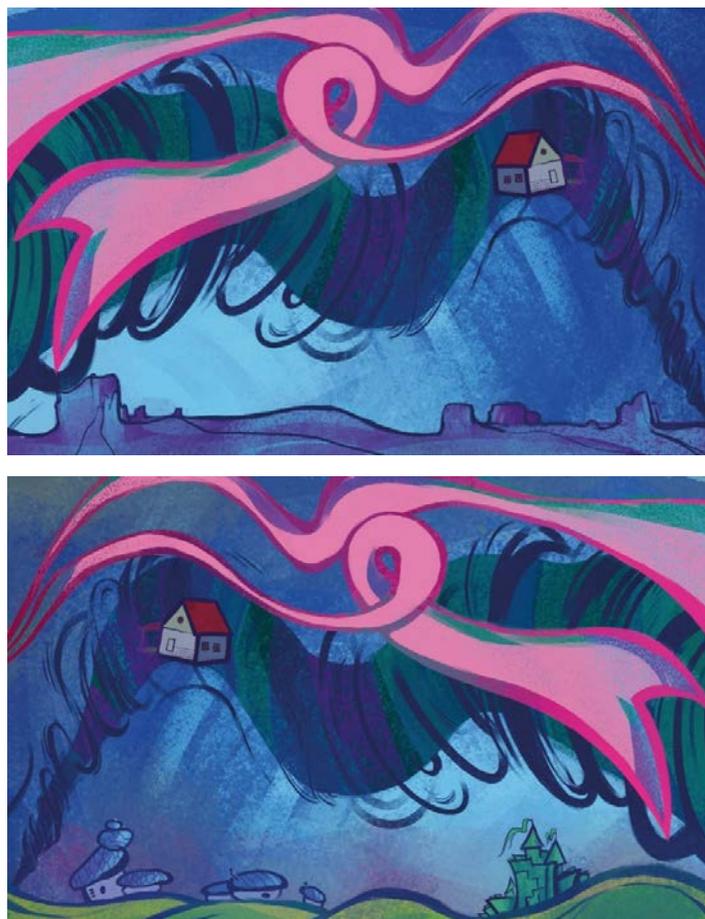


Рис. 17. Форзац і нахзац книги Френка Блума «Чарівник країни Оз». 2025 р. Вероніка Єлисеєва

Джерело: Кваліфікаційна робота

Серед провідних трендів – мінімалізм, використання білого простору, інтеграція цифрових технологій (доповнена реальність, анімація, інтерактивні додатки), а також зростаюча увага до інклюзивності та екологічності. Український контекст характеризується прагненням поєднувати національні традиції з глобальними візуальними практиками, що відображається у творчості сучасних ілюстраторів та видавців.

Отже, дитяча книга в умовах ХХІ століття постає не лише як носій літературного тексту, а як комплексний культурний і дизайнерський

феномен. Вона поєднує функції мистецького об'єкта, освітнього інструмента й медіаплатформи. На прикладі «Чарівника Країни Оз» можна стверджувати, що оновлений дизайн класичних творів має ключове значення для збереження їх актуальності та привабливості для сучасної аудиторії. Подальші дослідження у цій сфері мають бути спрямовані на розробку принципів ефективної інтеграції класичної ілюстрації та цифрової інтерактивності, що відповідатимуть освітнім і культурним потребам сучасних дітей в Україні та світі.

Література:

1. Hunt P., Butts D. *Children's literature : an illustrated history*. Oxford University Press. 1995. 378 p.
2. Токар М. І. *Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства (доктора філософії) 17.00.05 – образотворче мистецтво. Львів, 2018. 403 с.
3. Nodelman P. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Johns Hopkins University Press. 2008. 408 p.
4. Nikolajeva Maria. *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. 228 p.

5. Jan Marten Ivo Klaver. Introduction: The Hidden Adult in Children's Literature. *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, 2021, [1], P. 9–11. DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2021-001-klav>
6. Veryeri Alaca, I. "Chapter 1. The role of materials and materiality in picturebooks". *Consumable Reading and Children's Literature: Food, taste and material interaction*. John Benjamins Publishing Company. 2022. 260 p. P. 23–36. DOI: <https://doi.org/10.1075/clcc.12.c1>
7. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VInam_2018_35_17
8. Качак Т., Круль Л. Сучасні українські книжки-картинки для дітей: ключові теми і образи. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. Вип.35. С. 290–296. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.50>
9. Зімакова Л., Крамаренко В. Сучасна дитяча книга як мистецько-ігровий матеріал формування креативності дітей дошкільного віку. *Витоки педагогічної майстерності*. 2020. Вип. 26. С. 79–84. DOI: <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2020.26.227525>
10. Єфремова А. Вімельбух як специфічний різновид книжки-картинки. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*. 2017. Вип. 7. С. 477–486. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2017_7_35
11. Сироїд В. Дитяча книжкова ілюстрація: сучасні аспекти створення. Кваліфікаційна робота. Наук. кер. А. П. Дубрівна; рец. О. Г. Рибченко. Київ: КНУТД. 2024. 83 с.
12. Касьяненко К. М. Українська ігрова дитяча книжка: витоки, стан, тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія й історія культури. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 16 с.
13. Wang R. Application of Augmented Reality Technology in Children's Picture Books Based on Educational Psychology. *Front Psychol*. 2022;13:782958. Published 2022 Feb 3. DOI:10.3389/fpsyg.2022.782958
14. Yokota, J., Teale, W. Picture books and e-books: Enhancing young children's literacy experiences. *The Reading Teacher*. 2014. 67(8). P. 577–585.
15. Kiefer B. Z., Tyson C. A. *Charlotte Huck's Children's Literature*. A brief Guide. Boston : McGraw-Hill. 2010. 370 p.
16. Lewis D. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2001. 204 p.
17. *Where the Wild Things Are*. Story and pictures by Maurice Sendak. Red Fox. New York: Harper & Row, 1963. 42 p.
18. Beckett S. L. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. 1st ed. Taylor and Francis. Routledge. 2012. 414 p.
19. *A History of Book Illustration: 29 Points of View*. / edited by Bill Katz (The History of the Book, no. 1). Metuchen, N.J., and London: The Scarecrow Press, Inc., 1995. 704 p.
20. John Newbery. A Little Pretty Pocket Book. First American edition. Worcester, Massachusetts: Isaiah Thomas, 1787. Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress (005.00.00). URL: <https://www.loc.gov/exhibitions/baseball-america/about-this-exhibition/origins-and-early-days/baseballs-roots/a-little-pretty-pocket-book/> (дата звернення: 10.09.2025)
21. The Golden Age Of Children's Book Illustration Begins. Mount Dennis Historical Society. URL: <https://blog.mdhs.org.au/illuminated-the-art-of-childrens-book-illustration/the-golden-age-of-childrens-book-illustration-begins/#:~:text=The%20so%2Dcalled%20%E2%80%9CGolden%20Age,Read%20about%20this%20picture%20HERE> (дата звернення: 10.09.2025).
22. De tovenaar van Oz. Wikipedia, de vrije encyclopedie. URL: https://nl.wikipedia.org/wiki/De_tovenaar_van_Oz (дата звернення: 11.09.2025).
23. McKee D. The Wizard of Oz. London: Puffin Books. (1983).
23. The Wonderful Wizard of OZ. Illustrator Júlia Sardà. URL: <https://juliasarda.blogspot.com/2013/05/the-wonderful-wizard-of-oz.html> (дата звернення: 11.09.2025).
24. Soloillustratori. Lorena Alvarez Gomez. URL: <https://soloillustratori.blogspot.com/2020/02/lorena-alvarez-gomez.html>
25. Чарівник країни Оз. Велике ілюстроване видання. URL: <https://store.ababahalamaha.com.ua/charivnyk-krainy-oz-velyke-iliustrovane-vydannia?tab=information>

References:

1. Beckett, S. L. (2012). Crossover picturebooks: A genre for all ages. Taylor & Francis, Routledge.
2. Hunt, P., & Butts, D. (1995). Children's literature: An illustrated history. Oxford University Press.
3. Jan Marten Ivo, K. (2021). Introduction: The hidden adult in children's literature. *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, 2021(1), 9–11. <https://doi.org/10.7358/ling-2021-001-klav>.
4. John Newbery. (1787). A little pretty pocket book (First American edition). Worcester, Massachusetts: Isaiah Thomas. Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress. Retrieved from: <https://www.loc.gov/exhibitions/baseball-america/about-this-exhibition/origins-and-early-days/baseballs-roots/a-little-pretty-pocket-book>.

5. Kachak, T., & Krul, L. (2024). Suchasni ukrainski knyzhky-kartynky dlia ditei: kliuchovi temy i obrazy. [Modern Ukrainian picture books for children: key themes and images]. *Zakarpatski filolohichni studii – Transcarpathian Philological Studies*, 35, 290–296. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.50> [in Ukrainian].
6. Katz, B. (Ed.). (1995). A history of book illustration: 29 points of view (The History of the Book, No. 1). Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, Inc.
7. Kiefer, B. Z., & Tyson, C. A. (2010). Charlotte Huck's children's literature: A brief guide. McGraw-Hill.
8. Kasianenko, K. M. (2016). Ukrainska ihrova dytiacha knyzhka: vytoky, stan, tendentsii (Avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [Ukrainian children's playbook: origins, status, trends (Author's dissertation in art history). Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
9. Lewis, D. (2001). Reading contemporary picturebooks: Picturing text. Routledge, Taylor & Francis Group.
10. McKee, D. (1983). The wizard of Oz. Puffin Books.
11. Nikolajeva, M. (2014). Reading for learning: Cognitive approaches to children's literature. John Benjamins Publishing Company.
12. Nodelman, P. (2008). The hidden adult: Defining children's literature. Johns Hopkins University Press.
13. Sendak, M. (1963). Where the wild things are. Harper & Row.
14. Syroid, V. (2024). Dytiacha knyzhkova iliustratsiia: suchasni aspekty stvorennia (Kvalifikatsiina robota) [Children's Book Illustration: Modern Aspects of Creation (Qualification Work)]. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].
15. Tokar, M. I. (2018). Obrazy heroiv ukrainskoi dytiachoi literatury v knyzhkovii iliustratsii druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia (Dys. kand. mystetstvoznavstva) [Images of heroes of Ukrainian children's literature in book illustrations of the second half of the 20th – beginning of the 21st century (PhD thesis in art history)]. Lviv [in Ukrainian].
16. Tokar, M. (2018). Khudozhno-estetychni osoblyvosti dytiachoi knyzhkovoi iliustratsii [Artistic and aesthetic features of children's book illustration]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 35, 220–233. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2018_35_17 [in Ukrainian].
17. Veryeri Alaca, I. (2022). The role of materials and materiality in picturebooks. In Consumable reading and children's literature: Food, taste and material interaction (pp. 23–36). *John Benjamins Publishing Company*. <https://doi.org/10.1075/clcc.12.c1>.
18. Wang, R. (2022). Application of augmented reality technology in children's picture books based on educational psychology. *Frontiers in Psychology*, 13, 782958. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.782958>.
19. Yokota, J., & Teale, W. (2014). Picture books and e-books: Enhancing young children's literacy experiences. *The Reading Teacher*, 67(8), 577–585 [in English].
20. Zimakova, L., & Kramarenko, V. (2020). Suchasna dytiacha knyha yak mystetsko-ihrovyi material formuvannia kreatyvnosti ditei doshkilnoho viku [Modern children's book as an art and play material for the formation of creativity in preschool children]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti – Origins of pedagogical skill*, 26, 79–84. <https://doi.org/10.33989/2075-146x.2020.26.227525> [in Ukrainian].
21. Yefremova, A. (2017). Vimelbukhy yak spetsyfichni riznovyd knyzhky-kartynky [Vimelbukhy as a specific type of picture book]. *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho instytutu presoznavstva – Collection of works of the Research Institute of Press Studies*, 7, 477–486. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2017_7_35 [in Ukrainian].
22. De tovenaar van Oz. (2025, September 11). In Wikipedia. Retrieved from https://nl.wikipedia.org/wiki/De_tovenaar_van_Oz.
23. McKee, D. (1983). The wizard of Oz. Puffin Books.
24. Júlia Sardà. (2013, May). The Wonderful Wizard of Oz. <https://juliasarda.blogspot.com/2013/05/the-wonderful-wizard-of-oz.html>.
25. Soloillustratori. (2020, February). Lorena Alvarez Gomez. <https://soloillustratori.blogspot.com/2020/02/lorena-alvarez-gomez.html>.
26. Charivnyk krainy Oz. (n.d.). Velyke iliustrovane vydannia. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [The Wizard of Oz. (n.d.). Large illustrated edition. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA]. Retrieved from <https://store.ababahalamaha.com.ua/charivnyk-krainy-oz-velyke-iliustrovane-vydannia?tab=information> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 21.09.2025

Прийнято: 16.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 75.047:75.03'06:75.021.32-035.676.332.4] - 048.62(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.11>**Лю Фань,**

аспірант кафедри живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-4528-1462

liufan1623@foxmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ШАНЬ-ШУЙ» У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ

Аналіз особливостей трансформації традиційного жанру «шань-шуй» (山水, «гори-води») в сучасному китайському олійному живописі Китаю репрезентує тенденції розвитку пластичної мови в пейзажі. У другій половині 1980-х рр. у Китаї, охопленому духом реформаторства, з'явилася плеяда художників, захоплених експериментами в олійному живописі, а також стиранням кордонів між світом реального та нереального. Поєднання цих характерних особливостей простежуються в творчості відомих митців: У Гуанчжуна, Чень Хесі, Чень Сонгмао, Чжу Ша та ін.

Сучасна інтерпретація мотиву «гори-води» в олійному живописі Китаю відходить від класичного «шань-шуй» з його принципом «трьох далей» та низькою лінією горизонту, замінюючи погляд мандрівника на ракурс з висоти «пташиного польоту», що символізує відсторонене, об'єктивне бачення природи як незалежної системи, наближаючи композицію до абстрактного мислення та філософських узагальнень. Цей підхід трансформує форми гір і водних шляхів у геометризовані, схематичні знаки, підкреслюючи ритм і структуру через динамічні лінії та площини, зберігаючи енергію й потік традиційної естетики, а контраст між стабільною «шань» і мінливою «шуй» знаходить нове втілення в модерних формах.

Стилістично в картинах простежуються риси декількох напрямів: у повітряності середовища можна простежити риси імпресіонізму, у виразності фактури – експресіонізм, в певній алегоричності зображень – символізм. Ця еволюція, що розгортається від абстрактної медитативності традиційного «шань-шуй» до нарративної виразності європейської пейзажної традиції, свідчить про синтез східної естетики з модерністськими впливами, демонструючи, як мотив «гори-води» адаптується до нових матеріалів і соціокультурного контексту Китаю XXI століття.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Китай, живопис, пейзаж, мотив «гори-води», європейський живопис, тенденції, інновації.

Liu Fan. REPRESENTATION OF “SHANSHUI” IN CONTEMPORARY CHINESE OIL PAINTING

An analysis of the transformation of the traditional genre of “shan-shui” (山水, “mountains and waters”) in contemporary Chinese oil painting represents trends in the development of plastic language in landscape painting. In the second half of the 1980s, in China, swept up in the spirit of reform, a group of artists appeared who were fascinated by experiments in oil painting, as well as by blurring the boundaries between the real and the unreal. Combinations of these characteristics can be seen in the works of well-known artists such as Wu Guangzhong, Chen Hesi, Chen Songmao, Zhu Sha, and others.

Modern interpretations of the “mountain-water” motif in Chinese oil painting depart from the classical “shan-shui” with its principle of “three distances” and low horizon line, replacing the traveler’s view with a bird’s-eye perspective, symbolizing detached, objective view of nature as an independent system, bringing the composition closer to abstract thinking and philosophical generalizations. This approach transforms the forms of mountains and waterways into geometric, schematic signs, emphasizing rhythm and structure through dynamic lines and planes, preserving the energy and flow of traditional aesthetics, while the contrast between the stable “shan” and the changing “shui” finds new expression in modern forms.

Stylistically, paintings reveal features of several trends: the airiness of the environment reveals traces of impressionism, the expressiveness of the texture reveals expressionism, and the allegorical nature of the images reveals symbolism. This evolution, unfolding from the abstract meditativeness of traditional “shan-shui” to the narrative expressiveness of the European landscape tradition, testifies to the synthesis of Eastern aesthetics with modernist influences, demonstrating how the “mountain-water” motif adapts to new materials and the sociocultural context of 21st-century China.

Key words: fine arts, China, painting, landscape, “mountain-water” motif, European painting, trends, innovations.

Вступ. Мотив «гори-води» є одним з найдавніших у традиційному китайському живописі. Він відображає філософську гармонію природи, де гори символізують стабільність і духовність, а вода – рух і циклічність життя, що уособлюється через вертикальну композицію, символічну порожнечу та делікатні лінії тушшю на шовку чи папері, як видно в сувоях майстрів династичного Китаю.

Мета дослідження: розкрити основні тенденції розвитку сучасного олійного пейзажного живопису Китаю; виявити коло визначних майстрів пейзажного жанру в Китаї, у творчості яких представлені особливості трансформації мотиву «гори-води» традиційного жанру «шань-шуй».

Матеріали та методи. Академічні дискусії щодо пейзажного олійного живопису представлені у виданнях Гао Мінглу [7] та Лю Чуна [8]. Виходячи з теоретичних основ філософії Гао Мінглу узагальнює дані про напрями, школи і стилі сучасного китайського мистецтва олією. Розвиток олійного живопису у великому часовому відрізку представлений в монографії Лю Чуна.

Наукові публікації китайських дослідників Хуан Ці [5], Цзян Сонжун [6], Лі Пейзе [9], Юань Юе [10] та ін. опубліковані на шпальтах китайських мистецтвознавчих видань є основою дискурсу, інформативним джерелом творчості сучасних пейзажистів Китаю. Багато з цих авторів є активними учасниками експериментального мистецького руху кінця ХХ–першої чверті ХХІ ст., що надає їх публікаціям аналітичного висвітлення особливостей образотворення китайських митців.

Аналіз мистецтвознавчих методів дослідження мотиву «гори-води» в сучасному олійному живописі Китаю демонструє їхню взаємодоповнюваність: іконографічний метод ефективно розкриває символіку шань-шуй, формально-стильовий дозволяє визначити еволюцію композиційних схем, а порівняльний аналіз підкреслює синтез традиційних і модерністичних форм.

Результати. Пейзаж в Китаї історично очолює ієрархію мистецьких жанрів. У цій

образотворчій галузі в повній мірі виявляється художній спосіб осягнення дійсності та специфіка образного втілення реальних ландшафтів. Олійний пейзаж стрімко розвинувся у ХХ ст., його етнічні та регіональні особливості знаходяться на перетині східних і західних мистецьких тенденцій [3, с. 112]. Існують великі відмінності між китайськими пейзажними картинами і західними олійними пейзажами в методах їх художнього вираження і образотворчих засобах, що формуються в процесі успадкування традицій і новаторства.

Неможливо обговорювати сучасне китайське мистецтво, не згадуючи видатного художника У Гуанчжуна (吳冠中, 1919–2010). Митець віднайшов особистий стиль, змішуючи принципи китайського живопису тушшю і «західної» абстракції. Художник під час свого мистецького шляху зумів засвоїти суть різних живописних манер, поєднати східну і західну традиції. Одним з його найвизначніших мистецьких досягнень є те, що йому першому серед китайських художників олією вдалося сформувати індивідуальний новий стиль, який не має аналогів у світовому образотворчому мистецтві.

В творчості митця простежується певна стильова еволюція мотиву «гори-води»: від деталізованої реалістичності до узагальненої символічності. В ранніх роботах простежується легкий підготовчий рисунок як швидкий начерк першоплинного враження від пейзажного мотиву. У роботах кінця ХХ – початку ХХІ ст. майстер в основному зосереджувався на характеристиках природних форм. Його приваблювали ландшафти, які дозволяли ритмічно узгоджувати площинні і графічні елементи: «злети і падіння» гір, текстуру скель, «коливання будинків». Він сприймав гори як символ піднесеного, тихого і вічного у нескінченному ритмі життя.

У живописних пейзажах У Гуанчжуна представлено синтетичний (модерністський) тип репрезентації мотиву «гори-води», для якого характерний синтез традиційної естетики династичного Китаю із західними

модерністськими засобами (імпресіонізм, постімпресіонізм, експресіонізм).

В олійній картині «Водне село» (рис. 1) відчувається поетична образність традиційних пейзажів, виконаних тушшю: гнучкі лінії тоненьких дерев графічно збагачують зображення поверхні води і неба, виконаних з прозорою акварельністю. Експресивність графічних елементів близька до виразності каліграфічного стилю. Градації чорного і темно-коричневого кольору плавно переходять у світло-сірий тон та розчиняються сріблястим серпанком, що нагадує класичну манеру розмивання туші митцями династичного Китаю. Головною особливістю робіт майстра 1980-х років є побудова колориту декількох яскравих або світлих доміант на майже монохромному зображенні, відсутність щільності та густоти кольорових шарів фарби. Рухливості і звучності пейзажам надають не барвисті плями, а чорно-білі деталі, завдяки яким картини немов світяться зсередини.

У творах 1990-х років митець «фільтрував» побачене, перетворюючи враження від природи в абстрактну форму, поєднуючи точки і лінії з площинними фактурними мазками. На відміну від робіт раннього періоду,

художник починає використовувати яскраві насичені кольори. В пейзажі «Літо» (рис. 2) самотній узагальнений «портрет літнього настрою» представлений червонувато-рожевими квітами лотоса, які піднімаються рухливою масою вгору композиції та відтіняються яскраво зеленим листям. У цей період творчості поєднання реалістичних й абстрактних форм та вільна інтерпретація сюжету стали новими особливостями живописних робіт майстра.

Майстерність художника полягає в тому, що він може зробити значним будь-який пейзажний мотив, втілюючи історію багатозначного відродження природи. Іноді в роботах митця тональні градації зменшуються до різких контрастів сплющеної лінійності, візуального та дискурсивного діалогу між традиціями мистецтва Європи та Китаю. У Гуанчжун відчував необхідність узагальнення принципів давнього китайського живопису, зробивши їх актуальними в пейзажних репрезентаціях наступних поколінь митців, забезпечивши оновлення традиційних елементів «гохуа» в сучасному китайському мистецтві олією.

Схожу з У Гуанчжуном концепцію розуміння сучасного пейзажного мистецтва

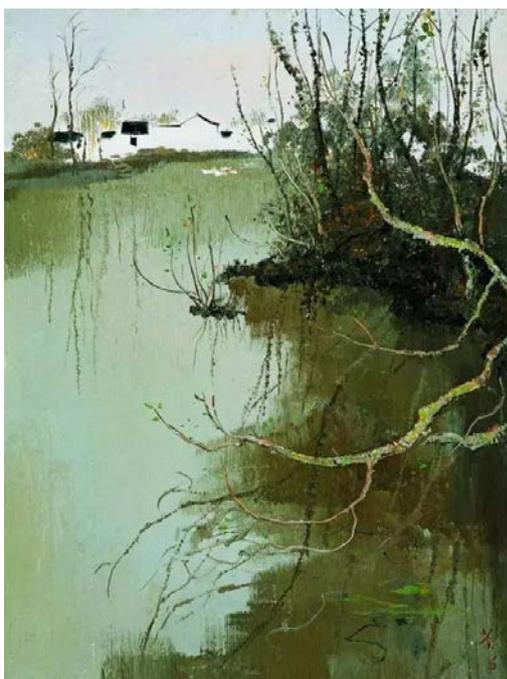


Рис. 1. У Гуанчжун. Водне село. 1980. Полотно, олія. 61x46. Приватна збірка



Рис. 2. У Гуанчжун. Літо. 1994. Полотно, олія. 60x45,8. Приватна збірка

репрезентує творчість Бай Юпіна (白羽平, 1960 р.н.). Для нього пейзаж – це зображення частини неосяжного світу, в якому людина протистоїть величі і незбагненності простору природи [10]. Здебільшого, Бай Юпін полюбляє зображувати горні ландшафти, продовжуючи жанр китайського живопису «шань-шуй». Гори і води уособлюють полярні сили ян і інь, які тлумачаться в китайській філософії як «основні космічні сили» – першопричини мінливості природи.

В роботах Бай Юпіна представлена неосяжність всесвіту, шлях та місце людини в його просторах. Втілення ідеї єдності людини і природи – один з головних принципів його творчості. В пейзажах майстра відчувається певний позачасовий характер, що не пов'язаний з відтворенням певної місцевості. Найчастіше майстер використовує високу лінію горизонту репрезентуючи мальовничі краєвиди з висоти пташиного польоту.

Художник використовує в залежності від задуму картини, різні творчі методи: абстракцію або, навпаки, деталізовану фотореалістичність; монохромність або загострену насиченість колористичних сполучень, формулюючи своє бачення про необхідну пропорційність традиційних й інноваційних компонентів в творчості. Відчуття сильного морозу в роботі «Перший сніг» (рис. 3) майстер передає великими білими площинами снігу та яскраво жовтими пагорбами, світлоносність яких підкреслюють темні хвилясті лінії. Потрібно виділити пріоритетні

особливості його творчої манери: монументальність композиції, фактурна текстурність живопису, монохромність колориту.

Трансформація мотиву «гори-води» традиційного «шань-шуй» у творчості Бай Юпіна відбувається у переході від класичної лінійно-контурної техніки до абстрактно-експресивного стилю. У цій роботі митець зберігає основну композиційну схему «шань-шуй» (гори на дальньому плані та води на передньому), але переосмислює її через фактурність олійного живопису. «Води» митець не відтворює як гладку поверхню, а представляє як хаотичні хвилі, що передають її рух та енергію. Образи гір, хоча й зберігають природну об'ємність, стають монолітними сталими формами. Репрезентація мотиву у Бай Юпіна може бути віднесена до абстрактно-експресивного типу, де традиційна філософська основа поєднується з вільною експресивною манерою живопису, що відображає як особистий досвід митця, так і сучасне розуміння постмодерних тенденцій.

До абстрактно-експресивного типу також належать експерименти відомого пейзажиста Китаю – Чень Сонгмао (陈松茂, р.н. 1935). У творчості митця простежується ключовий зворот у творчому світогляді сучасних пейзажистів Китаю: перехід від поверхневого зображення предметів до «внутрішнього» відображення образів [4, с. 61].

В картині «Гора Цзинган» (рис. 4), художник ритмічними формами приковує погляд глядача на одиноке дерево, що згинається під



Рис. 3. Бай Юпін. Перший сніг. 2003. Полотно, олія. 100x66. Приватна збірка



Рис. 4. Чень Сонгмао. Гора Цзинган. 2004.
Полотно, олія. 60x60. Приватна збірка

потужним вітром. Воно стає символом сили і духу особистості, що протистоїть стихії. Можна помітити, що пейзаж представлений, як і у більшості китайських пейзажистів, як би з висоти пташиного польоту. Подумки картину можна поділити на кілька планів, кожен з яких піднімається над попереднім, завдяки цьому далекі предмети виявляються найвищими, а горизонт піднімається вгору. Властива європейському стилю лінійна перспектива замінюється розсіяною, за рахунок цього глядачеві починає здаватися, що світ, який ви бачите на картині, неосяжний. Таким чином, незважаючи на швидку інтеграцію в китайську культуру впливів

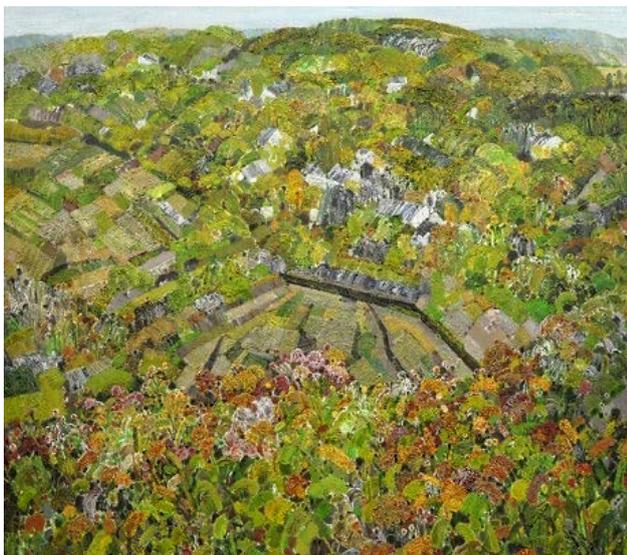


Рис. 5. Чжу Ша. Серпнева сільська місцевість. 2010.
Полотно, олія. 180x180.
Приватна збірка

західноєвропейського реалістичного олійного мистецтва, у пейзажному жанрі зберігаються національні традиції «шань-шуй».

Глибоким художнім змістом, вишуканістю і ритмічністю виділяються пейзажі ще одного сучасного китайського митця – Чжу Ша (朱沙, р.н. 1970). За словами самого художника, йому подобається пейзажний жанр, бо він допомагає глядачам пізнавати красу світу, а також втілювати дивну витонченість природних ландшафтів [5, с. 60]. Відомо, що митець виконує багато ескізів, виконаних на пленері, вивчаючи мотив з різних боків задля знаходження кращої перспективу для майбутнього твору [7, с. 116]. Врівноваженість композиції, її ритмічна організованість лежить в основі пейзажного мистецтва Чжу Ша.

Роботи «Серпнева сільська місцевість» (рис. 5) та «Захід сонця в ущелині Гуаньїнь» (рис. 6) яскраво репрезентують національний пейзаж, представлений з висоти пташиного польоту. Барвисті поля, зелені дерева, яскраві квіти, білі будиночки перетворюються у вишукані каліграфічні знаки, в яких митець кодує єдиний «квітучий» моноліт. Чжу Ша велику увагу приділяє виразності мазків, використовуючи крапки, лінії і графічні силуети, що є основними елементами його художньої мови [9, с. 117]. Чисті яскраві



Рис. 6. Чжу Ша. Захід сонця в ущелині Гуаньїнь. 2009.
Полотно, олія. 200x150.
Приватна збірка

кольори, підсилені принципом теплохолодного контрасту, змушують глядача глибоко відчувати життєву силу природи. В пейзажних творах майстра відчутне співіснування ідеального і реального, що стверджує унікальний гуманістичний підтекст традиційної китайської традиції «шань-шуй».

Синтез китайського національного живопису й європейського модернізму є основною тенденцією розвитку сучасного пейзажного мистецтва Китаю. Поєднання цих характерних особливостей демонструє також творчість відомого митця – Чень Хесі (陈和西, 1953 р.н.). Пейзажі нібито є плодом уяви художника, втіленням його внутрішнього світу і настрою (рис. 7, 8). Митець поєднує елементи з реального життя з вигаданими образами, які доповнюють і прикрашають природні краєвиди. Люди, зображені на полотні, співіснують в гармонії з природою. Втілюючи красу навколишнього світу, Чень Хесі наповнює природні краєвиди спокоєм й умиротворенням. З іншого боку, певна романтичність творів відображає прагнення автора до гармонійного способу життя у сучасному все більш індустріалізованому «галасливому» світі [6, с. 24]. Намагаючись ідеалізувати простір, досягти романтичного настрою, художник використовує злегка

приглушені пастельні тони, що плавно перетикають один в інший.

У більшості пейзажних картин Чень Хесі використовується квадратна композиція, яку митець називає «квадратним візерунком». За його словами, його надихає краса форми стародавніх китайських печаток [10, с. 69]. Тринадцять років вивчаючи техніку олійного живопису, Чень Хесі розробив авторську методику складу фарб і розчинників, що наповнюють його роботи неповторними фактурними ефектами, що імітують техніку стародавніх сувоїв династичного Китаю. Так, відомо, що він до фарб додає жирні мазі, на основі вазеліну, і лікарський спирт [10, р. 72].

У пейзажах митця простежується вишукані лінійні утворення, що завжди виступали основним компонентом китайського національного стилю [10, р. 81]. Чень Хесі також прагне до поєднання природного й декоративного кольору світла, так що фарби розподіляються їм в залежності від образного підтексту картини. Червоний і синій кольори часто відіграють головну роль в картинах, проявляючись у вигляді колірних блоків [10, с. 82]. Основними образотворчими засобами митця можна назвати відсутність прямого освітлення, декоративність кольорового вирішення, площинність, простоту



Рис. 7. Чень Хесі. Очерет на ставку. 2007. Полотно, олія. 80x80. Приватна збірка

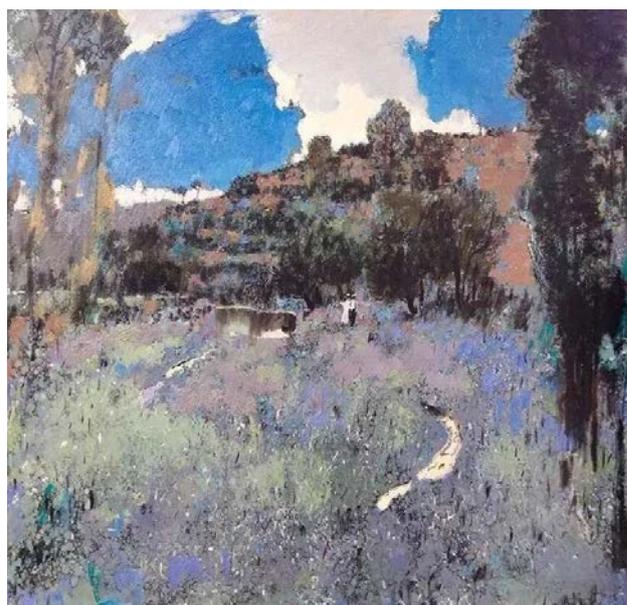


Рис. 8. Чень Хесі. Стежки. 2018. Полотно, олія. 80x100 см. Приватна збірка

і стилізованість. Таким чином, Чень Хесі репрезентує абстрактно-ліричний тип побу- дови мотиву «гори-води» в сучасному олій- ному живописі Китаю.

Висновки. Мотив «гори-води» при- ваблює сучасних китайських художни- ків олійного живопису як один із най- глибших архетипів китайської культури, в якому зосереджена філософія гармонії людини з природою. У цьому мотиві поєд- нуються два начала – стійкість (гори) і рух (води), матеріальне й духовне, що дозволяє

художникам передавати відсторонене бачення природи як незалежної системи, наближаючи композицію до абстрактного мислення та філософських узагальнень. У творчості сучасних китайських художни- ків мотив «гори-води» набув нових семан- тичних пластів. Це підтверджує тезу про те, що традиційні образи, втрачаючи частину канонічного значення, не зникають, а транс- формуються, відтворюючись на новому семі- отичному рівні як актуальні художні символи постмодерної доби.

Література:

1. Farrer Anne. Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter. British Museum Press, 1992. 176 p.
2. Prizant Ethan. Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980 s. Berkeley: University of California, 2012. 53 p.
3. Rawson Jessica. The British Museum Book of Chinese Art. (Second Edition.) London: The British Museum Press, 2007. 395 p.
4. 陈澜. 艺术的方式 – 陈松茂风景油画品读. 美术. 2019. № 7. 页. 59–64.
5. 黄琦. 应目会心与澄怀观道_朱沙风景油画的艺术特征. 美术观察. 2017. № 10. 页. 60–61.
6. 姜松荣. 风格与基因–读陈和西的写意油画. 中国油画. 2021. № 1. 页. 19–24.
7. 高名潞. 中國當代美術史, 1985–1986. 上海人民出版社. 1991. 753页.
8. 刘淳著. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005. 462 页.
9. 李沛泽. 解悟自然的哲学思考 论朱沙风景油画. 美术观察. 2021. № 7. 页. 116–117.
10. 袁悦. 陈和西风景油画图式品析. 美术观察. 2011. № 10. 页. 68–83.

References:

1. Farrer Anne. (1992). Wu Guanzhong: A Twentieth-Century Chinese Painter. British Museum Press, 176 p.
2. Prizant Ethan. (2012). Divergent Prophecies for the Nation: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s. Berkeley: University of California, 53 p.
3. Rawson Jessica. (2007). The British Museum Book of Chinese Art. (Second Edition.) London: The British Museum Press, 395 p.
4. 陈澜. (2019). 艺术的方式 – 陈松茂风景油画品读. [Understanding Chen Sonmao's oil landscapes]. 美术. Art Magazine, 7. [in Chinese].
5. 黄琦. (2017). 应目会心与澄怀观道_朱沙风景油画的艺术特征. [Responding to the eyes, understanding the heart, and purifying the mind to contemplate the Tao_Artistic characteristics of Zhu Sha's landscape oil paintings]. 美术观察. Art Observation, 10. [in Chinese].
6. 姜松荣. (2021). 风格与基因–读陈和西的写意油画. [Style and Genes – Reading Chen Hexi's Freehand Oil Paintings]. 中国油画. Chinese Oil Painting, 1. [in Chinese].
7. 高名潞. (1991). 中國當代美術史, 1985–1986. [History of Contemporary Chinese Art: 1985–1986]. 上海人民出版社. Shanghai People's Publishing House. [in Chinese].
8. 刘淳著. (2005). 中国油画史. [The history of Chinese oil painting]. 北京: 中国青年出版社. Beijing: Chinese Youth Publishing House. [in Chinese].
9. 李沛泽. (2021). 解悟自然的哲学思考 论朱沙风景油画. [Philosophical Thinking on Understanding Nature – Zhu Sha's Landscape Oil Paintings]. 美术观察. Art Observation, 7. [in Chinese].
10. 袁悦. (2011). 陈和西风景油画图式品析. [An Analysis of Chen Hexi's Landscape Oil Paintings]. 美术观察. Art Observation, 10. [in Chinese].

Стаття надійшла: 13.10.2025

Прийнято: 04.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

UDC 687.1:620.9:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.12>

Liuklian Nadiia Romanivna,

Postgraduate Student, Assistant at the Department of Art and Fashion Design

Kyiv National University of Technologies and Design

ORCID ID: 0000-0001-9598-8119

n.r.lyuklyan@gmail.com

Pashkevych Kalyna Livianivna,

Doctor of Technical Sciences, Professor,

Dean of the Faculty of Design

Kyiv National University of Technologies and Design

ORCID ID: 0000-0001-6760-3728

pashkevich.kl@knutd.edu.ua

IMPROVEMENT OF AESTHETIC AND ERGONOMIC INDICATORS IN HEATED CLOTHING BASED ON A COMPARATIVE ANALYSIS OF ANALOGUES

The article presents a comprehensive analysis of the practical experience in manufacturing heated clothing by various brands and examines their product range in detail. It focuses on technological aspects as well as aesthetic and ergonomic characteristics that influence consumer satisfaction. Comparative tables of foreign and Ukrainian analogues were created to evaluate features such as appearance, materials, fittings, and finishing, alongside functional and design characteristics including ease of use, heating efficiency, durability, and adaptability to different environmental conditions. This approach helped identify common features, differences, strengths, and weaknesses among existing products. Special attention is given to design solutions that improve comfort, user experience, and energy efficiency, including the placement of heating zones and intuitive control systems. In addition, the study considers factors such as weight distribution, flexibility, and compatibility with layering, which affect overall usability and comfort in various situations, from outdoor sports to everyday urban wear. Based on this analysis, ways to address the shortcomings of existing products are proposed, leading to the development of an improved prototype of a heated jacket. The new design combines modern aesthetic trends with enhanced ergonomic properties, ensuring better thermal protection, even heat distribution, and increased comfort during prolonged use. It also considers contemporary consumer preferences regarding style, versatility, and functionality, making the jacket practical, efficient, and visually appealing. Overall, the study provides a framework for combining functional performance, ergonomic improvements, and modern design in heated clothing, offering practical recommendations for future product development, material selection, and enhanced user satisfaction.

Key words: heated clothing, smart technologies, smart textiles, innovations.

Люклян Надія, Пашкевич Калина. УДОСКОНАЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ТА ЕРГОНОМІЧНИХ ПОКАЗНИКІВ В ОДЯЗІ З ПІДГРІВОМ НА ОСНОВІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ АНАЛОГІВ

Стаття представляє комплексний аналіз практичного досвіду виробництва одягу з підгрівом різними брендами та детально досліджує їх асортимент продукції. Приділено увагу технологічним аспектам, а також естетичним і ергономічним характеристикам, які впливають на задоволення потреб споживача. Було створено порівняльні таблиці закордонних та українських аналогів для оцінки таких характеристик, як зовнішній вигляд, матеріали, фурнітура та обробка, а також функціональних і конструктивних параметрів, включно з легкістю використання, ефективністю обігріву, довговічністю та адаптивністю до різних умов експлуатації. Такий підхід дозволив виявити спільні риси, відмінності, переваги та недоліки існуючих продуктів. Особлива увага була приділена конструктивним рішенням, що підвищують комфорт, зручність використання та енергоефективність, зокрема розташуванню зон обігріву та інтуїтивному керуванню. Крім того, досліджено такі фактори, як розподіл ваги, гнучкість та сумісність з додатковими шарами одягу, що впливають на загальну зручність і комфорт у різних ситуаціях, від активного відпочинку на свіжому повітрі до повсякденного використання в місті. На основі проведеного аналізу запропоновано шляхи усунення недоліків існуючих аналогів,

що дозволило розробити покращений прототип виробу. Новий дизайн поєднує сучасні естетичні тенденції з покращеними ергономічними властивостями, забезпечує кращий тепловий захист, рівномірний розподіл тепла та підвищений комфорт під час тривалого використання. Він також враховує сучасні уподобання споживачів щодо стилю, універсальності та функціональності, роблячи куртку практичною, ефективною та привабливою. Загалом дослідження надає рамки для поєднання функціональної продуктивності, ергономічних удосконалень та сучасного дизайну у виробництві одягу з підігрівом, пропонуючи практичні рекомендації для подальшого розвитку продукції, вибору матеріалів та підвищення задоволеності користувачів..

Ключові слова: одяг з підігрівом, смарттехнології, смарттекстиль, інновації.

Introduction. In recent decades, innovations in various industries, including the fashion industry, have been rapidly introduced. Smart technologies in clothing is an innovative direction that combines modern technological solutions and textile materials to create smart clothing that can respond to changes in the environment and user needs [1]. One example of using smart technologies is heated clothing. Such products are made from materials that are integrated with carbon fibers, metal or film heating elements, as well as polymer materials. These elements ensure the maintenance of body heat in cold environmental conditions, and the heating temperature can be adjusted using special buttons or through mobile applications, which ensures special convenience and adaptability to the individual needs of the user [2].

The first heated clothing was developed by French scientists during the First World War, they made flight suits with electric heating, later the United States built its own prototypes based on these models. It was a revolutionary idea, but the execution left much to be desired. The military historian Sweeting, in his book [3], noted that the “electric suits” of 1918 consisted mainly of a wire “harness” attached to the suits and connected to copper heating pads on the knees, shoulders, etc. These suits were notoriously unreliable, and there was often a short circuit during the flight. After World War II, General Electric produced more sophisticated heated flight suits.

Heated clothing, most similar to modern prototypes, was invented in the mid-70s in the USA by Gordon Gerbing. By the 1980s, Gerbing was selling its gear for motorcycle rallies, where it proved extremely popular. Most of the early heated motorcycle clothing worked by connecting to the motorcycle itself [4]. But over the

past decade, battery technology has improved significantly, and battery-powered equipment has evolved in tandem. So, in addition to its popularity in the motorcycle world, heated clothing is widely used by construction workers in cold climates, and is also gaining some popularity in the world of sports and everyday life.

In this way, the integration of advanced technologies into clothing design opens up new opportunities for creating an individual image of the consumer and expressing personal identity through fashion [5]. Research in the field of heated clothing is important from a practical and aesthetic point of view and contributes to the development of new technologies in the production of fabrics and materials, as well as improving the design and construction of clothing. This allows us to meet the needs of the modern consumer, who is looking for not only functionality, but also style. Innovative approaches to creating heated clothing open up broad prospects for the development of the fashion industry and providing users with a convenient, stylish and effective way to protect themselves from the cold.

Materials and methods. The work uses theoretical and empirical research methods. At the initial stage, an analysis of Internet sources was conducted to identify foreign and Ukrainian manufacturers of heated clothing. The official websites of manufacturers and their product range were analyzed to compile a complete list of available samples of heated jackets and vests for further research.

At the next stage, the method of comparing selected samples according to aesthetic and functional and design parameters was applied. The comparison included an assessment of appearance, materials, fittings, usability, and heating efficiency. Using the induction method, common and distinctive features of

heated clothing analogues were determined. This method also allowed us to determine the advantages and disadvantages of existing samples, according to such parameters as compliance with fashion trends, design functionality and usability.

At the final stage, the synthesis method was applied to develop an improved model of a heated jacket. Based on the identified shortcomings and existing problems, specific ways to solve them were proposed. The improved sample takes into account modern fashion trends, improves ergonomics and functionality, which will help to increase comfort and meet the needs of consumers.

Discussion. The production of heated clothing is constantly evolving, reflecting the constant demand for innovative technologies in the field of fashion and textiles. Companies are actively improving their production processes, introducing new materials and design solutions to ensure high quality and user comfort. Below is information about manufacturing companies from the USA and European countries.

The Warming Store company (Philadelphia, USA) [6] produces heated clothing for the cold season. The brand's range includes: gloves, jackets (fig. 1), thermal underwear, heated socks, etc.

The international brand BERTSCHAT (Northampton, Great Britain) has more than 15 years of experience specializing in the sale of goods for winter sports athletes, construction workers, motorcyclists and police officers. The brand's range includes heated gloves, heated socks, heated insoles, heated clothing (fig. 2), cooling products and accessories [7].



Fig. 1. The Warming Store heated jacket (Philadelphia, USA)



Fig. 2. BERTSCHAT heated jacket (Northampton, United Kingdom)

Fieldsheer (San Marcos, USA) was the first company to develop jackets with built-in heating for motorcyclists back in 1978. The company is now innovating a lot and has a full supply chain, ranging from hardware research and development, battery design, cutting and sewing, and application development. The company's product range includes heated clothing (fig. 3, fig. 4) and products with a cooling effect in the hot season. Fieldsheer explores the integration of digital sensors optimized using the power supply algorithm [8, 9].

The Venture Heat brand (Venice Beach, USA) was founded in 2003, and in 2005 introduced the first vest with lithium-ion battery power, later released America's first battery heated gloves. Now the company has introduced many innovations, in particular, a series of clothing for pain relief using far-infrared heat therapy was developed, a waterproof heated diving suit was introduced, and previously developed heated products were improved and upgraded (fig. 5) [10].



Fig. 3. Fieldsheer heated vest (San Marcos, USA)



Fig. 4. Fieldsheer heated jacket (San Marcos, USA)



Fig. 5. Venture Heat heated jacket (Venice Beach, USA)

Despite all the difficulties, heated clothing is also produced in Ukraine. Domestic manufacturers adopt foreign experience and introduce advanced production technologies and methods to achieve the highest standards of quality and functionality of products. Below is information about Ukrainian companies engaged in the manufacture of heated clothing.

One example is the cooperation of the East Ukrainian technocluster (Kramatorsk, Ukraine) and the clothing company VELNA (Ukrayinsk, Ukraine), which in 2021 began to create “smart” clothing, namely a jacket (fig. 6) and a heated vest. In the future, the cooperation of

the companies was supposed to expand, it was planned to create a different range of smart clothing – a hat, scarf, vest, T-shirt, shorts, etc., but the Russian invasion in 2022 suspended further developments and projects of companies in the field of smart technologies [11].

TM Shine (Kharkiv, Ukraine) [12] presents products of its own production, which are developed in accordance with DSTU and TU standards and have the appropriate quality certificates. The main activities of the Shine company are production and wholesale of various household items, namely: electric dryers for shoes of several types, heating pads, electric sheets, electric blankets, electric blankets for wraps and massage, heated clothing (fig. 7) et al.

TM Freever (Odesa, Ukraine) produces clothing and accessories for sports and outdoor activities. The company’s product range includes ski suits, jackets, trousers; sports sweatshirts, vests, down jackets; jeans, shorts, T-shirts and heated clothing (fig. 8). In addition to basic items, a large selection of accessories is offered: buffs and hats; thermal socks and balaclavas; gloves and ski masks; helmets, bags and backpacks [13].



Fig. 6. Heated jacket by the East Ukrainian technocluster (Kramatorsk, Ukraine) and sewing company VELNA (Ukrayinsk, Ukraine)



Fig. 7. Shine heated vest (Kharkiv, Ukraine)

According to table 1 and table 2 it is possible to distinguish common and distinctive features of heated clothing from foreign and domestic manufacturers. **Common features** include designs and finishes that are designed for everyday use: a straight silhouette and sewn-in or raglan sleeves allow for freedom of movement; the central fastener provides quick unfastening and fastening; the color solution corresponds to the season; the top package of materials is made of raincoat fabrics that have water-repellent, windproof and dirt-repellent properties. The products use state-of-the-art technologies to provide comfort and warmth in cold weather, including heating panels integrated into fabrics in certain areas, heating temperature control buttons, USB cables and powerbank, etc.

Distinctive features of the analyzed clothing include:

- heating zones located in different areas, in the products of Ukrainian manufacturers mainly on the details of the back, and in foreign ones – on the details of the back, front halves, sleeves, collar and hood;

- systems for regulating the temperature of the heating zones, which are mounted in various parts of the front both on the top and the lining layer, as well as additional components for recharging, which are placed in external or internal pockets;

- the use of insulating materials and such details as: stand-up collar, hood, inner sleeve cuffs, drawstrings and pattes to adjust the tightness of the fit of the hood and sleeves to the body, etc. to provide additional protection against cold and wind in some products.



Fig. 8. Freever heated jacket (Odesa, Ukraine)

In general, based on the conducted comparative analysis, we can distinguish **main advantages** of analyzed clothing, namely: the presence of heating systems on the details of the back, shelves, sleeves, collar and hood; the use of insulation and additional details to retain heat and protect from wind: stand-up collar, inner cuffs of the sleeves, pattes/drawstrings on the details of the sleeves and at the bottom of the products, etc.

However, there also remains **a number of certain disadvantages**, such as:

- design mismatch with modern trends;
- insufficient functionality of the design;
- inconvenient location of the pocket for the charging source.

We have proposed possible solutions to these shortcomings. Taking into account fashion trends in shape and color can increase the level of applicability of products and match the everyday style.

With the help of replaceable elements (transformer), it is possible to expand the functionality of clothing and adapt it to different weather conditions and individual user needs.

By diversifying the functional pockets, as well as determining their correct location, it will contribute to creating a convenient and practical mechanism for carrying and storing additional devices, in particular charging sources.

Fig. 9 provides a technical sketch of the improved model of the heated jacket, as well as its color scheme in light and dark shades, which allows users to choose the most suitable option for different conditions of use and aesthetic preferences.

Table 1

Comparative table of heated products by aesthetic parameters

Analog	Aesthetic parameters		
	general appearance	materials	accessories
Heated jacket (fig. 1). Manufacturer: The Warming Store (Philadelphia, USA)	medium voluminous shape, straight silhouette, black color	softshell top material; polyester lining with 4 heating zones	central zipper and pockets zippers; temperature control button; Powerbank Aheata 7V, USB cable
Heated jacket (fig.2). Manufacturer: BERTSCHAT (Northampton, United Kingdom)	medium voluminous shape, straight silhouette, horizontal division of front and back; black color	top material made of raincoat fabric; polyester lining with 5 heating zones; filler – synthepon	central zipper and pockets zippers; elastic hood cord; hood stoppers; Velcro fasteners on the sleeve pates; temperature control button; power bank, USB cable
Heated vest (fig.3). Manufacturer: Fieldsheer (San Marcos, USA)	medium voluminous shape, straight silhouette, diagonal decorative and functional lines of separation of shelves and backs, light green color	upper material made of waterproof outer shell WaterpellTM; lining polyester with antistatic technology Zapsheer with 5 heating zones; filler – RDS premium duck down	central zipper and pockets zippers; temperature control button; power bank, USB cable
Heated jacket (fig.4). Manufacturer: Fieldsheer (San Marcos, USA)	medium voluminous shape, straight silhouette, light brown color	softshell top material; polyester lining with 6 heating zones	central zipper and pockets zippers; braided cord in the hood; hood stopper; temperature control button; power bank, USB cable; built-in Nightsheer LED flashlight.
Heated jacket (fig.5). Manufacturer: Venture Heat (Venice Beach, USA)	medium voluminous shape, straight silhouette, horizontal decorative and functional lines dividing the hem, back and sleeves, black color	top material is made of raincoat fabric; lining made of polyester material with 4 heating zones; filler – synthepon	central zipper and pockets zippers; temperature control button; power bank, USB cable
Heated jacket (fig. 6). Manufacturer: East Ukrainian technocluster (Kramatorsk, Ukraine) and SHP “VELNA” (Ukrayinsk, Ukraine)	medium voluminous shape, straight silhouette, horizontal decorative and functional lines of division of shelves, backs and sleeves, dark blue color	top material is made of raincoat fabric; lining made of raincoat fabric with 3 heating zones; filler – synthepon	central zipper and pockets zippers; elastic band of the sleeves; temperature control button; power bank, USB cable
Heated vest (fig.7). Manufacturer: TM “Shine” (Kharkiv, Ukraine)	medium voluminous shape, straight silhouette, diagonal decorative and functional lines of division of front, back, collar and hood, brown color	top material is made of raincoat fabric with polyurethane membrane; lining made using Omni-Heat technology with 2 heating zones; filler – biopolymer fiber synthetic down	central zipper and pockets zippers; temperature control button; power bank, USB cable
Heated jacket (fig.8). Manufacturer: TM “Freever” (Odesa, Ukraine)	medium voluminous shape, straight silhouette, dark blue color	top material made of raincoat fabric with wind and moisture resistant membrane; polyester lining with single heating zone; filler – holofiber	central zipper and pockets zippers; braided cord in the hood; buttons on the sleeves pates; temperature control button; power bank, USB cable

Comparative table of heated products by functional and design parameters

Analog	Functional and design parameters	
	compliance with everyday use	body heat support and wind protection
Heated jacket (fig. 1). Manufacturer: The Warming Store (Philadelphia, USA)	provided by a straight silhouette, raglan sleeve, central fastening	provided by a stand-up collar; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the parts of the lining at the top of the back, fronts and collar, with a button for adjusting the level of heat on the right front part at the bottom; pockets for storing the product's charging source
Heated jacket (fig.2). Manufacturer: BERTSCHAT (Northampton, United Kingdom)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a hood with a stand, the front edge of which contains a drawstring with a cord to adjust the tightness of the fit to the face; pattes on the sleeves to adjust the tightness of the fit to the hands; details of the front, back, sleeve and hood sewn with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the upper and lower back parts, on the front below, with a button for adjusting the heat level at the top of the lining of the left front part; side pockets on the front, an upper slit pocket on the left front part, inner lining pockets for storing the product's charging source.
Heated vest (fig.3). Manufacturer: Fieldsheer (San Marcos, USA)	provided by a straight silhouette and a central fastening	provided by a stand-up collar; details of the collar, front, back, stitched with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the back parts at the top, on the upper and lower front parts, with a button for adjusting the heat level at the bottom of the right front part; side pockets for storing the product's charging source
Heated jacket (fig.4). Manufacturer: Fieldsheer (San Marcos, USA)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a stand-up collar, a hood, the front edge of which contains a drawstring with a cord to adjust the tightness of the fit to the face; by the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the upper and lower back parts (waist area), at the top of the front, at the top of the sleeves; side pockets on the front, upper slit pocket on the left leg for storing the product's charging source
Heated jacket (fig.5). Manufacturer: Venture Heat (Venice Beach, USA)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a hood with a stand, internal cuffs of the sleeves; details of the front, back, sleeves and hood, stitched with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the details of the back, front and hood, with a button for adjusting the heat level at the bottom of the left front part; side pockets on the front parts, internal pockets on the lining of the front and back for storing the product's charging source; internal cuffs of the sleeves with a USB cable output for recharging
Heated jacket (fig. 6). Manufacturer: East Ukrainian technocluster (Kramatorsk, Ukraine) and SHP "VELNA" (Ukrayinsk, Ukraine)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a stand-up collar, a drawstring at the bottom of the sleeves; internal cuffs of the sleeves; details of the collar, shelves, back, sleeves that are sewn with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the lining details at the top of the back and shelves, with a button for adjusting the heat level on the lining of the left front part; pockets for storing the product's charging source
Heated vest (fig.7). Manufacturer: TM "Shine" (Kharkiv, Ukraine)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a stand-up collar, removable hood; details of the collar, front, back, hood, stitched with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the details of the back lining, with a button for adjusting the heat level at the top of the left front part; internal pockets in the lining for storing the product's charging source
Heated jacket (fig.8). Manufacturer: TM "Freever" (Odesa, Ukraine)	provided by a straight silhouette, sewn-in sleeves, central fastening	provided by a fixed hood with a stand, the front edge of which contains a drawstring with a cord to adjust the density of the fit to the face, internal cuffs of the sleeves, pattes on the sleeves to adjust the density of the fit to the hands; a drawstring at the bottom of the jacket; details of the front, back, sleeves and hood, stitched with insulation; the presence of heating zones (carbon fiber fabric) on the back details, with a button to adjust the heat level at the top of the left front part; patch pockets on the front to store the source of charging the product



**Fig. 9. Improved sample of a heated jacket:
a-technical sketch; b – color scheme (light and dark shades)**

Fig. 10 shows a technical drawing of the jacket with the designation of the main features of the model, where: 1 – heating systems; 2 – button for adjusting the heating temperature; 3 – pocket for storing the charging source; 4 – removable sleeves; 5 – removable hood with windbreaker; 6 – box plate; 7 – internal cuffs of the sleeves; 8– drawstring at the bottom of the product.



Fig. 10. Technical drawing of an improved heated jacket with the designation of the main places of design features

Conclusions. As a result of the analysis of practical experience in the manufacture of heated clothing by manufacturing companies,

it was revealed that this industry is constantly developing, reflecting the constant demand for innovative technologies. Comparative analysis showed that foreign and Ukrainian analogues have common features, such as: conformity of design and decoration to everyday use, top materials made of fabrics with water-repellent, windproof and dirt-repellent properties, availability of heating systems; as well as distinguishing features: the location of heating zones and temperature control systems in different areas of the product, the presence of additional materials and elements for heat retention and protection from the wind. Due to this, a number of main advantages and certain disadvantages of analogues were singled out, such as: design inconsistency with modern trends, insufficient functionality of the design, inconvenient location of the pocket for the charging source. Based on this, possible solutions to these shortcomings are provided, namely: taking into account fashion trends in shape and color, using replaceable elements and functional pockets. An improved model of a heated jacket is proposed, which includes the experience of previous developments and improves their shortcomings. This approach to the development of a new model will help to improve customer satisfaction and increase market competitiveness.

Bibliography:

1. Tang S., Stylios G. K. An overview of smart technologies for clothing design and engineering. *International Journal of Clothing Science and Technology*. 2006. №18(2). P. 108–128.
2. Repon M. R., Mikučionienė D. Progress in flexible electronic textile for heating application: A critical review. *Materials*. 2021. №14(21). P. 6540.
3. Sweeting C. G. Combat flying clothing: Army Air Forces clothing during World war II. *Smithsonian Institution Press*. 1984.
4. Knibbs K. My Quest to Survive Quarantine – in Heated Clothes. *Wired*. 2021. URL: <https://www.wired.com/story/cold-wfh-heated-clothes/> (дата звернення: 20.08.2025)

5. Scataglini S., Moorhead A. P., Feletti F. A systematic review of smart clothing in sports: Possible applications to extreme sports. *Muscles, Ligaments and Tendons Journal*. 2020. №10(2). P. 333–342.
6. Aheata 7V Men's Battery Heated Jacket. The Warming Store : webpage. URL: <https://www.thewarmingstore.com/aheata-mens-7v-heated-jacket.html> (дата звернення: 20.08.2025)
7. Heated Soft Shell Jacket | Men – USB. BERTSCHAT : webpage. URL: <https://www.bertschat.co.uk/collections/heated-clothes/products/heated-soft-shell-jacket-men?variant=40100541399245> (дата звернення: 20.08.2025)
8. Crest Heated Down Vest Men's. Fieldsheer : webpage. URL: <https://fieldsheerca.com/collections/mens-heated-clothing/products/crest-heated-down-vest-men> (дата звернення: 20.08.2025)
9. Tundra Jacket Men's. Fieldsheer : webpage. URL: <https://fieldsheerca.com/collections/mens-heated-clothing/products/crest-heated-down-vest-men> (дата звернення: 20.08.2025)
10. Men's MAX 26W Heated Down Jacket with HeatSync. Venture Heat : webpage. URL: <https://www.ventureheat.com/products/mens-12v-bt8710?variant=42977790787809> (дата звернення: 20.08.2025)
11. Starovoyt O. Куртка та жилет з підігрівом: на Донеччині розпочали виготовляти «розумний» одяг. Vseosvita : webpage. 2021. URL: <https://vseosvita.ua/news/kurtka-ta-zhylet-z-pidihrivom-na-donechchyni-rozpochaly-vyhotovlyaty-rozumnyi-odiah-46037.html> (дата звернення: 20.08.2025)
12. Жилет з підігрівом ТМ Shine хаки. Elektrogrelka : webpage. URL: <https://elektrogrelka.com/ua/p1134256959-zhilet-podogrevom-shine.html> (дата звернення: 20.08.2025)
13. Чоловіча куртка з підігрівом: огляд популярної моделі від бренду Freever. Freever : webpage. URL: https://freever.ua/obzor/muzhskaya-kurtka-s-podogrevom?gclid=CjwKCAjwreW2BhBhEiwAavLwfJMa7ZU5fsMwOrUQr0WUH_3tYTCBAX_0T8hoOmaSkuOAHg04UEiQTRoCrSoQAvD_BwE (дата звернення: 20.08.2025)

References:

1. Tang, S., & Stylios, G. K. (2006). An overview of smart technologies for clothing design and engineering. *International Journal of Clothing Science and Technology*. №18(2). P. 108–128.
2. Repon, M. R., & Mikučionienė, D. (2021). Progress in flexible electronic textile for heating application: A critical review. *Materials*. №14(21). P. 6540.
3. Sweeting, C. G. (1984). *Combat flying clothing: Army Air Forces clothing during World war II*. Smithsonian Institution Press.
4. Knibbs, K. (2021). My Quest to Survive Quarantine – in Heated Clothes. *Wired*. Retrieved from: <https://www.wired.com/story/cold-wfh-heated-clothes/> (last accessed: 20.08.2025).
5. Scataglini, S., Moorhead, A. P., & Feletti, F. (2020). A systematic review of smart clothing in sports: Possible applications to extreme sports. *Muscles, Ligaments and Tendons Journal*. №10(2). P. 333–342.
6. Aheata 7V Men's Battery Heated Jacket. The Warming Store : webpage. Retrieved from: <https://www.thewarmingstore.com/aheata-mens-7v-heated-jacket.html> (last accessed: 20.08.2025)
7. Heated Soft Shell Jacket | Men – USB. BERTSCHAT : webpage. Retrieved from: <https://www.bertschat.co.uk/collections/heated-clothes/products/heated-soft-shell-jacket-men?variant=40100541399245> (last accessed: 20.08.2025)
8. Crest Heated Down Vest Men's. Fieldsheer : webpage. Retrieved from: <https://fieldsheerca.com/collections/mens-heated-clothing/products/crest-heated-down-vest-men> (last accessed: 20.08.2025)
9. Tundra Jacket Men's. Fieldsheer : webpage. Retrieved from: <https://fieldsheerca.com/collections/mens-heated-clothing/products/crest-heated-down-vest-men> (last accessed: 20.08.2025)
10. Men's MAX 26W Heated Down Jacket with HeatSync. Venture Heat : webpage. URL: <https://www.ventureheat.com/products/mens-12v-bt8710?variant=42977790787809> (last accessed: 20.08.2025)
11. Starovoyt O. (2021). Kurtka ta zhylet z pidihrivom: na Donechchyni rozpochaly vyhotovlyaty “rozumnyi” odiah [Heated jacket and vest: production of “smart” clothing has begun in Donetsk region]. *Vseosvita* : webpage. Retrieved from: <https://vseosvita.ua/news/kurtka-ta-zhylet-z-pidihrivom-na-donechchyni-rozpochaly-vyhotovlyaty-rozumnyi-odiah-46037.html> (last accessed: 20.08.2025) [in Ukrainian].
12. Zhilet z pidihrevom ТМ Shine khaki [Shine Heated Vest Khaki]. Elektrogrelka : webpage. Retrieved from: <https://elektrogrelka.com/ua/p1134256959-zhilet-podogrevom-shine.html> (last accessed: 20.08.2025) [in Ukrainian].
13. Cholovicha kurtka z pidihrevom: ohliad populiarnoi modeli vid brendu Freever [Men's heated jacket: a review of the popular model from the Freever brand]. Freever : webpage. Retrieved from: https://freever.ua/obzor/muzhskaya-kurtka-s-podogrevom?gclid=CjwKCAjwreW2BhBhEiwAavLwfJMa7ZU5fsMwOrUQr0WUH_3tYTCBAX_0T8hoOmaSkuOAHg04UEiQTRoCrSoQAvD_BwE (last accessed: 20.08.2025) [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 07.10.2025

Прийнято: 23.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 069:7 (658.8)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.13>**Мельник Мирослав Тарасович,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-0494-9403

5445941@ukr.net

Марченко Аліна Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0003-2372-9294

A.Marchenko@kubg.edu.ua

МАРКЕТИНГ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВОК В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

Метою статті є виявлення сучасних особливостей маркетингу музеїв та аналіз найбільш ефективних способів просування музейних виставок в мережі Інтернет. Розглядаються публікації, присвячені специфіці маркетингу музеїв в Україні, обґрунтовується актуальність та практична значущість застосування маркетингової методології до підвищення ефективності діяльності музею. Аргументується підхід до виставки як до специфічного продукту на ринку музейних послуг, а до відвідувачів як до цільової аудиторії споживачів. Виділяються сегменти цільової аудиторії музею, наводяться їхні основні характеристики, описується специфіка попиту на відвідування музейних виставок та придбання супутніх товарів і послуг в кожному з виділених сегментів, доводиться, що для кожного з них доцільно розробити диференційовані маркетингові стратегії. Підтверджується, що в умовах сучасного інформаційно-комунікаційного простору при залученні нових аудиторій на перше місце виходять онлайн-засоби музейного маркетингу, серед яких розвиток власних онлайн-платформ (сайтів, мобільних додатків), а також представленість музею і просування інформації про його колекції та виставкову діяльність одночасно у кількох найпопулярніших соцімережах. Наводяться статистичні дані поширеності соцімереж в Україні, вікові характеристики їхніх користувачів, показники залученості споживачів у їхній контент, органічного охоплення підписників сторінок повідомленнями. Робляться висновки, що оскільки різні платформи охоплюють якісно та кількісно різні аудиторії, то для кожної з них необхідно створювати різні за формою, стилем та тоном спілкування повідомлення, використовуючи штучний інтелект для автоматизації, фільтрування та персоналізації контенту. Акцентується важливість хештег-маркетингу. Наводяться приклади найбільш успішних колаборацій і спільних проєктів, які дають кожному учаснику синергетичний ефект, дозволяючи музеям потенційно охоплювати ширші аудиторії та збільшувати відвідування своїх виставок не лише онлайн, а й в реальному музейному просторі.

Ключові слова: музей, музейна виставка, музейний маркетинг, онлайн-просування, хештег-маркетинг, музейні колаборації.

Melnyk Myroslav, Marchenko Alina. MARKETING OF MUSEUM EXHIBITIONS IN THE MODERN INFORMATION AND COMMUNICATION SPACE

The purpose of the article is to identify modern features of museum marketing and analyze the most effective ways to promote museum exhibitions on the Internet. Publications devoted to the specifics of museum marketing in Ukraine are considered, the relevance and practical significance of applying a marketing approach to increasing the efficiency of museum activities are substantiated. The approach to the exhibition as a specific product in the museum services market and to visitors as a target audience of consumers is argued. Segments of the museum's target audience are highlighted, their main characteristics are given, the specifics of the demand for visiting museum exhibitions and purchasing related goods and services in each of the selected segments are described,

and it is proved that for each of them it is advisable to develop differentiated marketing strategies. It is confirmed that in the conditions of the modern information and communication space, when attracting new audiences, online museum marketing tools come to the fore, including the development of its own online platforms (sites, mobile applications), the museum's presence, and the promotion of information about its collections and exhibition activities simultaneously in several of the most popular social networks. Statistical data on the prevalence of social networks in Ukraine, the age characteristics of their users, the involvement of consumers in their content, and the organic reach of page subscribers by messages are provided. The conclusions are drawn that since different platforms cover qualitatively and quantitatively different audiences, it is necessary to create messages for each of them that differ in form, style, and tone of communication, using artificial intelligence to automate, filter, and personalize content. The importance of hashtag marketing is emphasized. Examples of the most successful collaborations and joint projects are given, which give each participant a synergistic effect, allowing museums to potentially reach wider audiences and increase attendance at their exhibitions not only online, but also in the real museum space.

Key words: museum, museum exhibition, museum marketing, online promotion, hashtag marketing, museum collaborations.

Вступ. Актуальність дослідження теми визначається багатьма чинниками не лише соціокультурного, а й економічного характеру. З одного боку, виставка – це спосіб музею донести широкій аудиторії певні цінності, сенси, настрої, ідеї, тобто це можливість підняти освітній та культурний рівень відвідувачів. А з іншого боку – це один з небагатьох засобів отримання додаткової уваги, підвищення престижу музею, залучення спонсорів, меценатів, інвесторів, заробітку коштів на функціонування і розвиток музею.

Матеріали дослідження. Специфіка маркетингу музейних виставок в Україні вивчена недостатньо, що, частково, можна пояснити переважанням державного чи муніципального, а також грантового фінансування (яке, переважно, знімає з організаторів виставок потребу окупити витрати і отримати додаткові прибутки). Цій темі присвятили свої роботи ряд вітчизняних авторів, залишивши багато питань не висвітленими. В.Карпов розглядає виставки як своєрідну музейну мову, якою музей говорить із суспільством та громадою, аналізує функціонування музеїв в умовах зміни суспільних настроїв, політичного та економічного устрою [8]. О. Мілашовська та Т. Шитікова виділяють і аналізують сучасні тенденції в музейному маркетингу, оцінюють їх вплив на аудиторію та збереження культурної спадщини [9]. С. Гаврилук акцентує інтерактивність, орієнтованість на цільову аудиторію, гнучкість, адаптованість та мобільність як обов'язкові характеристики діяльності сучасних

музеїв [5]. Д. Акімов аналізує функції музеїв у сфері використання технологій маркетингу [1]. К. Замостьянова зауважує, що зміна тимчасових виставок робить музей більш привабливим і повинна створити стійкий потік доходу [7]. Н. Панас застерігає, що в добу інформаційного буму актуалізувалося бажання музеїв до суспільної популярності й це загрожує їх перетворенням на центри дозвілля, в яких культура сприймається в споживацькому ключі [11].

Аналіз зазначених джерел і закордонних публікацій за темою дослідження, а також систематизація власного досвіду співпраці з музеями засвідчує актуальність та практичну значущість заявленої теми.

Результати дослідження. Незалежно від джерел фінансування, більшість сучасних музеїв прагнуть розширення своєї аудиторії, зростання кількості відвідувань та доходів від власної поточної діяльності. Це, значною мірою, передбачає ставлення до виставок (основного музейного продукту) як до «бізнесу», а до відвідувачів, відповідно, як до «споживачів» і організатори виставок все активніше застосовують засоби маркетингу для їх просування.

З точки зору маркетингу зацікавлені споживачі – це «цільова аудиторія» (ЦА), чітке визначення і дослідження, розуміння потреб і мотивацій якої дає змогу виявити особливості попиту та відповідно адаптувати рекламно-промоційні зусилля музею. Цільова аудиторія не тотожна сукупності візитерів виставок і також включає потенційних відвідувачів, як і тих, які не відвідують

музеїв, але своїми діями можуть вплинути на рішення про візит інших.

За професійним складом, досить умовно, в цільовій аудиторії музейних виставок можна виділити непрофесійну і професійну спільноти. Інтереси та потреби кожної з них різняться, що вимагає окремих маркетингових досліджень та диференціації в рекламно-промоційних активностях.

Непрофесійна аудиторія музею (так званий «звичайний відвідувач», «турист»), як правило, бажає цікаво, комфортно і з користю провести дозвілля. З такого споживача бажано сформувати постійного відвідувача, для якого похід на виставку – звична частина стилю життя (відпочинку). Цьому допомагає періодичне оновлення виставок і рекламно-промоційні заходи, покликані підтримувати враження динаміки та можливості отримання нових знань і позитивних емоцій. На таких відвідувачів, в першу чергу, розраховані інтерактивні експонати, фотозони, конкурси, квести та інші акції. Наприклад, в 2014 році Художній музей Фрая (США) представив проєкт «#SocialMedium», запропонувавши своїм відвідувачам і фоловерам сторінок у Facebook, Instagram, Pinterest та Tumblr проголосувати за улюблені роботи з колекції музею. 40 робіт, які отримали найбільше голосів, були експоновані в різних галереях музею з підписами, на яких зазначалася кількість вподобайок та найцікавіші коментарі. Біля входу виставки «#SocialMedium» дві стіни від підлоги до стелі були вкриті надрукованими іменами 4468 тих, хто голосував і таким чином став своєрідним співкуратором цієї виставки [14]. Цей проєкт одночасно додатково залучив та підвищив лояльність і постійних відвідувачів, і розширив цільову аудиторію музею.

Наступна категорія ЦА музею – здобувачі освіти – це аудиторія, яка приходить на виставки щоб побачити автентичні артефакти, надихнутися, поглибити власні знання, відчувати настрої. Таких відвідувачів найпростіше зробити постійними за рахунок наукових лекцій, семінарів дискусій та конференцій на спеціалізовані чи актуальні

в поточний момент теми. При рекламі й просуванні таких заходів головне – своєчасне поширення інформації про події та їх інтелектуальне наповнення. Як правило, запрошення надсилають тим, хто вже брав участь у подібних попередніх заходах і залишив свої координати. Цю частину цільової аудиторії можна збільшити, створивши можливість самостійно підписуватися на розсилку, а також прицільно надсилаючи анонси до профільних інституцій. Цій групі ЦА доцільно також пропонувати освітні он-лайн заходи.

Окрема група цільової аудиторії – професійна спільнота, яка бажає віддати шану колегам, долучитися до участі в обговоренні актуальних проєктів і проблем, підняти свою обізнаність і професійний рівень. До цього сегменту належать митці, науковці та профільні журналісти. Для них можна створювати дискусії та конференції, організувати спільноти в соцмережах тощо. Реклама потрібна лише у випадку бажання розширити цю аудиторію або потреби вирішити якісь нагальні питання.

Законотворча цільова аудиторія прямо чи опосередковано впливає на діяльність організаторів та проведення виставок, тому спрямовані на неї маркетингові зусилля, повинні не стільки спонукати її представників відвідати виставку, скільки формувати позитивний імідж та закріплювати репутацію музею в очах влади й громадськості. Імідж потрібної значущої інституції, яка активно займається науково-просвітницькою діяльністю збільшує шанси на організаційну чи фінансову підтримку з боку державних органів, місцевої влади, суспільних організацій, фондів, грантів тощо.

До маркетингу музейних виставок слід підходити комплексно, оскільки виставка це не просто експозиція артефактів, а, в першу чергу, унікальні переживання, «живі» враження, які складно чи навіть неможливо створити без відповідного контексту з таких базових елементів: зала; об'єкти; матеріали для інтерпретації (інформатори, аудіогіди, каталоги); екскурсії та програми (лекції, конкурси, фестивалі); додаткові

послуги (кафе, кімнати відпочинку); взаємодія поза межами музею. Всі ці елементи при вдалому поєднанні можуть створити синергетичний ефект, приваблюючи відвідувачів, залишаючи в них позитивні емоції та підштовхуючи їх до купівлі сувенірів, каталогів, книжок, а також стимулюючи поділитися набутим досвідом в колі найближчого оточення і у соцмережах. Таким чином задоволений відвідувач стає своєрідним «маркетинговим агентом» музею, ефективно його просуваючи.

Просування виставки розпочинається не менш ніж за місяць до дати її відкриття зі створення інфоприводів і запуску серії періодичних новин про її підготовку (анонсів, відео і фотокадрів монтування тощо). Також, для приваблення загальної уваги до виставки, перед її відкриттям доцільно провести закритий прес-анонс для представників медіа та інфлюенсерів, яких акредитують за умови публікації анонсів і власних репортажів.

Виставки організуються відповідно до стратегії та поточних планів роботи музею, але важливо, щоб ці плани можна було коригувати залежно від реакції ринку: популярні виставки розширювати, продовжувати, повторювати, робити виїзними. Програма експозиції повинна коригуватися і у випадку недостатнього попиту: збільшення реклами, додаткових промоційних заходів, знижок, бонусів тощо.

В умовах сучасного інформаційно-комунікаційного простору при залученні нових аудиторій на перше місце виходять онлайн засоби музейного маркетингу, серед яких розвиток власних онлайн-платформ (сайтів, мобільних додатків). Сучасні музеї активно інтегрують цифрові технології для створення віртуальних турів, інтерактивних експозицій (з дотиковими екранами, виходом у віртуальну та розширену реальність) [9, с.162].

Суттєвою складовою рекламно-промоційної кампанії музейної виставки має стати її просування в соцмережах. Згідно з дослідженнями, на початок 2025 року близько 30 млн. українців користувалися соціальними мережами, що становить понад 80%

населення. У середньому користувач має акаунти приблизно в 7 соцмережах і проводить там більше 2 годин на день, що складає 35,3 % всього онлайн-часу [2].

Найпопулярніші соціальні мережі в Україні – YouTube (понад 25 млн.), Facebook (17 млн.), Instagram (понад 16 млн.), TikTok (понад 11 млн.), LinkedIn (понад 3 млн.), X (Twitter (1,5 млн.). Крім цього в Україні понад 20 млн. користувачів Telegram, який використовується як месенджер і водночас платформа для новинних каналів, блогів і бізнес-комунікацій [10].

При взаємодії з брендами Facebook забезпечує 31 % трафіку, YouTube – 23,87 %, а Instagram – 20,73 % [2]. Всі ці платформи охоплюють якісно та кількісно різні аудиторії, що треба врахувати при плануванні рекламно-промоційних публікацій. Спеціалісти з просування в соцмережах рекомендують створювати різні за форматом, стилем та тоном спілкування повідомлення для різних платформ. Наприклад, найпопулярніший формат YouTube – коротке відео (Reel і Short), яке дозволяє доносити інформацію і запускати тренди. Для Instagram потрібні текстуально коротші і «легші», але більш візуалізовані пости, ніж для Facebook. Специфіку взаємодії з ЦА у кожній з мереж доцільно випробувати експериментальним шляхом.

При роботі з соцмережами зростає роль штучного інтелекту, який дозволяє автоматизувати контент, створювати фільтри та інтерактивні функції, рекомендувати релевантну рекламу та персоналізувати взаємодію з користувачами. Генеративний ШІ стає все якіснішим і все частіше застосовується для текстового, візуального і відеоконтенту, змінюючи маркетингові стратегії та скорочуючи витрати на просування онлайн.

Ефект просування музейних виставок в соцмережах можна оцінити за показниками взаємодії: охопленням аудиторії, вподобайками, коментарями, шерями. Але органічне охоплення дописів може бути низьким тому, що алгоритми платформ обмежують видимість контенту, надаючи перевагу проплаченим рекламним матеріалам. Наприклад,

середній рівень органічного охоплення у Facebook становить 4,2 % від кількості підписників сторінки, а в Instagram – 7,8 %, бо лише невелика частина аудиторії бачить публікації без додаткового просування [2].

Основна українська аудиторія продуктів Meta (Facebook, Instagram) – люди у віці 25–45 років, TikTok – 18–34, а YouTube – 35–44 та старші 65 років [2]. Чим молодші користувачі, тим більше вони проявляють інтерес до інфлюенсерів, яких найдоцільніше залучати для просування музейних виставок серед підлітків.

Важливим інструментом, який використовують в онлайн-просуванні, є хештег, який значно полегшує користувачам соцмереж пошук тематичної інформації, автоматично структурує її за конкретним запитом, дозволяє музею потенційно охоплювати ширшу аудиторію та збільшувати відвідування своєї офіційної сторінки. Хештег-маркетинг є новим засобом представлення музею, його колекцій і виставок, дає змогу формувати та розвивати імідж, підвищувати його впізнаваність – брендувати музей. У соціальних мережах під хештегами музеї викладають аудіо- та відеокоментарі до експонатів, розповіді, ігрові додатки тощо. Наприклад, міжнародна музейна спільнота проводить у соціальних мережах низку флешмобів, серед яких #MuseumWeek (тиждень музею), #MuseumSelfieDay, #MuseumSelfie (музейне селфі), #MuseumMemesDay (день музейних мемів), #MusSpooks (Геловін у музеї) [5, 328].

Ефективним інструментом просування музейних виставок є не лише спільні хештеги, але й спільні реальні проекти, які залучають інші музеї, фонди, установи, митців тощо. При просуванні кожному з учасників вони дають синергетичний ефект. Одним з найбільш успішних прикладів такої колаборації є співпраця паризького Лувру з сінгапурським розробником мобільних ігор і додатків IGG. В 2022 році вони створили інноваційну 3D-гру «Time Princess: Story Traveller» («Принцеса часу: Мандрівниця історіями»), гравці якої можуть не лише віртуально подорожувати в різні історичні

епохи, але й взаємодіяти з історичними персонажами, приміряти одяг та прикраси, натхненні творами мистецтва з Лувру, дізнаватися про колекції і експонати музею. Глобальна присутність та міжнародна клієнтська база IGG, що загалом налічує приблизно 1,6 мільярда гравців, відкрила світ Лувру для нової аудиторії [12].

Вдалим вітчизняним прикладом музейної колаборації є мистецька акція з нагоди Міжнародного дня музеїв і Всесвітнього дня вишиванки «Вишивана краса від Косачів: присвячено Волинському краю», реалізована 2017 року в Луцьку Волинським краєзнавчим музеєм та торговою маркою «Едельвіка» [6, с. 236]. На основі музейних збірок було створено ексклюзивну колекцію вбрання, яке поєднало традиційну народну вишивку з тенденціями моди [6, с. 233], прототипи якої «Едельвіка» передала на постійне зберігання до музейних фондів, а відшиті за ними моделі реалізувала у магазинах власної торгової мережі. Популяризуючи творчість Олени Пчілки та Ольги Косач-Кривинюк, цей проєкт просував музей як сучасну креативну платформу для натхнення і творчості [6, с. 237].

Прикладом успішної міжмузейної співпраці є виставка 2022 року «Загартувана шляхетність» в київському Victoria Museum, створена у колаборації з львівським Музично-меморіальним музеєм Соломії Крушельницької [3]. Сама виставка, присвячена 150-річчю всесвітньовідомої української оперної співачки, та її висвітлення в масмедіа і соцмережах, просували одночасно обидва музеї, розширюючи аудиторію кожного.

Висновки. Наведений матеріал засвідчує, що маркетингові стратегії музеїв потрібно адаптувати під різні цільові аудиторії та різні канали комунікації. При просуванні виставок треба креативно формувати бажання відвідати яскраву атмосферну корисну і, водночас, розважальну подію. В сучасному інформаційно-комунікаційному просторі необхідно створювати власні онлайн-платформи і активно використовувати найпопулярніші соцмережі, створення диференційованого контенту для кожної з яких значно

полегшує III. В просуванні музейних виставок ефективні спільні проекти та колаборації, що дають учасникам синергетичний ефект. Актуальним подальшим напрямком розвитку заявленої теми може стати дослідження креативних рекламних кампаній музеїв.

Література:

1. Акімов Д.І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2019. № 36. С. 3–8.
2. Баловсяк Н. Інтернет, соцмережі, стримінги та відео. Найцікавіше зі звіту Digital 2025 про взаємодію з цифровими технологіями. Медіамейкер. 2025. 19 Березня. URL: <https://mediamaker.me/najczikavishe-zi-zvitu-digital-2025-pro-vzayemodiyu-z-czyfrovymy-tehnologiyamy-16257/>
3. Відкриття виставки на честь Крушельницької Victoria Museum. *Victoria Museum*. URL: <https://victoriamuseum.com.ua/пост-реліз-до-відкриття-виставки-зага/> (дата звернення 04.09.2025).
4. Гаврилюк С. В. Новітні практики в діяльності музеїв у XXI ст. Актуальні питання музеєзнавства, пам'яткознавства: *Збірник тез доповідей за матеріалами II Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції*. Мукачево. Вид-во МДУ. 2025. С. 39–40.
5. Гаврилюк С. В., Надольська В. В. Музеї світу: комунікаційні стратегії та формування іміджу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Випуск 48. С. 327–333.
6. Завада Л. Проект Олени Пчілки з присвятою: «Волинському краю» / досвід співпраці Волинського краєзнавчого музею і української торгової марки «Едельвіка». *Освіта та виховання в родині Косачів. Педагогічне краєзнавство: стратегічні орієнтири сучасного педагогічного процесу*: наук. зб. матеріалів IX Всеукр. Косачівських пед. читань (27 червня 2024 р., Луцьк) / упоряд.: П. С. Олешко, О. Й. Дем'янюк, А. М. Силіук. Луцьк. Волинський ІІІПО. 2024. С. 233–238.
7. Замостьянова К. Яким має бути smart-музей? Технології, які здатні змінити сприйняття мистецтва. *Blog imena.ua*. 2018. 17 жовтня. URL: <https://www.imena.ua/blog/smart-museum/>
8. Карпов В.В. Музейна справа у Збройних силах України (1996–2006). Київ. ЦМЗСУ. 2007. 96 с
9. Мілашовська О.І., Шитікова Т.В. Сучасні тенденції та стратегії в музейному маркетингу: вплив на аудиторію та культурну спадщину. *Міжнародний науковий журнал «Освіта і наука»*. 2022. Вип.1(32). С. 160–164.
10. Неплях Л. Популярні соціальні мережі в Україні 2025: статистика. *Vector*. 2025. 19 квітня. URL: <https://vctr.media/ua/populyarni-soczialni-merezhi-v-ukrayini-2025-statistika-267232/>
11. Панас Н. Б. Музеї XXI століття в умовах глобалізації: нові смисли, виклики та тенденції. *Historical and cultural studies*. 2016. Vol.3, Num.1. С.93–96.
12. 8 of the Best Museum Marketing Campaigns. *Tickets for venues*. 2022. 14 october. URL: <https://www.tickets.com/venues/blog/best-museum-marketing-campaigns/>
13. McGarry L. Attracting Millennials to Museums: Your Complete Marketing Guide. *Tickets for venues*. 2021. 16 february. URL: <https://www.tickets.com/venues/blog/how-to-attract-millennials-to-your-museum-the-complete-marketing-guide/>
14. Past Exhibitions. #SocialMedium. *Fry/Art Museum*. URL: <https://fryemuseum.org/exhibitions/socialmedium> (дата звернення 17.09.2025)

References:

1. Akimov, D. I. (2019). Osnovni funktsii muzeiv u konteksti marketynhu mystetstva. [The main functions of museums in the context of art marketing]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats*, (36), 3–8 [in Ukrainian].
2. Balovsiak, N. (2025). Internet, sotsmerezhi, stryminhy ta video. Naitsikavishe zi zvitu Digital 2025 pro vzaiemodiiu z tsyfrovymy tekhnohiiamy. [Internet, social media, streaming and video. The most interesting from the Digital 2025 report on interaction with digital technologies]. *Mediameiker*. Retrieved from: <https://mediamaker.me/najczikavishe-zi-zvitu-digital-2025-pro-vzayemodiyu-z-czyfrovymy-tehnologiyamy-16257/> [in Ukrainian].
3. Victoria Museum (2022). Vidkryttia vystavky na chest Krushelnytskoi. [Opening of an exhibition in honor of Krushelnytska]. *Victoria Museum*. Retrieved from: <https://victoriamuseum.com.ua/пост-реліз-до-відкриття-виставки-зага/> [in Ukrainian].
4. Havryliuk, S. V. (2025). Novitni praktyky v diialnosti muzeiv u XXI st. [New practices in museum activities in the 21st century]. *Aktualni pytannia muzeieznavstva, pamiatkoznavstva: Zbirnyk tez dopovidei za materialamy II Vseukrainskoi nauково-praktychnoi internet-konferentsii*. Mukachevo: Vyd-vo MDU, 39–40 [in Ukrainian].

5. Havryliuk, S. V., Nadolska, V. V. (2024). Muzei svitu: komunikatsiini stratehii ta formuvannia imidzhu. [Museums of the World: Communication Strategies and Image Formation]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (48), 327–333 [in Ukrainian].
6. Zavada, L. (2024). Proiekt Oleny Pchilky z prysviatioiu: “Volynskomu kraievi” / dosvid spivpratsi Volynskoho kraieznavchoho muzeiu i ukrainskoi torhovoï marky “Edelvika”. [Olena Pchilka’s project dedicated to: “Volyn region” / experience of cooperation between the Volyn local history museum and the Ukrainian trademark “Edelvika”]. *Osvita ta vykhovannia v rodyni Kosachiv. Pedahohichne kraieznavstvo: stratehichni oriientyry suchasnoho pedahohichnoho protsesu: nauk. zb. materialiv IX Vseukr. Kosachivskykh ped. chytan* (27 chervnia 2024, Lutsk). Lutsk. Volynskiy IPPO, 233–238 [in Ukrainian].
7. Zamostianova, K. (2018). Yakym maie buty smart-muzei? Tekhnolohii, yaki zdatni zminyty spryiniattia mystetstva. [What should a smart museum be like? Technologies that can change the perception of art]. *Blog. imena.ua*. Retrieved from: <https://www.imena.ua/blog/smart-museum/> [in Ukrainian].
8. Karpov V.V. (2007). Muzejna sprava u Zbrojnih silah Ukraïni (1996–2006). [Museum work in the Armed Forces of Ukraine (1996–2006)] Kyiv, 96 [in Ukrainian].
9. Milashovska, O. I., Shytikova, T. V. (2022). Suchasni tendentsii ta stratehii v muzeinomu marketynhu: vplyv na audytoriiu ta kulturnu spadshchynu. [Current trends and strategies in museum marketing: impact on audiences and cultural heritage]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal “Osvita i nauka”*, 1(32), 160–164 [in Ukrainian].
10. Nepliakh, L. (2025). Populiarni sotsialni merezhi v Ukraini 2025: statystyka. [Popular social networks in Ukraine 2025: statistics]. *Vector*. Retrieved from: <https://vctr.media/ua/populyarni-soczialni-merezhi-v-ukrayini-2025-statistika-267232/> [in Ukrainian].
11. Panas, N. B. (2016). Muzei XXI stolittia v umovakh hlobalizatsii: novi smysly, vyklyky ta tendentsii. [Museums of the 21st century in the context of globalization: new meanings, challenges and trends] *Historical and cultural studies*, 3(1), 93–96. [in Ukrainian].
12. Tiquets for Venues Blog Team. (2022). 8 of the best museum marketing campaigns. *Tiquets for venues*. Retrieved from: <https://www.tiquets.com/venues/blog/best-museum-marketing-campaigns/>
13. McGarry, L. (2021). Attracting millennials to museums: Your complete marketing guide. *Tiquets for venues*. Retrieved from: <https://www.tiquets.com/venues/blog/how-to-attract-millennials-to-your-museum-the-complete-marketing-guide/>
14. Frye Art Museum (2014). *Frye Art Museum*. Past exhibitions: #SocialMedium. Retrieved from: <https://fryemuseum.org/exhibitions/socialmedium>

Стаття надійшла: 20.09.2025

Прийнято: 16.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Мороз Анатолій Володимирович,

аспірант кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0001-6272-7374

forum33@gmail.com

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ВПЛИВОВОСТІ ІНФОГРАФІЧНИХ ПОВІДОМЛЕНЬ НА ПРОЦЕСИ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ

У статті розглядається впливовість інфографічних повідомлень, як одного з ключових інструментів відновлення культурно-мистецьких осередків у сучасному суспільстві. Особливу увагу приділено міждисциплінарному підходу, який дозволяє інтегрувати культурологічні, мистецтвознавчі, урбаністичні, соціологічні та інформаційно-технологічні перспективи. Інфографічні повідомлення аналізуються не лише як форма естетичного впливу, а й як механізм конструювання колективної пам'яті, репрезентації ідентичності громади та зміцнення соціальної взаємодії. Показано, що в умовах післявоєнної трансформації українських міст та селищ, де відновлення культурно-мистецьких осередків стає важливим фактором формування стійких соціальних структур, візуальні звернення, що втілюються у варіативний спектр морфологічних форм, в тому числі і в інфографічні комунікативні моделі, виконують функції не лише художньої репрезентації, а й інструментів діалогу між громадами. Візуальна мова в цьому контексті постає як універсальний канал комунікації, що здатний поєднувати історичний досвід, травматичні нарративи та перспективні стратегії розвитку. Практичний вимір дослідження полягає в аналізі конкретних кейсів: локальних мистецьких ініціатив, спрямованих на ревіталізацію занедбаних культурно-мистецьких осередків, та міжнародних прикладів використання візуальної комунікації в цілому та інфографіки зокрема, для підсилення брендингу територій та популяризації культурної спадщини. Результати демонструють, що міждисциплінарний аналіз дозволяє виявити універсальні механізми впливу візуальних комунікацій на процеси відновлення, серед яких формування спільної ідентичності, залучення громадян до культурних практик, підвищення туристичної привабливості та розвиток креативних індустрій.

Ключові слова: візуальні комунікації, міждисциплінарний підхід, культурно-мистецькі осередки, ревіталізація, колективна пам'ять, культурна ідентичність, урбаністичні трансформації.

Moroz Anatoliy. INTERDISCIPLINARY APPROACHES TO STUDYING THE INFLUENCE OF INFOGRAPHIC MESSAGES ON THE PROCESSES OF RESTORING CULTURAL AND ARTISTIC CENTERS

The article examines the influence of infographic messages as one of the key tools for restoring cultural and artistic centers in modern society. Particular attention is paid to an interdisciplinary approach that allows for the integration of cultural, art, urban, sociological, and information technology perspectives. Infographic messages are analyzed not only as a form of aesthetic influence, but also as a mechanism for constructing collective memory, representing community identity, and strengthening social interaction. It is shown that in the context of the post-war transformation of Ukrainian cities and towns, where the restoration of cultural and artistic centers is becoming an important factor in the formation of stable social structures, visual appeals, embodied in a variable spectrum of morphological forms, including infographic communication models, serve not only as artistic representations but also as tools for dialogue between communities. In this context, visual language emerges as a universal channel of communication capable of combining historical experience, traumatic narratives, and promising development strategies.

The practical dimension of the study consists of analyzing specific cases: local artistic initiatives aimed at revitalizing neglected cultural and artistic centers, and international examples of the use of visual communication in general and infographics in particular to strengthen the branding of territories and promote cultural heritage. The results demonstrate that interdisciplinary analysis allows us to identify universal mechanisms of influence of visual communications on restoration processes, including the formation of a common identity, the involvement

of citizens in cultural practices, the enhancement of tourist attractiveness, and the development of creative industries.

Key words: *visual communications, interdisciplinary approach, cultural and artistic centers, revitalization, collective memory, cultural identity, urban transformations.*

Вступ. Сучасні процеси відновлення культурно-мистецьких осередків відбуваються в умовах глибоких соціальних трансформацій, спричинених війною, глобалізаційними змінами та урбаністичними викликами. У такому контексті особливу актуальність набувають візуальні комунікації, що функціонують не лише як інструмент естетичного впливу чи медіа-посередництва, а й як дієвий фактор формування спільної пам'яті, локальної ідентичності та соціальної згуртованості. Візуальні образи – від плакатних проєктів та муралів до цифрових медіа й музейних експозицій – стають каналами передачі культурних смислів та механізмами конструювання нових наративів у міських та регіональних просторах. Окрему роль у цьому контексті відіграє інфографіка, яка поєднує в собі художні, комунікаційні та аналітичні компоненти, забезпечуючи доступність складних даних для широкої аудиторії. Її застосування у візуальних стратегіях культурної ревіталізації дозволяє об'єднувати науковий, мистецький та соціальний виміри. Незважаючи на очевидну синергетичну взаємодію образної та аналітичної візуальних складових інфографіки, її впливовість у процесах ревіталізації культурно-мистецьких осередків допоки розглядається фрагментарно і в межах окремих дисциплін: мистецтвознавства, соціології, комунікативістики чи урбаністики. Такий підхід не враховує комплексності сучасних культурних процесів, де перетинаються соціальні практики, креативні індустрії, технологічні інновації та локальні ініціативи громад. Саме тому виникає потреба у міждисциплінарному аналізі, що дозволяє інтегрувати варіативні методологічні підходи для глибшого розуміння того, як візуальні комунікації впливають на відновлення культурно-мистецьких осередків, активізують громади та підсилюють сталість культурних процесів.

Метою дослідження є виявлення специфіки міждисциплінарних підходів до

вивчення впливовості інфографічних повідомлень на процеси культурної ревіталізації та окреслення теоретичних основ для визначення можливостей застосування інфографіки як стратегічного ресурсу відновлення культурно-мистецьких осередків.

Аналіз попередніх досліджень. Сучасні дослідження впливовості візуальних комунікацій у процесах культурної ревіталізації демонструють розмаїття міждисциплінарних підходів, що інтегрують культурологічні, мистецтвознавчі, соціальні та інформаційно-технологічні виміри. У працях І. Рижової та ін. [1, с. 65–78] візуальні комунікації розглядаються як дієвий соціокультурний інструмент формування колективної свідомості, а у дослідженнях Ж. Денисюк [2, с. 64–70] та В. Добровольської [3, с. 30] акцентовано на трансформації музейних і архівних практик у цифрову добу, що сприяє розширенню комунікативних форматів збереження культурної спадщини. У публікаціях О. Яворського та ін. [4, с. 300–303] розкривається семіотика візуальної мови українських мистецьких просторів, тоді як М. Мігін [5] аналізує етнокультурний вимір візуальної комунікації в музейному дизайні. Водночас дослідження К. Мазуренко [6, с. 47–49] та С. Дичковського [7, с. 12–16] підкреслюють взаємозв'язок між культурною ідентичністю та цифровими технологіями, де інфографіка та мультимедійні формати постають ключовими засобами інтеграції спільнот у культурні процеси. М. Кулиняк [8, с. 218–227] і Т. Горбул [9, с. 212–218] наголошують на феномені цифрової культурної спадщини як чинника розвитку цифрової культури, що створює умови для міжінституційної співпраці у сфері збереження й популяризації культурних надбань.

Питання візуальної репрезентації простору у контексті урбаністичної ревіталізації досліджено у працях М. Лубинської [10] та Ю. Шеменьової [11], які демонструють,

що мурали й стріт-арт стали засобом відновлення міської ідентичності. Європейський досвід ревіталізації через мистецькі втручання описано у роботах Н. Кабіш [12], тоді як О. Жукова [13, с. 105–113] вказує на роль реконструйованих архітектурних об'єктів як культурних хабів. У публікаціях О. Пушонкової та С. П'янзіна [14, с. 304–311] простежено, як візуальні наративи війни формують культуру пам'яті, а дослідження К. Майнеке [15] висвітлюють проблеми і виклики, пов'язані з репрезентацією культурної спадщини та значенні партисипативного проектування у процесах її відновлення.

С. Боняр, І. Тарновська та В. Власова [16, с. 17–22] описують зін-культуру як інструмент локальної самоідентифікації. Водночас В. Мулкохайнен [17, с. 169–175] та О. Мельник і І. Селіванов [18, с. 121–127] аналізують інфографіку як нову комунікативну модель, що поєднує логічну структуру та емоційну виразність у відтворенні культурних смислів. Дотичні проблеми формування мови візуальних образів та комунікативних практик у контексті культурної та мистецької спадщини України розглянуто в публікаціях М. Яковлев та ін. [19].

У роботах О. Крупи [20] та W. Liu і співавт. [21] підкреслено потенціал цифрових і AR/VR-технологій для розбудови інтерактивних культурних платформ.

Результати дослідження. Спираючись на висновки І. Рижової та ін. [1, с. 65–78] отримуємо можливість розглядати візуальні комунікацію не тільки як засоби передачі образів, а комплексну систему, що включає семіотику, культурний контент, соціальну взаємодію, психологічну сприйнятливості та естетику. Така інтеграція створює підґрунтя для міждисциплінарного аналізу, особливо у контексті відновлення культурно-мистецьких осередків, де відзначається необхідність врахування історичних, соціальних, технологічних та візуальних факторів. Вивчення візуальних комунікацій, як інструменту відновлення культурно-мистецьких осередків ґрунтується на інтеграції різних галузей знань, що дозволяє комплексно осмислити впливовість візуальних звернень

на процеси відновлення культурно-мистецьких осередків.

Культурологія та мистецтвознавство дають підґрунтя для реконструкції локальної ідентичності через візуальні образи. В дослідженнях науковців цих галузей простежується значення мистецьких практик у культурній репрезентації, що підкреслює важливість збереження автентичних візуальних кодів у локальних спільнотах. Зокрема, у дослідженнях Т. Горбул [9, с. 212–128] візуальні стратегії розглядаються як інструмент формування національного мистецького наративу, що впливає на відновлення та переосмислення культурних просторів. Необхідність внесення змін у форми репрезентації музейних колекцій знаходить відображення в публікаціях, Ж. Денисюк [2, с. 64–70], де автор звертає увагу на необхідність оновлення музейних форматів, що відпер мають виходити у міський простір і створювати інтерактивні майданчики для комунікації. Ця думка корелюється з дослідженнями О. Мельник та І. Селіванова [18], що доводять необхідність і неминучість збільшення трансляції інформації через інтернет-середовище, водночас підіймаючи цілу низку актуальних питань, пов'язаних з такою формою трансляції. До числа найбільш проблемних питань автори відносять:

- скорочення середнього часу концентрації уваги реципієнтів та збільшення обсягу інформації з якими людина щоденно стикається;
- ускладнення процесів засвоєння та усвідомлення інформації, що потребують її ущільнення та обґрунтованості засобів кодування;
- проблему правильного декодування інформації, та уникнення хибних висновків на підставі власних міркувань реципієнтів;
- проблему визначення стійких логічних взаємозв'язків між всіма складниками інформаційних повідомлень, що реалізуються у вигляді інфографіки.
- проблему кінцевого впровадження інфографічного матеріалу в контексті веб-середовища [18].

Отже, спираючись на висновки щодо неминучості збільшення обсягів трансляції інформації саме через інтернет-середовище, маємо необхідність більш прискіпливо розглянути морфологічні форми і умови її репрезентації, в контексті відновлення культурно-мистецьких осередків.

Дослідження О. Яворського та ін. [4, с. 300–303) доводять, що візуальна мова культурних просторів визначає характер ідентичності будь-якого середовища та формує новий дизайн публічних комунікацій. Отже, зважаючи на висновки науковців, викладені вище, констатуємо, що в основу візуальних звернень, мають бути покладені ті форми, що вирішують вище зазначені проблеми. А відтак, найбільш дієвими формами є саме інфографіка. Підтвердження наведеному висновку знаходимо у публікації В. Мулкохайнен [17]. Автор праці поділяє позицію, що саме інфографічні повідомлення здатні ефективно ущільнювати інформацію, водночас реалізуючи її у вигляді диференційованих комунікативних моделей, що сприяють вирішенню означених проблем.

Соціологія та антропологія дозволяють виявити глибинні механізми взаємодії громади з візуальними практиками. Так, А. Мітін [5, с. 45–52] показує, що унаочнення етнічної та культурної ідентичності через репрезентацію музейних колекцій і їх представлення у сучасних форматах комунікації (насамперед в інтернет-середовищі), є не лише актом збереження спадщини, але й процесом соціальної консолідації. У цьому ж контексті К. Мазуренко [6, с. 47–49] акцентує на культурних трансформаціях, що виникають у результаті інформаційної взаємодії та візуальної присутності у масовій комунікації. Проте, ці трансформації також потребують синтезу лаконічності та образності, що, на нашу думку, може бути ефективним переважно втілюючись у форми інфографіки.

Інформаційні технології та дизайн, в свою чергу, пропагують та обстоюють ефективність нових інструментів візуальних комунікацій. С. Дичковський [7] в своїй монографії наголошує на ролі цифрової культурної спадщини та її інтеграції

у міждисциплінарні проєкти. Зарубіжні дослідники Liu, W., Lee, K. та ін. [21] також підкреслюють значення інноваційних методів, аналізують трансдисциплінарні стратегії у візуальному дизайні, що охоплюють цифрові платформи та інноваційні інструменти. Однак, вкотре зауважимо, що використання інноваційних каналів комунікації повинно інтегруватись з тими морфологічними форматами представлення інформації, що подають її в ущільненому та концентрованому вигляді. Вважаємо, що всім цим комплексним вимогам найбільше відповідають інфографічні звернення.

Міждисциплінарний підхід дає змогу поєднати культурологічний, урбаністичний, соціологічний та технологічний підходи та здійснити комплексний аналіз, що забезпечує інтегроване розуміння ролі візуальних комунікацій у відновленні культурно-мистецьких осередків і формуванні стійких практик взаємодії громади з культурним простором. За висновками М. Яковлев та ін. [19, с. 96–105], візуальні комунікації виконують ключову роль у процесах ревіталізації культурно-мистецьких осередків, адже саме вони стають медіатором між спільнотою, культурною інституцією та зовнішніми партнерами. Формування спільної пам'яті та наративів громади через візуальні образи здійснюється за рахунок відтворення культурних кодів та символів, що відображають етнічну та культурну ідентичність, сприяючи консолідації громади. Вкотре зауважимо, що такі коди і символи можуть бути інтегровані яку форми плакатів, так і в широкий спектр диференційованих комунікативних моделей інфографіки. Подібну тенденцію до синергічного формування візуальних комунікацій, підкреслює і Ж. Денисюк [2, с. 64–70], наголошуючи, що цифрові формати музейної комунікації створюють простір для колективної пам'яті, який поєднує індивідуальні та соціальні інтерпретації образів.

Звідси маємо можливість стверджувати, що підсилення туристичного та культурного потенціалу культурно-мистецьких осередків може бути реалізоване, насамперед через туристичну інфографіку, що є синергічною

формою поєднання айдентики історичних та сучасних культурних закладів та заходів з їх навігаційними системами, а відтак може розглядатись як важливий фактор розвитку культурно-мистецьких осередків. Аналіз сучасних практик вказує, що саме інфографічні проєкти можуть втілюватись у численій спектрі варіативних морфологічних форм: від візуальних путівників і авторських знімів з відтворенням емоційних складників, до візуальних постерів з діаграмами та гістограмами, що дозволяють унаочнити великі обсяги фактологічних даних, що у своїй сукупності здатні формувати позитивний імідж культурних інституцій та підвищувати їх конкурентоспроможність у туристичній царині. Дослідження локальних культурних трансформацій підтверджують, що синтез візуальної айдентики з інфографікою є фактором посилення соціокультурної привабливості територій, сприяючи їхній впізнаваності та залученню аудиторій.

Візуальна комунікація у формах інфографіки дедалі більше є інструментом взаємодії громади, культурних інституцій та донорів у міждисциплінарній перспективі. Мистецькі звернення, підтримані і унаочнені логічними викладами, розглядаються як важливий елемент формування культурної дипломатії та репрезентації спільнот назовні. Цифрова культура спадщина в поєднанні з інформаційними технологіями створює нові платформи для співпраці між громадою, владними структурами та міжнародними партнерами, забезпечуючи доступність культурних ресурсів та підтримку ревіталізаційних процесів.

У науковому дискурсі наголошується на значущості міждисциплінарного підходу, що поєднує дизайн, комунікаційні технології та культурологічні аспекти. Як зазначає В. Добровольська [3, с. 30], цифрова культура спадщина є результатом синтезу цих напрямів, адже її збереження та популяризація потребують інтеграції знань із галузей інформаційних технологій, архівної справи та мистецтва. Застосування інтерактивних середовищ, зокрема AR/VR-технологій, розглядається як засіб активізації діалогу між культурними інституціями, донорами та громадами, що дозволяє створювати інноваційні

культурні практики та підтримувати зацікавленість ними спільнот, навіть в умовах тимчасового обмеженого доступу до самих культурно-мистецьких осередків.

Впливовість візуальних комунікацій на процеси ревіталізації полягає в їхній здатності формувати спільну пам'ять громади, підсилювати культурний та туристичний потенціал територій, а також виступати дієвим інструментом міжінституційної та міжнародної взаємодії. За свідченням О. Пушонкової та С. П'янзіна [14, с. 304–311], після початку повномасштабної війни в Україні (2022) візуальні практики стали одним із центральних способів як документувати руйнування, так водночас інструментами відновлення соціальної тканини місцевих громад. Однією з найпомітніших форм є муралі, які не лише меморіалізують події й конкретних людей (воїнів, волонтерів, символів спротиву), а й перетворюють локальні руйнації на місця публічного вшанування, діалогу та туризму. Такі муралі часто з'являються за ініціативи громад, художніх платформ і інколи за підтримки державних чи благодійних фондів; вони функціонують як візуальні наративи, що кодують спільну пам'ять та сприяють відновленню символічного простору. Проте, в разі обмеження доступу до таких об'єктів, їх представлення може бути втілено у формі туристичної інфографіки, реалізованої, як в друкованих, так і в цифрових форматах.

За висновками О. Жукової [13, с. 105–113] зростає роль *локальних виставкових просторів*, які реорганізуються або з'являються в оновлених (іноді – реконструйованих) архітектурних об'єктах: прикладом є перепрофілювання радянських експо-павільйонів чи індустріальних споруд у культурні хаби – такі трансформації поєднують збереження матеріальної спадщини з новими програмними функціями для громади. Ці простори стають центрами виставок, воркшопів, кіно-та лекційних програм, водночас виконуючи практичну роль бомбосховищ або пунктів гуманітарної координації в умовах воєнного часу, що додає їм особливого соціального статусу. Зважаючи на роззосередженість таких просторів і заходів, що проводяться на їх

локаціях в різні часові терміни, дієвою формою ущільнено викладу як їх розташування, так і нагадування про терміни проведення і змістове наповнення заходів, вкотре виявляються саме інфографічні повідомлення.

Не менш цікавою формою емоційного кодування і фіксації значущості культурно-мистецьких осередків є *зіни* та локальні архівні ініціативи. За свідченням С. Боняр, І. Тарновської та В. Власової [16, с. 17–22], *зіни* слугують оперативною формою документування пережитого, особистих візуальних свідчень, їх використовують як «маленькі архіви пам'яті», що легко поширюються в громадах та між ними (включно з українською діаспорою). Приклади організованих *зінів-воркшопів* і бібліотечних ініціатив демонструють, як друковані та цифрові *зіни* стають інструментом індивідуальної та колективної репрезентації. Крім того, культурні інститути й проєкти (напр., ініціативи зі збору візуальних свідчень руйнувань, проєкти «Postcards from Ukraine», доку-лабораторії) поєднують експертизу кураторів, архівістів та активістів, створюючи платформи для збереження й інтерпретації матеріалів війни як частини культурної пам'яті. Маємо доповнити, що *зіни* також можуть містити інфографічні повідомлення, репрезентуючи індивідуальні враження кожного з їх авторів.

Особливої уваги заслуговують ті інфографічні повідомлення, що природно здатні синтезувати образний вплив та логічно-комерційну складові в одному візуальному зверненні. Попри те, що потенціал інфографіки для відновлення культурно-мистецьких осередків наразі є найменш дослідженим, заслуговують на увагу окремі свідчення науковців, як-то О. Крупи [20], що дозволяють робити припущення щодо ефективності реалізації і поширення саме інфографічних звернень, як засобів залучення інвесторів і посилення згуртованості громад культурно-мистецьких осередків.

У Європі та Північній Америці застосування візуального мистецтва в ревіталізації міст має набагато давнішу традицію, порівняно з аналогічним досвідом України. Цей висновок підтверджено результатами

дисертаційного дослідження Ю. Шеменьової [11]. Але останні роки демонструють інтенсифікацію практик із проактивним залученням громад та міжсекторних партнерств. Міські фестивалі муралів, програми «public art» та проєкти з креативної регенерації, що супроводжуються візуальним контентом, показали, що системно сплановані художні інтервенції можуть підвищувати привабливість культурно-мистецьких осередків, стимулювати малий бізнес і збільшувати туристичний трафік, що важливо для економічного відродження після кризи. Дослідження європейських кейсів, здійснені N. Kabisch [12], підкреслюють, що успішні проєкти інтегрують соціальну участь та мають довгострокові стратегії догляду й менеджменту. В дисертації М. Лубинської [10] знаходимо відомості, що візуальні комунікації – разом із культурними програмами (резиденціями, програмами мистецької підтримки) – можуть стати каталізатором репутаційного відродження району та залучення інвестицій у креативну інфраструктуру. Дослідження також вказують на прямий зв'язок між візуальними комунікаціями та соціальною капіталізацією простору (зростання довіри, волонтерської активності, співпраці між місцевими інституціями). Аналіз практик підтверджує, що саме інфографічні формати демонструють найвищий потенціал у процесах культурної комунікації, оскільки поєднують точність візуальної аналітики з естетикою дизайну. За свідченням К. Майнеке [15], європейських кейсах інфографіка використовується для візуалізації процесів ревіталізації, моніторингу залучення громади та формування «візуальної звітності» перед донорами. В українському контексті цей підхід тільки починає впроваджуватися, проте він здатний забезпечити прозорість і сталість культурних ініціатив.

У публікаціях Т. Горбула [9, с. 212–218] та М. Кулиняка [8, с. 218–227] знаходимо свідчення, що міжнародні ініціативи часто використовують платформенний підхід, в якому інтегруються кураторські програми, цифрові архіви, мобільні застосунки для віртуальних турів (AR) та партнерства з туристичними агенціями. Це дозволяє масштабувати

локальні наративи та робити їх доступними для міжнародної аудиторії, що особливо важливо в умовах, коли фізичний доступ до певних місць обмежений.

Порівняльний аналіз українських і західних практик дозволяє виокремити кілька універсальних механізмів, що забезпечують ефективність візуальних комунікацій у процесах ревіталізації:

1. *Інклюзивність процесу*: успішні проекти – як у Європі, так і в Україні – залучають мешканців на ранніх стадіях (ідентифікація тем, спільні воркшопи, співкураторство). Це забезпечує легітимацію візуального наративу та підвищує його резонанс у громаді.

2. *Мультиформатність репрезентації*: комбінація муралів, виставок, зінів, інфографічних звернень та цифрових архівів і перформативних заходів створює багатопланову «пам'ять-мережу», де різні формати взаємно підсилюють сприйняття та зберігання інформації. Синтез форм зінів та інфографіки демонструють цю синергію.

3. *Поєднання локального й глобального*: локальні візуальні наративи, підтримані міжнародними виставками й платформами, посилюють видимість і допомагають залучати донорів, туристів і партнерів. Приклади українських проектів у міжнародних виставкових програмах підтверджують цю динаміку.

4. *Технологічні інструменти як множник впливу*: AR/VR, інтерактивні мапи, цифрові путівники й архіви та соціальні мережі збільшують доступність контенту та його емоційний вплив; водночас вони дають змогу документувати й зберігати матеріали у форматах, стійких до фізичного руйнування.

5. *Довгостроковий менеджмент і фінансова модель*: критичним фактором тривалого існування культурно-мистецьких осередків є наявність плану довгострокового обслуговування, механізмів фінансування (державні гранти, донори, локальні бізнес-партнерства) та відповідального менеджменту проектів. Багато програм у Європі вбудовують у стартові проекти бюджетні статті на подальший догляд і актуалізацію, що знижує ризик

втрати ефекту після завершення початкової хвили інтересу.

Висновки. Комплексний аналіз теоретичних засад, міждисциплінарних підходів та практичних кейсів показує, що візуальні комунікації в цілому та інфографічні звернення зокрема, виступають не лише інструментом репрезентації культурної спадщини, але й активним чинником трансформації соціокультурного середовища. Їхня роль у процесах ревіталізації полягає у формуванні колективної пам'яті, створенні нових наративів та посиленні культурної ідентичності, а також у зміцненні комунікації між громадою, інституціями та міжнародними партнерами. Досвід українських ініціатив доводить, що навіть у кризових умовах мистецькі практики, медіа-арт і локальні простори, підтримані візуальним супроводом, здатні стати ресурсом відновлення і мобілізації громади. А найбільш впливовими формами візуального супроводу вважаємо синтез інфографічних проектів з плакатами та зінами, оскільки вони здатні ефективно комунікувати та залучати широке коло реципієнтів насамперед у інтернет-середовищі. Особливо перспективним напрямом подальших досліджень є розроблення моделей інфографічного супроводу процесів культурної ревіталізації, що здатні поєднати аналітичні дані, культурну семіотику та емоційну виразність. Інфографіка виступає не лише інструментом презентації інформації, а й механізмом залучення громади до осмислення культурних процесів, формування спільної пам'яті та розбудови брендингового потенціалу територій. Міжнародний контекст засвідчує, що універсальними механізмами візуальних комунікацій є поєднання традиційних символічних кодів із цифровими технологіями, інтеграція мистецтва у міський простір та акцент на співучасті громади у творенні культурного середовища. Водночас важливим зауваженням є потреба у збереженні балансу між глобальними трендами та локальною автентичністю, а також необхідність критичного підходу до використання візуальних стратегій, аби уникнути поверхового брендингу та забезпечити сталий культурний розвиток.

Література:

1. Риждова І., Антипенко Є., Северін К., Єншуєва Т., Бобровський І. Соціально-культурна роль візуальних комунікацій у графічному дизайні та рекламі. *Humanities Studies*. 2024. Вип. 18 (95). С. 65–78. DOI: <https://doi.org/10.32782/hst-2024-18-95-07>.
2. Денисюк Ж. З. Музейна комунікація в умовах цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 64–70. DOI: [10.32461/2409-9805.3.2021.244718](https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2021.244718).
3. Добровольська В. В. *Цифрова культурна спадщина : робоча програма навчальної дисципліни, спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»*. Київ : НАКККіМ, 2022. 30 с.
4. Яворський О., Чернявський Т., Шинкарьов В., Акінчина А. Візуальна мова українських культурних та мистецьких просторів. В: *Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції (у 2 т., Т. 1)*. Київ : КНУТД, 2022. С. 300–303. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/21031>.
5. Мітін М. В. Проектування візуальної комунікації етнічного музею культур та традицій «Ясниця» на основі дослідження регіональних етно-естетичних принципів : магістерська робота. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. URL: https://dspace.znu.edu.ua/handle/123456789/ПЗ_Мітін.
6. Мазуренко К. І. *Мала культурна столиця як комунікативний простір : магістерська робота*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. URL: <https://surl.lu/xztslj>.
7. Дичковський С. І. *Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (Digital society) : монографія*. Київ : Ліра-К, 2020. URL: <https://knushop.com.ua/image/catalog/lira20230617/pdf/12811.pdf>.
8. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 218–227. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28>.
9. Горбул Т. О. Діджиталізація культурної спадщини в Україні: аналіз особливостей у контексті розвитку цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 212–218. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.29>.
10. Лубинська М. *Київські муралі ХХІ століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру : дисертаційна робота*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2023. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/annotation_lubynska.pdf.
11. Шеменьова Ю. В. *Муралі України у світовому стрім-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості : дисертаційна робота*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3563>.
12. Kabisch N. Transformation of urban brownfields through co-creation: the multi-functional Lene-Voigt Park in Leipzig as a case in point. *Urban Transform*. 2019. Vol. 1, No. 2. DOI: <https://doi.org/10.1186/s42854-019-0002-6>.
13. Жукова О. Сучасні практики ревіталізації пам'яток палацово-паркової архітектури (на прикладі палацу Лянцкоронських-Урбанських ХІХ – поч. ХХ ст. в с. Тартаків Львівської обл.). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство*. 2019. Т. 2, № 2. С. 105–113. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7943.2.2.2019.188464>.
14. Пушонкова О. А., П'янзін С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проекту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 3. С. 304–311.
15. Meinecke C. Labeling of cultural heritage collections on intersection visual analytics and digital humanities. *arXiv*. 2022. 29 серпня. URL: <https://arxiv.org/abs/2208.13512>.
16. Боняр С. М., Тарновська І. В., Власова В. П. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 1. С. 17–22. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/KIS_2023_1_11.pdf.
17. Мулкохайнен В. Комунікативні моделі історичної інфографіки. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. Вип. 50. С. 169–175. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806>.
18. Мельник О., Селіванов І. Особливості розробки інфографіки для веб-середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 50. С. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-18>.
19. Яковлев М. І., Кара-Васильєва Т. В., Чуйков О. Д., Шмагалю П. Т., Чепелюк О. В. Genesis and formation of design language of visual images and communicative practices in the context of the cultural and artistic heritage of Ukraine. *Art and Design*. 2023. Вип. 1. С. 96–105. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.9>.
20. Крупа О. П. *Цифрова трансформація фестивалів у культурі метавесвіту: нові можливості та виклики : дисертаційна робота*. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2025. URL: <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/10/Dysertacziya-Krupa-O.P..pdf>.
21. Liu W., Lee K.-P., Gray C. M., Toombs A. L., Chen K.-H., Leifer L. Transdisciplinary teaching and learning in UX design: a program review and AR case studies. *Applied Sciences*. 2021. Vol. 11, No. 22. Article 10648. DOI: <https://doi.org/10.3390/app112210648>.

References:

1. Ryzhova, I., Antypenko, Ye., Severin, K., Yenshueva, T., & Bobrovskiy, I. (2024). Sotsialno-kulturna rol vizualnykh komunikatsii u hrafichnomu dyzaini ta reklami [Socio-cultural role of visual communications in graphic design and advertising]. *Humanities Studies*, 18(95), 65–78. <https://doi.org/10.32782/hst-2024-18-95-07> [in Ukrainian].
2. Denysiuk, Zh. Z. (2021). Muzeina komunikatsiia v umovakh tsyfrovizatsii [Museum communication in the context of digitalization]. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*, (3), 64–70. <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2021.244718> [in Ukrainian].
3. Dobrovolska, V. V. (2022). Tsyfrova kulturna spadshchyna: Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny, spetsialnosti 029 “Informatsiina, bibliotekna ta arkhivna sprava” [Digital cultural heritage: A course syllabus for specialty 029 “Information, Library and Archival Studies”]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Yavorskyi, O., Cherniavskiy, T., Shynkarov, V., & Akinchyna, A. (2022, April 27). Vizualna mova ukrainskykh kulturnykh ta mystetskykh prostoriv [Visual language of Ukrainian cultural and artistic spaces]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference* (Vol. 1, pp. 300–303). Kyiv: KNUVD. Retrieved from <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/21031> [in Ukrainian].
5. Mitin, M. V. (2024). Proektuvannia vizualnoi komunikatsii etnichnoho muzeiu kultur ta tradytsii “Yasnytsia” na osnovi doslidzhennia rehionalnykh etno-estetychnykh pryntsyviv [Designing visual communication of the ethnic museum of cultures and traditions “Yasnytsia” based on regional ethno-aesthetic principles] [Master’s thesis, Zaporizhzhia National University]. Institutional Repository of ZNU. Retrieved from https://dspace.znu.edu.ua/handle/123456789/PZ_Mitin [in Ukrainian].
6. Mazurenko, K. I. (2021). Mala kulturna stolytsia yak komunikatyvnyi prostir [Small cultural capital as a communicative space] [Master’s thesis, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. Retrieved from <https://surl.luhztslj> [in Ukrainian].
7. Dychkovskiy, S. I. (2020). Hlobalni transformatsii turystychnykh praktyk i tekhnolohii v konteksti stanovlennia tsyfrovoho suspilstva (Digital society) [Global transformations of tourism practices and technologies in the context of the digital society]. Kyiv: Lira-K. Retrieved from <https://knushop.com.ua/image/catalog/lira20230617/pdf/12811.pdf> [in Ukrainian].
8. Kulyniak, M. A. (2022). Tsyfrova kulturna spadshchyna yak fenomen tsyfrovoyi kultury [Digital cultural heritage as a phenomenon of digital culture]. *Kulturolohichni Almanakh*, (3), 218–227. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28> [in Ukrainian].
9. Horbul, T. O. (2023). Didzhytalizatsiia kulturnoi spadshchyny v Ukraini: analiz osoblyvosti u konteksti rozvytku tsyfrovoyi kultury [Digitalization of cultural heritage in Ukraine: Analysis in the context of digital culture development]. *Kulturolohichni Almanakh*, (4), 212–218. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.29> [in Ukrainian].
10. Lubyńska, M. (2023). Kyivski muraly XXI stolittia yak praktyka transkulturnoho dialohu u konteksti vplyvu svitovykh hlobalizatsiinykh protsesiv na vizualnu kulturu [Kyiv murals of the 21st century as a practice of transcultural dialogue in the context of globalization influence on visual culture] [Doctoral dissertation, Institute for Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine]. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/annotation_lubynska.pdf [in Ukrainian].
11. Shemenova, Yu. V. (2021). Muralei Ukrainy u svitovomu strit-arti: formatvorennia, plastychne modeliuвання, khudozhno-obrazni osoblyvosti [Ukrainian murals in world street art: formation, plastic modeling, artistic features] [Doctoral dissertation, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. Retrieved from <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3563> [in Ukrainian].
12. Kabisch, N. (2019). Transformation of urban brownfields through co-creation: The multi-functional Lene-Voigt Park in Leipzig as a case in point. *Urban Transform*, 1(2). <https://doi.org/10.1186/s42854-019-0002-6> [in English].
13. Zhukova, O. (2019). Suchasni praktyky revitalizatsii pamiatok palatsovo-parkovoi arkhitektury (na prykladi palatsu Liantskoronskykh-Urbanskykh XIX – poch. XX st. v s. Tartakiv Lvivskoi obl.) [Modern revitalization practices of palace and park architectural monuments (on the example of the Liantskoronsky-Urbansky Palace of the 19th–early 20th centuries in Tartakiv, Lviv region)]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Muzeieznavstvo i Pamiatkoznavstvo*, 2(2), 105–113. <https://doi.org/10.31866/2617-7943.2.2.2019.188464> [in Ukrainian].
14. Pushonkova, O. A., & Pianzin, S. D. (2023). Kultura pamiaty u mystetskykh refleksiakh viiny (na prykladi proiektu “Viina v Ukraini: vizualni vymiry pamiaty”) [Culture of memory in artistic reflections of war (on the example of the project “War in Ukraine: Visual Dimensions of Memory”)]. *Kulturolohichni Almanakh*, (3), 304–311 [in Ukrainian].

15. Meinecke, C. (2022, August 29). Labeling of cultural heritage collections on intersection visual analytics and digital humanities. *arXiv*. Retrieved from <https://arxiv.org/abs/2208.13512>.
16. Boniar, S. M., Tarnovska, I. V., & Vlasova, V. P. (2023). Priorityty rozvytku kulturnoho turyzmu v Ukraini [Priorities of cultural tourism development in Ukraine]. *Kultura i Suchasnist: Almanakh*, (1), 17–22. Retrieved from https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/KIS_2023_1_11.pdf [in Ukrainian].
17. Mulkochainen, V. (2024). Komunikatyvni modeli istorychnoi infografiky [Communicative models of historical infographics]. *Visnyk KNUKiM. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*, (50), 169–175. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806> [in Ukrainian].
18. Melnyk, O., & Selivanov, I. (2022). Osoblyvosti rozrobky infografiky dlia veb-seredovyscha [Features of developing infographics for the web environment]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk*, (50), 121–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-18> [in Ukrainian].
19. Yakovlev, M. I., Kara-Vasyliieva, T. V., Chuikov, O. D., Shmagalo, R. T., & Chepeliuk, O. V. (2023). Genesis and formation of design language of visual images and communicative practices in the context of the cultural and artistic heritage of Ukraine. *Art and Design*, (1), 96–105. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.9>
20. Krupa, O. P. (2025). Tsyfrova transformatsiia festyvaliv u kulturi metaversvitu: novi mozhlyvosti ta vyklyky [Digital transformation of festivals in the metaverse culture: New opportunities and challenges] [Doctoral dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts]. Retrieved from <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/10/Dysertacziya-Krupa-O.P..pdf> [in Ukrainian].
21. Liu, W., Lee, K.-P., Gray, C. M., Toombs, A. L., Chen, K.-H., & Leifer, L. (2021). Transdisciplinary teaching and learning in UX design: A program review and AR case studies. *Applied Sciences*, 11(22), 10648. <https://doi.org/10.3390/app112210648>

Стаття надійшла: 21.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 378.02:372.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.15>

Перепелиця Оксана Володимирівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-7776-0516
perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua

Коншина Олена Михайлівна,

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-5270-1368
konshynaalena@odaba.edu.ua

Дашинський Руслан Вікторович

асистент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0009-0007-5356-7157
mihovalaris47@ogasa.org.ua

СИНТЕЗ КЛАСИЧНОЇ ТА ЦИФРОВОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ГРАФІКИ В ДИЗАЙНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ В.

Метою статті дослідити еволюцію інтерактивного дизайну, його зв'язок із архітектурою та мистецтвом, а також вплив на формування естетичного простору. Розглянуто історію становлення інтерактивних технологій, починаючи з 1960-х років, коли піонери, такі як Г.Паск і С.Прайс, заклали основи гнучкого середовища. Описано розвиток графічного інтерфейсу та ключові досягнення в області інтерактивного дизайну, включаючи використання світлодіодів, сенсорних панелей та динамічного скла. Особливу увагу приділено синтезу інтерактивних технологій із візуальним мистецтвом, що сприяє переосмисленню просторових форм. Зокрема, проаналізовано вплив мультимедійних екранів, інтерактивних музейних просторів і рекламних інсталяцій на сприйняття середовища. Показано, як смарттехнології інтегруються в архітектуру, створюючи «розумні» будівлі та міста. Наведено приклади таких інноваційних проектів, як інтелектуальний фасад Lumious у Сідней, де архітектура перетворюється на динамічний об'єкт завдяки інтерактивним матеріалам. Дослідження акцентує увагу на ролі програмного забезпечення та flash-технологій у створенні інтерактивних конструкцій, здатних до трансформації. Завдяки цьому звичайні стіни можуть перетворюватися на сенсорні панелі, що забезпечують двосторонню взаємодію з користувачем. Розглянуто вплив таких технологій на формування естетичних і емоційних аспектів простору, а також їх здатність змінювати класичне проектування. Підкреслено значення інтерактивного дизайну для майбутнього архітектурного середовища. Інтерактивні технології змінюють традиційне мистецтво і проектування, відкриваючи нові можливості для художнього переосмислення простору. Синтез архітектури, дизайну та мистецтва дозволяє створювати унікальні образи інтелектуальних середовищ, які поєднують естетику, функціональність і технологічні досягнення.

Ключові слова: інтерактивний дизайн, архітектурне середовище, візуальне мистецтво, смарттехнології, графічний інтерфейс, художній образ.

Perepelytsia Oksana, Konshyna Olena, Dashinskiy Ruslan. THE SYNTHESIS OF CLASSICAL AND DIGITAL ARCHITECTURAL GRAPHICS IN THE DESIGN OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The purpose of this article is to explore the evolution of interactive design, its connection to architecture and art, and its impact on the formation of aesthetic space. It reviews the history of interactive technologies, starting from the 1960s, when pioneers like G. Pask and C. Price laid the foundation for flexible environments. The article describes the development of the graphical user interface and key achievements in the field of interactive design, including the use of LEDs, touch panels, and dynamic glass. Special attention is given to the synthesis of interactive

technologies with visual art, which contributes to the reinterpretation of spatial forms. Specifically, the paper analyzes the influence of multimedia screens, interactive museum spaces, and advertising installations on the perception of the environment. It demonstrates how smart technologies are integrated into architecture, creating «smart» buildings and cities. Examples of such innovative projects are provided, such as the intellectual facade Luminous in Sydney, where architecture is transformed into a dynamic object through interactive materials. The research emphasizes the role of software and Flash technologies in creating interactive, transformable structures. Thanks to these technologies, ordinary walls can be turned into touch panels that provide two-way user interaction. The article examines the influence of such technologies on the aesthetic and emotional aspects of space, as well as their ability to alter classical design. The significance of interactive design for the future of the architectural environment is highlighted. Interactive technologies are changing traditional art and design, opening up new possibilities for the artistic reinterpretation of space. The synthesis of architecture, design, and art allows for the creation of unique images of intellect.

Key words: neuroart, neuroartistory, neuroaesthetics, art, man, brain.

Вступ. На сьогоднішній день як українські, так і закордонні професійні архітектори і художники дизайнери напрацювали значну кількість цікавих проєктивних ідей та розробок, що стосуються використання властивостей електронних технологій інтерактивного дизайну як комплексної системи для створення художнього образу. Інтерактивний дизайн сьогодні є невід'ємною частиною графічного дизайну. Він перетворює статичну візуальну комунікацію на динамічну.

Актуальність дослідження взаємозв'язку інтерактивного дизайну зумовлена стрімким розвитком сучасних технологій. Необхідно проаналізувати інтерактивні аспекти в архітектурному середовищі, враховуючи накопичений художній досвід. Розвиток інтелектуальної, адаптивної дизайнерської середина – це ключовий виклик для сучасного інтерактивного дизайну. Дослідження еволюції його художньої складової дозволить глибше осмислити його роль у світовій культурі.

Вивчення історії становлення і розвитку інтерактивного дизайну допомагає зрозуміти синтез графічного дизайну динаміку комп'ютерних досягнень, удосконалення програмного забезпечення та появу матеріалів з інтерактивними властивостями.

Світлодіоди (LED) та інші напівпровідникові пристрої, що перетворюють електрику на світло, відкрили нові можливості для художньої виразності в дизайні. Завдяки інтерактивним матеріалам, таким як динамічне скло та сенсорні панелі, сучасні технології активно інтегруються в архітектуру та дизайн для створення художнього образу.

Ці «розумні» матеріали допомагають формувати естетичний аспект середовища, створюючи художні перспективи.

Застосування смарттехнологій та сучасних матеріалів з електронними властивостями посилює естетичний і емоційний вплив на сприйняття простору. Інтерактивний дизайн розкриває художній потенціал середовища, використовуючи анімацію, світлові ефекти, динамічні конструкції та 3D-моделювання. Мультимедійний екран, просторові рекламні інсталяції та інтерактивні музейні простори є прикладом такої взаємодії.

Архітектура та інтерактивний дизайн на різних історичних етапах відрізнялися: матеріальні об'єкти протиставлялися цифровій технології. Зараз це розмежування зникло. Інтерактивний підхід в архітектурі та мистецтві почав привертати увагу теоретиків і практиків у Європі з кінця 60-х років, коли створення «гнучкого середовища» поєднувало модерністські принципи багатofункціонального дизайну з новими медіатехнологіями та комп'ютерами. [1]. У зоні уваги сучасних дослідників знаходяться аспекти синтезу архітектури та інтерактивного дизайну

Практичні розробки випереджають наукове осмислення, як-от комп'ютеризація та інтерактивні технології (англ. Internet of things (IoT)), які активно інтегруються у матеріальний простір. Уявлення про комфорт все більше пов'язують з інтерактивністю.

Британський кібернетик Г.Паск (Gordon Pask) та архітектор С. Прайс (Cedric Price)

є одними з піонерів, які намагалися перенести принципи інтерактивності на архітектурні об'єкти ще 1960-роках. Вони фактично сформулювали базові принципи інтерактивності, які й сьогодні актуальні

Український вчений Ю.Жигуль досліджує сучасні концепції проектування архітектурного середовища. У своїй статті він аналізує, як інтерактивні інструменти, такі як «Архітектурний компас» Заеро-Поло, можуть стати прототипом для вивчення сучасної української архітектури [8].

Інтерактивні технології стають універсальним засобом комунікації в соціумі, що зумовлює їх в міське середовище. Зростання потреби людини в інтелектуальному оточенні вимагає поєднання інтерактивного дизайну, мистецтва та архітектури, або розкрити потенціал цифрових технологій

Інтерес до інтерактивного дизайну виник завдяки досягнення взаємодії людини і комп'ютера. За останні роки проведено багато досліджень, розглядають просторові та архітектурні виміри інтерактивного дизайну. Наприклад, це дослідження простору у віртуальній реальності (VR), 3D-світах ігрового дизайну, а також повсюдну комп'ютеризація «розумного середовища». Серед новітніх технічних розробок – мобільні пристрої доповненої реальності та інтерактивний дизайн для «для розумних» будівель і «розумних» міст.

Ален Кей – один з піонерів обчислювальної техніки, який разом з Джоном Таннером розробив концепцію «динамічного середовища» для взаємодії людини з комп'ютером. Вони заклали основи, що пізніше стали центральними для таких технологій, як віртуальна реальність і мобільне обчислення [10].

Дослідники, Стівен Бенфорд (Steven Benford) та Метью Адамс (Matthew Adams), були зосереджені на вивченні взаємодії людини з комп'ютером (HCI) в контексті ігрового дизайну та віртуальної реальності. Їхня спільна робота «The Architecture of a VR Experience» є однією з ключових у цій сфері [6].

Як директор Центру бітів та атомів Массачусетського технологічного інституту, Нейл

Гершенфельд (Neil Gershenfeld) є одним з головних авторів концепції «розумних» об'єктів та інтерактивних матеріалів. Він є автором книги «Fab: The Coming Revolution on Your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication», в якій розглядає взаємодію цифрового та фізичного світу [7].

Розвиток графічного інтерфейсу, здатого підтримати створення інтерактивних технологій у дизайні, зайняв кілька десятиліть. Перші спроби його створення розпочалися ще у 50-х роках минулого століття, коли з'явилися концепція багатовікового управління, реалізування в системі SAGE (Semi-Automatic Ground Environment Computer). У 1960 році Каліфорнії Дуглас Енгельбарт представив першу інтерактивну онлайн-систему NLS (Augmentation of Human Intellect), інтерфейс якої включав в себе «миша» з курсором і кілька вікон для роботи з гіпертекстами. Надалі був розроблений комп'ютер (ПК), що володіє своїм графічним інтерфейсом, який мав вже растровий екран, використовував метафору робочого столу. Впровадження у 1975 році інтерфейсу з графічними символами-іконками і спливаючого меню, багатобарвних моніторів стало проливом, дозволивши створювати електронні програми управління для інтерактивного дизайну.

Інтерактивні технології спростили керування, що дозволило, створювати «розумні» конструкції, здатні до трансформації. Системи «розумного» будинку є прикладом такого інтерактивного електронного забезпечення в повсякденному житті. Ключеві науковці, що досліджували цю сферу, – це Ніколас Негропonte та Джон Браун. Негромonte заклав основи концепції «розумних» об'єктів та інтеграції комп'ютерів, а Браун досліджував, як технології «вбудовуються» в наше життя та простір [5, 121].

Комп'ютерні програми та інтерактивні технології змінюють класичне проектування, змушуючи по-новому осмислити просторові виміри. Для вивчення взаємодії технології та дизайну з візуальним мистецтвом, важливо аналізувати практичні приклади. Візуальне мистецтво тепер охоплює як традиційні, так

і сучасні напрями, включаючи відеоарт та інтерактивний графічний дизайн. Як писав Рудольф Архнейм у своїй праці «Мистецтво і візуальне сприйняття» (1960), мистецтво відіграє ключову роль у суспільстві, оскільки допомагає людині осмислити навколишній світ, а не просто його вітворювати [4].

Синтез інтерактивних технологій та візуального мистецтва сприяє художньому переосмисленню пастору, яскравим прикладом є інтелектуальний фасад Luminous на Сіднейському офісному центрі, де 557 вікон функціонують як пікселі, перетворюючи будівлю на динамічний, живий об'єкт. Принципи, що лежать в основі таких проєктів, вивчали Мартін Кнолл та Юрген Вульф у праці «Media Architecture», а також Мануель Зінгер у книзі «Interactive Façades: A New Media for Public Space» [9, 12].

Сучасні методи інтерактивного дизайну в архітектурному просторі активно застосовують актуальні форми візуального мистецтва, що створюється в тому числі на основі flash-технологій. Завдяки Flash-технологіям можна працювати з векторною, растровою і з тривимірною графікою, задіяючи при цьому графічний процесор, а також підтримують двосторонню потокову аудіо- та відеотрансляцію [2].

Однією з головних переваг flash-технологій є вбудована мова програмування, що забезпечує високу інтерактивність. Завдяки цьому звичайні стіни перетворюються на багатофункціональні сенсорні панелі. Користувачі можуть взаємодіяти з ними, обирати контент (наприклад, музику чи відео), переміщатися по розділах

та переглядати графіку. Широкий спектр застосування, як, наприклад, в інтерактивних стінах (iWall), власні малюки за допомогою рухів тіла, а також отримати доступ до інтернету [4].

Розвиток технологій взаємодії користувача з художніми формами візуального мистецтва та інтерактивного дизайну являє собою комбінування систем управління графікою, візуалізаціями і програмуванням. У цьому сенсі інтерактивний дизайн являє собою комунікації візуальних складових, опосередкованих з діями і мисленням користувача.

Висновки. На закінчення можна відзначити, що поєднання сучасного дизайну, архітектури і візуального мистецтва в архітектурному середовищі залежить від технологічних досягнень, таких як використання новітніх інтерактивних матеріалів і їх художніх можливостей, технологічних процесів, електронного програмного забезпечення.

Взаємодії між людиною, інтерактивним дизайном і візуальними формами мистецтва мають велике значення в проєктуванні майбутнього архітектурного середовища. Інтерактивні технології породжують в мистецтві нові якості сприйняття форми, пропорцій, просторової побудови, фактури, кольору, графіки, конструктивних властивостей матеріалів, що включають використання світла. Електронні технології інтерактивного дизайну, на відміну від традиційних його форм, відкривають команді розробників – архітектуру, художнику, дизайнеру та програмісту – можливість створювати унікальні та незабутні образи інтелектуального архітектурного простору.

Література:

1. Бех І. Д. Особистість у просторі духовного розвитку: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2012. 256 с.
2. Боднар О. Відгук офіційного опонента на дис. Яковець І. О. «Засоби художньої виразності в дизайні текстилю (Черкаський регіон)», представлену на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – дизайн. 2009.
3. Перепелиця О.В., Цифрова грамотність, як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. Збірник тез доповідей 78-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва та архітектури (19–20 травня 2022 року). ОДАБА, 2022. с. 121.
4. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Pres, 1960. 528 p.
5. Brown J. S. The social life of information. Harvard Business School Press. 2000.

6. Benford S. Adams M. The Architecture of a VR Experience. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 2018. 38(2), P 22–30. DOI: 10.1109/MCG.2018.020701550.
7. Gershenfeld N. Fab: The Coming Revolution on Your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication. *Basic Books*. 2005.
8. Dzhyhil Yu. Zaera-Polo's architectural compass as a research tool for modern concepts of architectural environment design. *Architectural Studies*, 2021. 7(1), P 17–23. DOI: 10.23939/as2021.01.017.
9. Knoell M., Wulff J. Media Architecture: Digital Art and Interactive Design in the Urban Space. 2018.
10. Kay, A., Tanner, J. R. The Computer Revolution. *Scientific American*, 1981. 244(2). P 126–140.
11. Negroponte, N. Being Digital. *Alfred A. Knopf*, 1995.
12. Walter de Gruyter., Singer, M. Interactive Façades: A New Media for Public Space. *Routledge*, 2020.

References:

1. Bekh, I. D. (2012). *Osobystist u prostori dukhovnoho rozvytku: Navchalnyi posibnyk* [Personality in the space of spiritual development: Textbook]. Kyiv: Akademydav. [in Ukrainian].
2. Bodnar, O. (2009). Vidhuk ofitsiinoho oponenta na dys. Yakovets, I. O. “Zasoby khudozhnoi vyraznosti v dyzaini tekstyliu (Cherkaskyi rehion)”, podanu na zdobuttia stupenia kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.07 – dyzain [Official opponent's review of the dissertation by Yakovets, I. O. “Means of artistic expression in textile design (Cherkasy region)” submitted for the degree of Candidate of Art Studies, specialty 17.00.07 – Design]. [in Ukrainian].
3. Perepelytsia, O. V. (2022). Tsyfrova hramotnist yak vyklyk dlia pidvyshchennia kvalifikatsii ta perepidhotovky fakhivtsiv [Digital literacy as a challenge for professional development and retraining of specialists]. In *Zbirnyk tez dopovidei 78-yi naukovo-tekhnichnoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu Odeskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury* (p. 121). Odesa: ODABA. [in Ukrainian].
4. Arnheim, R. (1960). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. *University of California Pres.*
5. Brown, J. S. (2000). The social life of information. *Harvard Business School Press*.
6. Benford, S. & Adams, M. (2018). The Architecture of a VR Experience. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 38(2), P 22–30. DOI: 10.1109/MCG.2018.020701550.
7. Gershenfeld, N. (2005). Fab: The Coming Revolution on Your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication. *Basic Books*
8. Dzhyhil, Yu. (2021). Zaera-Polo's architectural compass as a research tool for modern concepts of architectural environment design. *Architectural Studies*, 7(1), P 17–23. DOI: 10.23939/as2021.01.017.
9. Knoell, M., & Wulff, J. (2018). Media Architecture: Digital Art and Interactive *Design in the Urban Space*.
10. Kay, A., & Tanner, J. R. (1981). The Computer Revolution. *Scientific American*, 244(2), P 126–140 .
11. Negroponte, N. (1995). Being Digital. *Alfred A. Knopf*.
12. Walter de Gruyter., Singer, M. (2020). Interactive Façades: A New Media for *Public Space*. *Routledge*.

Стаття надійшла: 21.09.2025

Прийнято: 12.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 75:378.147

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.16>**Піскунов Євген Олександрович,**

старший викладач кафедри живопису та композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-0089-8060

yevgen.pyskunov@naoma.edu.ua

**МЕТОДИ ВІДОБРАЖЕННЯ ТІЛЕСНОСТІ
У ВИКЛАДАННІ ЖИВОПИСУ В НАОМА**

У статті розглянуто методи відображення тілесності у процесі викладання живопису в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Досліджено зміни у сприйнятті поняття «тілесності» в сучасному мистецтві та окреслено необхідність оновлення навчальних методик академічного рисунку й живопису. На основі аналізу української мистецької традиції – від спадщини викладачів Української Академії мистецтв М. Бойчука, Ф. Кричевського та О. Богомазова до сучасних педагогічних практик – обґрунтовано можливість поєднання академічної школи з новітніми підходами до зображення людини. Доведено, що традиційне розуміння рисунку як засобу реалістичного відтворення форми має бути доповнене підходами, які враховують символічні, емоційні й культурні аспекти. Запропоновано авторський спецкурс, у якому розроблено систему практичних і теоретичних завдань, що поєднують академічну, аналітичний та концептуальний підходи до відображення тілесності. Програма спецкурсу передбачає роботу з тілесним образом через історичні паралелі та концепції – від архаїчного тотемізму та античного створення канону до експресивності модернізму й фрагментарності постмодерну. Особливу увагу приділено проблемам дистанційного навчання, необхідності критичного перегляду пострадянської академічної моделі освіти, поєднанню теоретичних знань із практикою академічного натурного рисунку й живопису та формуванню здатності студентів інтерпретувати тіло як художній образ, а не лише об'єкт спостереження і реалістичного відображення.

Результатом запропонованого підходу є формування у студентів цілісного розуміння тілесності як пластичної, концептуальної та емоційної категорії, що поєднує академічну майстерність із сучасним художнім мисленням. Такий інтегрований метод сприяє розвитку індивідуальної художньої мови, критичного сприйняття культурних контекстів і підготовці молодих митців до роботи в багатовимірному просторі сучасного мистецтва.

Ключові слова: живопис, рисунок, мистецтво ХХ століття, сучасне мистецтво, методика викладання, мистецька освіта.

Piskunov Yevgen. METHODS OF REPRESENTING CORPOREALITY IN TEACHING PAINTING AT NAFAA

The article examines the methods of representing corporeality in the process of teaching painting at the National Academy of Fine Arts and Architecture. It explores the transformation in the perception of the concept of "corporeality" in contemporary art and outlines the necessity of updating the teaching methodologies of academic drawing and painting. Based on an analysis of the Ukrainian artistic tradition – from the legacy of the professors of the Ukrainian Academy of Arts, M. Boichuk, F. Krychevsky, and O. Bohomazov, to contemporary pedagogical practices – the paper substantiates the potential for integrating the academic school with innovative approaches to depicting the human figure. It demonstrates that the traditional understanding of drawing as a means of realistic representation should be complemented by approaches that incorporate symbolic, emotional, and cultural dimensions. The author proposes a special course that develops a system of practical and theoretical assignments combining academic, analytical, and conceptual approaches to the representation of corporeality. The course program involves work with the image of the body through historical parallels and conceptual frameworks – from archaic totemism and the formation of the classical canon to the expressiveness of modernism and the fragmentation of postmodernism. Particular attention is paid to the challenges of distance learning, the need for a critical revision of the post-Soviet academic model of education, the integration of theoretical knowledge with the practice of academic figure drawing and painting, and the formation of students' ability to interpret the body as an artistic image rather than merely an object of observation and realistic depiction.

The result of the proposed approach is the formation in students of a holistic understanding of corporeality as a plastic, conceptual, and emotional category that unites academic mastery with contemporary artistic thinking. Such an integrated method fosters the development of an individual artistic language, critical perception of cultural contexts, and prepares young artists to work within the multidimensional space of contemporary art.

Key words: painting, drawing, 20th-century art, contemporary art, teaching methodology, art education.

Вступ. Зображення природи є невід'ємною частиною навчання художника. Академічний рисунок природи розглядається як основа традиційного навчання живописців, графіків та скульпторів, а в якості послідовного оволодіння формою використовується методи послідовного ускладнення завдань: малюнку гіпсової моделі, скетчинга, рисунку з природи. Наявні програми викладання малюнку побудовані не тільки дидактично, але й в буквальному сенсі не задіюють поняття стилізації малюнку тіла або його модифікації відповідно до художніх задач, концентруючись на задачах достовірності і реалістичності, які є надважливими, але недостатніми. Сучасне мистецтво вимагає від студентів-митців розуміння і використання зображення людини більше в емоційному та інтерпретаційному аспекті, ніж в аспекті реалістичному.

Мета статті полягає у виявленні зміни у використанні поняття «тілесності» у сучасному мистецтві та пропозиції можливих прийомів інтеграції теоретичних та практичних складових для актуалізації відображення тілесності в процесі академічного навчання.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі актуальних теоретичних джерел, які розглядають поняття «тілесності» в живописі. Також долучено спостереження за навчальним процесом в НАОМА та аналіз актуальних робочих програм.

У роботі застосовано загально-наукові методи, такі як емпіричні спостереження, порівняння, опис та теоретичні, такі як аналіз, синтез та узагальнення. Вони застосовані для систематизації джерел та виявлення прогалів у сучасному навчанні художників.

Результати. Виклики, пов'язані з квідом, призвели до дистанційного навчання і першого етапу вимушеного переосмислення методик роботи з натурними замальовками, в тому числі малюнку моделі. Проблеми дистанційного навчання та їх впливу

на зміну методів викладання і можливих змін традиційних прийомів не втрачають актуальності і в сучасних умовах, під час повномасштабного вторгнення, коли дистанційна робота іноді є єдиним можливим методом навчання студентів. Цю проблематику розглядають З. Сухенко, О. Засипкин [14], А. Волошенко [4].

Водночас цей аспект стосується лише технічного виконання малюнку і не торкається його стилістики та сенсотворних задач. Ю. Майстренко-Вакуленко зазначала ще у 2016 році необхідність «пошуку балансу між збереженням традицій академічної школи і впровадженням новітніх концепцій» [8], а професор Львівської національної академії мистецтв А. Максименко пропонує через зміни у викладанні академічного малюнку «сприяти зміні стереотипних поглядів на традиційну академічну художню освіту пострадянського простору» [9].

Питання відображення фізичної форми, як такої, розглядалося не тільки митцями та мистецтвознавцями, але й в площині філософії та культурології. А. Бергсон крізь парадигму інтуїцизму, писав про здатність художника бачити більше ніж форму: «... коли зібрано всі документи, зроблено всі начерки, потрібно чогось більше, часто дуже болісного напруження, щоби нараз перенести ся в саме серце предмету...» [2, с. 77] Д. Берджер концентрував увагу на питаннях того, як ми бачимо, запрошуючи читача до спроби відчутти межі усвідомлення [1].

Українська методика викладання академічного малюнку та живопису має більш ніж сторічну історію і постала як синтез академічної традиції та національних художніх пошуків. М. Бойчук та його школа сформували синтетичний підхід, що поєднував візантійську площинність та іконописну традицію з національною [13]. Концепція О. Богомазова, викладена у трактаті

«Живопис та елементи», відкрила перспективу аналітичного осмислення форми через категорії ритму, лінії, кольору і руху, надаючи рисунку динамічного виміру [3]. Ф. Кричевський розвивав академічний малюнок із натури, інтегруючи в нього психологічну характеристику та виразність образу [6], [12]. Т. Касьяненко, аналізуючи неокласицистичні аспекти творчості З. Серебрякової наголошує на тому що «естетика тілесної чистоти, яку художниця трансформує в чистоту духовну» [5, с. 123]. Питання тілесності, його сенсу в аналізі творчості митців радянського періоду, існує скоріше як відображення антагонізму «тіло-душа». Так, аналізуючи академічні постановки В. Виродової-Готье Р. Михайлова, посилаючись на Т. Гончаренко пише: «Вони демонструють не лише володіння майстерністю передачі тілесності натури, але й здатність проникати в психологію людини» [10, с. 143] В концепції українського постмодернізму А. Ложкіна говорить про «патологічну м'ясну тілесність» Мирослава Ягоди [5, с. 321]. Або протиставляє тілесність в роботах Лесі Хоменко Люсьєну Фройдю та класиці: «Із притаманною радянській пляжній культурі безцеремонністю вони виставляють напоказ свої зів'ялі недоглянуті тіла. Тут немає місця ні еротизму класичних ню, ні патологічній тілесності зразка Люсьєна Фройда. Леся Хоменко використовує мову сухої академічної постановки, щоби зобразити немолоде тіло, перетворене на інструмент, тіло, яке в цьому сенсі мало відрізняється від старих граблів чи лопати.» [5, с. 425]. І в тому, і в іншому випадку зображення тіла розуміється як інструмент художника, невід'ємний від художніх задач. А методи його відображення як засіб художнього вираження, а не буквального відображення реальності.

Спираючись саме на такий підхід, створено і запропоновано для викладання практичний курс, який має на меті підготувати студента до розуміння зображення тіла в станковому живописі, як потужного інструменту виразності. Курс спирається на знання з пластичної анатомії і академічні вміння, але пропонує аналіз історичної послідовності

зміни стилів мистецтва через дотичні кожній епосі форми зображення тілесного. Певні аспекти викладання анатомічного малюнку було розглянуто в попередній статті [11]. Студент має можливість відчувати тілесність як невід'ємну частину художнього досвіду: він повторює жести скульпторів античності, переживає пропорції та рухи в барокових композиціях, відтворює драматичну експресію, яка була властива живопису та театру модернізму, і, зрештою, шукає власний тілесний і художній голос у постмодерністській перспективі.

Основна задача дисципліни – сформулювати у студента комплексне розуміння тілесності як пластичної, концептуальної та емоційної категорії. Через аналітику, композицію, трансформацію та персональну інтерпретацію фігури студенти розвивають власну художню мову, що поєднує академічну майстерність з актуальним мисленням. Підґрунтям дисципліни є ґрунтовна теоретична база та багаторівнева проблематика – від сакральної символіки архаїки до постгуманістичних і технологічних підходів. У навчальному процесі аналізуються приклади з творчості таких митців, як В. Виродова-Готье, Ф. Бекон, Л. Фрейд, Д. Савілл, що демонструють нові можливості тіла як образу.

Структура запропонованого спецкурсу складається з двох модулів. Перший модуль актуалізує історичний контекст через лекції, семінари, практичні завдання, розглядає тілесне у мистецтві неоліту й архаїки, героїчне та еротичне в античній композиції, ідеалізацію та емоційність у Відродженні та бароко. Досліджується проблематика знаку і символу, канону і пропорцій, взаємодії тіла та простору, площинності та декоративності за допомогою історичних прикладів, їх аналізу. У другому модулі увага студентів зосереджується на питаннях інтимності і перформативності, аспектах метафоричності та дефрагментації у зображенні тіла.

Для вирішення завдань пропонуються блоки, які поєднують в собі лекційні заняття, дискусійні теми, практичні роботи. Прикладом такого поєднання є теоретична тема

«Моделювання ідеального: тілесність від архаїки до бароко» яка реалізується через низку стилізованих постановок. Як то «Тілесність античності: героїчне й еротичне. Постановка: дві моделі – одна у позі контрапост, інша в русі; драпірування у стилі хітон. Акценти: канон Поліклета, м'яке світло, тепло-золота палітра, ритм ліній і форм» або «Відродження і бароко: світло, простір, емоція. Постановка: модель у глибокому інтер'єрі з акцентом на точковому світлі (рембрандтовське світло). Акценти: складна світлотінь, виразна пластика, контраст теплого й холодного, можливе введення натюрморту.»

Поступово відбувається перехід від мімітичного підходу до спроб її стилізації, пошуку альтернативних підходів в зображенні тілесності, переосмислення пластичної мови, але й саме власного переживання, індивідуального ставлення до теми. Для цього пропонуються постановки з моделлю у викривленій позі, що виражає напругу (стиснуті руки, неприродне положення голови) або з акцентами на фрагментах фігури.

Курс також включає в себе лекції-дискусії та аналіз художніх зразків, виконання творчих завдань на основі власного емоційного, філософського досвіду. Викладання дисципліни на належному рівні вимагає від викладача відповідного розуміння змісту

і форми. В цьому аспекті важливими є знайомство з філософськими концепціями Платона, Аристотеля, Т. Аквінського, Р. Декарта, І. Канта, Ф. Ніцше, Е. Гуссерля, Л. Вітгенштайна, А. Бергсона, М. Мерло-Понті. Оскільки спецкурс пропонується як частина навчання, він спирається на отримані студентами на 1, 2 курсах теоретичні знання з дисциплін історія філософії, історія мистецтва, перспектива.

Висновки. Оприявлені зміни в розумінні тілесності і методів зображення тіла в сучасному мистецтві призводять до необхідності розширити навчальні програми для художників. Наступним кроком після оволодіння навичками реалістичного малюнку та глибокими знаннями з пластичної анатомії є пропозиція поєднання практичних навичок та теоретичних знань з суміжних дисциплін. Запропоновані методи і междисциплінарний підхід базується на поєднанні академічної школи з сучасними пошуками, на постійному зануренні студента в історичні паралелі. Кожна епоха, її ставлення до теми тілесного розглядається як практична лабораторія, де тіло, жест і художня мова стають інструментами відчуття культурного досвіду та методом вираження ідей. Такий підхід формує універсалізм навичок студента, необхідний для професійної роботи, готує його до входження в складне і контраверсійне поле сучасного мистецтва.

Література:

1. Берджер Д. Про погляд. Львів : IST Publishing, 2024. 184 с.
2. Бергсон А. Вступ до метафізики. Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна в Коломиї, 1910. 80 с.
3. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Родовід, 1996. 80 с.
4. Волошенко А. Творчий рисунок оголеної натури у техніці скетчінг м'якими художніми матеріалами в умовах дистанційного навчання магістрів. *Освітньо-науковий простір*. Київ: 2022. №3 (2). С. 31–37. URL: <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/51e9402f-46c9-46d4-ab54-bf226a5c966b/content> (дата звернення: 1.10.2025).
5. Касьяненко Т. Візуалізація духовного через тілесність у роботі Зінаїди Серебрякової «Лазня». *HUDPROM. Український журнал з мистецтва і дизайну*. Харків: ХДАДМ, 2023. № XXV (1). С. 110–127. URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/12> (дата звернення: 1.10.2025).
6. Кричевський Ф. Нариси з теорії і практики рисунку. Харків, 1930.
7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019.
8. Майстренко-Вакуленко Ю. Проблеми і стратегії розвитку сучасної художньої освіти в НАОМА у європейському контексті. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ: НАОМА, 2016. № 25. С. 5–11.
9. Максименко А. Рисунок. Альбом. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2016.

10. Михайлова Р, Храпачов О. Станковий живопис Валентини Виродової-Готьє: типологія творів. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. Київ: НаОМА, 2025. №3. С. 140–158.
11. Піскунов Є., Пітеніна В. Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення в НАОМА. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ : НАОМА, 2024. № 36. С. 155–160.
12. Петрашик В. Федір Кричевський: життя і творчість. Київ: Мистецтво, 2005. 280 с.
13. Соколюк Л.. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
14. Сухенко В., Засипкін О. Академічний рисунок в умовах дистанційного навчання. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ : НАОМА, 2020. № 29. С. 72–78.

References:

1. Berdzher, D. (2024). *Pro pohliad* [About the Gaze]. Lviv: IST Publishing. 184 p. [in Ukrainian].
2. Bergson, A. (1910). *Vstup do metafizyky* [Introduction to Metaphysics]. Kolomyia: Halytska nakladnia Yakova Orenshsteina v Kolomyi. 80 p. [in Ukrainian].
3. Bohomazov, O. (1996). *Zhyvopys ta elementy* [Painting and Elements]. Kyiv: Rodovid. 80 p. [in Ukrainian].
4. Voloshenko, A. (2022). *Tvorchyi rysunok oholenoї natury u tekhnitsi sketching m'iakymy khudozhnimy materialamy v umovakh dystantsiinoho navchannia mahistriv* [Creative Drawing of the Nude Figure in Sketching Technique with Soft Artistic Materials under Conditions of Distance Learning for Master's Students]. *Osvitnio-naukovyi prostir*, 3(2), 31–37. Kyiv. Retrieved from: <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/51e9402f-46c9-46d4-ab54-bf226a5c966b/content> (accessed: 01.10.2025) [in Ukrainian].
5. Kasianenko, T. (2023). *Vizualizatsiia dukhovnoho cherez tilesnist u roboti Zinayidy Serebriakovoї "Laznia"* [Visualization of the Spiritual through Corporality in Zinaida Serebriakova's Work "The Bath"]. *HUDPROM. Ukrainian Journal of Art and Design*, XXV(1), 110–127. Kharkiv: KSADA. Retrieved from: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/12> (accessed: 01.10.2025) [in Ukrainian].
6. Krychevskiy, F. (1930). *Narysy z teorii i praktyky rysunku* [Essays on the Theory and Practice of Drawing]. Kharkiv. [in Ukrainian].
7. Lozhkina, A. (2019). *Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia* [Permanent Revolution: Art of Ukraine in the 20th – Early 21st Centuries]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian].
8. Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2016). *Problemy i stratehii rozvytku suchasnoi khudozhnoi osvity v NAOMA u yevropeiskomu konteksti* [Problems and Strategies of the Development of Contemporary Art Education in NAOMA in the European Context]. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta nauково-metodychni pratsi*, 25, 5–11. Kyiv: NAOMA. [in Ukrainian].
9. Maksymenko, A. (2016). *Rysunok. Albom* [Drawing. Album]. Lviv: Lviv National Academy of Arts. [in Ukrainian].
10. Mykhailova, R., Khrapachov, O. (2025). *Stankovyї zhyvopys Valentyny Vyrodovoi-Hotie: typolohiia tvoriv* [Easel Painting of Valentyna Vyrodova-Hotie: Typology of Works]. *Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury*, 3, 140–158. Kyiv: NAOMA. [in Ukrainian].
11. Piskunov, Ye., Pitenina, V. (2024). *Problemy anatomichnoho studentskoho rysunka ta shliakhy yikhnoho vyrishennia v NAOMA* [Problems of Anatomical Student Drawing and Ways of Their Solution at NAOMA]. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta nauково-metodychni pratsi*, 36, 155–160. Kyiv: NAOMA. [in Ukrainian].
12. Petrashyk, V. (2005). *Fedir Krychevskiy: zhyttia i tvorchist* [Fedir Krychevskiy: Life and Work]. Kyiv: Mystetstvo. 280 p. [in Ukrainian].
13. Sokoliuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola* [Mykhailo Boichuk and His School]. Kharkiv: Vydavets Savchuk O.O. 386 p. [in Ukrainian].
14. Sukhenko, V., & Zasyupkin, O. (2020). *Akademichnyi rysunok v umovakh dystantsiinoho navchannia* [Academic Drawing under Conditions of Distance Learning]. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta nauково-metodychni pratsi*, 29, 72–78. Kyiv: NAOMA. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 06.10.2025

Прийнято: 22.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.01:111.852:75.01

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.17>

Пічкур Микола Олександрович,

кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0001-8454-0642
pmo65@ukr.net

Музика Ольга Яношівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0001-5724-2041
olgamuz66@gmail.com

Семенова Олена Віталіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0002-0302-4724
lena_semenova@meta.ua

Голубенко Ярослава Олексіївна,

викладач кафедри образотворчого мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0009-0006-2221-647X
slavag017@meta.ua

ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ В ОСОБИСТІСНОМУ ВИМІРІ ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ

У статті здійснено комплексне дослідження художньої рефлексії як особистісно-центричного феномену, що відіграє провідну роль у процесі живописного образотворення. Її когнітивно-естетичну природу розглянуто з позиції глибинного осмислення мистецького досвіду, що інтегрує інтуїцію, образне мислення, сенсорне переживання та евристичні наміри свідомості. Установлено, що художня рефлексія виконує функції самопізнання, емоційного осмислення та формування авторської інтенції, забезпечуючи візуальне втілення творчого задуму в художньому образі.

Розкрито синкретичну природу художнього образу, що поєднує сенсорні, емоційні та символічні компоненти. Доведено, що рефлексивне мислення митця формується на основі складної системи психологічних передумов, серед яких провідне місце посідають спостережливність, емоційна чутливість, інтуїція та здатність до критичного самооцінювання. У цьому контексті художня рефлексія постає як фундаментальний механізм смислотворення, самопізнання та естетичного узагальнення, що забезпечує глибину творчого самовираження, зокрема в царині живопису.

У межах дослідження проаналізовано структуру художнього мислення, змістові рівні художнього діалогу, психологічні чинники рефлексивного сприймання та сенсорні механізми формування смислу. Визначено функціональні вияви художньої рефлексії: як засобу саморегуляції творчого процесу, форми смислотворення через сенсорну локалізацію переживань, чинника формування художнього образу й авторського стилю, а також основи мистецької комунікації, що забезпечує діалог між митцем, твором і суспільством.

На основі аналізу творчої спадщини українських живописців виокремлено чотири типи художньої рефлексії: інтуїтивну (спонтанне емоційно-сенсорне входження у смислове поле образу); когнітивну (раціональне осмислення композиційних і символічних структур); екзистенційну (візуалізація межових

переживань і духовного пошуку); соціокультурну (інтеграція образу в контекст історичної пам'яті та естетичного свідчення).

Ключові слова: художня рефлексія, живописне образотворення, художній образ, авторський стиль, смислотворення, рефлексивне мислення, інтуїтивна рефлексія, когнітивна рефлексія, екзистенційна рефлексія, соціокультурна рефлексія.

Pichkur Mykola, Muzyka Olha, Semenova Olena, Holubenko Yaroslava. ARTISTIC REFLECTION IN THE PERSONAL DIMENSION OF PAINTERLY IMAGE-MAKING

The article presents a comprehensive study of artistic reflection as a person-centered phenomenon that plays a pivotal role in the process of painterly image-making. Its cognitive-aesthetic nature is examined through the lens of deep interpretation of artistic experience, integrating intuition, figurative thinking, sensory perception, and the heuristic intentions of consciousness. Artistic reflection is shown to perform the functions of self-awareness, emotional comprehension, and the formation of authorial intent, ensuring the visual embodiment of the creative concept in the artistic image.

The syncretic nature of the artistic image is revealed, combining sensory, emotional, and symbolic components. It is demonstrated that the artist's reflective thinking is shaped by a complex system of psychological prerequisites, among which observation, emotional sensitivity, intuition, and the ability for critical self-evaluation play a leading role. In this context, artistic reflection emerges as a fundamental mechanism of meaning-making, self-understanding, and aesthetic generalization, providing depth to creative self-expression, particularly in the realm of painting.

The study analyzes the structure of artistic thinking, the semantic levels of artistic dialogue, psychological factors of reflective perception, and sensory mechanisms of meaning formation. The functional manifestations of artistic reflection are defined as a means of self-regulation in the creative process, a form of meaning-making through sensory localization of experience, a factor in shaping the artistic image and authorial style, and a foundation for artistic communication that enables dialogue between the artist, the artwork, and society.

Based on the analysis of the creative legacy of Ukrainian painters, four types of artistic reflection are identified: intuitive (spontaneous emotional-sensory immersion into the semantic field of the image); cognitive (rational interpretation of compositional and symbolic structures); existential (visualization of boundary experiences and spiritual search); sociocultural (integration of the image into the context of historical memory and aesthetic testimony).

Key words: artistic reflection, painterly image-making, artistic image, authorial style, meaning-making, reflective thinking, intuitive reflection, cognitive reflection, existential reflection, sociocultural reflection.

Вступ. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі художня рефлексія дедалі частіше розглядається як ключовий чинник формування творчої ідентичності митця, однак її роль у процесі живописного образотворення залишається недостатньо теоретично осмисленою. Більшість досліджень зосереджується на техніко-композиційних аспектах художнього твору, залишаючи поза увагою внутрішні когнітивно-емоційні механізми, що забезпечують смислотворення, самопізнання та авторське самовираження. Водночас саме художня рефлексія дає змогу митцеві інтегрувати інтуїтивні імпульси, сенсорні переживання, образне мислення та евристичні наміри свідомості у цілісну естетичну форму.

Актуальність проблеми зумовлена потребою в глибшому розумінні психологічних і семантичних передумов художнього мислення, а також у класифікації типів рефлексії, що впливають на структуру художнього

образу та авторський стиль. У контексті живопису художня рефлексія постає не лише як інструмент осмислення, а як динамічний процес взаємодії між внутрішнім світом митця, культурними смислами та візуальною мовою твору. Саме тому постає необхідність у науковому аналізі художньої рефлексії як особистісно-центричного феномену, що забезпечує глибину творчого самовираження та відкриває нові перспективи для інтерпретації живописного образу.

Мета статті – теоретичне осмислення художньої рефлексії як особистісно-центричного феномену, що забезпечує глибину живописного образотворення, формування авторського стилю та смислотворення в мистецькому творі. Дослідження спрямоване на виявлення структурних, психологічних і естетичних параметрів художньої рефлексії, її типології та функціональних проявів у контексті творчої саморегуляції митця.

Матеріали та методи. Проблематика художньої рефлексії у контексті образотворчого мистецтва дедалі активніше осмислюється в сучасному науковому дискурсі.

Так, у публікації Б. Новікова, Т. Руденко та О. Потіщук художня творчість розглядається як форма духовного самовираження, що поєднує індивідуальне переживання з естетичним осмисленням дійсності. Автори наголошують, що «сприйняття твору мистецтва іншими людьми сприяє їх емоційному збагаченню», а художня рефлексія є механізмом формування естетичних цінностей, необхідних для гармонійного розвитку особистості [14].

У науковому журналі «Художня культура. Актуальні проблеми» представлено низку досліджень, що торкається психології творчого процесу, евристичності гештальту та інтерпретації художнього образу. Зокрема, у статті О. Петрової «Передчуття твору. Евристичність гештальту» акцентується увага на інтуїтивному входженні митця у смислове поле образу, що корелює з поняттям інтуїтивної рефлексії [16].

У своїй праці «Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень» В. Шейко та Н. Кушнарєнко обґрунтовують міждисциплінарний характер художньої рефлексії, підкреслюючи її зв'язок із загальнонауковими та культурологічними підходами. Автори зазначають, що «рефлексія у мистецтві є не лише способом осмислення, а й формою комунікації між митцем і культурним контекстом» [23].

На окрему увагу заслуговує дослідження О. Лагутенко «Інтерпретація теми Давньої Русі у графіці Георгія Якутовича», де художній образ аналізується як носій історичної пам'яті та естетичного свідчення, що відповідає соціокультурному типу рефлексії [10].

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують актуальність вивчення художньої рефлексії як складного когнітивно-естетичного феномену. Це створює підґрунтя для подальшого теоретичного осмислення її типології, функціональних проявів та ролі у формуванні художнього образу в живопису на основі міждисциплінарного підходу, що

поєднує філософсько-естетичний, психологічний і культурологічний аналіз.

Результати. У сучасному мистецтвознавстві художня рефлексія розглядається як поєднання естетичного переживання, когнітивної активності та внутрішньої мотивації митця. Вона забезпечує саморегуляцію творчої діяльності та формує єдність між внутрішнім світом і художньою формою.

За твердженням О. Ткачука, рефлексія художнього «Я» до процесу й результатів власної художньої творчості є домінуючим фактором саморегуляції в мистецтві. Вона синтезує в собі різні види мотивації, надаючи творчому процесу органічного, «природного» характеру, завдяки чому художній твір набуває естетичних якостей краси і виразності [22, с. 166].

Художня рефлексія поєднує образне мислення з евристичними інтенціями свідомості, активізуючи інтуїтивні, асоціативні та експериментальні резерви. Вона виконує функцію смислотворення, трансформуючи реальність у візуально-образну мову, що виявляє емоційні стани, культурні архетипи та суб'єктивні інтерпретації.

Отже, художня рефлексія є фундаментальним механізмом осмислення творчого процесу, що поєднує інтуїтивне і раціональне, особистісне і культурне, емоційне і концептуальне. Її теоретичне осмислення відкриває перспективи глибшого розуміння механізмів мислення, естетичного переживання та саморегуляції митця.

У мистецтвознавчому аналізі художнє мислення постає як складна система, що поєднує емоційне переживання, інтуїцію, когнітивну активність і образну трансформацію реальності. Центральним елементом цієї системи є художній образ, який виконує функцію узагальнення досвіду, типізації життя значущих явищ і репрезентації авторського бачення світу. Структура художнього мислення формується у взаємодії внутрішнього досвіду митця з культурними смислами, що реалізуються у художньому творі.

Як зазначає О. Пітерська, специфіка художнього образу визначається тим, що він є засобом як осмислення дійсності, так

і створення нового, вигаданого світу. Художник прагне відшукати певні явища та втілити їх відповідно до власного уявлення про життя та розуміння його тенденцій і закономірностей [17, с. 49]. Тобто він є результатом чуттєво-пізнавального процесу, що втілює авторське бачення світу та його закономірностей, поєднуючи емоційне і раціональне у структурі мистецького твору. У цьому контексті художній образ і живописний твір виступають як базові структури художньої рефлексії, що забезпечують типізацію життєво важливих явищ. Вони фіксують індивідуальний досвід, узагальнюють його у формі культурно значущих моделей.

Живописний твір, як модель авторського «образу світу», створює феномен художнього діалогу, в якому поєднуються індивідуальне й універсальне. Такий діалог реалізується через взаємодію між автором, твором і реципієнтом, де кожен із них привносить власну інтерпретацію. Це сприяє розширенню смислового поля. Як зазначає О. Щербань, художній образ виконує не лише естетичну, а й ціннісно-смислову, комунікативну та психо-емоційну функції, що дає змогу налагоджувати міжсвідомісну взаємодію [24].

Отже, структура художнього мислення формується навколо образу і твору як ключових носіїв смислу, що поєднують індивідуальне бачення з універсальними культурними кодами. Завдяки своїй синкретичній природі художній образ, забезпечує глибину рефлексивного сприйняття, а художній твір – простір діалогу між автором і реципієнтом. Це дає змогу митцю репрезентувати дійсність, трансформуючи її у межах естетичного досвіду.

Рівнями естетичного діалогу є образ, символ, змістова домінанта та художній міф, що забезпечують багатовимірне розгортання смислу, сприяючи глибокому рефлексивному сприйняттю твору. На кожному з цих рівнів відбувається зустріч різних свідомостей (авторської, культурної, інтерпретаторської), що сприяє творчому «нарощенню» смислу.

У мистецькому контексті рефлексивна діяльність створює діалоговий простір, де відбувається взаємодія індивідуальних

і культурних цінностей, моральних норм та світоглядних установок на різних рівнях особистісної свідомості. Це підтверджується у дослідженнях О. Єременко, яка підкреслює, що художній образ має синкретичну природу, поєднуючи сенсорні, емоційні та символічні компоненти, що не підлягають простому аналітичному розчленуванню [7]. Така цілісність художнього смислу забезпечує глибину рефлексивного сприйняття, у якому суб'єкт інтерпретує твір та осмислює власні способи реагування.

Рефлексивне мислення митця формується на основі складної системи психологічних передумов, що забезпечують глибину художнього самовираження, усвідомлену інтерпретацію дійсності та внутрішню саморегуляцію. До таких передумов належать спостережливість, емоційна чутливість, інтуїція, здатність до реконструкції творчого досвіду та критичного самооцінювання. Саме ці якості визначають ефективність художнього мислення і створення змістовного образу.

У процесі художнього самовираження митець має володіти низкою психологічних здібностей, серед яких провідне місце посідають спостережливість, здатність до емоційного переживання та інтерпретації навколишньої дійсності. Ефективне художнє мислення передбачає фіксацію зовнішніх вражень, їх глибоке осмислення, аналіз, збереження у внутрішньому досвіді та трансформацію в образну форму. Цей процес завжди опосередковується індивідуальнотипологічними особливостями особистості художника, що забезпечує оригінальність і неповторність живописного твору. За відсутності цих характеристик, навіть за умови високого рівня образотворчої підготовки, створення завершеного художнього образу істотно ускладнюється або стає неможливим.

Живопис, що позбавлений індивідуального бачення, перетворюється на формальну схему – візуальну конструкцію без внутрішнього змісту, яка не викликає естетичного переживання. Щоб зображення набуло художнього сенсу, воно має пройти крізь внутрішній світ автора, який здатен помічати

тонкі деталі буття, недоступні поверхневому сприйняттю. Саме ця здатність до глибокої рефлексії та емоційної інтерпретації реальності є визначальною умовою створення живого, змістовного художнього твору.

Здатність свідомості до трансформації живописного образотворення та інтуїтивного оцінювання творчої ситуації забезпечує ефективність композиційних рішень. У цьому контексті художня рефлексія постає як пластичне, образно-предметне мислення, що функціонує як складова евристичних намірів свідомості. Залежність такої когніції від нереклексивних проявів виявляється в синтетичній описовій діяльності митця, у його здатності до безпосереднього, наївного контакту з навколишнім світом, що зберігає недекларативність сприйняття. Наслідком такої здатності стає індивідуалізоване бачення художніх форм, яке дає змогу мисленню здійснювати перехід від зорового сприйняття до уможливленого осмислення і навпаки. Наприклад, індивідуальність технік накладання фарб, прийомів лесування, трансформації монохромності колориту в живопису як форм візуалізації чуттєвих переживань є складно рефлексованою.

Як свідчать дослідження з естетики та психології мистецтва, художня рефлексія та психоемоційні особливості митця проявляються через імпровізаційність, самоконтроль і підвищену чутливість, що іноді призводить до напруження або депресивних станів. Природна обдарованість реалізується у здатності художника вибирати й репрезентувати об'єкти, які набувають символічного значення. Інтерналізація зовнішніх смислів розширює свідомість, коригує її інтерпретацію та втілюється у творчості. Як писав Ван Гог: «...оволодіти таємницями техніки до такої міри, щоб люди були обмануті нею і клялися всім святим, що у нас немає ніякої техніки» [4, с. 231]. Цей вислів передає парадокс майстерності: техніка має бути настільки органічною, щоб не затьмарювати зміст, а слугувати його природним продовженням.

Таким чином, психологічні передумови художньої рефлексії охоплюють широкий спектр індивідуальних якостей, що

забезпечують глибину творчого мислення, здатність до самопізнання та естетичного узагальнення. Вони формують основу для створення змістовного художнього образу, сприяють розвитку авторського стилю та забезпечують ефективну саморегуляцію митця в процесі творчої діяльності.

У художньому мисленні сенсорна локалізація переживань відіграє ключову роль у формуванні смислів, що набувають знакової або символічної форми. Смеслотворення виникає у взаємодії внутрішнього світу митця з відкритим до інтерпретації контекстом. На цьому рівні художник трансформує чуттєві враження в естетичні структури, що репрезентують глибину бачення. У цьому контексті важливою є концепція «відчутного смислу» Дж. Гібсона [26], яка описує локалізацію переживань різної модальності – зорової, слухової, кінестетичної тощо. Саме тут митець формує смисли, здатні передаватися у творі.

Як зазначає О. Єременко, синкретизм художньої образності є провідною рушійною силою мистецького тексту, що функціонує на всіх рівнях його аналізу – від композиційного до семантичного. Смеслотворення у художній діяльності не є статичним процесом, а виникає у зв'язку із залученістю автора до ситуаційного контексту, який сам собою є динамічним і відкритим до інтерпретації [6]. Тому художній смисл завжди залишається потенційно незавершеним, таким, що підлягає подальшому розкриттю. У ньому відображається актуальне бачення автором певної життєвої ситуації, предмету чи явища, що набуває естетичної форми через взаємодію біодинамічної тканини руху, дії та чуттєвої тканини образу.

Відтак, художнє мислення охоплює як раціональні, так і ірраціональні компоненти свідомості, що особливо важливо для рефлексії синкретичної природи художнього смислу, його сенсорної локалізації, ситуаційної відкритості та психосемантичної багатимірності. Це дає змогу митцю аналізувати власні художні твори та осмислювати глибинні смислові структури, що формуються у процесі творчого самовираження.

Сенсорна локалізація є фундаментом художнього смислотворення, що поєднує чуттєве переживання з естетичною формою. Завдяки динамічній відкритості ситуаційного контексту художній смисл набуває багатовимірності, а синкретизм образу забезпечує глибину рефлексивного сприйняття. Такий підхід дозволяє митцю не лише передавати зміст, а й ініціювати акти самопізнання через сенсорну тканину мистецького твору.

У процесі художньої творчості рефлексія виконує не лише аналітичну чи естетичну функції, а й відіграє ключову роль у формуванні особистості митця. Вона сприяє усвідомленню внутрішніх смислів, переосмисленню творчого досвіду, корекції стилістичних орієнтацій та розвитку здатності до самопізнання. Саме рефлексивне мислення забезпечує динаміку особистісного становлення, перетворюючи мистецтво на простір внутрішньої трансформації.

Рефлексія сприяє екстерналізації творчого задуму – перенесенню внутрішнього змісту у художню форму, що активізує самопізнання та усвідомлення особистісних проблем. Такий процес поглиблює зміст твору, стимулює трансформацію особистості його автора, зокрема зміну творчої позиції та індивідуальної манери образотворення. Вона є засобом аналізу творчого процесу та чинником особистісного становлення митця, що безпосередньо впливає на характер і якість художнього образу, розвиток здатності до критичного мислення, естетичного судження та самопізнання.

Отже, художня рефлексія є важливим чинником особистісного становлення митця, оскільки забезпечує глибину самопізнання, переосмислення творчого досвіду та формування індивідуального стилю. Вона активізує внутрішні ресурси свідомості, сприяє естетичному судженню та визначає якість художнього образу, перетворюючи мистецтво на простір особистісної трансформації.

Художня рефлексія не обмежується аналітичним осмисленням творчого процесу – вона є глибоко особистісним явищем, що формує внутрішню динаміку митця, його стиль, емоційну щирість і здатність до

комунікації через мистецтво. У цьому контексті особистість художника постає не лише джерелом творчості, а й структурним елементом рефлексивного мислення.

У контексті дослідження художньої рефлексії як когнітивно-естетичного феномену доцільно виокремити її основні типи, що відображають різні способи осмислення митцем дійсності. Класифікація художньої рефлексії базується на домінуючих механізмах смислотворення, які визначають глибину естетичного переживання, характер образотворення та рівень самопізнання. Узагальнюючи викладені теоретичні положення та послуговуючись прикладами художньої рефлексії у творчості українських митців, є підстави для її диференціації на інтуїтивний, когнітивний, екзистенційний та соціокультурний різновиди.

Інтуїтивна художня рефлексія базується на спонтанному емоційно-сенсорному осмисленні дійсності. Інтуїція в мистецтві постає як цілісне охоплення проблемної ситуації, що поєднує чуттєве, емоційне та інтелектуальне, виступаючи механізмом входження у глибинні смисли образу, де логіка поступається естетичному переживанню [5]. У цьому випадку митець «відчуває» образ і трансформує його у візуальну форму без раціонального контролю. Такий тип рефлексії властивий наївному малярству, інтуїтивному живопису та практиці роботи з архетипами, міфологією і символами.

Інтуїтивна рефлексія активізує сенсорну локалізацію смислу, де образ виникає не як результат концептуального конструювання, а як вияв глибинного емоційного імпульсу. Такий тип мислення часто супроводжується наївною стилістикою, декоративністю, яскравою кольоровою палітрою, ритмічною симетрією, що створює ефект первинного, «дитячого» бачення світу.

Марія Примаченко – яскрава представниця наївного мистецтва. Її фантастичні образи тварин і рослин передають внутрішні переживання, страхи та надії. Вони не потребують пояснень, але викликають сильні емоції. Художниця відчувала світ інтуїтивно, перетворюючи враження на символи.

Її твори – це не просто прикраси, а візуальні міфи, що передають глибину народної уяви і пам'яті, візуальні висловлювання про добро, зло, страх і надію.

Особливе місце в доробку мисткині посідає картина «Атомна війна, будь проклята вона!» (1980-ті). У центрі композиції – фантастична істота, що нагадує гібрид звіра і птаха з роззявленою пащею, палаючими очима та вибуховим тлом. Образ є метафорою руйнівної сили війни, що загрожує всьому живому. Примаченко не зображує війну буквально – вона створює образ страху, що проростає з глибин народної свідомості [20].

Художниця працює гуашшю на папері, використовуючи декоративну площинність, яскраві контрасти та орнаментальне обрамлення. Фронтальна композиція без перспективи підсилює емоційну прямолінійність. Інтуїтивна рефлексія проявляється через символічне моделювання образів (страх, протест, тривога), народну міфологію (чудовисько як узагальнений образ зла) та спонтанність висловлювання (назва картини як частина художнього жесту). Примаченко говорить інтуїтивно, як мати, що вболіває за дітей. Симетрична композиція з центральною домінантою та контрастними кольорами (червоний, чорний, жовтий) створює емоційний простір, який глядач не просто споглядає, а проживає.

Інтуїтивна рефлексія також пронизує творчість Катерини Білокур, де квіткові композиції набувають метафізичного звучання. Її роботи – це не ботанічні ілюстрації, а візуальні медитації, в яких кожна пелюстка є актом емоційного самовираження. «Білокур не зображує квіти – вона говорить ними. Її живопис – це мова інтуїції, що не потребує перекладу» [8, с. 58].

Картина «Цар-Колос» (1949) є одним із найяскравіших прикладів інтуїтивної художньої рефлексії у творчості К. Білокур. У центрі полотна – пшеничний колос, оточений мальвами, волошками, ромашками, що утворюють квіткову корону. Композиція побудована симетрично, з акцентом на вертикальну домінанту, що символізує духовне

піднесення. Художниця працює в техніці олії, використовуючи дрібний мазок і багатшарову фактуру. Кожна деталь – від зернини до тини – прописана з такою увагою, що створює ефект «внутрішнього часу», де глядач зупиняється у спогляданні квіткової симфонії, в якій звучить голос її душі.

Інтуїтивна рефлексія у творі «Цар-Колос» проявляється через емоційну залученість до зображуваного, відсутність академічної стилізації та перетворення реалістичних форм на символи внутрішнього стану. Вислів майстрині «Я не можу жити без квітів. Вони – моя молитва, моя пісня, моя душа» передає її глибокий зв'язок із природою та духовністю. Вона не просто зображує квіти, а говорить ними. Цьому сприяють дрібний мазок, багатшарова фактура, симетрична композиція з центральною домінантою та теплі насичені кольори. Усе це створює ефект «внутрішнього світла», що формує емоційний зв'язок із глядачем.

Загалом твір «Цар-Колос» є прикладом інтуїтивної художньої рефлексії, в якій природа постає як духовна субстанція, а живопис – як форма внутрішнього діалогу. Її мистецтво – це унікальне естетичне явище, філософське висловлювання про красу, любов і буття. Через інтуїцію, емоцію та глибоку спостережливість мисткиня створює неповторний художній простір, що залишається актуальним у сучасному мистецтвознавстві.

Таким чином, інтуїтивна художня рефлексія є формою невербального мислення, що поєднує емоційне, сенсорне й архетипне. Вона дає змогу митцю створювати образи, які не пояснюють, а переживають світ, відкриваючи простір для глибинного естетичного діалогу між автором і реципієнтом.

У психології мистецтва когнітивна художня рефлексія розглядається як управління уявою та здатність одночасно усвідомлювати задум і способи його реалізації. Це ґрунтовно розглядає О. Кривцун, який вважає, що кристалізація творчого імпульсу потребує вольового зусилля та самоорганізації, адже кожен мазок змінює композицію, змушуючи митця зіставляти результат із

внутрішнім «почуттям цілого» [9]. Така рефлексія передбачає раціональний аналіз процесу, техніки, символіки та структури твору, де художник виступає як дослідник, що свідомо формує зміст і форму.

Яскравим прикладом реалізації когнітивно-експериментальної художньої рефлексії є творчість видатного українського живописця сучасності Івана Марчука, що постає як візуалізація внутрішнього діалогу митця з матерією. Його твори втілюють антиномічну природу художнього мислення – поєднання раціонального аналізу з емоційною глибиною. Серії «Погляд у безмежність» та «Голос моєї душі» демонструють здатність митця до глибокого самопізнання через трансформацію образу світу [13, с. 88–95].

Серія «Голос моєї душі» Івана Марчука демонструє його здатність до глибокого самопізнання через трансформацію образу світу. Художник звертається до теми внутрішньої порожнечі, духовного пошуку, метафізичного болю, що візуалізується через складну текстуру, багатшарову лінійність і метафоричну фрагментацію простору. Сам митець відверто зізнається: «Я не малюю картини – я виводжу душу на полотно. Іноді вона кричить, іноді мовчить, але завжди говорить правду» [13]. Ці слова демонструють здатність художника до глибокого самопізнання через трансформацію образу світу. Це увиразнює екзистенційний тип художньої рефлексії, що фокусується на внутрішніх «межових» переживаннях митця: страх, самотність, смерть, покликання, втрати, духовні кризи. При цьому образ постає не як декоративна форма, а як засіб осмислення буття, спосіб візуалізації глибинного екзистенційного досвіду.

Живописні твори із серії «Голос моєї душі» створені в авторській техніці «пльонтанізм», що поєднує мікроскопічну деталізацію з мереживною фактурністю. У центрі композицій – абстрактні або напівфігуративні образи, що візуалізують стан внутрішнього неспокою, пошуку, самозаглиблення. Характерною рисою серії є відсутність чіткої перспективи, що створює ефект «внутрішнього простору», де глядач не споглядає,

а занурюється. Колористика приглушена, з домінуванням вохристих, сірих, індигових тонів, що підсилює атмосферу екзистенційної тривоги.

Серія «Голос моєї душі» є візуальним осмисленням буттєвих питань: самотності, часу, смерті, пам'яті. У творах Марчука немає відповіді – є лише запитання, що формуються через ритм ліній, пульсацію фактури, напруження кольору. Ці твори можна трактувати як форму візуального екзистенціалізму, де живопис стає медіумом філософського пошуку. Адже Марчук створює не образ світу, а образ внутрішнього переживання світу. Цьому сприяють така стилістична особливість письма, як мереживне переплетення хроматичних ліній, абстрактно-символічна композиція без лінійної перспективи та відповідна колористика: приглушені, глибокі тони, що створюють ефект внутрішнього світла. Ці засоби формують у глядача стан медитативного споглядання, що наближає живопис до духовної практики.

Отже, серія «Голос моєї душі» І. Марчука є прикладом екзистенційної художньої рефлексії, що поєднує індивідуальну техніку з глибоким філософським змістом. Через візуальну мову «пльонтанізму» художник створює простір внутрішнього діалогу, де живопис стає формою буттєвого запитання. Його твори – це не репрезентація світу, а візуалізація душі, що шукає себе в межовому досвіді.

Особливістю екзистенційної художньої рефлексії є її антиномічна природа: поєднання болю і краси, руйнації і творення, порожнечі і сенсу. Цей процес супроводжується візуальним мінімалізмом, драматичною композицією, приглушеною палітрою, символічними метафорами, що апелюють до глибинних пластів свідомості.

Екзистенційну рефлексію також помітно у творчій спадщині одного з найвизначніших українських художників-сучасників, живописця, графіка, скульптора, а також автора інсталяцій та об'єктів Олега Тістола. «Мистецтво, стверджує художник, – це не втеча від реальності, а спосіб її витримати. Іноді – єдиний» [2, с. 7]. Тому в його творах

образи української ідентичності фігурують як помежові конструкції, що балансують між історичною травмою і культурною трансформацією.

Зокрема, у серії «Національна географія» художній образ стає способом осмислення колективної екзистенції, де особисте переживання переплітається з історичним контекстом. Автор створює портрети екзотичних персонажів (непальців, масаї, в'єтнамців, манчжурців) на основі ілюстрацій із журналів. Ці образи не є етнографічними фіксаціями, а радше візуальними метафорами, що репрезентують «іншого» як дзеркало для самопізнання. Сам художник зазначає: «Малюючи екзотичних персонажів, я ніби малюю власний портрет» [15]. При цьому використання кахельної плитки в якості живописного тла слугує символом стандартизації, побутової уніфікації, що контрастує з унікальністю зображених постатей. Такий прийом створює напругу між локальним і глобальним, між особистим і масовим.

У портретах Тістол порушує питання екзистенційної самотності, втрати автентичності в умовах глобалізованого світу. Його персонажі – це не просто «чужі», а носії культурного коду, що перебуває під загрозою стигматизації та зникнення. У цьому контексті серія «Національна географія» постає як художня рефлексія над тим, що означає бути собою в епоху симулякрів і культурної гомогенізації [1].

Художник використовує візуальні засоби, притаманні поп-арту (трафарети, растри, площинність), щоб підкреслити штучність і декоративність образів, які водночас є глибоко особистими. Це створює парадокс: копія без оригіналу, симулякр, що стає єдиною формою існування ідентичності [19, с. 188]. Техніка: олія або акрил на полотні. Композиція: фронтальні портрети, часто з нейтральним тлом. Колористика: яскраві, контрастні кольори, що підсилюють декоративність. Ці засоби створюють ефект «візуальної антропології», де кожен образ – це не лише репрезентація, а й інтерпретація культурного досвіду.

У цілому серія «Національна географія» є прикладом екзистенційної художньої

рефлексії, що поєднує постмодерністську естетику з глибоким філософським змістом. Через образи «інших» Тістол говорить про себе, про втрату ідентичності, про пошук культурного коріння в умовах глобалізації. Його живопис стає простором діалогу між особистим і колективним, між унікальним і стереотипним.

Таким чином, екзистенційна художня рефлексія є глибоким внутрішнім процесом, що поєднує естетичне, філософське і психоемоційне. Вона дає змогу митцю репрезентувати власний досвід та створювати простір для діалогу з реципієнтом, у якому відбувається спільне осмислення межових станів буття.

Якщо екзистенційна художня рефлексія зосереджується на внутрішньому буттєвому досвіді митця, то її соціокультурний різновид розширює межі індивідуального, інтегруючи образ у ширший контекст колективної пам'яті, історичних травм, культурних кодів і соціальних трансформацій. У цьому типі рефлексії художній твір постає як медіатор між особистим і суспільним, де естетичне переживання поєднується з етичним осмисленням реальності.

На переконання А. Ложкіної, «народне мистецтво стало тією нішею, де жінки отримали домінуючий голос, а декоративні зображення – формою культурної пам'яті, що трансформується у сучасному мистецтві» [12]. Це твердження підкреслює той факт, що соціокультурна художня рефлексія передбачає осмислення соціальних, історичних, культурних контекстів через естетичну, комунікативну, моральну й ідентифікаційну функції образу. Такий тип рефлексії особливо актуалізується в періоди суспільних змін, воєнних конфліктів, культурних зрушень, коли мистецтво стає формою публічного висловлювання.

Видатна українська художниця і педагог Тетяна Яблонська суттєво вплинула на розвиток національного мистецтва ХХ століття. Її лірична, вільна манера живопису, зосереджена на темах праці, материнства і краси буденності, втілює соціальну емпатію. У творах, зокрема «Хліб», поєднуються сенсорна локалізація жесту, погляду і простору

з гуманістичним змістом. Жінка постає як символ праці, гідності та моральної сили народу. Художній образ набуває етичного виміру, стаючи естетичним посланням до колективного досвіду.

Картину «Хліб» створено в техніці олії на полотні, що має монументальні розміри. Композиція побудована горизонтально, з домінуванням скирти пшениці, що закриває горизонт, створюючи ефект театральної сцени. У центрі – молода селянка, яка засукує рукав, готуючись до роботи. Її поза енергійна і впевнена. Інші жінки, зайняті збиранням зерна, репрезентують не пасивні фігури, а суб'єкти дії, що формують нову реальність. Колористика полотна базується на теплих золотистих тонах, що створюють атмосферу щедрості та радості. М'яке розсіяне світло підкреслює обличчя та жести, наближаючи твір до імпресіоністичної естетики [3, с. 112].

Створена після голодних років, картина «Хліб» візуалізує перший щедрий повоєнний врожай. За словами самої художниці, «у тому романтичному творі була щира правда першого щедрого повоєнного врожаю» [25, с. 13]. Хліб у картині виступає не лише як продукт, а як символ життя, достатку, відродження. Образи жінок у творі Т. Яблонської – це не лише ідеологічні конструкції «нової людини», а й візуальні репрезентації тілесної суб'єктності, що втілює гідність і силу. Таким чином, художниця поєднує естетичну довершеність із соціокультурною рефлексією, яка виходить за межі офіційної ідеології.

Отже, живописне полотно «Хліб» є прикладом того, як художній твір може поєднувати естетику соцреалізму з гуманістичним змістом. Через образи праці, жіночої тілесності та символіки хліба Т. Яблонська створює візуальну медитацію над темами гідності, відродження та надії. Соціокультурна художня рефлексія у цьому творі набуває універсального звучання, що залишається актуальним і в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Художній образ у творах Т. Яблонської виконує естетичну й етичну функції, слугуючи засобом комунікації між автором

і суспільством. Така рефлексія активізує моральні, культурні та емоційні смисли, поєднуючи індивідуальне переживання митця з його здатністю трансформувати внутрішній досвід у живопису. У цьому контексті особливої уваги заслуговує висловлювання геніальної майстрині: «Тепер дійшла висновку, що в мистецтві головне – особистість художника, його безпосередні почуття, поезія його душі й уміння захопити цим глядача» [21, с. 78]. Ця теза підкреслює унікальність автора як суб'єкта творчості, чий досвід і чутливість формують зміст твору та структурують рефлексивний процес, задаючи його тональність і семантику.

Термін «поезія душі» вказує на метафоричну природу художньої рефлексії, яка виходить за межі раціонального аналізу. Безпосередні почуття, згадані у цитаті, є маркерами автентичності, що забезпечують щирість і глибину мистецького висловлювання. У цьому аспекті художня рефлексія постає як форма емоційного самовираження, що не потребує додаткових пояснень, а діє через естетичну інтуїцію.

Соціокультурна рефлексія також яскраво простежується у творчості Олександра Ройтбурда – видатного українського художника й громадського діяча, одного з найвпливовіших представників постмодерну, лідерів «трансавангарду» та «Нової української хвилі». Його мистецька стратегія базується на «деконструкції канонів», іронічному переосмисленні класичних сюжетів та «інтелектуальній грі з культурними кодами», що дало змогу здійснювати критичний діалог з історією, політикою, масовою культурою та національною ідентичністю.

Так, у серії робіт, представлених на виставці «Постмодерна ікона» (2018), О. Ройтбурд звертається до образів західноєвропейського живопису (Рембрандта, Веласкеса, Гойї та ін.), трансформуючи їх у «візуальні метафори сучасної України», де класичне поєднується з гротеском, а сакральне – з профанним. Така художня мова є формою «соціокультурної рефлексії», що деконструє усталені уявлення і водночас створює нові смислові горизонти.

Живописне полотно О. Ройтбурда «Єврейське весілля» (2021) є візуальним прикладом соціокультурної рефлексії. Картину створено в техніці олії у формі диптиху, що поєднує фігуративність із елементами гротеску. Стилiстично вона належить до трансавангардного напрямку, що дозволяє художнику вільно поєднувати цитати з різних культурних пластів – від М. Шагала до радянського соцреалізму – у межах постмодерністської деконструкції ритуалу [11]. Сюжет весілля виступає етнографічним мотивом і водночас метафорою культурної тягlosti, що протистоїть асиміляції та забуттю. Як етнічний єврей, митець звертається до теми сакрального ритуалу, тобто способу візуалізації пам'яті, що проростає крізь історичні катастрофи.

У контексті останнього періоду життя художника, коли він очолював Одеський художній музей і активно модернізував його діяльність, картина набуває додаткового значення. Вона стала не лише мистецьким висловлюванням, а й громадянським маніфестом проти культурної амнезії, апелюючи до пам'яті та етики. Персонажі постають як архетипи соціальних ролей і наративів, що спонукають глядача до рефлексії над власною ідентичністю в межах колективної пам'яті. Теплі, насичені тони (вохра, бордо, індиго) створюють атмосферу ритуальності, а контрастні плями порушують гармонію, провокуючи роздуми. Енергійний мазок і багат шарова фактура передають експресивну напругу, властиву стилю Ройтбурда.

Отже, картина «Єврейське весілля» є прикладом того, як сучасний український живопис може поєднувати художню форму з соціокультурним змістом. Через інтертекстуальність, іронію та глибоку рефлексію О. Ройтбурд створює візуальну медитацію над темами ідентичності, пам'яті та культурної спадкоємності. Митець зазначав: «Мистецтво – це не втеча від реальності, а її деконструкція. Через образ ми не просто бачимо, ми переосмислюємо» [18, с. 9]. Художній твір у цьому контексті постає як «естетичне свідчення», що фіксує напруження між минулим і сучасністю, між індивідуальним

баченням і колективною пам'яттю. Ройтбурд не просто цитує культурну спадщину, «перепишує» її, виявляючи приховані ідеологічні шари, травми, парадокси. Його роботи функціонують як «візуальні есе», де кожен елемент – це фрагмент дискурсу про ідентичність, владу, свободу, історію.

На переконання О. Ройтбурда, образ – це завжди позиція, навіть якщо він не містить прямої політичної символіки. Саме через це художник часто вдається до інтерпретації образу «українського бароко», яке в його творчості набуває «постмодерної пластичності»: декоративність поєднується з критичністю, а естетика – з політичною інтенцією. У цьому сенсі його соціокультурна рефлексія водночас постає як форма художнього мислення та «інтелектуальна позиція», що апелює до глядача як співучасника діалогу.

Таким чином, соціокультурна художня рефлексія у творчості О. Ройтбурда виконує місію критичного переосмислення культурної спадщини, активізує моральні, емоційні та ідентифікаційні смисли, формує діалогову площину між автором і суспільством, між історією і сучасністю. Вона є способом художнього висловлювання, та інструментом культурної трансформації, що відкриває нові горизонти для мистецької комунікації.

Уміння захопити глядача є завершальним етапом будь-якого різновиду художньої рефлексії, коли індивідуальне переживання набуває універсального звучання. Це передбачає не лише естетичну переконливість твору, а й здатність до емпатійної взаємодії. Глядач стає співучасником внутрішнього світу художника, що відкриває простір для діалогу, співпереживання та інтерпретації.

Отже, художня рефлексія постає як ключовий механізм живописного образотворення, що забезпечує самопізнання митця, формування авторського стилю та смислотворення через художній образ, у якому поєднуються інтуїтивні, когнітивні, екзистенційні й соціокультурні чинники.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що художня рефлексія є складним, багатовимірним феноменом, що поєднує когнітивні, емоційні, сенсорні та особистісні

компоненти творчого мислення. Визначено, що рефлексивне мислення митця формується на основі комплексу психологічних передумов, серед яких провідними є спостережливість, емоційна чутливість, інтуїція та здатність до критичного самооцінювання.

Розкрито синкретичну природу художнього образу як носія сенсорних, емоційних і символічних складників, що утворюють нерозривну єдність і не підлягають спрощеному аналітичному розчленуванню. Структура художнього мислення постає як динамічна взаємодія внутрішнього досвіду митця з культурними смислами, що формуються навколо образу й твору – ключових носіїв значення. Вони водночас репрезентують індивідуальне бачення автора та інтегрують універсальні культурні коди. Змістові рівні художнього діалогу – образ, символ, смислового домінанта, міф – утворюють багатопланову систему комунікації між митцем, твором і реципієнтом, активізуючи процес інтерпретації, рефлексії та емпатійного співпереживання.

Систематизовано функціональні вияви художньої рефлексії: як механізму саморегуляції творчого процесу, форми смислотворення, чинника формування авторського стилю та основи мистецької комунікації. На основі аналізу творчої спадщини українських живописців виокремлено чотири типи художньої рефлексії: інтуїтивну, когнітивну, екзистенційну та соціокультурну, кожна з яких репрезентує специфічні способи осмислення дійсності у художньому образі.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що художня рефлексія є багатовимірним феноменом, який поєднує інтуїтивне і раціональне, особистісне і колективне, емоційне і концептуальне. Її типологічне розмаїття відкриває перспективи для глибшого розуміння механізмів творчого мислення, формування авторського стилю образотворення й активізації естетичного судження. Це є цінним матеріалом для мистецтвознавства, психології творчості, педагогіки мистецтва та культурологічного аналізу.

Література:

1. Абрамович І. Олег Тістол: візуальна історія української ідентичності. Художня культура. *Актуальні проблеми*. 2019. № 15(1). С. 6–13. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.168967](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.168967)
2. Абрамович І. Творчість Олега Тістола у контексті сучасного українського мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 7–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_3
3. Бойко Т. Візуальна риторика радянського живопису: семіотичний аналіз. Харків : Майдан, 2019. 198 с.
4. Ван Гог В. Листи до брата Тео. Переклад з французької / Упоряд. І. В. Дзюба. Київ : Веселка, 1990. 384 с.
5. Дорошко І., Малихіна О., Туріщева Л. Дослідження інтуїції як феномену творчої діяльності. *Збірник наукових праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. Харків, 2023. URL: <https://surl.luhlib.org/ozqfma>
6. Єременко О. В. Синкретизм художньої образності української прози другої половини XIX – початку XX століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 2008. 36 с.
7. Єременко О. В. Теоретичні аспекти кореляції синтетичних та синкретичних процесів творення художнього образу. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2010. Вип. 3. С. 11–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_2010_3_4
8. Катерина Білокур: мистецька заповідь / Уклад. Н. Самрук, О. Шестакова. Київ : Родовід 2010. 200 с.
9. Кривцун О. А. Психологія мистецтва. Рефлексія як «управління» уявою. URL: https://stud.com.ua/142873/psihologiya/refleksiya_upravlinnya_ujavoyu#593
10. Лагутенко О. Інтерпретація теми Давньої Русі у графіці Георгія Якутовича: психологія творчого процесу. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 19–27. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/333476>
11. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с. URL: <https://surl.luhlib.org/tfxiht>
12. Марчук І. Погляд у безмежність: альбом. Київ : Майстер книг, 2008. 192 с.
13. Марчук І. С. Голос моєї душі. Київ : Фенікс, 2019. 112 с.
14. Новіков Б. В., Руденко Т. П., Потіщук О. О. Художня творчість та розвиток естетичної думки: філософська рефлексія. *Дискурс*. 2023. № 9. С. 3–5. URL: <https://surl.luhlib.org/axpoeK>
15. Олег Тістол. Серія «Національна географія» (1998–2004). URL: <https://surl.luhlib.org/egeqaa>

16. Петрова О. Передчуття твору. Евристичність гештальту. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 28–33. URL: <https://surl.lu/sakmny>
17. Пітерська О. В. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки: наук. журн. / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка*. 2020. Вип. 32. С. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.32.202450>
18. Ройтбурд: альбом / Упоряд. О. Балашова, О. Ройтбурд. Київ: Основи, 2016. 444 с.
19. Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188–196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18.
20. Собуцька Л. А. Сміливість – бути геніальною Марією Примаченко. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 2. С. 121–129. <https://surl.li/saxeut>
21. Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею: альбом / Упоряд. Г. Борисова, І. Ласка. Київ: Родовід, 2017. 84 с.
22. Ткачук О. В. Психологія художніх здатностей: моногр. Одеса: видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2012. 372 с. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/1894>
23. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16(1). С. 12–17. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/205237>
24. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка: зб. наук. пр.* 2010. № 2 (29). С. 65–69. URL: <https://surl.li/ehxfvq>
25. Яблонська Т. Спогади про «Хліб». *Образотворче мистецтво*. 1989. № 2. С. 12–15.
26. Gibson J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press, 1979. 332 p.

References:

1. Abramovych, I. (2019). Oleh Tistol: vizualna istoriia ukrainskoi identychnosti [Oleh Tistol: The Visual History of Ukrainian Identity]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 15(1), 6–13. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.168967](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.168967) [in Ukrainian].
2. Abramovych, I. (2016). Tvorchist Oleha Tistola u konteksti suchasnoho ukrainskoho mystetstva [Oleh Tistol's Art in the Context of Contemporary Ukrainian Art]. *Suchasne mystetstvo*, 12, 7–16. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_3 [in Ukrainian].
3. Boiko, T. (2019). Vizualna rytoryka radianskoho zhivopysu: semiotychnyi analiz [Visual Rhetoric of Soviet Painting: A Semiotic Analysis]. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian].
4. Van Hoh, V. (1990). Lysty do brata Teo [Letters to Brother Theo] (I. V. Dziuba, Ed.). Kyiv: Veselka. [in Ukrainian].
5. Dorozhko, I., Malykhina, O., & Turishcheva, L. (2023). Doslidzhennia intuitsii yak fenomena tvorchoi diialnosti [Exploring Intuition as a Phenomenon of Creative Activity]. *Zbirnyk naukovykh prats KhNPU im. H. S. Skovorody*. Retrieved from <https://surl.lu/ozqfma> [in Ukrainian].
6. Yeremenko, O. V. (2008). Synkretizm khudozhnoi obraznosti ukrainskoi prozy druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia [Syncretism of Artistic Imagery in Ukrainian Prose of the Late 19th – Early 20th Century]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. [in Ukrainian].
7. Yeremenko, O. V. (2010). Teoretychni aspekty koreliatsii syntetychnykh ta synkretichnykh protsesiv tvorennia khudozhnogo obrazu [Theoretical Aspects of Correlation Between Synthetic and Syncretic Processes in Artistic Image Formation]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, 3, 11–18. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_2010_3_4 [in Ukrainian].
8. Kateryna Bilokur: mystetska zapovid. (2010). [Kateryna Bilokur: Artistic Testament] (N. Samruk & O. Shestakova, Eds.). Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].
9. Kryvtsun, O. A. (n.d.). Psykholohiia mystetstva. Refleksiia yak “upravlinnia” uiavoiu [Psychology of Art: Reflection as “Managing” Imagination]. Retrieved from https://stud.com.ua/142873/psihologiya/refleksiya_upravlinnya_uayavoyu#593 [in Ukrainian].
10. Lahutenko, O. (2025). Interpretatsiia temy Davnoi Rusi u hrafitsi Heorhii Yakutovycha: psykholohiia tvorchoho protsesu [Interpretation of Ancient Rus' Theme in Heorhii Yakutovych's Graphics: Psychology of the Creative Process]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 21(1), 19–27. Retrieved from <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/333476> [in Ukrainian].
11. Lozhkina, A. (2019). Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia [Permanent Revolution: Ukrainian Art of the 20th – Early 21st Century]. Kyiv: ArtHuss. Retrieved from <https://surl.lt/txiht> [in Ukrainian].
12. Marchuk, I. (2008). Pohliad u bezmezhnist: albom [A Glance into Infinity: Album]. Kyiv: Maister knyh. [in Ukrainian].

13. Marchuk, I. S. (2019). *Holos moiei dushi* [The Voice of My Soul]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
14. Novikov, B. V., Rudenko, T. P., & Potishchuk, O. O. (2023). *Khudozhnia tvorchoist ta rozvytok estetychnoi dumky: filosofska refleksiiia* [Artistic Creativity and the Development of Aesthetic Thought: Philosophical Reflection]. *Dyskurs*, 9, 3–5. Retrieved from <https://www.journal-discourse.com/uk/kataloh-statei/2023/2023r-457-9/khudozhnia-tvorchoist-ta-rozvytok-estetychnoi-dumky-filosofska-refleksiiia> [in Ukrainian].
15. Oleh Tistol, (1998–2004). *Seriia “Natsionalna heohrafiia”* [Series “National Geography”]. Retrieved from <https://surl.li/eqeaa> [in Ukrainian].
16. Petrova, O. (2025). *Peredchuttia tvorcu. Evrystychnist heshtaltu* [Anticipation of the Artwork: Heuristic Gestalt]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 21(1), 28–33. Retrieved from <https://surl.lu/sakmny> [in Ukrainian].
17. Piterska, O. V. (2020). *Khudozhnii obraz u suchasnomu naukovomu dyskursi* [Artistic Image in Contemporary Scholarly Discourse]. *Filolohichni nauky: naukovyi zhurnal / Poltavskiy natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni V. H. Korolenka*, 32, 49–53. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.32.202450> [in Ukrainian].
18. Roitburd, O. (2016). *Roitburd: albom* [Roitburd: Album] (O. Balashova & O. Roitburd, Eds.). Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].
19. Skliarenko, H. (2009). *Nova khvyliia i ukrainske mystetstvo kintsia XX stolittia* [The New Wave and Ukrainian Art of the Late 20th Century]. *Suchasne mystetstvo*, 6, 188–196. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18 [in Ukrainian].
20. Sobutska, L. A. (2023). *Smilyvist – buty henialnoiu Mariieiu Prymachenko* [The Courage to Be the Genius Mariia Prymachenko]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (2), 121–129. Retrieved from <https://surl.li/saxeyt> [in Ukrainian].
21. *Tetiana Yablonska v kolektsii Zaporizkoho khudozhnoho muzeiu: albom*. (2017). [Tetiana Yablonska in the Collection of the Zaporizhzhia Art Museum: Album] (H. Borysova & I. Laska, Eds.). Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].
22. Tkachuk, O. V. (2012). *Psykhohiia khudozhnikh zdatnosti: monohrafiia* [Psychology of Artistic Abilities: Monograph]. Odesa: Vydavets Bukaiev V. V. [in Ukrainian].
23. Sheiko, V. M., & Kushnarenko, N. M. (2020). *Metodolohichna refleksiiia kulturolohichnykh i mystetstvoznavchykh doslidzhen* [Methodological Reflection in Cultural and Art Studies]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16(1), 12–17. Retrieved from <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/205237> [in Ukrainian].
24. Shcherban, O. O. (2010). *Symvolichna funktsiia khudozhnoho obrazu* [The Symbolic Function of the Artistic Image]. *Visnyk NTUU “KPI”. Filosofiiia. Psykhohiia. Pedahohika: zbirnyk naukovykh prats*, 2(29), 65–69. Retrieved from <https://surl.li/ehxfvq> [in Ukrainian].
25. Yablonska, T. (1989). *Spohady pro “Khlib”* [Memories of “Bread”]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 12–15. [in Ukrainian].
26. Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press.

Стаття надійшла: 10.10.2025

Прийнято: 27.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Плоха Ольга Василівна,

аспірантка

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0410-8647

olga_1619@ukr.net

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА: ВІД РЕМЕСЛА ДО ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ

Опішнянська кераміка є одним із найяскравіших феноменів українського народного мистецтва, що сформувався на основі багатовікових ремісничих традицій і перетворився на визнану художню школу. Її розвиток пройшов складний шлях – від локального ремесла та кустарного виробництва до становлення мистецького осередку національного масштабу. Саме в Опішні, що на Полтавщині, зосередився неповторний досвід гончарства, втілений у формотворенні, орнаменталізації, символіці й технологічних особливостях місцевих майстрів.

Важливим етапом інституціоналізації гончарства стало створення Національного музею-заповідника українського гончарства – потужного культурного центру, який поєднує музейну, науково-дослідну, освітню та видавничу діяльність. У структурі установи функціонують художні та меморіальні садиби знаних гончарів, музей родини Кричевських, бібліотека, архів і фонди, що забезпечують збирання, збереження й популяризацію матеріальної та нематеріальної спадщини українського гончарства. Значну увагу приділено документуванню творчості сучасних керамістів, зокрема тих, хто поєднує традиційні техніки з новітніми художніми підходами.

Метою статті є висвітлення еволюції опішнянського гончарства в контексті національної культурної спадщини та аналіз ролі музею-заповідника як інституції, що забезпечує збереження й трансляцію традиції. У дослідженні окреслено ключові напрями діяльності музею та його вплив на формування культурного простору сучасної України. Особливу увагу приділено взаємодії народних майстрів і професійних художників, що сприяє інноваційним трансформаціям традиційної кераміки.

Опішня сьогодні – це не лише територія пам'яті, а й активний творчий простір, де традиція продовжує жити, надихаючи нові покоління митців і споживачів культури. Таким чином, Національний музей-заповідник українського гончарства виступає ключовим чинником збереження автентичності, розвитку наукових досліджень і популяризації українського гончарства у світовому культурному просторі.

Ключові слова: опішнянська кераміка, гончарство, художня школа, музей, традиції, культурна спадщина.

Plokhа Olga. NATIONAL MUSEUM-RESERVE OF UKRAINIAN POTTERY: FROM CRAFT TO ARTISTIC FORM

Opishnia ceramics is one of the most distinctive phenomena of Ukrainian folk art, formed on the basis of centuries-old craft traditions and developed into a recognized artistic school. Its evolution followed a complex path – from local handicraft production to the establishment of an art center of national significance. It is in Opishnia, located in the Poltava region, that a unique experience of pottery has been concentrated, embodied in the form, ornamentation, symbolism, and technological features of local masters.

An important stage in the institutionalization of pottery was the establishment of the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery, a powerful cultural center that combines museum, research, educational, and publishing activities. The institution includes art and memorial estates of renowned potters, the Museum of the Krychevskiy Family, a specialized library, an archive, and extensive collections that ensure the preservation, study, and popularization of both tangible and intangible heritage of Ukrainian pottery. Particular attention is given to documenting the work of contemporary ceramic artists who combine traditional techniques with innovative artistic approaches.

The purpose of this article is to highlight the evolution of Opishnia pottery within the context of national cultural heritage and to analyze the role of the Museum-Reserve as an institution that safeguards and transmits tradition. The study outlines the main directions of the museum's activities and its influence on shaping the cultural landscape of modern Ukraine. Special attention is devoted to the interaction between folk masters and professional artists, which contributes to the innovative transformation of traditional ceramics.

Today, Opishnia is not only a territory of memory but also an active creative environment where tradition continues to live, inspiring new generations of artists and admirers of ceramic art. Thus, the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery acts as a key factor in preserving authenticity, promoting scientific research, and popularizing Ukrainian pottery in the global cultural space.

Key words: *opishnya ceramics, pottery, art school, museum, traditions, cultural heritage.*

Вступ. Опішнянське гончарство – одне із знакових явищ української народної культури та мистецтва, що уособлює цілісну художню школу з власною стилістикою, технологічними та орнаментальними особливостями. Опішнянський розпис – це самобутня техніка декоративного оздоблення керамічних виробів, що виникла і розвинулася в Опішні. Йому властиві яскраві кольори, симетричні орнаментальні композиції, стилізовані рослинні та зооморфні мотиви. Цей розпис відображає глибокі народні традиції, світоглядні уявлення майстрів і є невід’ємною складовою культурної спадщини опішнянського гончарства. Його внесено до Реєстру елементів нематеріальної культурної спадщини України.

Формування опішнянської кераміки пройшло тривалий і складний шлях: від заснування промислових майстерень до створення Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Структурні підрозділи музею – бібліотека, архів, фонди, аудіовізуальна студія, видавництво, а також музейні садиби відомих майстрів-гончарів – яскраво демонструють можливості інтеграції народно-мистецької спадщини в сучасний культурний простір.

Гончарство як мистецтво і ремесло неодноразово опинялося під загрозою занепаду через соціально-економічні зміни, урбанізацію, втрату побутової функції глиняного посуду, а також нестачу підтримки народних майстрів. Саме тому осмислення історико-мистецьких аспектів розвитку гончарства, зокрема феномену Опішнянської школи, має надзвичайно важливе значення для збереження й актуалізації традицій народної творчості. Дослідження історії цього мистецького осередку підтримує сталий інтерес до народного мистецтва, сприяє відродженню ремесел та залученню молоді до опанування гончарної справи.

Методи та матеріали. Методологічна основа дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні мистецтвознавчих, історичних і культурологічних підходів. Використано інклюзивну методику аналізу, що передбачає інтеграцію різних дисциплін – історії, етнології, культурології та мистецтвознавства. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє не лише простежити еволюцію опішнянського гончарства як художнього явища, а й осмислити його соціокультурний контекст.

В основу дослідження покладено праці сучасних українських науковців, які приділяють увагу мистецьким і культурно-історичним особливостям становлення національного гончарства. Їхні висновки й напрацювання стали теоретичним підґрунтям цієї роботи.

Так, у монографії О. Коваленка «Гончарство Полтави XVIII століття» [2] на основі писемних, археологічних, історичних та етнографічних джерел досліджено історію гончарного цеху, організаційні форми ремісництва, типологію виробів і характерні риси декору.

Монографія Л. Метки «Гончарство Опішного в іменах його майстрів» [5] ґрунтується на матеріалах польових керамологічних експедицій 2013–2017 рр. і розкриває діяльність окремих ремісничих родів Опішного, простежує їхні генеалогії, подає унікальні світлини майстрів побутової й художньої кераміки, а також спогади старожилів із збереженням локальної гончарської лексики.

О. Ликова у статті «Музеефікація приватної збірки родини Китришів як спосіб збереження гончарної спадщини майстра» [4] досліджує долю зібрання видатного опішнянського гончаря Михайла Китриша, яке стало основою приватного музею. У статті «Музейна збірка кераміки Михайла Китриша як ілюстрація гончарних традицій Опішного

1970-х–2010-х років» [3] авторка аналізує склад колекції, типологію виробів і декор, а також порушує питання атрибуції гончарних артефактів у музейній збірці.

У праці Л. Овчаренко «Передумови відкриття, діяльність та значення Опішнянського гончарного навчально-показового пункту (1912–1923)» [8] висвітлено історичні обставини створення навчального пункту, визначено два етапи його діяльності, розкрито роль керівника Ю. Лебіщака та вплив закладу на розвиток гончарства.

Особливе місце у дослідженні займає дисертація Л. Овчаренко «Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941)» [7], у якій на основі архівних, літературних і польових матеріалів досліджено механізми передачі професійних знань, передумови відкриття спеціалізованих навчальних закладів, технологічні аспекти підготовки гончарів і педагогічні принципи навчання.

Зазначені праці формують наукове підґрунтя для подальшого аналізу процесу становлення Опішнянської школи гончарного мистецтва, її внеску в збереження й розвиток народних традицій, а також для оцінки ролі освітніх і музейних інституцій у контексті української культури ХХ–ХХІ століть.

Результати і обговорення. Опішня – один із найвідоміших гончарних центрів України, історія якого налічує кілька століть. Саме тут сформувалася унікальна художня традиція, що поєднала прадавні технології, локальні орнаментальні мотиви та авторське бачення майстрів. Розвиток гончарства в Опішні відбувався як під впливом місцевих ремісничих шкіл, так і завдяки державним та громадським ініціативам із підтримки народного мистецтва.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття в Опішні функціонувала велика кількість гончарних майстерень, які забезпечували посудом не лише Полтавщину, а й інші регіони України [1]. Цей період позначений активним розвитком ремісничих осередків, появою перших навчальних майстерень і демонстраційних пунктів.

Особливу роль відіграв Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт (1912–1923), який став основою майбутнього професійного мистецького навчання. Під керівництвом Юрія Лебіщака у закладі впроваджувалися нові технології, експериментували з формами й декором, удосконалювали способи випалу.

Опішнянська школа гончарства стала унікальним прикладом поєднання народних традицій і академічного підходу до навчання. Вона сприяла формуванню мистецької мови, де кожен виріб відображає не лише індивідуальний почерк майстра, а й колективну пам'ять громади. Завдяки освітнім закладам і творчим осередкам у регіоні відбувалася поступова інституціалізація гончарства – воно перестало бути лише ремеслом і перетворилося на вид мистецтва.

Важливим етапом у збереженні гончарних традицій стало створення у 1986 році Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішні. Його діяльність охоплює наукові, експозиційні, видавничі, реставраційні та освітні напрями. Музей не лише зберігає колекції традиційних виробів, а й активно підтримує сучасних митців, організовує симпозиуми, виставки, пленери, сприяючи творчому діалогу між поколіннями [6].

У структурі музею функціонують:

- Музей мистецької родини Кричевських, який презентує спадщину видатної мистецької династії та її внесок у розвиток національного стилю;

- Музей-садиби гончарів (зокрема, родини Пошивайлів, Олександри Селюченко, Леоніда Смержа, Василя Омеляненка та інші), де збережено автентичне середовище побуту й праці народних майстрів;

- Наукова бібліотека, архів і видавництво, що забезпечують фахову підтримку дослідників;

- Аудіовізуальна студія – документує творчі процеси, майстер-класи та інтерв'ю з майстрами.

Унікальною формою музейної роботи є створення скульптурного парку, де експонуються твори сучасних керамістів із різних країн. Цей простір демонструє,

як традиційна кераміка трансформується в об'єкт сучасного мистецтва, зберігаючи при цьому автентичний характер матеріалу.

Діяльність музею-заповідника та його підрозділів є прикладом ефективної інтеграції традицій у сучасність. Опішня сьогодні – це не лише географічна точка на мапі Полтавщини, а культурний символ, який уособлює глибину народної творчості, майстерність і духовність українського гончарства.

Важливим є також соціокультурний аспект: діяльність музею формує національну ідентичність, стимулює розвиток креативних індустрій і зберігає нематеріальну спадщину.

Опішнянський розпис, включений до Реєстру елементів нематеріальної культурної спадщини України, є показовим прикладом того, як традиційне мистецтво отримує нове життя через музейні, освітні та виставкові практики.

Таким чином, сучасна Опішня виконує подвійну функцію – науково-дослідну і культурно-виховну. Вона є лабораторією народної творчості, що поєднує історичний досвід, педагогічні традиції та інноваційні підходи до збереження національної культурної спадщини [9].

Висновки. Опішнянська школа гончарного мистецтва є унікальним явищем у національній культурі України. Вона сформувалася на ґрунті багатовікових народних традицій і стала прикладом синтезу

ремісничого досвіду, художньої освіти та музейної діяльності. Її розвиток засвідчує, що народне мистецтво здатне не лише зберегти історичну спадщину, а й адаптуватися до сучасних культурних процесів.

Визначальну роль у збереженні та популяризації гончарних традицій відіграє Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, який став центром наукових досліджень, виставкової діяльності, музейної педагогіки й культурної комунікації. Його діяльність сприяє інтеграції народно-мистецьких цінностей у сучасний культурний простір, підтримує творчість майстрів і формує нове покоління митців, орієнтованих на діалог традиції та модерності.

Опішнянське гончарство виступає потужним чинником формування національної ідентичності, збереження нематеріальної культурної спадщини та розвитку українського мистецтвознавства. Досвід цього осередку є показовим прикладом ефективної взаємодії освіти, науки, культури й громадських ініціатив у сфері охорони традиційного мистецтва.

Таким чином, Опішня сьогодні – не лише музей під відкритим небом, а й живий організм національної культури, де традиція перетворюється на сучасну художню мову, а глина – на символ духовності, пам'яті й творчості українського народу.

Література:

1. Білокінь С. Гончарство на Полтавщині: історико-культурний нарис. Полтава : Полтавський літератор, 2009. 184 с.
2. Коваленко О. Гончарство Полтави XVIII століття. Полтава : АСМІ, 2010. 212 с.
3. Ликова О. Музейна збірка кераміки Михайла Китриша як ілюстрація гончарних традицій Опішного 1970-х–2010-х років. *Українська керамологія*. 2019. № 5. С. 55–64.
4. Ликова О. Музеефікація приватної збірки родини Китришів як спосіб збереження гончарної спадщини майстра. *Керамологічний вісник*. 2020. № 8. С. 112–119.
5. Метка Л. Гончарство Опішного в іменах його майстрів. Опішня : Українське науково-дослідне інститут керамології, 2017. 276 с.
6. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному: офіційний сайт. URL: <https://opishne-museum.gov.ua> (дата звернення: 10.10.2025).
7. Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941): дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 196 с.
8. Овчаренко Л. Передумови відкриття, діяльність та значення Опішнянського гончарного навчально-показового пункту (1912–1923). *Українська керамологія*. 2014. № 2. С. 89–97.
9. Пошивайло О. Опішнянська кераміка: історія, художні особливості, династії майстрів. Полтава : Вид-во «Полтавський літератор», 2005. 320 с.

References:

1. Bilokin, S. (2009). *Honcharstvo na Poltavshchyni: Istoryko-kulturnyi narys [Pottery in Poltava Region: A Historical and Cultural Study]*. Poltava: Poltavskyi Literator [in Ukrainian].
2. Kovalenko, O. (2010). *Honcharstvo Poltavy XVIII stolittia [Pottery of Poltava in the 18th Century]*. Poltava: ASMI [in Ukrainian].
3. Lykova, O. (2019). "The Museum Collection of Mykhailo Kytrysh Ceramics as an Illustration of Opishnia Pottery Traditions of the 1970s–2010s." *Ukrainska Keramolohiia*, no. 5, 55–64 [in Ukrainian].
4. Lykova, O. (2020). "Museification of the Private Collection of the Kytrysh Family as a Way of Preserving the Pottery Heritage of the Master." *Keramolohichniy Visnyk*, no. 8, 112–119 [in Ukrainian].
5. Metka, L. (2017). *Honcharstvo Opishnoho v imenakh yoho maistriv [Pottery of Opishnia in the Names of Its Masters]*. Opishnia: Ukrainian Research Institute of Ceramology [in Ukrainian].
6. National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishnia. Official website. Accessed October 10, 2025. Retrieved from <https://opishne-museum.gov.ua>. [in Ukrainian].
7. Ovcharenko, L. (2012). *Honcharne shkilnytstvo yak vyznachalnyi faktor tvorchoho rozvytku ukrainskoho tradytsiinoho honcharstva (1894–1941) [Pottery Education as a Key Factor in the Creative Development of Traditional Ukrainian Pottery (1894–1941)]* (PhD diss.). Kharkiv [in Ukrainian].
8. Ovcharenko, L. (2014). "Prerequisites for the Establishment, Activities, and Significance of the Opishnia Pottery Training and Demonstration Center (1912–1923)." *Ukrainska Keramolohiia*, no. 2, 89–97 [in Ukrainian].
9. Poshyvailo, O. (2005). *Opishnianska keramika: Istorii, khudozhni osoblyvosti, dynastii maistriv [Opishnia Ceramics: History, Artistic Features, Dynasties of Masters]*. Poltava: Poltavskyi Literator [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 16.10.2025

Прийнято: 03.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 008:316.722, 7, 7.012; 658.512.23
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.19>

Полстаєва Ганна Норайрівна,

кандидат технічних наук, доцент,
завідувачка кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0001-5201-3450
poletayevanna@gmail.com

Шейник Сергій Петрович,

старший викладач кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0009-0006-1065-2944
sheinyk.serhii@kntu.edu.ua

МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Метою статті є дослідження медіа-мистецтва з точки зору використання поєднання традиційного дизайну з сучасними технологіями, що використовують мережеві ресурси.

Методологія дослідження базується на засадах системності та комплексного підходу. Застосовано методи синтезу, зіставлення та узагальнення, що дозволило виявити особливості нових медіа в дизайні візуальних комунікацій.

Розвиток науки і техніки надає можливість нової форми візуальної комунікації, а саме медіа-мистецтво, яке створено на основі концепції. Виділено переваги та недоліки нового медіа з використанням дизайну візуальних комунікацій. Традиційним засобам дизайну, таких як текст, зображення, аудіо та інші притаманні динамічні форми, що є основним конструктивним образом в медіа-мистецтві. Наряду з широким використанням технологій мережевих, фотографічних технологій, електронних інформаційних технологій і цифрових медіа-технологій у дизайні активно розвиваються ресурси візуальних зображень. З розвитком цифрових медіа-технологій стрімко розвивається дизайн візуальної комунікації. Стрімкий темп життя людей змушує поточний попит на різноманітні види інформації постійно розширюватися, і первісний інформаційний вираз вже не може задовольнити потреби людей. Інформаційні потреби, різноманітність і доступність – це нові вимоги людей до доставки інформації. Під впливом цифрових медіа дизайн візуальної комунікації отримав нові можливості, що призвело до нових змін. У цій статті в основному аналізується дизайн візуальної комунікації в епоху цифрових медіа. Наукова новизна полягає в розширенні сутності медіа-мистецтва в контексті дизайну візуальних комунікацій, що ґрунтується на поєднанні традиційних засобів з сучасними технологіями мережевих ресурсів. Надано переваги використання нових медіа створення візуальних образів на основі концепції.

Ключові слова: медіа-мистецтво, дизайн, візуальні комунікації, візуальний образ, мережеві технології, динамічний образ, художній дизайн, традиційний дизайн, естетика, мистецтво, сучасний дизайн, мультимедійний дизайн

Polietaieva Hanna, Sheinyk Serhii. MEDIA ART AS A FORM OF VISUAL COMMUNICATION

The purpose of the article is to study media art from the point of view of using a combination of traditional design with modern technologies that use network resources.

The research methodology is based on the principles of systematicity and an integrated approach. Methods of synthesis, comparison and generalization were applied, which allowed us to identify the features of new media in the design of visual communications.

The development of science and technology provides the opportunity for a new form of visual communication, namely media art, which is created on the basis of a concept. The advantages and disadvantages of new media using visual communication design are highlighted. Traditional design tools, such as text, images, audio and others, are inherent in dynamic forms, which are the main constructive image in media art. Along with the widespread use of network technologies, photographic technologies, electronic information technologies and digital media technologies in design, visual image resources are actively developing. With the development of digital media technologies, visual communication design is rapidly developing. The rapid pace of people's lives makes the current

demand for various types of information constantly expand, and the original information expression can no longer meet people's needs. Information needs, diversity and accessibility are people's new requirements for information delivery. Under the influence of digital media, visual communication design has gained new opportunities, which has led to new changes. This article mainly analyzes the design of visual communication in the era of digital media. The scientific novelty lies in expanding the essence of media art in the context of visual communication design, which is based on the combination of traditional means with modern network resource technologies. The advantages of using new media to create visual images based on the concept are given.

Key words: *media art, design, visual communications, visual image, network technology, dynamic image, artistic design, traditional design, aesthetics, art, modern design, multimedia design.*

Вступ. Медіа-мистецтво наразі займає більший простір у житті людей та через мережу та розвиток цифрових технологій впроваджується до всіх сфер діяльності. Але серед знавців, що займаються відповідною роботою нових медіа, не має чіткого поняття мистецтва нових медійних засобів. Тому необхідно розуміти основні концепції та характеристики медіа-мистецтва, мати представлення про новий вид мистецтва, для покращення візуальної складової сучасного дизайну.

Медіа-мистецтво – це художній твір, що створене на основі цифрових та мережових технологій, включаючи мережеве мовлення, цифрове відео-мистецтво, мережеве анімаційне кіно, мобільне телебачення та інше [1]. В даному контексті роботи поєднують основну концепцію з використанням цифрових мережових технологій. Розвиток науки та технологій впливають на область художнього дизайну, але в той же час художні форми змінюються та створюють новий погляд авторів.

Актуальним і доцільним в даний час є проведення досліджень в галузі дизайну візуальних комунікацій через використання нових медіа, обґрунтування динаміки простору та емоційний стан людей. Дослідження мають сприяти формуванню цифрової мови дизайну в рамках медіа-мистецтва поєднуючи комп'ютерні, мережеві засоби для відображення концептуальної ідеї авторів.

Матеріали та методи. Методологічна основа дослідження базується на принципах системності, комплексного підходу та міждисциплінарності, що дозволило всебічно проаналізувати феномен медіа-мистецтва в контексті сучасного дизайну візуальних комунікацій. Аналітичний метод – використаний для вивчення теоретичних основ

медіа-мистецтва, зокрема визначення його сутності, структури та особливостей як нового виду візуальної комунікації. Проаналізовано праці Гарі Джеймсона, Меган Келлі, Девіда Слеса, Склярєнко Н., Патріка В. та Гартведта Г., які висвітлюють різні аспекти візуального сприйняття, комунікаційних процесів і ролі дизайну у формуванні інформаційного середовища. Метод синтезу – застосований для поєднання традиційних принципів дизайну з новими технологічними підходами, що базуються на цифрових, мережових та мультимедійних засобах. Це дало змогу сформуванню цілісного уявлення про трансформацію художнього простору під впливом цифрових медіа. Метод порівняння – використано для визначення відмінностей між традиційними формами графічного дизайну та сучасними цифровими форматами візуальних комунікацій. Порівняльний аналіз показав еволюцію засобів виразності – від статичних графічних зображень до інтерактивних, динамічних візуальних систем. Метод узагальнення – дозволив систематизувати отримані результати, визначити основні тенденції розвитку медіа-мистецтва, його переваги та обмеження в контексті сучасного дизайну. Системно-структурний аналіз – використаний для розгляду медіа-мистецтва як інтегрованої системи, що включає взаємодію художніх, технічних і комунікативних компонентів, а також визначення ролі динамічного образу як ключового елемента нової візуальної мови.

Результати. Медіа-мистецтво – це вид мистецтва, заснований на концепції, реалізований лише за допомогою технологій [1]. Висловлювання думок та ідей за допомогою нових технологій та нових медіа є основним

змістом. Художники нових медіа використовують для вираження своїх поглядів, створення та конкретизації ідей, нові форми та художні символи. Такий спосіб вплинув на дизайн візуальних комунікацій, використовуючи просту мережу та програмні додатки. Можна виділити, дизайн візуальних комунікацій виходить з рамок комерційного пакування та досягає нової художньої висоти.

Застосування комп'ютерних технологій змінює спосіб творчої складової дизайнерів та стає необхідним інструментом сучасних дизайнерських проєктів. Кожен виток розвитку науки впливає на область художнього дизайну. Наприклад, розвиток та прогресивні технології в медицині забезпечили теоретичну основу для вдосконалення малюнка, скульптури та інших форм мистецтва; прогрес у дослідженні геометрії дозволив підняти більш високий рівень теорії перспективи у живопису, вплинув на стиль багатьох художників; прогрес у хімічних дослідженнях надав художникам, які працюють олійними фарбами використовувати велику кількість фарбованих пігментів; розвиток принципів оптики та технології сприяв зміні мистецтва фотографії. Таким чином розвиток науки і техніки дуже впливає на художню творчість і важлива роль віддається в просуванні мистецтва.

Відмінними рисами мистецтва нових медіа є зв'язок та взаємодія, а ці риси виникають через використання мережевих ресурсів. Поняття створення медіа-мистецтва використовують п'ять процесів:

- поєднання;
- інтеграція;
- взаємодія;
- трансформація;
- зовнішній вигляд.

В основу медіа-мистецтва вкладено поняття візуального комунікаційного дизайну Цей термін з'явився, саме тому, що друковані засоби масової інформації як основний зміст графічного дизайну, не достатньо задовольняє потреби візуалізації інформації, змінюється форма сприйняття візуального спілкування, розвиток мови дизайну через збагачення візуальними

ефектами й виразності комунікаційного дизайну. В інформаційну епоху візуалізація інформації призвела до розробки візуальної комунікації, яка охоплює практично всі поля медіа.

З функціональної точки зору, дизайн візуальної комунікації для розширення нових медіа є тенденцією розвитку інформаційного середовища, будь-то традиційний графічний дизайн, динамічний візуальний дизайн, мультимедійний дизайн, дизайн інтерфейсу. Нові медіа ґрунтуються на наданні інформації, використовуючи естетичні аспекти. Носієм для представлення інформації є цифровий інтерфейс – цифрове уявлення графічного дизайну, де інформація, представлена перед аудиторією, виражена графікою, текстом, кольором та іншими елементами візуального дизайну, але має особливу форму вираження, поєднання традиційного візуального дизайну та сучасної науки і техніки.

Розвиток нових медіа призводить до поширення сучасного художнього дизайну через мережеві платформи та виділяє нові форми дизайну: комп'ютерна анімація, онлайн-ігри та інтерактивні відео-технології, які поєднують технології з традиційними об'єктами матеріального існування. Дизайн стає зручним для користувача і більше пов'язаний із емоційним досвідом людей.

Використання технологій у сучасному дизайні виділяється через рух, динаміку символів, які мають візуальну привабливість через використання яскравих кольорних рішень, тривимірних елементів. Відмінність динамічного дизайну візуальної комунікації від статичного у тому, що він займається уявленням площинних візуальних елементів, обґрунтовано організує формування кожного елемента, розглядає візуальні елементи у картині тимчасової лінії, лінії руху. Динаміка візуальних елементів привертає увагу людей і інтегрує в передачу інформації, викликаючи емоційний відгук, легкість запам'ятовування.

Динамічний графічний образ – це конструктивна форма, що створено у чотири-вимірному просторі, тобто конструктивний образ, який змінює стан руху. Він містить

чотири основні фактори: просторове розміщення, опорний об'єкт, напрямок та швидкість. Динамічне графічне зображення є основним проявом динамічної візуальної комунікації, її візуальною мовою, формальні правила містять у собі як універсальність графічного малюнка, так й особливість руху. З розвитком цифрових медіа та технологій нових медіа динамічна графіка стає виразним елементом дизайну. Широко використовується в цифрових медіа і стала новою формою образотворчого мистецтва. Порівняно зі статичною графікою динамічна графіка більш приваблива для людей, використовує у своїй основі графічні символи, щоб викликати динамічні зміни кольору, розміру та форми.

Аналізуючи сучасний стан нового медіа-мистецтва виділено основні переваги та недоліки, що надають можливість сформулювати подальший план дій для вдосконалення нових медіа.

Переваги візуальної комунікації у нових медіа.

Ефективність передачі. Інформація через мережу має високу швидкість та широкий діапазон передачі. Можливість надавати інформацію засобами нових медіа ефективно порівняно із традиційними формами. Дизайнери візуальних комунікацій можуть представляти інформацію динамічними образами, які не мають особливих обмежень через мережу.

Насичений інформаційний контент. Форма нових медіа, які вдосконалюються в епоху мережевих технологій, насичує зміст візуальної комунікації через динамічні форми та засоби традиційного дизайну.

Різноманітність форми передачі. Мультимедійні технології органічно інтегрували у традиційні форми для ефективною передачі інформації. В результаті були розроблені методи експресії та форми передачі, що використовуються для дизайну всіх почуттів. Змінюється концепція традиційного дизайну, розширюючи її емоційний стан.

Своєчасність. Переваги мережевих технологій дають можливість оперативної зміни та насичення контенту, використовуючи нові

медіа, на відміну від традиційних засобів, що залежать від етапів виробництва.

Інтерактивність. Мережева технологія визначає можливість багато спрямованої комунікації, використовуючи цифровий інтерфейс. З'являється можливість не лише отримувати інформацію, а й обирати, брати участь у її створенні. Дизайнери роблять акцент на взаємодію через зворотний зв'язок.

Найбільше свободи. Публікація та поширення інформації у вигляді тексту, голосу, зображення, відео та інших форм, використовуючи нові засоби масової інформації для глобального спілкування та оцінки. В епоху нових медіа можна змінювати інформацію з більшою свободою.

Передбачуваний ефект спілкування. Традиційні засоби передачі інформації мають способи оцінки та впливу, а також ефект, такий як кількість тиражів, рейтинг аудиторії, обсяг покупок та інше, у той час як ефект від дизайну візуальної комунікації під впливом нових медіа більш науковий, точний та своєчасний завдяки своєму розміттю та унікальності. Наукова, ефективна та своєчасна статистика необхідна дизайнерам для розуміння ефекту та впливу для подальшого вдосконалення візуальних комунікацій.

Недоліки дизайну візуальних комунікацій під впливом медіа-мистецтва.

Дизайн візуальної комунікації, заснований на нових медіа в мережеву епоху, є свого роду дизайном з обмеженням і стриманістю. Люди можуть вільно вибирати контент, завдяки інтерактивним характеристикам мережі, і є більш широкий вибір альтернатив. Нові медіа не мають характеристик нав'язливого читання. Однак дизайн візуальної комунікації, заснований на мережі та нових медіа, висуває вищі вимоги до дизайнерів. Через обмеження екрану комп'ютера, простір для творчості дуже обмежений. Вираз таких основних елементів дизайну візуальної комунікації, як текст, графіка, зображення тощо, в Інтернеті має більші обмеження, ніж у традиційних засобах. В основному це пов'язано з тим, що ефективність передачі мережевої інформації

значною мірою впливає апаратне забезпечення, тому елементи дизайну візуальної комунікації в епоху нових медіа, як правило, невеликі і вишукані.

Висновки. Подібно до того, як стиль мистецтва та дизайну часто перебуває під впливом стилю живопису та скульптури, мистецтво нових медіа надає далекосяжний вплив на художній дизайн візуальної комунікації. Поряд із широким застосуванням мережевих технологій, фотографічних технологій, електронних інформаційних технологій та цифрових медіа-технологій у дизайні ресурси візуального зображення значно розширилися. Художній дизайн візуальних комунікацій вже не є площинним дизайном, і перед ним постане безліч нових викликів та можливостей. Розвиток нового медіа-мистецтва

та дизайну візуальної комунікації не можна відокремити від розвитку нових технологій, і між ними існує тісний взаємозв'язок. І хоча нове медіа-мистецтво принципово відрізняється від дизайну візуальної комунікації, воно має далекосяжний вплив на дизайн візуальної комунікації. А його характеристики, такі як зв'язок, взаємодія, інтерес і високотехнологічність можуть стимулювати мислення дизайнерів візуальної комунікації з різних сторін і запроваджують нові зміни в область дизайну візуальної комунікації. Поточний дизайн візуальної комунікації швидко розвивається у бік мультимедійної передачі віртуального інформаційного образу, багатовимірною представлення та динамічного інтерактивного поля передачі інформації.

Література:

1. Wen Zhi. Discussion on Influence of New Media Art on Visual Communication Design Art. *Popular Literature*, 2015, No. 36814:93.
2. Jenieson H. Visual Communication More Than Meets the Eye By Harry Jamieson More than Meets the Eye / Harry Jenieson. – Great Britain: Intellect Books, 2007. 133 p.
3. Meghan Kelly. Visual Communication Design as a form of public pedagogy / Meghan Kelly. 2015. P. 18.
4. Sless D. Learning and visual communication / David Sless., 1981. 208 c. (Croom Helm).
5. Skliarenko N., Kolosnichenko M. The dynamical aspect of the visual communication: the system comprehension. International Scientific Conference Innovation in Science: Global Trends and Regional Aspect: Conference Proceedings, March 12-13, 2021. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”. P. 240–244 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-050-6-68>
6. Patrick V.M., Hagtvedt H. Advertising with Art: Creative Visuals /Editor(s): Mark A. Runco, Steven R. Pritzker. *Encyclopedia of Creativity* (Second Edition). Academic Press. 2011. P. 18–23. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00003-0>.

References:

1. Wen, Z. (2015). Discussion on influence of new media art on visual communication design art. *Popular Literature*, (36814), 93.
2. Jamieson, H. (2007). *Visual communication: More than meets the eye*. Intellect Books.
3. Kelly, M. (2015). *Visual communication design as a form of public pedagogy* (Unpublished manuscript).
4. Sless, D. (1981). *Learning and visual communication*. Croom Helm.
5. Skliarenko, N., & Kolosnichenko, M. (2021). The dynamical aspect of visual communication: The system comprehension. In *Innovation in science: Global trends and regional aspect* (Conference proceedings, March 12–13, 2021, P. 240–244). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-050-6-68>
6. Patrick, V. M., & Hagtvedt, H. (2011). Advertising with art: Creative visuals. In M. A. Runco & S. R. Pritzker (Eds.), *Encyclopedia of creativity* (2nd ed., P. 18–23). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00003-0>

Стаття надійшла: 23.10.2025

Прийнято: 10.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 738.3:7.05:903.25:2-17(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.20>

Пузенко Іван Вікторович,

старший викладач кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0008-7469-4830
puzenko_i@kdidpamid.edu.ua

Халмурадова Юлія Віталіївна,

доктор філософії,
доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0002-9349-231X
y.royik@gmail.com

САКРАЛЬНА СИМВОЛІКА БІНОКЛЕПОДІБНИХ ФОРМ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи полягає у розкритті символічного потенціалу біноклеподібних форм трипільської культури. На основі комплексного аналізу наукових праць археологів, культурологів, керамологів та інших науковців у статті запропоновано аналітичний огляд сакрального значення біноклеподібних посудин стародавньої цивілізації Трипілля-Кукутень. Адже форми, що мають двокамерну структуру, розглядаються нині не лише як утилітарні та ритуальні предмети, але й як носії глибоких смислів та архетипів, пов'язаних з уявленням про дуальність та цілісність світу. Дана праця розкриває основні тенденції впливу сакрального світу на розвиток керамічного ремесла, його роль у духовному становленні трипільського суспільства. Основна ідея дослідження фокусується на естетичній довершеності згаданих мистецьких форм ритуального призначення. Зазначається, що саме родючість у трипільців була головним сенсом ритуальних практик. Сакральна сфера трипільців була нерозривно пов'язана з культом родючості, і біноклеподібні посудини виступали символом шанування землі, жінки-матері і природи загалом. Окрему увагу приділено розгляду технологічних та художньо-стилістичних особливостей біноклеподібних посудин трипільської цивілізації. Проаналізовано роль та значення сакральних традицій у цьому процесі. Охарактеризовано найбільш відомі наукові версії значення біноклеподібних посудин та аргументоване власне бачення. Визначено головні риси символічної трансформації двокамерних форм у сучасному дизайні. Зазначено, що форма перестає бути ритуальною, але її символічний дуальний образ, як основа композиції, залишається ключовим у емоційному сприйнятті дизайнерського об'єкта. Таким чином, стаття підкреслює значення біноклеподібних посудин як культурного феномену, що зберігає сакральність надихаючи мистців на нові художні інтерпретації.

Ключові слова: біноклеподібні посудини, кераміка, трипільська культура, архетип, сакральна символіка, художні інтерпретації, дизайн.

Puzenko Ivan, Khalmuradova Yuliia. THE SACRED SYMBOLISM OF BINOCULARS OF THE TRYPYLIAN CULTURE

The purpose of the work is to reveal the symbolic potential of the binocular-like forms of the Tripoli culture. On the basis of a complex analysis of the scientific works of archaeologists, culturologists, ceramologists and other scientists, the article offers an analytical review of the sacred significance of binocular-shaped vessels of the ancient Trypillia-Kukuten civilization. After all, forms with a two-chamber structure are now considered not only as utilitarian and ritual objects, but also as carriers of deep meanings and archetypes associated with the idea of the duality and integrity of the world. This work reveals the main trends in the influence of the sacred world on the development of ceramic craft, its role in the spiritual formation of Trypillian society. The main idea of the study focuses on the aesthetic perfection of the aforementioned art forms of ritual purpose. It is noted that fertility was the main meaning of ritual practices among the Trypillians. The sacred sphere of the Trypillians was inextricably linked with the cult of fertility, and binocular vessels stood out as a symbol of veneration of the earth, the mother woman,

and nature in general. Special attention is paid to the consideration of the technological and artistic and stylistic features of binocular vessels of the Trypillian civilization. The role and significance of sacred traditions in this process is analyzed. The most famous scientific versions of the significance of binocular vessels are characterized and one's own vision is argued. The main features of the symbolic transformation of two-chamber forms in modern design are determined. It is noted that the form ceases to be ritual, but its symbolic dual image, as the basis of the composition, remains key in the emotional perception of the design object. Thus, the article emphasizes the significance of binocular vessels as a cultural phenomenon that preserves sacredness, inspiring artists to new artistic interpretations.

Key words: *binoculars, ceramics, Trypillian culture, archetype, sacred symbolism, artistic interpretations, design.*

Вступ. Попри стрімкий розвиток технологій та глобалізаційні процеси, матеріальна та духовна спадщина стародавніх цивілізацій залишається фундаментом в контексті сучасності. Людство й надалі буде свій культурний простір на речових свідченнях давніх культур, які беззаперечно стали невід'ємною частиною розвитку новітнього мистецтва та дизайну. Зокрема особливе місце серед них займає Трипільська культура, що залишила по собі численну речову спадщину – керамічні посудини та ритуальні форми, орнаментальні знаки, інше. Ці артефакти не лише відображають побут і світогляд трипільців, а й стають джерелом натхнення у сучасному дизайні.

Необхідно підкреслити, що Трипільська культура – унікальне явище історії людства. Завдяки «тривалому існуванню та виключно важливим виробничо-культурним процесам» [1, с. 65], вона відіграла безпрецедентну роль у становленні цивілізації Європи та Азії. Саме в культурі Трипілля-Кукутені відбулася остаточна перемога відтворюючої економіки, що було проявом неолітичної революції. Це стало можливим завдяки одночасним впровадженням землеробства та тваринництва. Адже, без свідомого переходу до ефективного вирощування рослин та тварин, що створило надлишки продуктів, та значних досягнень в ремеслах, таких як: гончарство, ткацтво, металообробка, було б неможливе створення великих поселень та розвитку цивілізації загалом. Зазначене вище стало вагомою складовою загальноєвропейських здобутків зародження першої цивілізації. Згодом, трипільці звільнились від постійних турбот про їжу і в них з'явився час для будівництва осілих поселень, виготовлення

посуду, заняття мистецтвом, формування духовного та сакрального світогляду. В даній праці ми звернемося до впливу тодішніх сакральних уявлень та ритуалів на розвиток керамічного ремесла, його роль у духовному розвитку трипільського суспільства.

Матеріали та методи. Серед досліджень «візитних карток» духовної складової Трипілля слід назвати роботи вітчизняних вчених, присвячених вивченню біноклеподібних посудин, у формі яких культова функція домінує над практичною. Зазначимо, що у період найвищого розвитку трипільської цивілізації сакральні біноклеподібні форми мали широке розповсюдження на переважній частині поселень культури Трипілля-Кукутені. Різні аспекти цієї проблеми розглядає В. Хвойка, С. Бібіков, Т. Мовша, Т. Пасек, В. Рибаків, М. Відейко [2, с. 39–52], О. Цвек, С. Рижов [3, с. 211–212], І. Заєць [1] та інші. Проте, більшість дослідників обмежуються твердженням про їх ритуальне призначення. Проблематику «біноклів» з точки зору духовності та символізму було висвітлено у поодиноких працях О. Завалія [4, с. 325–327], Д. Короля [5, с. 80–102], Є. Причепія [6, с. 37–49] та інших.

Тому значення біноклеподібних посудин, як і інших форм трипільської культури, потребують детального аналізу, зокрема з сакральної точки зору. Для досягнення поставленої мети у дослідженні використано комплексний міждисциплінарний підхід, який охоплює мистецтвознавчий, історико-культурний, порівняльно-типологічний та символічно-семіотичний аналіз. Для дослідження витоків біноклеподібної форми культури Трипілля-Кукутені та їх еволюції використувався метод історико-культурного

аналізу. Для виявлення спільних та відмінних рис у ґрунтуванні символічного значення досліджуваних форм здійснено порівняльно-типологічний та символічно-семіотичний аналізи. Мистецтвознавчий аналіз застосовувався для розгляду форми та композиційних особливостей трипільського біноклеподібного посуду.

Результати. Гончарство у трипільців виділялося в окрему галузь, а виготовлення посуду із поступовим розвитком цивілізації перетворилося на ремесло, з власною технологією виробництва, технічним оснащенням та стандартизацією посуду. Зокрема, на території великих поселень (протоміст) археологами були знайдені залишки спеціалізованих двоярусних гончарних горнів, що свідчать про існування масового виробництва. Також, високий технічний та художній рівень виробів трипільської кераміки вказує на розвиток інтелекту та високий естетичний смак творців далекого минулого. В даній праці більш детально охарактеризуємо технічні та художньо-стилістичні особливості саме біноклеподібних посудин (біноклів) трипільської цивілізації, котрими наші пращури користувалися в духовних (релігійних) практиках на зорі зародження цивілізації Європи. Особливий акцент зроблено на семантичному аспекті виробів, що дозволяє проаналізувати їх роль як носіїв сакральної символіки та архетипічних уявлень.

Варто зазначити, що біноклеподібні вироби (біноклі) – беззаперечно, важлива частина сакральної та духовної культури Трипільської цивілізації. Біноклеподібними називають посудини з двома циліндричними трубками, котрі з'єднані між собою кількома перемичками. Крім біноклів (подвійних посудин) відомі знахідки «моноклів» та «триноклів» [7].

Біноклеподібні посудини з'являються у другій половині V – першій половині IV тис. до н. е., а впродовж IV тисячоліття поширюються територіями Прикарпаття та Молдови, Пруто-Дністровського межиріччя та Правобережної України. На початку III тис. до н. е. біноклеподібні посудини з'являються по всьому ареалу культури

Трипілья-Кукутені. Також в цей період змінюється форма посудин, а саме пропорції, та зменшується кількість перемичок [8].

У статті «Керамічний посуд трипільського поселення Небелівка (за результатами розкопок 2009 р.)» Овчинников Е. підкреслює факт, що біноклеподібні вироби складаються з двох циліндричних трубок із трохи опуклими боками, які мають з обох сторін чашоподібні розтруби-навершя. Отвори трубок завжди наскрізні [9, с. 34]. На сьогодні серед «біноклів»-посудин дослідники розрізняють декілька типів конструкції трубок. Перший тип – двочастинна трубка, яка складається з двох розтрубів: невеликий верхній та нижній, що займає близько 75% висоти виробу. Також серед біноклеподібних посудин трапляються вироби з явними антропоморфними рисами. Важливою деталлю біноклів є перемички. Зазвичай таких перемичок три: верхня, центральна та нижня. Серед варіантів форм перемичок можна виділити наступні: потрійні, подвійні та пласкі з петлею-вушком збоку. Зокрема, деякі з потрійних перемичок мають антропоморфні риси: виступ зверху, що імітує голову, в центральній частині – виступи у вигляді грудей та ніг – у нижній частині. Хоча знайдені у Небелівці фрагменти «біноклів» мають сліди лише двох перемичок – верхньої і нижньої, які кріпилися по кінцях чашоподібних розтрубів. «Біноклі» з Небелівки досить великі та масивні. Прикрашено посудини навскісними смугами з трьох широких стрічок, а верхні чаші-розтруби ще і кометами [9, с. 34].

Предметами, які мають символічне значення, були насичені майже всі трипільські комплекси. Якщо враховувати численну масу «біноклів», то побачимо, що вони знаходились в кожному житлі, а окремі з них мали по кілька десятків таких виробів. Так, у культовому житлі №11 з поселення Кліщівка було знайдено 20 біноклеподібних предметів (розкопки І. Зайцева). Можна припустити, що концентрація сакральних предметів в одному житлі, а саме біноклеподібних посудин (біноклів), різноманітних фігурок та інших предметів, які утворюють культовий

комплекс (зосереджені переважно на вівтарях) пов'язані з різноманітними магічними ритуалами в образі жертвоприношення [10]. На поселенні Василівка в житлі №1 на земляній підлозі зафіксовано відкрите вогнище з бортиком підковоподібної в плані форми. Ділянка підлоги навколо вогнища була підмазана тонким шаром глини. Поруч знайдено дві зернотерки, розвали посудин, серед яких біноклеподібна посудина з обпаленою кісткою в одній з чаш [10, с. 58].

Не зважаючи на те, що «біноклі» добре відомі з археологічних досліджень, їхнє розташування у побутовому середовищі досі залишається предметом наукових дискусій, що дозволяє розкрити взаємозв'язок між матеріальною та духовною (сакральною) культурою трипільців. Адже, беззаперечно, кількість біноклеподібних форм у межах одного житла та їх розташування у плануванні поселень свідчать про їх ритуальне призначення.

За довгий час існування культури Трипілля-Кукутені формоутворюючі засади біноклеподібних виробів змінювалися, як і їх декорування. Часто у декоруванні біноклів переважає поліхромний ангобний розпис або зустрічається давлений заглиблений орнамент заповнений білою пастою (інкрустація). В. Петруню вдалося відновити декілька рецептів білої пасти. З часом на значній частині біноклеподібних виробів замість поліхромного з'являється монохромний розпис – виконаний окисом заліза, по деяких виробках зникають наскрізні отвори [11, с. 188]. Висвітлюючи глибинні процеси трипільського світосприйняття, вчений Б. Рибаків у своїй праці «Космологія та міфологія землеробів енеоліту» підкреслював приналежність біноклеподібних виробів до релігійних уявлень давніх землеробів. Світосприйняття раннього землероба він визначав формулою: зерно, земля, дощ дорівнює урожай. На його думку, малюнки на керамічних виробках мають магічне значення і їх можна зрозуміти лише при застосуванні наведеної формули.

Питання цільового призначення біноклеподібних форм досі виступає предметом наукових дискусій та залишається відкритим

для подальших досліджень. Було окреслено декілька основних версій, запропонованих різними науковцями. На думку дослідників Штернома Е. фон та Пассек Т. використання біноклеподібних посудин на піддонах спостерігається у керамічному комплексі Трипілля-Кукутені у якості підставок, але варто звернути увагу, що інших археологічних підтверджень цієї версії у трипільській культурі не виявлено. У трактуванні німецького археолога Еберта М. трипільські біноклі могли використовуватися як барабани. Подібні припущення підтверджувались етнографічними прикладами. Однак таке припущення спростовують наукові працівники з Вінницького обласного краєзнавчого музею, вказуючи, що конструкція виробу не дозволяє рівномірно натягнути на «бінокль» шкіру, тому такий барабан не зміг би нормально звучати. В інтерпретації історика та археолога Кожина П. глиняні «біноклі» були моделями дерев'яних пристроїв для перенесення зерна. Такі дерев'яні пристрої мали шкіряне дно, а перемички виробу слугували отвором для палиці. Відповідно до версії археолога Рибаків Б. так звані «біноклі» могли використовуватися в обряді «поїння землі», який вважається частиною аграрного культу родючості.

Так як, в більшості поселеннях знайдено велику кількість «біноклів», які були поширені на середньому та на початку пізнього етапу розвитку культури Трипілля-Кукутені, є всі підстави вважати, що вони застосовувались в масових релігійних (сакральних) обрядах. Ми вважаємо, що останнє згадане припущення про те, що трипільські біноклеподібні посудини служили для своєрідного обряду «поїння землі», найбільш ймовірно. Адже, трипільці були надзвичайно віруючими та не уявляли своє життя без сакральних обрядів, для них земля була Верховною Богинею. Багато дослідників розглядають біноклеподібні посудини як сакральний предмет, який символізує двох богинь з піднятими над головою чашами. Причепій Є. вважає, що біноклеподібні посудини приховують не двійку, а трійку богинь і символізують ідею їх єдності. Тому, беззаперечно,

трипільські біноклеподібні посудини – ритуальний інструмент аграрного культу. Уся їх кераміка просякнута міфологією та архетипами. Існує кілька точок зору призначення «біноклів», та при всій багатоваріантності пояснень функціонального призначення посудин, їх трактовка зводиться до ритуалу пов'язаного з культом родючості та обрядових практик, пов'язаних з достатком та переходом між світом живих і давніх предків. Спіралевидні орнаменти підкреслюють ідею руху енергії та циклічності життя, форма вказує на дуальність природних і космічних сил.

Таким чином, можна стверджувати, що біноклевидні вироби (біноклі) використовувались, як магічні скульптури (предмети) при певних сакральних діях. Форми біноклеподібних виробів підпорядковувались певним магічним функціям, хоча різноманітність трактовки форм, об'ємів та декорування біноклів вражає. Наприклад, О. Цвек у науковій праці описує біноклеподібний посуд зі Шкарівки, який відтворює жіночий образ. На аналогічній посудині з Веселого Кута розтруби з'єднуються з ромбом з округлим отвором у середині. Ромб пов'язується дослідниками з символом жінки та родючості, а округлий отвір у перемичці символізує солярний знак. Поєднання між собою символів родючості та астральних знаків вказує на полісемантичність релігійних уявлень трипільців [12].

Безпосередньо проблематика біноклеподібних посудин рідко ставала окремим об'єктом досліджень, однак у контексті вивчення духовної культури трипільського населення, це питання завжди посідало провідне місце. Відмітимо, що про естетичні вподобання наших пращурів не можна говорити окремо без аналізу їхнього сакрального бачення світу. Людина давнього суспільства жила в просторі, де її дії підпорядковувалися містичним ритуалам, що знайшли відображення в артефактах трипільської культури. Для людини енеоліту сакральне – це те, що відображає світовий порядок, їх особливе бачення світу. Тому, духовність трипільців відобразилась на всій матеріальній культурі. І кераміка наших

пращурів не є виключенням. Багатство форм і об'ємів, орнаменти насичені магічними символами та сакральними образами, прикрашають кераміку трипільців. Тут доречно нагадати слова Рибаківа Б.: «Трипільське ритуальне мистецтво було набагато складнішим і багатограннішим ніж ми його уявляємо». Важливою умовою пізнання духовного рівня стародавніх суспільств, особливо на основі археологічних знахідок, є вивчення практичної участі тогочасних людей у виробництві, соціальних структурах – сім'ї, общині. Важливим є також урахування значимості навколишнього природного середовища та взаємодії людини і природи.

Ми підтримуємо думку Є. Гула, що нині Трипільська культура стала прикладом художньо досконалого оформлення утилітарних предметів побуту в період первісного суспільства на території України. У цьому контексті її можна розглядати як фон і ґрунт для прообразу сучасного мистецтва дизайну [13, с. 132–139].

На нашу думку, для сучасних дизайнерів формоутворення та орнамент біноклеподібного посуду Трипільля-Кукутені становить великий інтерес, оскільки архетип дуальності універсальний. Форма цих посудин символізує подвійність, що й сьогодні переосмислюється та використовується в сучасному дизайні. Зауважимо, що значення подвійної посудини було значно підсилене разом з відкриттям на європейському континенті Храму трипільської культури [14, с. 97–121; с. 309–334], що поблизу села Небелівка, Кіровоградської області. Храм став зразком організованого духовного життя хліборобської спільноти з віднайденими символами релігійного культу в сакральному просторі будівлі. І ось на одному із семи вітарів Храму археологи знайшли фрагменти так званого «бінокля». В проблематиці ритуального «бінокля», на наш погляд, варто відійти лише від зовнішніх ознак. Відомі археологічні знахідки з внутрішнім наповненням посудини свідчать про те, що використовувався він по різному. В одному випадку був повністю заповнений зерном [15, с. 156], в іншому перепаленими відщепами з крем'яними

наконечниками стріл. Маніпуляції з «біноклем» могли відрізнятися у залежності від священнодійства й ситуації, а ось внутрішньо духовний символ «парних» структур поєднаних в один об'єкт залишався одним [16].

Висновки. Отже, біноклеподібні посудини є значущим феноменом матеріальної та духовної культури Трипільської цивілізації, що поєднують утилітарно-ритуальне призначення з глибоким символічно-сакральним наповненням. Естетична довершеність біноклеподібного посуду свідчить про високий рівень художньо-образного мислення трипільців, їх майстерність поєднувати форму і зміст в гармонійне ціле. Підтверджено, що родючість

була головною цінністю сакрального світогляду у Трипільській культурі та головним смисловим виміром усієї цивілізації, фундаментом у ритуально-обрядовій культурі трипільського суспільства. Біноклеподібні посудини акумулюють архетипи родючості, жіночого начала та ідеї оновлення життя. Отже, головний сенс дослідження цієї унікальної пластики має полягати у визначенні її внутрішнього значення, без надмірної уваги до зовнішніх деталей, які постійно змінювалися. Збереження візуальної форми символіки при втраті її семантичного значення обумовлює необхідність комплексного вивчення останнього в контексті культурної спадщини.

Література:

1. Заець І. Витоки духовної культури українського народу. Київ : Аратта. 2006. 328 с. С.65.
2. Відейко М., Гошко Т. Дослідження та експериментальне відтворення технологій мальованого посуду трипільської культури. *Київські історичні студії: науковий журнал*. 2020. № 1 (10). С. 39–52. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-0757.2020.1.6> (дата звернення: 10.07.2024). DOI: 10.28925/2524-0757.2020.1.6
3. Рижов С. Трипільська цивілізація у спадщині України: *матеріали наук.-практ. конф. «Трипілля: до 110-річчя відкриття трипільської культури»*, 30-31 травня 2003 р. Київ : Вид. центр «Просвіта», 2004. С. 211–212.
4. Завалій О. Трипільські «біноклі». Київ. С. 325–327. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/15994/1/46.pdf>],
5. Король Д. Спроба реконструкції трипільської міфології за пам'ятками мистецтва. 1999. С. 80–102. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dd227dc8-9337-40d4-860d-b38ff567f49f/content>
6. Причепій Є. Культурні керамічні вироби та орнаменти посуду трипільців у світлі ідей праміфу. *The culturology ideas*. 2018. №13 С. 37–49. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD13_Prychepii.pdf
7. Куценяк О. Біноклеподібні посудини, або загадки трипільської культури у фондах Львівського історичного музею. 2017. URL: <https://photo-lviv.in.ua/binoklepodibni-posudyny-abo-zahadky-trypilskoji-kultury-u-fondah-lvivskoho-istorychnoho-muzeyu/> (дата звернення:05.09.25)
8. У Вінницькому музеї розповіли про глиняні «біноклі» часів трипільської культури. *Вінниця.info: веб сайт*. URL: <https://vinnitsa.info/article/u-vinnitys-komu-muzeyi-rozpovily-pro-hlynyani-binokli-chasiv-trypil-skoji-kul-tury> (дата звернення:05.09.25)
9. Овчинников Е. Керамічний посуд трипільського поселення Небелівка (за результатами розкопок 2009 р.). С. 34. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/0994e93b-937d-42ad-a498-cee220c269cb/content> (дата звернення:05.09.25)
10. Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ, 2005. 305 с. [Електронне видання]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Burdo_Nataliia/Sakralnyi_svit_trypilskoji_tsyvilizatsii.pdf.
11. Бурдо Н. Б., Відейко М. Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік. Харків: Фоліо. 2007. 415 с. С.188.
12. Цвек О. Релігійні уявлення населення Трипілля. 1993. с.74-91. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/0ed1ce36-3065-4b8a-9191-6328c2c54ec7/content>
13. Гула Є. Художнє мистецтво Трипілля в контексті розвитку українського дизайну. *Візуальні мистецтва. Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 2. (вип. 41). С. 132–139.
14. Відейко М., Бурдо Н. «Мегаструктура» – Храм на трипільському поселенні біля с. Небелівка. *Культурний комплекс Кукутень-Трипілля та його сусіди. Збірка наукових праць*. Інститут археології НАН України, 2015. 476 с. С. 97–121; С. 309–334.
15. Літопис Хмельниччини: *краєзнавчий збірник*. Хмельницький: ПП Мельник А.А. 2015. 332 с. С. 156.
16. Целик М., Бурдейна О., Гонга Л. Використання трипільських знаків в сучасному мистецтві. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/mn/mn2019/paper/viewFile/6148/5142>

References:

1. Zaiets, I. (2006). Vytoky dukhovnoi kultury ukrainskoho narodu [The origins of the spiritual culture of the Ukrainian people]. Kyiv: Aratta. 65 [in Ukrainian].
2. Videiko, M., & Hoshko, T. (2020). Doslidzhennia ta eksperymentalne vidtvorennia tekhnolohii malovanoho posudu trypilskoï kultury [Research and experimental reproduction of the technologies of painted pottery of the Trypillian culture]. *Kyivski istorychni studii: naukovyi zhurnal*. № 1 (10). 39–52 [in Ukrainian].
3. Ryzhov, S. (2004). Trypilska tsyvilizatsiia u spadshchyni Ukrainy [Trypillia civilization in the heritage of Ukraine]; *materialy nauk.-prakt. konf. "Trypillia: do 110-richchia vidkryttia trypilskoï kultury"*, 30–31 travnia 2003 r. Kyiv: Vyd. tsentr "Prosvita". 211–212 [in Ukrainian].
4. Zavalii, O. Trypilski "binokli". Kyiv. 325–327 [in Ukrainian].
5. Korol, D. (1999). Sproba rekonstruktsii trypilskoï mifolohii za pamiatkamy mystetstva [An attempt to reconstruct Trypillian mythology based on art monuments]. 80–102 Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dd227dc8-9337-40d4-860d-b38ff567f49f/content> [in Ukrainian].
6. Prychepii, Ye. (2018). Kultovi keramichni vyroby ta ornamenti posudu trypilsiv u svitli idei pramifu [Cult ceramic products and ornaments of Trypillian dishes in the light of the ideas of protomyth]. *The culturology ideas*. №13. 37–49 [in Ukrainian].
7. Kutseniak O. (2017). Binoklepodibni posudyny, abo zahadky trypilskoï kultury u fondakh Lvivskoho istorychnoho muzeiu [Binocular-shaped vessels, or mysteries of the Trypillian culture in the collections of the Lviv Historical Museum]. Retrieved from: <https://photo-lviv.in.ua/binoklepodibni-posudyny-abo-zahadky-trypilskoji-kultury-u-fondah-lvivskoho-istorychnoho-muzeiu/> [in Ukrainian].
8. U Vinnytskomu muzei rozpovily pro hlyniani "binokli" chasiv trypilskoï kultury [The Vinnytsia Museum told about clay "binoculars" from the Trypillian culture]. *Vinnytsia.info:veb sait*. Retrieved from: <https://vinnitsa.info/article/u-vinnyts-komu-muzeiy-rozpovily-pro-hlyniani-binokli-chasiv-trypil-skoyi-kul-tury> [in Ukrainian].
9. Ovchynnykov, E. (2009). Keramichni posud trypilskoho poselennia Nebelivka (za rezultatamy rozkopok 2009 r.) [Ceramic vessels from the Trypillian settlement of Nebelivka (based on the results of excavations in 2009)]. 34. [in Ukrainian].
10. Burdo, N. (2005) Sakralnyi svit trypilskoï tsyvilizatsii [The sacred world of the Trypillian civilization]. Kyiv. 305. [*Elektronne vydannia*]. [in Ukrainian].
11. Burdo, N., Videiko, M. (2007) Trypilska kultura. Spohady pro zoloty vik [Trypillia Culture. Memories of the Golden Age]. Kharkiv: Folio. 415. 188. [in Ukrainian].
12. Tsvek, O. (1993). Relihiini uivlennia naselennia Trypillia [Religious beliefs of the population of Trypillia]. 74–91. [in Ukrainian].
13. Hula, Ye. (2019). Khudozhnie mystetstvo Trypillia v konteksti rozvytku ukrainskoho dyzainu [The art of Trypillia in the context of the development of Ukrainian design]. *Vizualni mystetstva. Naukovi zapysky*. Seria: Mystetstvoznavstvo. № 2. (Vyp. 41). 132–139 [in Ukrainian].
14. Videiko, M., & Burdo, N. (2015). "Mehastruktura" – Khram na trypilskomu poselenni bilia s. Nebelivka. Kultovyi kompleks Kucuten-Trypilla ta yoho susidy ["Megastructure" – Temple in the Trypillia settlement near the village of Nebelivka. Cult complex Kucuteni-Trypilla and its neighbors.]. *Zbirka naukovykh prats*. Instytut arkhеolohii NAN Ukrainy, 476 [in Ukrainian].
15. Litopys Khmelnychchyny: kraieznavchyi zbirnyk (2015) [Litopys Khmelnychchyny: regional collection]. Khmelnytskyi: PP Melnyk A.A. 332 [in Ukrainian].
16. Tselyk, M., Burdeina, O., Honta, L. Vykorystannia trypilskykh znakiv v suchasnomu mystetstvi [The use of Tripoli signs in modern art] [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/mn/mn2019/paper/viewFile/6148/5142>

Стаття надійшла: 21.10.2025

Прийнято: 10.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.071.1.072.3(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.21>**Ракитянська Марія Ігорівна,**

Інститут проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтва України

ORCID ID: 0009-0004-8175-3385

rakytyanska@mari.kyiv.ua

ОБРАЗ ГЕРБА У ВИСТАВКОВОМУ ПРОЕКТІ «СИМВОЛИ ІДЕНТИЧНОСТІ»

У статті розглядається образ Малого Державного Герба України як частини культурного коду, що протягом століть зазнавав значних трансформацій і нині активно переосмислюється в сучасному образотворчому мистецтві. Особливу увагу приділено тому, як тризуб, один із найдавніших українських символів, функціонує у сучасній візуальній культурі, виконуючи не лише традиційну функцію офіційної атрибутики самої держави, але й роль образу спротиву, сили та єдності українського народу. На прикладі виставкового проекту «Символи ідентичності», представлений у стінах виставкової зали Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, простежується живий процес взаємодії символу тризуба із суспільною свідомістю. Експозиція демонструє як молоді художники переосмислюють та інтерпретують державний символ, відображаючи в його образі як історичні мотиви, так елементи сучасності, а саме війни. Твори експозиції розкривають символ не лише як графічний знак, а як складний візуальний образ, здатний передавати як емоційний стан суспільства, так і елементи національної пам'яті, досвід боротьби та прагнення свободи.

У цьому контексті виставка стає своєрідним простором діалогу між минулим і сучасністю, де тризуб функціонує як інструмент осмислення історичного досвіду та водночас як каталізатор формування нових культурних сенсів. Через художні інтерпретації тризуб постає як динамічний елемент культурної комунікації, що відображає зміну суспільних настроїв, укорінення нових смислів та формування оновленого відчуття національної ідентичності. Представлені у проекті роботи не лише розширюють традиційне уявлення про державний герб, але й актуалізують його значення в сучасному контексті, підкреслюючи здатність офіційного символу трансформуватися у символ єдності, стійкості й незламності. Таким чином, аналіз експозиції дозволяє виявити, яким чином художні практики сьогодення сприяють зміцненню культурної пам'яті та формують нові способи візуального осмислення української державності в умовах суспільних трансформацій.

Ключові слова: герб, тризуб, символ, ідентичність, сучасне мистецтво, архетип, візуальний наратив, культурна пам'ять.

Rakytyanska Mariia. IMAGE OF THE COAT OF ARMS IN THE EXHIBITION PROJECT 'SYMBOLS OF IDENTITY'

The article examines the image of the Small State Coat of Arms of Ukraine as a component of the cultural code that has undergone significant transformations over the centuries and is now being actively reinterpreted in contemporary visual art. Particular attention is given to how the trident, one of the oldest Ukrainian symbols, functions within modern visual culture, serving not only as an element of the state's official insignia but also as an emblem of resistance, strength, and unity of the Ukrainian people. Using the exhibition project "Symbols of Identity", presented in the exhibition hall of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, the article traces the dynamic interaction between the trident symbol and public consciousness. The exposition demonstrates how young artists reinterpret and reimagine the state symbol, embedding within its image both historical motifs and elements of contemporary realities, particularly those shaped by war. The exhibited works reveal the trident not merely as a graphic sign but as a complex visual image capable of conveying emotional states, elements of national memory, the experience of struggle, and the aspiration for freedom.

Within this context, the exhibition becomes a space of dialogue between the past and the present, where the trident functions as a tool for comprehending historical experience and simultaneously as a catalyst for the formation of new cultural meanings. Through artistic interpretations, the trident emerges as a dynamic element of cultural communication, reflecting shifts in social attitudes, the rooting of new meanings, and the formation of a renewed sense of national identity. The works presented in the project not only expand traditional notions of the

state emblem but also highlight its relevance in the contemporary context, emphasizing the ability of the official symbol to transform into a marker of unity, resilience, and steadfastness. Thus, the analysis of the exhibition reveals how current artistic practices contribute to strengthening cultural memory and shaping new approaches to the visual interpretation of Ukrainian statehood under conditions of societal transformation.

Key words: trident, symbol, identity, contemporary art, archetype, visual narrative, cultural memory.

Вступ. З початком повномасштабного вторгнення питання національної ідентичності набули особливої гостроти. Те, що раніше могло здаватися абстрактним, як, наприклад, «що значить бути українцем» – тепер стали частиною сучасної реальності, а сама відповідь потребою для кожного й кожної. Таким чином, у цих трагічних умовах війни символи, зокрема державний герб, почали виконувати не лише традиційну функцію офіційної атрибутики самої держави, але й роль образу спротиву, сили та єдності українського народу. Тризуб став маркером стійкості, символом боротьби за свободу і права на існування української нації. Саме тому, звернення до образу малого державного герба України у сучасному мистецтві та культурних практиках не є чимось випадковим. В українській культурі символічна мова відіграє особливу роль і раніше згаданий тризуб або ж прапор, вишивка чи калина не є просто її атрибутами – навпаки, вони є засобами збереження національної пам'яті та єдності. Вони концентрують у собі історичні переживання, спільні прагнення і духовну силу українського народу.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує виставковий проект «*Символи ідентичності*», представлений у стінах виставкової зали Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Проект покликаний візуально осмислити ключові символи української ідентичності, які об'єднують минуле, сучасне й майбутнє. Центральним образом експозиції є тризуб – малий державний герб України, символ спадковості, сили та незламності. Поряд із ним акцентовано роль українського прапора, мови та карти України, що в роботах митців постають як рівноцінні носії культурної пам'яті й національного коду [1, с. 108]. Таким чином, проект дає можливість простежити живий процес взаємодії символу, а саме герба, із

суспільною свідомістю: експозиція демонструє різні інтерпретації герба, які відображають як історичні мотиви або відтворення українського зображального мистецтва, так і мають у своєму зображенні елементи сучасності, а саме війни. Представлені мистецькі інтерпретації не лише переосмислюють традиційне сприйняття державного символу, а й актуалізують його значення як образу національної єдності та самосвідомості в умовах суспільних трансформацій. Саме тому дослідження сприйняття національних символів, зокрема герба, у суспільній свідомості є актуальним і необхідним задля розуміння процесів тих же суспільних трансформацій під час війни.

Метою статті є аналіз інтерпретацій образу герба в сучасному українському мистецтві, зокрема у творах, представлених на виставці «Символи ідентичності».

Матеріали та метод. Образ герба є одним із найважливіших символів, що відіграє значну роль у формуванні суспільної свідомості та національної ідентичності. Тому цілком природньо, що до нього завжди була прикута увага багатьох дослідників, які прагнули простежити еволюцію значення цього символу. Саме тому, налічується понад сорок версій походження та тлумачення сутності цього символу, які були поділені на три основні групи: предметну (відображає конкретні риси певного предмета), графічну (передає стилізоване зображення) та філософську (символічно відтворює певну ідею) [1, с. 109]. Так, наприклад, Олександр Федорович Белов [8, с. 6] вважав, що знак герба на срібниках князя Ярослава – це зображення якоря. На його думку, воно не мало релігійного підтексту і могло бути поясненим сучасними обставинами руської держави: торгівлею завдяки річковому судноплавству, що доставляло метал з якого карбувалися гроші. На противагу такому тлумаченню, Олексій

Сергійович Уваров [2, с. 127] вважав, що герб мав і релігійне значення, оскільки поруч із фігурою були зображені хрести, які не можна залишати поза увагою. На його думку, поєднання фігури (тризуба) та хреста можливо порівняти з формою кінцівки скіпетра, що тримає в руці візантійська імператриця Марія. Саме тому, він запропонував таке тлумачення образу герба: фігура (тризуба) є тотожною до скіпетра Марії, що пояснює розміщення хреста над кулькою, а крапки, які були розставлені по всій фігурі – представляють собою перли. Також, О.С. Уваров акцентує увагу на тому, що подібне зображення герба було наслідком наслідування візантійського мистецтва.

Також, були досліджені срібні монети князя Володимира часів Київської Русі, де зображення Т-подібного якоря має тризубий пропорційний вигляд та набирає класичних і постійних для цього знаку форм. Важливо зазначити, що на багатьох варіантах цього типу монет герб увінчується хрестом, який розміщується над центральною деталлю якоря – веретенем, що можливо розглядати як поєднання двох християнських символів [7, с. 43].

Інші дослідники вважають, що головна ідея тризуба полягає у відтворенні числа три, яке в давнину позначали графемою, схожою на сучасну літеру «Ш». Це, в свою чергу, має особливе яскраве вираження у порівнянні образу герба із образом Світового Дерева, де присутня ця тривимірність життєвого простору і зв'язка трьох «горизонтальних рівнів», пронизаних єдиним стрижнем, тобто своєрідної моделі Всесвіту і місця людини в ньому. До прикладу, в давньоєгипетській культурі число три ще здавна уособлювало Божественний порядок і асоціювалося з поєднанням двох елементів, що призводило до появи нового, третього [1, с. 108]. За єгипетськими переконаннями світ складається з трьох рівнів (небесного, земного і підземного), а сама людина має в собі три важливих аспекти, як, наприклад, тіло, душу та дух. Окрім цього, древні єгиптяни вірили, що кожне явище, що виникає у всесвіті, має три основні стадії, до яких відносяться

виникнення самого явища, його розвиток й завершення, що утворює замкнений космічний цикл [10, с. 273]. Ідея тривимірності світу простежувалась і в інших індоєвропейських культурах. У ведичній традиції Індії є концепція **трілокі**, тобто три світи: світ богів, земний світ та пекло. У скандинавів, в свою чергу, дев'ять світів, але вони теж згруповані у три яруси, де верхній це Асгард Ванакеймм, середній – Мідгарт, а нижній – Хельхейм. У християнстві пізніше ця тривимірна структура світу трансформувалась в уявлення про рай, землю та пекло, тощо.

Ця закономірність чітко простежується у віруваннях давніх народів світу. Так, наприклад, в давньогрецькій міфології триєдність уособлювали Зевс, Посейдон та Аїд як три головні божества, які ділили між собою небо, море і підземний світ. В індуїзмі аналогічний принцип втілено у тріаді Брахми, Вішну та Шиви, яка символізує творення, збереження та руйнування, тобто три фази космічного циклу. Для єгиптян такою священною тріадою були Осіріс, Ісіда та Гор, які уособлювали спадкоємність життя і божественний порядок. У світогляді давніх слов'ян світ також не був простим і лінійним. Вони вірили, що існує три головні рівні буття: Права, Ява та Нава. Це не просто міфічні терміни – це були фундаментальними поняттями, які визначали ставлення людини до світу, до природи і до самих себе. Навіть у християнських вченнях, які сформували духовну основу європейської культури, зберігається принцип троїстості, де асоціюється із поєднанням Бога-Батька, Бога-Сина і Бога-Святого Духа й постає як прояв цілісності та безперервності божественного буття.

Отже, головна сила символу тризуба криється в сакральному числі три, що здавна уособлює гармонію, завершеність та космічний порядок. Трійця або триєдність супроводжують людство ще від часів зародження перших цивілізацій, адже ще здавна в уявленні людини світ складався з трьох взаємопов'язаних начал. Число три було ключем до гармонії, воно символізувало завершеність: початок, розвиток і кінець; народження, життя і смерть; дух, тіло і душу,

тощо. В цьому й полягає універсальність символу тризуба, який, хоч й у різні епохи набував локальних форм, але при цьому зберігав свою глибинну сутність – відображення єдності через три сили, які походять з єдиної першооснови, тобто з Абсолюту.

Упродовж століть тризуб неодноразово змінював своє значення, але його основна культурна роль залишається й досі сталою та полягає у здатності викликати емоційний відгук і слугувати символічним містком між минулим та сучасністю. З позицій культурології, герб можна розглядати як **знак багаторівневого змісту** [4, с 12]. На рівні форми він є візуальним зображенням, яке має в собі конкретні елементи та кольори, але при цьому на рівні смислу – це архетип, який несе колективні уявлення про державу, народ, силу, честь, свободу. Тобто, сприйняття образу тризуба завжди емоційно-забарвлене і залежить від історичного контексту: у мирний час герб може асоціюватися з гордістю, стабільністю, традицією, а у часи випробувань – із захистом, єдністю, жертівністю. Можна сказати, що образ тризуба набув нової трансформації, ставши таким чином знаком, який суспільство сприймає не лише розумом, а й серцем.

Особливо яскравим прикладом цього є феномен активного звернення до образу тризуба під час кризисних ситуацій як в країні, так і в суспільстві: після подій **2014 року** (Революції гідності та початку війни на сході України) тризуб та і загалом державна символіка набули нового, глибшого емоційного звучання. Вони стали не просто офіційними знаками самої держави, а й знаками опору, єдності та віри у свободу. З цього моменту герб перестає бути далеким атрибутом влади – він немов спускається у понівечені протистоянням долоні українців, входячи таким чином у повсякденний простір, зображується на прапорах, одязі, предметах побуту і стаючи частиною візуальної культури та громадського самовираження. Для українського суспільства образ герба став маркером приналежності до української нації, тобто самоідентифікації себе як українця, а також до спільного болю та надії

на світле, краще майбутнє. Але як ми всі наразі знаємо – період випробувань української державності ще не закінчився, тому після подій 2014 року особливої актуальності питання сприйняття герба набуло після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у **2022 році**. Саме в цей період державна символіка, зокрема і герб, закріпились у ролі знака спротиву, образу непохитності та духовного щита. Люди почали використовувати образ тризуба у творчості, волонтерських ініціативах, на фронті (зокрема на патчах) і у містецьких акціях. Таким образом він перетворився на символ живої енергії народу, який творить свою власну, **незалежну** історію.

Результати. Мистецтво відіграє у цьому процесі надзвичайно важливу роль, тому виставковий проект «**Символи ідентичності**» виступає в свою чергу яскравим прикладом того, як сучасні українські митці і мисткині осмислюють і переосмислюють державну символіку. Через художні інтерпретації образу герба вони розкривають багатогранність його сенсів – від історичної пам'яті минулого та сьогодення до відтворення особистих переживань і «голосу» сучасності. Твори, представлені на експозиції, демонструють, що герб може виступати не лише офіційним державним знаком, а й джерелом натхнення, сполукою між мистецтвом і суспільством, візуальним способом для діалогу про ідентичність, свободу і гідність. Саме тому аналіз певної кількості представлених робіт стає не просто оглядом експозиції, а своєрідною спробою **зчитати художню мову сучасних інтерпретацій державного символу** – простежити, як через колір, форму і образ митці передають власне відчуття українськості, історичної пам'яті та духовної сили. Кожен твір, представлений у цьому виставковому проєкті – це візуальний жест, особисте висловлювання, що створює спільне поле роздумів про те, ким ми є сьогодні і як символи допомагають нам залишатися собою у час випробувань.

Серед представлених на виставці робіт особливо вирізняється використання образу «Світового дерева» – символу, який у різних

культурах світу уособлює структуру Всесвіту, зв'язок між небом, землею та підземним світом [7, с. 65]. У контексті української традиції це дерево постає не лише як космічна вісь, а як візуальний символ життя, родової пам'яті та єдності поколінь. Цей образ є одним із найпоширеніших, але ні в якому разі не менш важливим, серед представлених інтерпретацій герба, оскільки «Світове дерево» у цьому контексті трактується крізь призму сучасного бачення і національної ідентичності. У двох представлених роботах композиція побудована навколо вертикальної осі, яка зображена у вигляді стовбура – символу «духовного стрижня» нації. Центром самого дерева є герб, в чомусь графічно змінений та стилізований, але при цьому основний меседж залишається читабельним: національний символ є поєднанням історичної пам'яті минулого, національної боротьби теперішнього і простягнутих паростків, які неодмінно розквітнуть, у майбутнє. Варто відзначити, що візуальне підтвердження майстерно створеної метафори зображено на першій роботі: «Коріння в минулому. Сила в теперішньому. Гілля в майбутньому». Таке рішення шрифтового оформлення тільки підсилює наратив про незнищенність культури, про силу, яка навіть у найтемніші часи продовжує проростати крізь біль і втрати – до світла, до життя, до свободи.

Ще одним яскравим прикладом переосмислення національної символіки у контексті української культури є дві роботи, у яких образ герба постає як жива метафора духовного кореня народу. У першій роботі інтерпретація тризуба поєднана з формою музичного інструмента – бандури, яка уособлює українську пісенну традицію, голос душі та пам'яті. Обрана художником візуальна трансформація нагадує, що символ може звучати, відлунюючись у культурі не лише як знак, але і як музика, яка єднає покоління, а сам герб на представленій роботі ніби виростає з самої мелодії – з української пісні, яка є бездонною душею українського народу.

Друга робота під назвою «Душа землі і волі» створює ще глибше відчуття духовного зв'язку людини із Батьківщиною. Центральним її образом виступає птах, ймовірно соловей, який можна розглянути і як традиційний символ української пісенності, але й як символ свободи – вільного польоту духу. На одному його крилі розквітає колосся пшениці, знаку плодючості, достатку землі та земної сили, а на іншому – грона калини, символу пролитої крові, але також й любові та жіночої краси. При цьому, якщо копнути глибше, то саме три колосся пшениці можуть трактуватися як звернення до трагічних подій з історії України – Голодомору. Хоча закон, який був ухвалений 7 серпня

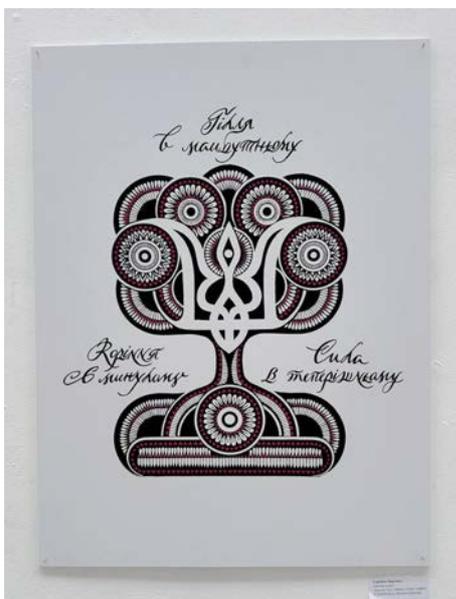


Рис. 1. Горобець Христина, «Дерево нації»

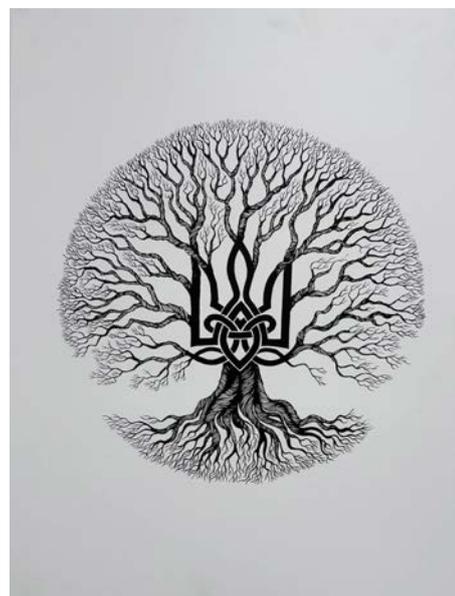


Рис. 2. Горобець Христина, «Дерево життя»

1932 року і який став одним із ключових інструментів винищення української нації, передбачаючи жорстке покарання за привласнення колгоспного майна, і називався «Закон про п'ять колосків», поняття про три стало символічним вираженням, що відображає усю жорстокість репресивної системи того часу. Подібне трактування в свою чергу тільки підсилює образ калини як нагадування про боротьбу за власне існування, повторюючи слова найвідомішого українського не тільки поета, а й одного із символів України: «*Борітеся – поборете*».

Якщо говорити про сучасний контекст, то одним із основних наративів стає тема війни, а з тим і захисту, мужності та боротьби. В одному прикладі тризуб немов покривається пікселем, тим самим трактуючи посил, що як і держава, так і кожний громадянин знаходиться у стані війни. Герб, як символ держави, сам стає військовим, що захищає не лише територію, а й цінності, гідність і свободу українського народу. Також можна розглянути й образне зображення самого військового, оточеного атрибутами війни, де людина, яка стоїть у центрі композиції, стає живим втіленням герба – символом сучасної України, що бореться й водночас тримає на своїх плечах майбутнє цілої нації.

Цікавим і водночас трагічним художнім рішенням є інтерпретація герба як молитви

й пам'яті за загиблими. У наведених для аналізу творах тризуб постає як священний символ скорботи та вдячності військовим за ризик своїм життям задля захисту нації. Авжеж, ці інтерпретації релігійно-забарвлені, а з тим й наповнені глибоким емоційним змістом, де нерозривно поєднані біль від втрат та водночас – духовної єдності та пам'яті тих, хто живе і тих, хто залишився у вічності.

Якщо повертатися до відображення мужності та сили через художні образи, авжеж варто звернути увагу на інтерпретацію національного герба в образі **козака** – усталеного символу волі, честі та боротьби українського народу.

В першій роботі козак зображений на колінах і його поза нагадує давній тортурний ритуал, відомий як «**крила орла**», що використовували вікінги. Обраний візуальний мотив одразу ж набуває подвійного сенсу: з одного боку, це зображення страждання, болю та жертви своїм тілом перед ворогом, а з іншого – підкреслення незламності духу, а з тим і духу нації. Так, герой зв'язаний і зображений на колінах, але якщо придивитися уважніше до деталей – його долоні міцно стиснені від болю, а тіло палає червоним, немов кров, вогнем, заповнюючи все ще живе серце гнівом. Ми бачимо, що тіло може бути зломлене, але навіть найсильніші



Рис. 3. Булана Марія, «Музичний герб»



Рис. 4. Баторшина Марія, «Душа Землі і Волі»



Рис. 5. Комлик Анна, «Захист Сила Уславлення»



Рис. 6. Автор не зазначений



Рис. 7. Погорецький Назар, «Молитва за волю»



Рис. 8. Петрук Роман, «Пам'ять»

тортури ніколи не зломлять найважливіше – дух нації.

Інша робота подає образ козака більш узагальнено, але ні в якому разі не менш сенсовно-наповнено. Його зображено у графічній, лінійній формі, даючи таким чином можливість художньо «погратися» із стилізованими елементами. Художник вміло використав найбільш характерні елементи образу козака, а саме вуса, утворивши ними впізнаваний силует тризуба, ніби поєднуючи таким чином відомий всім індивідуальний

портрет із державним символом. Такий прийом майстерно підкреслює єдність особистого і колективного: образ козака стає не просто частиною, а прямим втіленням самої України, її сили та нескореності. Тобто можна впевнено сказати, що герб, злитий з рисами обличчя історичного захисника української землі, символізує нерозривний зв'язок людини й держави, а з тим історії та сучасності.

Отже, ці дві представлені інтерпретації хоч і різні за формою, але водночас близькі

за духом, демонструють яким майстерним образом через образ козака художники втілюють архетип воїна-захисника – того, хто тримає на своїх плечах історію та уособлює саму ідею мужності українського народу.

Використання тільки шрифтової композиції як основного мотиву роботи також зазнало активного звертання авторами, які були представлені на виставковому проєкті. Плакат із написом «Спадщина» на жовтому тлі, виконаний синім кольором, вражає своєю лаконічністю та водночас глибоким, продуманим символізмом. Авжеж, поєднання цих двох кольорів, а саме жовтого і синього, моментально викликає асоціацію із українським прапором, а тим самим з державністю, свободою та ідентичністю. Але при цьому центральним художнім акцентом роботи постає літера «Щ», стилізована під тризуб – головний державний символ України. Обране рішення одразу перетворює слово на візуальну форму національної пам'яті, бо слово «спадщина» не просто означає культурний чи історичний спадок – це пряме графічне втілення всіх елементів української культури. Вплітаючи тризуб у структуру слова, автор ніби говорить: державність – це не лише зовнішній атрибут, а частина самої мови, культури, мислення. Герб стає органічною частиною слова, так само як національна свідомість є природною частиною української

ідентичності. Таким чином, плакат постає водночас і простим, і багатозарядним, показуючи, як мінімалістичні засоби можуть нести потужне культурне послання. Його автор через гру кольору, форми шрифту та символу нагадує, що українська спадщина – це не лише минуле, а й живий код нації, який продовжує формувати нас й по сьогодні.

І в останній роботі, але не в останній в експозиції, обраній для аналізу образ герба постає в абсолютно несподіваному, але при цьому в глибокому національному контексті – він складений з овочів, які традиційно використовуються для приготування борщу. Так, на перший погляд ця інтерпретація може здатися побутовою та іронічною, проте за нею криється глибокий сенс у відображенні частини української культури. Згадаймо, наскільки виснажливим і для когось болісним було те, що борщ, як національну страву, намагалися привласнити громадяни країни-агресора і наскільки великим полегшенням і такою крапкою було рішення внесення борщу до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО 1 липня 2022 року. Таким чином, світ немов визнав приналежність цієї страви саме до української культури, що в той же час також перегукується із задумок представленої роботи.



Рис. 9. Поступна Євгенія,
«Тіло в муках – душа в злеті»



Рис. 10. Автор не зазначений

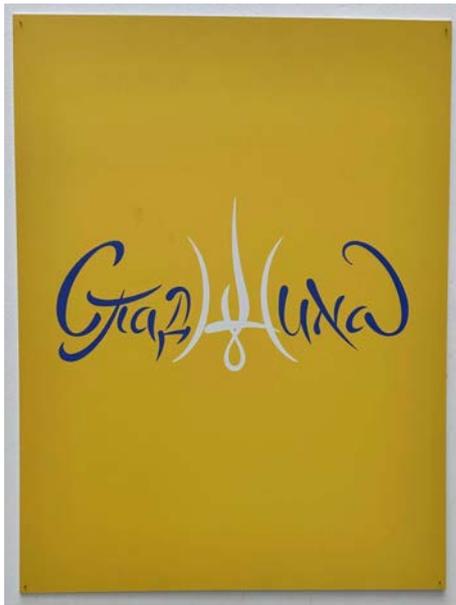


Рис. 11. Сотник Вероніка, «спадщина»



Рис. 12. Шеверєва Анастасія, «Тризуб борщ»

Отже, усі розглянуті твори демонструють, наскільки живим і багатограним може бути образ герба в сучасному українському мистецтві. Герб виходить за межі офіційної символіки, набуваючи таким чином людських, емоційних та навіть філософських вимірів. Перебуваючи у стінах виставкового залу і споглядаючи десятки талановитих робіт глядач бачить як герб може постати як образ пам'яті, молитви, боротьби, музики, побуту чи навіть смаку, але при цьому в кожному випадку він залишається маркером ідентичності, знаком духовної тяглості та культурного єднання. Через художнє осмислення державного символу митці не лише відтворюють історію, а й переосмислюють сучасність, створюючи нові шари значень, у яких відбивається досвід нації, її біль і надія. Таким чином, виставка «Символи ідентичності» стає не просто мистецькою подією, а візуальним простором колективної пам'яті, де герб постає як живий організм – що росте, говорить і продовжує єднати українців крізь час.

Висновки. Виставка «Символи ідентичності» яскраво демонструє, як сучасні українські митці переосмислюють державну символіку, зокрема образ герба, через призму власного досвіду, емоцій та культурної

пам'яті. Художні інтерпретації тризуба у представлених творах перетворюють офіційний знак на живий образ, який може говорити мовою мистецтва – пластичною, метафоричною, іноді болісною, але найголовніше – щирою. У таких інтерпретаціях, як «Світове дерево», символ герба постає не лише як графічна форма, а як метафора духовного кореня нації, здатності рости, розвиватися, але найголовніше – боротися тут і зараз як відстоюючи минуле, так і захищаючи майбутнє. Через поєднання архетипів, народних мотивів, експериментальних технік і сучасних медіа молоді автори створюють нову візуальну мову української культури, у якій герб постає як живий символ свободи, віри й культури.

Отже, аналіз художніх інтерпретацій образу тризуба на виставці «Символи ідентичності» дозволяє зробити висновок, що державний символ стає простором творчого і духовного переосмислення, через який українське суспільство як відновлює зв'язок зі своїми коренями, так і формує нові сенси для власного майбутнього. Герб України у сучасному культурному дискурсі – це не лише знак державності, а й образ пам'яті, сили й надії, що продовжує жити у мистецтві, стаючи таким чином частиною кожного українця й українки.

Література:

1. Альбота С. Символ vs образ: до питання термінологічної варіативності. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2016. № 842. С. 107–110.
2. Бабак І. Історичне значення тризуба як символу України. *Етнічна історія народів Європи*. 2008. Вип. 27. С. 127–129.
3. Белов О., Шаповал Г. Український тризуб: історія дослідження та історичний реконструкт; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Запоріжжя : Дике Поле, 2008. 264 с. : іл.
4. Валеєва А. Е. Символічні тенденції у візуальному мистецтві сучасної України. Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики : зб. матеріалів VII Всеукр. наук.-практ. конф., м. Черкаси, 11–12 листоп. 2021 р. Черкаси : ФОП Гордієнко, 2021. С. 10–13.
5. Герчанівська П. Е. Культурологія: Навч. посіб. для дистанційного навчання / За ред. В. І. Панченко. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Університет «Україна», 2006.
6. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 9–14.
7. Дроздик Н. В. Вивчення державної символіки України в освітньому процесі сучасної початкової школи : рукопис кваліфікаційної роботи на здобуття ОР «магістр» спеціальності 013 Початкова освіта / Чернівці : Чернівецький нац. ун-т імені Юрія Федьковича, 2024. 94 с.
8. Карпов В. В. Українська державність в символічному означенні. *Вісник Культури і мистецтва*. 2017. Вип. 12. С. 4–10.
9. Кожем'якіна О. М. Чого хоче картинка : візуальний поворот за доби цифрових медіа. Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики : зб. матеріалів VII Всеукр. наук.-практ. конф., м. Черкаси, 11–12 листоп. 2021 р. Черкаси : ФОП Гордієнко, 2021. С. 21–23.
10. Собуцький М. А. Знаки у культурі. Культурологія : Могилянська школа : колективна монографія / наук. ред. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай ; Нац. ун-т «Кієво-Могилянська академія», Каф. культурології. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 261–290.

References:

1. Albota, S. (2016). Symbol vs image: do pytannia terminolohichnoi variatyvnosti [Symbol vs image: On the issue of terminological variability]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Seriya "Problemy ukrainskoi terminolohii"*, (842), 107–110. [in Ukrainian].
2. Babak, I. (2008). Istorychne znachennia tryzuba yak symbolu Ukrainy [The historical significance of the trident as a symbol of Ukraine]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, (27), 127–129. [in Ukrainian].
3. Bielov, O., & Shapoval, H. (2008). Ukrainyskyi tryzub: istoriia doslidzhennia ta istorychnyi rekonstrukt [Ukrainian trident: history of research and historical reconstruction]. Zaporizhzhia: Dyke Pole. [in Ukrainian].
4. Denysiuk, Zh. Z. (2022). Vizualna komunikatsiia yak fenomen masovoi kultury [Visual communication as a phenomenon of mass culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 9–14. [in Ukrainian].
5. Drozydk, N. V. (2024). Vyvchennia derzhavnoi symboliky Ukrainy v osvitnomu protsesi suchasnoi pochatkovoї shkoly [Study of the state symbols of Ukraine in the educational process of the modern primary school] (Master's qualification thesis). Chernivtsi: Yurii Fedkovych Chernivtsi National University. [in Ukrainian].
6. Herchanivska, P. E. (2006). Kulturolohiiia: Navchalnyi posibnyk dlia dystantsiinoho navchannia [Culturology: Textbook for distance learning] (2nd ed., rev. and suppl.). Kyiv: Universytet "Ukraina". [in Ukrainian].
7. Karpov, V. V. (2017). Ukrainska derzhavnist v symbolichnomu oznachenni [Ukrainian statehood in symbolic designation]. *Visnyk Kultury i mystetstva*, (12), 4–10. [in Ukrainian].
8. Kozhemiakina, O. M. (2021). Choho khoche kartynka: vizualnyi povorot za doby tsyfrovyykh media [What the picture wants: the visual turn in the age of digital media]. In *Suchasne ukrainske mystetstvo: kontsepty, stratehii, vizualni praktyky: zbirnyk materialiv VII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (P. 21–23). Cherkasy: FOP Hordiienko. [in Ukrainian].
9. Sobutskyi, M. A. (2018). Znaky u kulturi [Signs in culture]. In M. A. Sobutskyi, D. O. Korol, & Yu. V. Dzhulai (Eds.), *Kulturolohiiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* [What the picture wants: a visual shift in the age of digital media]. (P. 261–290). Kyiv: Oleh Filiuk. [in Ukrainian].
10. Valieieva, A. E. (2021). Symbolichni tendentsii u vizualnomu mystetstvi suchasnoi Ukrainy [Symbolic tendencies in the visual art of modern Ukraine]. In *Suchasne ukrainske mystetstvo: kontsepty, stratehii, vizualni praktyky: zbirnyk materialiv VII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (P. 10–13). Cherkasy: FOP Hordiienko. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 05.10.2025

Прийнято: 22.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 008.745.749(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.22>**Роготченко Олексій Олексійович,**

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заступник завідувача відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтва України
ORCID ID: 0000-0003-4631-8260
Rogotchenko2007@ukr.net

Роготченко Світлана Володимирівна,

доктор філософії з культурології, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-6353-8591
Tsv-inform@ukr.net

БУКОВИНСЬКИЙ КОВАЛЬ ІЛЛЯ ПОП'ЮК – МАЙСТЕР І ПЕДАГОГ

Художнє ковальство як соціокультурний феномен охоплює різні творчі практики та взаємодіє з різними формами мистецтва – скульптурою, концептуальним, «кінетичним» мистецтвом, просторовими композиціями. Художнє ковальство є одним із небагатьох видів образотворчого мистецтва, яке трансформувалося з ковальства ремісничого, значною мірою успадкувавши традиції виготовлення виробів для побутових потреб людини. Ремісничє ковальство пододало складний шлях видозмін: від категорії домашнього ремесла – через ремесло на замовлення у період руйнації натурального господарства – до ринкового ремесла. Наразі промислове та індивідуальне художнє ковальство, а також твори народних майстрів зайняли свою нішу у соціальній та мистецькій сферах, мають попит, їх позитивно сприймає і цінує суцiум. Художнє ковальство та ювелірне мистецтво сучасної України є повноцінними творчими напрямками у царині образотворчого мистецтва. Про художній метал України сьогодні написано достатньо статей, розвідок, звітів про творчі виставки та фестивалі. Друком вийшли енциклопедії про художній метал, захищені кандидатські дисертації. Разом з тим розповідей про знакові персони у ковальському та ювелірному мистецтві України, досліджень їх творчості, аналізу творчого шляху і описання творів у мистецтвознавчій та культурологічній літературі набагато менше, ніж про митців графічних мистецтв, живописців, скульпторів, художників контемпорарного (сучасного мистецтва). Це пояснюється кількома причинами, одна з яких та, що митців-ковалів набагато менше ніж митців інших художніх професій. Якщо кількість художніх виставок за участю живопису, графіки, скульптури нараховується за роки Незалежності тисячами, то про ковальські фестивалі і особливо про персональні виставки ковалів можемо говорити хіба, що у десятках. Слід відзначити, що у переважній більшості творчих звітів перед глядачами були репрезентовані твори буковинського майстра Іллі Поп'юка. Щоправда до сьогоднішнього дня не було написано окремого дослідження про його творчий шлях. Як і більшість ковалів України, Ілля Поп'юк створював ковальські вироби для потреби фронту у сучасній війні росії з Україною. До кузні, де він працює по всяк час звертаються військові, адже потреба у кованих скобах, пічках залишається досі. У вільний час війни допомагають ковалеві. Так відбуваються сеанси арттерапії. Пропонована стаття ставить за мету здолати цю прогалину і розповісти про творчість видатного митця.

Ключові слова: Митець, коваль, ковальство, ювелірне мистецтво, Ілля Поп'юк, художня творчість, арттерапія.

Rohotchenko Oleksii, Rohotchenko Svitlana. BUKOVINSKY KOVAL ILYA POPYUK – MASTER AND TEACHER

Artistic blacksmithing as a socio-cultural phenomenon encompasses various creative practices and interacts with various forms of art – sculpture, conceptual, “kinetic” art, spatial compositions. Artistic blacksmithing is one of the few types of fine art that was transformed from artisanal blacksmithing, largely inheriting the traditions of making products for people’s everyday needs. Artisan blacksmithing overcame a difficult path of changes: from

the category of home craft – through custom-made craft in the period of destruction of natural economy – to market craft. Currently, industrial and individual artistic blacksmithing, as well as the works of folk craftsmen, have occupied their niche in the social and artistic spheres, are in demand, and are positively perceived and appreciated by society. Artistic blacksmithing and jewelry art of modern Ukraine are full-fledged creative directions in the field of fine arts. Today, enough articles, surveys, reports on creative exhibitions and festivals have been written about art metal in Ukraine. Encyclopaedias on art metal, defended candidate theses were published. At the same time, there are far fewer stories about iconic figures in the blacksmithing and jewelry art of Ukraine, studies of their work, analysis of the creative path, and descriptions of works in the art history and cultural literature than there are about graphic artists, painters, sculptors, and artists of contemporary (modern) art. This is explained by several reasons, one of which is that there are far fewer blacksmith artists than artists of other artistic professions. If the number of art exhibitions with the participation of painting, graphics, and sculpture during the years of Independence is counted in the thousands, then we can only talk about dozens of blacksmith festivals and especially personal exhibitions of blacksmiths. It should be noted that in the vast majority of creative reports, the works of the Bukovyna master Ilya Popyuk were presented to the audience. However, to this day, no separate study has been written about his creative path. Like most blacksmiths of Ukraine, Ilya Popyuk created blacksmith products for the needs of the front in the modern war between Russia and Ukraine. The forge, where he works, is always visited by the military, because the need for forged staples and stoves still remains. In their free time, the soldiers help the blacksmith. This is how art therapy sessions take place. The proposed article aims to overcome this gap and tell about the work of the outstanding artist.

Key words: *artist, blacksmith, blacksmithing, jewelry, Ilya Popyuk, artistic creativity, art therapy.*

Вступ. Дослідити творчість професійного коваля та ювеліра Іллі Поп'юка у контексті розвитку сучасного ковальського та ювелірного мистецтва України. Проаналізувати унікальність його творчості та описати різновиди його ковальських та ювелірних творчих робіт. Охарактеризувати творчий доробок буковинського художника, професійного коваля та ювеліра, викладача мистецтва гарячого металу Ілля Поп'юка у контексті сучасного культурного поля України.

Матеріали та методи. Теоретичним підґрунтям пропонованої статті є низка наукових праць, що досліджують розвиток українського ковальства та його сьогоденний стан у контексті загального культурного поля держави. Наукове тлумачення ролі і місця «художника-ковалю», «художнього ковальського твору», «процесу відродження», «становлення» і «процвітання художнього ковальства» в певний історичний період сприяє обґрунтованому підходу, який стверджує формулу позитивного сприйняття українського сучасного художнього ковальства як окремої ланки високої професійної художньої творчості, що стоїть на рівні з іншими видами сучасної образотворчості[11]. Стаття показує роль одного з провідних майстрів ковальського та ювелірного мистецтва України Іллі Поп'юка у сучасному мистецтві.

Постановка проблеми. Розмірковуючи з соціо-культурної точки зору, можна зробити впевнений висновок, що відродження художнього металу в Україні станом на сьогодні відбулося. Такий вступ можна робити виключно до мистецтвознавчих розвідок, що досліджують ковальське та ювелірне мистецтво, адже подібного тотального нищення, яке відчуло на собі мистецтво гарячого металу, не трапилося з жодним видом чи підвидом українського зображального мистецтва. За часів радянської влади ковальство зупинило свій розвиток майже на пів століття. Відродження, становлення і розвиток ковальської та ювелірної справи відбувся у рекордно короткий проміжок часу, а тому загальні критерії оцінок, які є присутніми у дослідженнях інших видів образотворчості, тут відсутні. Це ж стосується і стосовно зростання творчих особистостей, шлях яких був принципово відмінний у магістральних напрямках. Взнаки далось те, що центрів професійного навчання ковальській справі в Україні було і залишається напролюд мало, навіть по відношенню до близьких сусідів – Польщі, Румунії, Чехії, а також до країн Прибалтики.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія з дослідження, аналізу та систематизація розвідок, джерел та фактів, що проливають світло на відродження, та розвиток

художнього ковальства оприлюднена у дослідженнях таких вітчизняних мистецтвознавців як С. Боньковська [1], К. Гвоздьова [2], П. Жолтовський [4], Т. Кара-Васильєва [7], В. Могилевський [8], О. Роготченко [9,10], С. Роготченко [11] Р. Шмагало [13] та інших.

Піонером дослідження вітчизняного ковальства став П. Жолтовський. З співавтором П. Мусієнко тисяча дев'ятсот шістдесят третього року їм вдалося видати книгу «Українське декоративне мистецтво» де разом з іншими видами та жанрами народного мистецтва автори звернули увагу читача на предмети ковальства. [6]. Грунтовна і важлива для вивчення предмету була і розвідка про ковальські промисли і художнє ковальське мистецтво П. Жолтовського, Л. Зяєвої «Художній метал», оприлюднена у книзі «Історія українського мистецтва» [5]. 1978 року світ побачила мистецтвознавча праця Л. Жоголь «Декоративне мистецтво в інтер'єрі громадських будівель» [3], Один з розділів присвячувався металу і дереву. Художниця і мистецтвознавець у одній особі – Л. Жоголь дослідила металеві твори у декоруванні громадського простору, про що написала наступне: «Декоративний метал веде свій початок від ковальського ремесла, яке має давні традиції. Народні майстри володіли технікою ковки, зварювання, обточування, різання, полірування, спаювання, гравірування, патинування металу. Знання цих прийомів обробки давало змогу виготовити високохудожні вироби для оформлення інтер'єрів житлових та громадських споруд» [3, с. 91–100].

Після захисту кандидатської дисертації В. Могилевським «Художній метал в архітектурі Києва середини XVII – початку XX століття» мистецтвознавча література збагатилася новими, не оприлюдненими раніше знаннями про ковальство Києва доби його розквіту до початку радянської влади.

Багато корисних знань про розвиток світового та вітчизняного ковальства було вміщено у спеціалізований всеукраїнський журнал «Журнал про метал», що виходив друком у Донецьку упродовж 2004–2009 років.

Найбільший мистецький спеціалізований часопис ковальство побачив світ

у 2005 році. Йдеться про журнал «Ковальська майстерня», що й досі виходить друком.

2022 року С. Роготченко захищає кандидатську дисертацію «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – 2020-х років: соціокультурний аспект» [11]. У цьому дослідженні авторка пише і про творчість Іллі Поп'юка, цитуючи власну доповідь «Ковалі-художники київського мистецького осередку. Ілля Поп'юк, Володимир Белоконь, Сергій Фірсов» на V Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу»: «Ще однією з непересічних особистостей київського мистецького осередку і художнього ковальства є доцент кафедри Київського державного декоративно-прикладного інституту ім. М. Бойчука Ілля Поп'юк, який народився 1964 року у селі Лелеки Вижницького району Чернівецької області. Після закінчення Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова (Львів) працює на кафедрі художньої обробки металу в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Ілля Поп'юк професійно володіє секретами ковальського та ювелірного мистецтва. Ковальською справою займається з 1988 року, ювелірною – з 1990 року, працює з різноманітним матеріалом, але перевагу віддає перламутру, агату. У ковальстві тяжіє до пластичної образності, що межує зі скульптурою. При створенні виробів застосовує різноманітні техніки художньої обробки металу. Він – учасник республіканських і міжнародних виставок. Серед них: Всеукраїнські виставки та міжнародні в м. Гельштин (Чехія, 2003–2005), «Ювелір Експо» (Київ, осінь 2005). Мав персональну виставку в Чернівецькому художньому музеї. Також Ілля Поп'юк досліджує вітчизняне ковальство і є автором багатьох професійних мистецтвознавчих розвідок [12, с. 79]. Загалом на сторінках дисертаційного дослідження до творчості Іллі Поп'юка дослідниця звертається чотирнадцять разів.

Результати. Ілля Поп'юк відомий коваль, ювелір, педагог. Він член Національної спілки художників України, Спілки

дизайнерів України, Спілки майстрів ковальського мистецтва України. Ілля Поп'юк народився 29 січня 1964 року у місті Вижниця Чернівецької області на Буковині. Він має дві освіти – середньо-спеціальну – Вижницьке училище прикладного мистецтва де вчився з 1979 до 1983 року у місті Вижниця. Закінчивши у 1983 році відоме своїми славними мистецькими традиціями Вижницьке училище прикладного мистецтва, Поп'юк Ілля Остапович одержав спеціальність художник-майстер з художньої обробки металу. Як і усі хлопці того часу служив у армії. Служба закінчилася у 1985 році і почалася творча праця у рідному Вижницькому училищі прикладного мистецтва. Працював наполегливо. Викладав предмети: «Композиція», «Рисунк», «Шрифти», «Скульптура», «Робота в матеріалі», а з 1988 по 1990 роки був викладачем відділення художньої обробки металу. У вільний час, хоча було його зовсім мало, готувався до вступу у вищий навчальний заклад. Мрією був Львів – мистецьке місто з багатьма музеями, бібліотеками, потужним гуртом відомих митців. Наполегливий викладач був суворий перш за усе по відношенню до себе. Працював багато. І доля всімхнулася. Іспити здав вдало і став студентом. Друга освіта Іллі – вища. Це Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова у Львові. Роки навчання 1988–1994 пролетіли швидко. Ілля отримав спеціальність: «Художник-графік друкованої продукції». Дев'яності роки пролетіли як мить творчій роботі в майстернях Художнього фонду України. Працював у прикладній дільниці художником-ювеліром в чудовому місті Чернівці. А з початку нульових повернувся до викладацької Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. Василя Шкрібляка. Там став старшим викладачем. Через п'ять років викладання його запросили до Києва. З 2004-го року почалася нова історія- київська. Іллю Поп'юка запросили до Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука на посаду старшого викладача. Це був кардинальний поворот у долі, бо перед молодим буковинським

художником було поставлено надскладну задачу. Прийшов час відроджувати знищене колись могутнє київське ковальство у стінах унікального закладу. Сьогодні, з висоти двадцятилітньої давнини можна розмірковувати, чому саме до Поп'юка звернулося тодішнє керівництво закладу. Та й відповідей, певно, може бути декілька. Вважаємо, що перш за усе переміг високий професіоналізм майстра. Спеціальна освіта коваля і досвід п'яти років викладання професії, помножене на професійний графічний вишкіл зробили з Іллі не лише митця, а митця-викладача унікальної мистецької професії. Таких людей в Україні того часу можна було перерахувати на пальцях однієї руки. Професійних ковалів було зовсім мало. До кузень приходили митці інших мистецьких професій і починали вчитися коло горна. Переважна ж більшість підприємств, де починали виготовляти металеві твори художника, а тим більше професійного, не мала взагалі. На відміну від країн Прибалтики, де у художніх навчальних закладах уже давно виховували професійних ковалів, в Україні кафедра металу у закладі вищої освіти була лише у Львові у Львівській національній Академії мистецтв. Насправді це трагічна сторінка нашої образотворчої історії. У великих українських містах – Києві, Харкові, Одесі, Запоріжжі, Дніпрі, Полтаві, Донецьку, Луганську, Сімферополі де працювали заклади вищої художньої освіти, ковальському і ювелірному мистецтву студентів не вчили. Кузні, де працювали художники по металу загасили свої горна ще до другої світової війни у зв'язку з розпочатою тоді боротьбою з мистецтвом, що обслуговувало панівні класи, до якого і було віднесено ковальство і ювелірство. Відродження почалося спонтанно і одночасно на початку 1970-х років на усіх територіях України від сходу до заходу. Відродження колишньої ковальської слави проходило дуже повільно і станом на початок нульових років ще великих успіхів не мало. Перша художня виставка творів ковальського мистецтва пройшла у галереї Національної спілки художників України «Митець» у 2004 році. Творчі роботи на виставку

привезли з різних куточків України. Їх художній рівень ще був не високий. Від інших відрізнялися твори ковалів, які на той час уже мали початкову ковальську освіту.

Іллі Поп'юку доля проклала особливий, не схожий на долі інших митців шлях. Він став у першоджерел відродження традиційного ковальського українського мистецтва на теренах київської землі. Насправді організувати ковальське виробництво у центрі столиці було вкрай важко. Ілля зі студентами працювали, обладнуючи приміщення, що було надано для організації кузні. Сьогодні це уже історія. Але кузня народилася. Поволі, потроху ціною значних зусиль і багатогодинної праці студентської молоді на чолі з викладачем запалало вогнище у горні, почувся стук ковальських молотків, почали народжуватися перші ковальські витвори.

Ілля Поп'юк за роки творчої роботи проявив себе як обдарована особистість у різних видах образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. Він активно працює в галузі станкової графіки, акварелі, ювелірного мистецтва та художньої обробки металу. Науково-педагогічна робота майстра присвячена дослідженню художнього ковальства та його розвитку на сучасному етапі.

Ілля учасник численних регіональних, республіканських, міжнародних художніх виставок, де були представлені його станкові, графічні і декоративно-прикладні роботи. Він провів персональні виставки акварелі, кованого та ювелірного мистецтва в Україні та закордоном.

Ілля Поп'юк відзначений багатьма дипломами учасника та призера, зокрема, «Диплом III ступеня за кращий твір декоративно-ужиткового мистецтва (ювелірне мистецтво)» на всеукраїнській виставці «Галичу-1100» – м. Івано-Франківськ 1998 рік, «Диплом III ступеня за кращий кований виріб-довільної пластики» на XXXII Міжнародному ковальському фестивалі «Herphaistos», – Чехія 2013 році.

Твори майстра зберігаються у фондах Чернівецького художнього музею, що на Буковині, мерії м. Ibzitz регіону Амштетен в Австрії, музею ковальства в замку

Гельштин Чеської республіки, м. Niel – Бельгія, Hof van Twente – королівство Нідерланди, приватних зібраннях України та закордоном.

Як педагог про Ілля Поп'юк проявив себе знаючим фахівцем. Він добре володіє методикою викладання навчальних дисциплін з основ образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Має ряд подяк від Адміністрації, Вченої ради за підсумками семестрових переглядів з навчальних предметів композиції, роботи в матеріалі, формотворення. Його вихованці стали професійними фахівцями за обраною спеціальністю. Серед них є члени Національної спілки України, Спілки майстрів ковальського мистецтва України, Асоціації ювелірів України. Ілля Поп'юк є одним із засновників консультативної роботи в напрямку надання освітніх послуг з основ ковальської справи мешканцям різних міст України для навчання обдарованих людей. Ілля Поп'юк працює на посаді доцента кафедри художніх виробів з дерева та металу, є автором ряду наукових статей. Наприклад «Художнє ковальство Буковини ХХ – початку ХХІ ст.». За вагомих особистий внесок у підготовці висококваліфікованих спеціалістів, плідну науково-педагогічну діяльність і багаторічну сумлінну працю нагороджений «Почесною грамотою» Міністерства Освіти і Науки України, відзнакою «За досягнення в розвитку культури і мистецтва», «Почесна нагорода» Меморіального фонду Карла Феберже – Малий знак Ордена Михайла Перхіна за видатні досягнення в розвитку ювелірного мистецтва України.

Ілля Поп'юк один з провідних викладачів кафедри художнього металу КДІД-ПМіД ім. Михайла Бойчука, відомий в Україні художник ковальського та ювелірного мистецтва.

Розглянемо деякі з десятків виконаних майстром творчих робіт у техніці художнього кування та художнього ювелірного мистецтва.

2009 рік. Просторовий ковальський твір «Підкова». Насправді це ода підкові – предмету, що виготовлявся виключно у кузні

і завжди був індивідуальним витвором коваля. Підкова це взуття для коня. Вона мусить бути зроблена для конкретного коня, адже від точності і вправності коваля залежить подальше життя тварини. Ілько виковує цілий філософський твір. Він робить підкову величезного розміру (від землі до вищої точки понад 2 метри) і оздоблює її металевими стрічками, наче декоруючи і дякуючи за довголітню службу. Це філософський твір, у якому людина дякує коневі за його службу на полі і у бою.

1990 – браслет «Незабутка». Кований мельхіор з сердоліковим кастом. Сердолік закріплений лише з боків, що дає змогу світлу підсвітити камінь з двох боків. Вирізані з товстого металу маленькі квіточки доповнюють загальну композицію (Рис.1).



**Рис. 1. Ілля Поп'юк. Браслет «Незабутка»
Мельхіор, сердолік. 1990 рік**

1998 – брошка «Морозний день». Срібло, сердолік, аметист. Творчий підхід майстра зумів передати стан морозного дня з крижинками снігу на землі.

2005 – брошка «Відлуння віків». Авторська техніка з застосуванням відполірованого агату, розміщеного у срібній матованій, не блискучій пластині. Різнобарвні фіоніти надають твору асоціативності, нагадуючи зірки у нічному небі.

2010 – просторова скульптура «Батерфляй» (Проект «Дорогого метелика»). Велика кількість кованих смуг, переплетених між собою, нагадують здалека метелика, що

летить. Великого метелика, адже висота витвору більше двох метрів.

2011 – ковальська скульптура «Передчуття». Два кованих пласта, що здалеку нагадують людські фігури, з'єднанні полірованим шаром, як символом безкінечності (Рис.2).



**Рис. 2. Ілля Поп'юк. «Передчуття».
Кування, залізо, граніт. 2011 рік**

2012 – «Грація». Кування з нержавіючої сталі. Фігура на подіумі. З мармуру. Висота зображеної фігури 80 сантиметрів. Власне, це кована скульптура яку можна вигнути у такому ракурсі виключно розігрівши у гарячому горні. Це вже предмет синтетичного мистецтва, що об'єднує, графічну лінію, скульптурний образ і ковальське виконання.

2012 – ковальська композиція «Фламенко». Фантастичний образ танцюючої пари. Насправді створення будь якої скульптури справа вкрай важка. Адже за висловом львівського мистецтвознавця Академіка Ореста Голубця скульптура це магія третього виміру. Саме такою – магічною і народилася у горні скульптурна група «Фламенко». Громадськість надала твору високу оцінку. Композиція стала окрасою титульної сторінки збірника наукових праць МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія) (Рис 3).

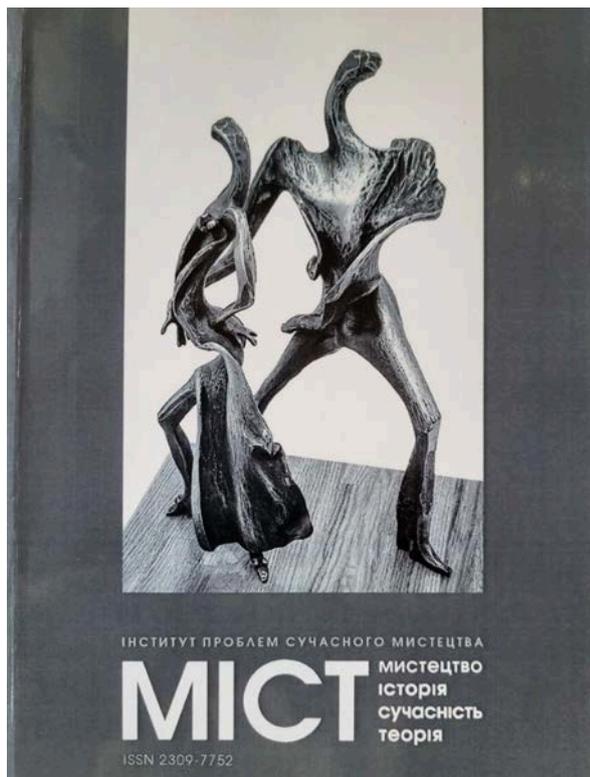


Рис. 3. Обкладинка журналу МІСТ. Вип 16, 2020 р. з фотографією ковальської роботи Іллі Поп'юка Фламенко. 2012 року

З початком повномасштабної війни Ілля Поп'юк, як і десятки ковалів України, долучився до допомоги збройним силам. У кузні Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука западало вогнище у горнах.

Ковалі під керівництвом Іллі Поп'юка почали виготовляти пересувні пічки на дровах для опалення бліндажів та землянок на фронті. Найрозповсюдженішим «витвором» перших днів війни стала так звана «буржуйка», зроблена з металевої діжки. Далі почалося виготовлення металевих кованих скоб.

У контексті платформи «Арттерапія», що проходила за участю воїнів та професійних митців у Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України 9 травня 2024 року відкрилася виставка Арт-А-Арт. Куратором був військовий художник Антон Коломієць. Ілля Поп'юк брав участь у арт терапевтичному проєкті своїми ковальськими творами.

Висновки. Творчість Іллі Поп'юка є непересічним явищем у царині українського сучасного образотворчого мистецтва. Його професійний вишкіл дав свої результати. Живописні, ковальські і ювелірні витвори майстра завжди виконані на високому художньому рівні. Творчість Іллі Поп'юка вирізняється вишуканою інтелігентністю. Його пластична ковальська скульптура пропонує новий розвиток традиційної ковальської справи. Він охоче ділиться своїми знаннями з учнями, а його мистецтвознавчий, культурологічний доробок – статті у фахових журналах та виступи на спеціалізованих конференціях це прояв високого рівня освіченості.

Література:

1. Боньковська С. Художня обробка металу. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 4. С. 161–182.
2. Гвоздьова К. Крізь терни до зірок. Бренд, створений щирим прагненням. *Ковальська майстерня: діалог – стиль – метал*. 2006. № 1(3). С. 37.
3. Жоголь Л. Декоративне мистецтво в інтер'єрі громадських споруд. Київ : Будівельник, 1978. 103 с.
4. Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 113 с.
5. Жолтовський П., Зязєва Л. Художній метал. Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ : ІМФЕ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 369–377.
6. Жолтовський П., Мусієнко П. Українське декоративне мистецтво. Київ : Товариство для поширення політичних і наукових знань УРСР, 1963. 36 с.
7. Кара-Васильєва Т. Українські велетні ковальства. Художній метал. Візії майбутнього: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ: Мантикора, 2019. С. 40–43.
8. Могілевський В. Від задуму до втілення: нариси, есе. Київ: Радянська школа, 1989. 174 с.
9. Роготченко О. Кований метал очима мистецтвознавця. *Журнал про метал. Всеукраїнський спеціалізований журнал про ковальське мистецтво*. 2006. №2, 32 с.
10. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945-1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. С. 89–93.

11. Роготченко С. кандидатська дисертація «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – 2020-х років: соціокультурний аспект». Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису УДК 008.745.749(477) «19/20». 2022.

12. Роготченко С. Ковалі-художники київського мистецького осередку. Ілля Поп'юк, Володимир Белоконь, Сергій Фірсов. Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу: Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.) / за ред. Якімчук О. В. Херсон : ХНТУ, 2019. С. 79–81.

13. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу: у 2 т. Львів: Априорі. 2015. Т. 1: Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. 420 с.

References:

1. Bonkovska, S. (2011). Khudozhnia obrobka metalu [Artistic metalworking]. In H. Skrypnyk (Ed.), *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* [History of decorative art of Ukraine] (Vol. 4, P. 161–182). NAS of Ukraine, Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.
2. Hvozdoва, K. (2006). Kriz terny do zirok. Brend, stvorenyi shchyrym prahnniam [Through hardships to the stars. A brand created by sincere aspiration]. *Kovalska maisternia: dialoh – styl – metal*, (1(3)), 37.
3. Zhohol, L. (1978). *Dekoratyvne mystetstvo v interieri hromadskykh sporud* [Decorative art in the interiors of public buildings]. Budivelnik.
4. Zholtovskiy, P. (1972). *Khudozhnii metal. Istorychnyi narys* [Artistic metal: A historical essay]. *Mystetstvo*.
5. Zholtovskiy, P., & Ziazieva, L. (1970). *Khudozhnii metal* [Artistic metal]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian art] (Vol. 4, Book 2, P. 369–377). IMFE.
6. Zholtovskiy, P., & Musiienko, P. (1963). *Ukrainske dekoratyvne mystetstvo* [Ukrainian decorative art]. Society for the Dissemination of Political and Scientific Knowledge of the Ukrainian SSR.
7. Kara-Vasylieva, T. (2019). Ukrainski veleteni kovalstva. Khudozhnii metal. Vizii maibutnoho [Ukrainian giants of blacksmithing. Artistic metal. Visions of the future]. In *Khudozhnii metal. Vizii maibutnoho* [Artistic metal. Visions of the future] (Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Ivano-Frankivsk, May 3–4, 2019, P. 40–43). Mantykora.
8. Mohilevskiy, V. (1989). *Vid zadumu do vtilennia: narysy, ese* [From concept to realization: Essays]. Radianska shkola.
9. Rohotchenko, O. (2006). Kovanyi metal ochyma mystetstvoznavsia [Forged metal through the eyes of an art historian]. *Zhurnal pro metal. Vseukrainskyi spetsializovanyi zhurnal pro kovalske mystetstvo*, (2), 32.
10. Rohotchenko, O. (2015). Sotsiokulturne tlo 1945–1960-kh rokiv radianskoi Ukrainy yak model nyschennia vilnoi dumky [The sociocultural background of Soviet Ukraine in 1945–1960s as a model of suppression of free thought]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 89–93.
11. Rohotchenko, S. (2022). *Khudozhnie kovalstvo Kyieva ta Kyivshchyny 1970-kh – 2020-kh rokiv: sotsiokulturnyi aspekt* [Artistic blacksmithing of Kyiv and Kyiv region in the 1970s–2020s: A sociocultural aspect] (Doctoral dissertation, manuscript). UDC 008.745.749(477) “19/20”.
12. Rohotchenko, S. (2019). Kovaly-khudozhnyky kyivskoho mystetskoho oseredku: Illia Pop'iuk, Volodymyr Bielokon, Serhii Firsov [Blacksmith-artists of the Kyiv artistic center: Illia Pop'iuk, Volodymyr Bielokon, Serhii Firsov]. In O. V. Yakimchuk (Ed.), *Innovatsiini kulturno-mystetski aspekty v suchasni kartyni svitu* [Innovative cultural and artistic aspects in the modern picture of the world] (Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, September 11–13, 2019, P. 79–81). Kherson National Technical University.
13. Shmahalo, R. T. (2015). *Entsyklopediia khudozhnoho metalu* [Encyclopedia of artistic metal] (Vol. 1: World and Ukrainian artistic metal. Classification, terminology, stylistics, expertise). Apriori.

Стаття надійшла: 11.10.2025

Прийнято: 28.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 378.147:378.011.3-051:73/76

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.23>**Савчин Галина Віталіївна,**старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-0973-4014

galsavchyn@gmail.com

НАЧЕРКИ ТА ЗАМАЛЬОВКИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ

У статті розкрито значення начерків і замальовок як важливого чинника у формуванні професійних художніх умінь і навичок у студентів мистецьких спеціальностей. Актуалізовано потребу створення комплексних науково-методичних розробок, що детально висвітлюють процес використання швидких малюнків у системі художньої освіти як ефективного засобу розвитку образного мислення та творчого потенціалу. У дослідженні проаналізовано теоретичні основи й практичні аспекти застосування начерків та замальовок у процесі підготовки майбутніх художників. Визначено, що короткотривалі малюнки є важливою частиною навчального процесу, адже вони формують у студентів здатність швидко й точно передавати сутність форми, пропорцій, руху та простору. Показано, що в процесі виконання швидких замальовок формується вміння миттєво схоплювати головне, відокремлюючи суттєве від другорядного, що є основою художнього узагальнення та створення виразного художнього образу. Зазначено, що систематичне виконання начерків стимулює активність студентів, розвиває зорову пам'ять, моторну координацію та технічну вправність. На основі узагальнення власного педагогічного досвіду та аналізу сучасних досліджень висвітлена методична система поетапного оволодіння технікою швидкого малюнка. Вона включає поступове ускладнення завдань, варіативність підходів, поєднання практичних вправ із самостійною творчою роботою. Такий підхід дозволяє не лише вдосконалити технічні навички, але й розвинути індивідуальний стиль, гнучкість художнього мислення та здатність до експерименту. Підкреслено, що інтеграція начерків і замальовок у навчальний процес є необхідною умовою підготовки висококваліфікованих фахівців у галузі образотворчого мистецтва. Вона сприяє гармонійному поєднанню теоретичних знань, практичних умінь і творчого пошуку, що забезпечує цілісний розвиток художньої особистості та підвищує ефективність професійної освіти в мистецькому закладі.

Ключові слова: образотворче мистецтво, мистецька освіта, художня майстерність, швидке малювання, начерки, замальовки.

Savchyn Galyna. SKETCHES AND SKETCHES AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES

The article reveals the importance of sketches and sketches as an important factor in the formation of professional artistic skills and abilities in students of art specialties. The need to create comprehensive scientific and methodological developments is emphasized, which cover in detail the process of using quick drawings in the art education system as an effective means of developing figurative thinking and creative potential. The study analyzes the theoretical foundations and practical aspects of using sketches and sketches in the process of training future artists. It is determined that short-term drawings are an important part of the educational process, as they form in students the ability to quickly and accurately convey the essence of form, proportions, movement and space. It is shown that in the process of performing quick sketches, the ability to instantly grasp the main thing, separating the essential from the secondary, is formed, which is the basis of artistic generalization and the creation of an expressive artistic image. It is noted that the systematic execution of sketches stimulates the activity of students, develops visual memory, motor coordination and technical skill. Based on the generalization of one's own pedagogical experience and the analysis of modern research, a methodological system for the gradual mastery of the technique of quick drawing is highlighted. It includes the gradual complication of tasks, variability of approaches, a combination of practical exercises with independent creative work. Such an approach allows not only to improve technical skills, but also to develop an individual style, flexibility of artistic thinking and the ability to experiment. It is emphasized that the integration of sketches and drawings into the educational process is a necessary condition for the training of highly qualified specialists in the field of fine arts. It contributes to the harmonious combination of theoretical knowledge, practical skills and creative search, which ensures the holistic development of the artistic personality and increases the effectiveness of professional education in an art institution.

Key words: fine arts, art education, artistic skill, quick drawing, sketches.

© Савчин Г. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку української системи мистецької освіти постає завдання постійного вдосконалення змісту та форм навчання. Одним із ключових напрямів цього процесу є пошук ефективних методів, здатних не лише передавати знання, але й стимулювати пізнавальну активність особистості, формувати готовність до самостійного мислення та творчої діяльності.

Особливої ваги у цьому контексті набуває розвиток практичних навичок, які забезпечують якісне опанування художньої мови образотворчого мистецтва. Серед них чільне місце посідають короткотривалі рисунки – начерки та замальовки. Цілеспрямоване використання начерків і замальовок є важливою передумовою підвищення художньо-освітнього рівня студентів, їх професійного зростання та готовності ефективно реалізовувати свій творчий потенціал у сучасному мистецькому просторі.

Мета дослідження – визначити та обґрунтувати роль начерків і замальовок у формуванні та розвитку образотворчих здібностей студентів мистецьких спеціальностей, а також розробити рекомендації щодо їх ефективного використання у процесі професійної підготовки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Начерки та замальовки посідають ключове місце у структурі навчальних програм мистецьких дисциплін і виступають як важливий компонент формування професійної компетентності майбутніх художників. Водночас аналіз існуючих науково-педагогічних джерел свідчить про те, що питання цілеспрямованого навчання студентів навичкам виконання начерків досі лишається недостатньо дослідженим. У працях Белянського О., Крижевської С., Сидора М., Осипової Т., Піддубної О., Гуржій І., Нікітіна А., Дмитренко В., Макушиної І., Кулініч Л., Мозолюк О., Мусієнко В. розкрито процес виконання начерків і замальовок майбутніми художниками, архітекторами й дизайнерами у контексті вивчення рисунка. Прокопович Т., Панфілова О., Міхова Т., Башкатов П. висвітлюють особливості використання начерків та

замальовок в умовах пленеру. Отже, у більшості науково-методичних праць начерки та замальовки трактуються переважно як складова частина занять із рисунка чи пленеру, тобто як допоміжний етап художнього пошуку, спрямований на відпрацювання композиційних рішень і технічних навичок. Водночас їх потенціал у розвитку творчого мислення та візуальної культури в межах інших навчальних дисциплін залишається недостатньо дослідженим.

Відсутність системного підходу до навчання виконання швидких малюнків і належно розроблених методик зумовлює прогалини у професійній підготовці студентів. Тому актуальною є потреба створення науково-методичних матеріалів, що розкривали б можливість використання начерків і замальовок як ефективного засобу формування образотворчих здібностей та вдосконалення освітнього процесу в українській художній освіті.

Виклад основного матеріалу. Майбутній спеціаліст у галузі образотворчого мистецтва, який володіє високим рівнем професійної майстерності, повинен ґрунтовно знати матеріал, розуміти його властивості та характеристики, а також ефективно застосовувати творчі навички на практиці. Досягнення такого рівня компетентності можливо лише через систематичні практичні вправи, які складають основу фахової підготовки.

У процесі професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі образотворчого мистецтва особливе місце відводиться роботі над швидкими малюнками. Під цим поняттям розуміємо сукупність різноманітних видів малюнків, що виникають у результаті короткотривалих зображальних процесів, які відзначаються відносною оперативністю виконання та обмеженістю в часі. Такі роботи вирізняються специфічними художніми прийомами та манерами, що відображають індивідуальне трактування образу й надають йому особливу виразність. Це «результат короткотривалого й динамічного малювального процесу, що характеризується певними локальними контекстами відображення унаочнюваного» [6, с. 194].

Швидкі малюнки поділяються на два основні види – начерки та замальовки. Ці види вправ використовуються як обов'язковий інструмент навчального процесу, що виконує подвійне функціональне призначення. З одного боку, вони виступають у ролі допоміжного матеріалу, який доповнює основний курс навчання, сприяючи кращому засвоєнню теоретичних знань та розширенню художньо-практичних уявлень студентів. З іншого – начерки та замальовки є цінними вправами, що дозволяють систематично розвивати базові професійні навички, зокрема спостережливість, швидкість та точність передачі візуальної інформації, а також здатність до образного мислення і творчого пошуку [3]. Зазначені поняття є близькими за змістом, проте відрізняються за характером виконання: начерк являє собою короткотривалий узагальнений малюнок, тоді як замальовок передбачає триваліший процес створення зображення з поглибленою опрацюванням деталей.

Одним з ефективних засобів оволодіння основами художньої майстерності є систематична практика виконання начерків та замальовок, що передбачає створення узагальнених, позбавлених дрібної деталізації, короткотривалих зображень. Така діяльність сприяє розвитку спостережливості, здатності швидко та точно визначати головні риси об'єкта, відокремлюючи їх від другорядних. У процесі спостереження та дослідження різноманітних аспектів навколишньої дійсності майбутні митці здобувають нові враження, що сприяє розширенню їх світогляду та збагаченню творчого потенціалу. Формування здатності до уважного сприйняття та аналітичного осмислення побаченого виступає одним із ключових чинників у становленні художньо-освітньої підготовки та розвитку професійних компетентностей студентів у сфері мистецтва.

У щоденній практиці начерки та замальовки виконують кілька важливих *функцій*: вони сприяють удосконаленню технічних навичок, розвивають спостережливість і здатність до образного мислення, дозволяють оперативно зафіксувати миттєве

враження, а також відобразити природні явища чи об'єкти, що викликали творче зацікавлення. Рівень художньої цінності й виразності начерків та замальовок безпосередньо залежить від майстерності митця, його вміння працювати з формою, композицією та пластикою зображення. Досягнення високого професійного та естетичного рівня у виконанні швидких малюнків вимагає систематичних тренувань, постійної роботи над вдосконаленням складного психофізіологічного механізму швидкого візуального сприйняття та відтворення, а також цілеспрямованого розвитку здатності узагальнювати спостережене, зберігаючи його художню виразність. Загальновідомо, що згідно з діалектикою «кількість переходить в якість», тобто розвиток відбувається через поступове накопичення кількісних змін, які на певному етапі призводять до якісних перетворень. З позиції оволодіння художньою майстерністю це «буквально означає, що лиш наполегливою систематичною працею можна досягнути відповідних високих результатів» [6, с.195].

У професійного митця виконання начерків і замальовок здійснюється на основі сформованих автоматизованих навичок, що усувають потребу у свідомому контролі технічних операцій. Це дає змогу художнику зосередити когнітивні ресурси на реалізації творчого задуму та художньої інтерпретації об'єкта. На відміну від цього, у студентів-початківців спостерігається фрагментарний підхід до зображення, орієнтований переважно на відтворення контурів, з недостатнім урахуванням пропорцій, пластичних характеристик і просторового розташування. Отже, виникає потреба у свідомому осмисленні й аналізі власних дій під час творчого процесу.

Головною метою методичної підготовки у сфері швидких малюнків є розвиток образного мислення в процесі виконання цих робіт, удосконалення творчих умінь, опанування художніх матеріалів та підвищення рівня художньої грамотності. Експериментальна робота з матеріалами та тематикою, пошук технічних рішень і композиційних варіантів стимулює розумову та творчу діяльність майбутніх художників.

Виконання швидких малюнків мають різні навчальні та творчі цілі, які умовно можна поділити на *три основні групи*. Перша група охоплює документальну фіксацію об'єкта або явища навколишньої дійсності, що дозволяє студенту зафіксувати основні риси форми, пропорції, рух і розташування об'єкта в просторі. Друга група спрямована на створення композиційного мотиву, який може бути виконаний як з натури, так і за уявленням; така практика стимулює розвиток композиційного мислення та формування художнього задуму. Третя група включає розвиток конкретних умінь і навичок, таких як точність передачі пропорцій, пластика форми, окомір, відчуття простору та володіння технічними можливостями образних матеріалів. Систематичне поєднання цих напрямів дозволяє всебічно розвивати художні здібності студентів і закладає основу для подальшої професійної майстерності

Загальноприйнято розрізняти швидкі малюнки за умовами виконання на малюнки з натури, по пам'яті та за уявою [1]. *Малюнок з натури* ґрунтується на безпосередньому спостереженні об'єкта та його одночасному зображенні, зосереджуючись на передачі головних рис без надмірної деталізації. За наявності часу можна змінювати ракурс чи уточнювати окремі елементи, а при зміні положення натури – поєднувати роботу з натури та по пам'яті. *Малюнок по пам'яті* базується на попередньому спостереженні, тому характеризується узагальненістю форм і збереженням найтиповіших ознак об'єкта. *Малюнок за уявою* передбачає творче відтворення уявного образу з урахуванням простору, композиції, руху та освітлення. Його виконання можливе за наявності досвіду роботи з натури та по пам'яті. Цей вид малювання розвиває образне мислення, сприяє формуванню індивідуального стилю й реалізації творчого задуму.

У процесі образотворчої підготовки принципово важливим є те, щоб студенти виконували кожен швидкий малюнок усвідомлено, розуміючи його мету, завдання та художню функцію. Такий підхід сприяє формуванню здатності аналізувати об'єкт спостереження,

відбирати найбільш характерні риси та передавати їх мінімальними, але виразними засобами. Усвідомлене виконання швидких малюнків розвиває вміння послідовно мислити композиційно, контролювати пропорції, перспективу, світлотінь і пластичність форми. Крім того, воно забезпечує кращу фіксацію зорових вражень, що є необхідною умовою для подальшої роботи по пам'яті чи за уявою.

Процес виконання швидкого малюнка доцільно структурувати на *три послідовні етапи*. Перший етап передбачає визначення загальних пропорцій, фіксацію характеру руху та встановлення просторових планів зображення. На другому етапі здійснюється узагальнене моделювання основних форм із врахуванням їх пластичних та об'ємних характеристик. Завершальний, третій етап спрямований на деталізацію ключових елементів композиційного центру, що підсилює виразність та інформативність малюнка [3, с. 116].

Систематичне виконання швидких малюнків із використанням різноманітних графічних технік та прийомів є важливою умовою формування професійної майстерності, адже воно дозволяє поступово удосконалювати володіння формою, лінією та світлотінню. Навіть у випадку початкових невдалих результатів, багаторазове повторення мотиву сприяє поступовому підвищенню якості виконання, що врешті забезпечує створення грамотних, образно насичених і виразних зображень.

У межах навчального процесу доцільним є застосування поетапного методичного підходу, який забезпечує системне оволодіння складними технологіями виконання начерків і замальовок, а також комплексно впливає на підвищення рівня фахової компетентності здобувачів освіти у сфері професійно орієнтованих освітніх компонентів. Даний підхід реалізується через шість послідовно взаємопов'язаних етапів, кожен із яких має чітко окреслені завдання [2, с. 202]:

- *1 етап* – виконання швидких силуетних начерків за допомогою плями з метою узагальненої передачі морфологічних характеристик та пропорцій об'єкта або явища;

- 2 етап – здійснення швидких начерків із використанням плями та лінії, спрямованих на відтворення світлотіньових градацій без деталізації та з мінімізацією пропорційних уточнень;

- 3 етап – створення швидких лінійних начерків із частковою деталізацією структурних елементів;

- 4 етап – виконання лінійних замальовок із введенням тональних градацій, деталізацією та ідентифікацією фактурних характеристик;

- 5 етап – створення тонових довготривалих замальовок із поглибленим опрацюванням деталей;

- 6 етап – виконання лінійно-тонових довготривалих замальовок із максимальною деталізацією та комплексним відтворенням просторово-середовищного контексту.

Перші три етапи характеризуються оперативним виконанням начерків у жорстко регламентованих часових межах (2–5 хвилин), що виступає вискоелективним засобом розвитку координаційних можливостей ока та руки, інтенсифікації зорово-аналітичних процесів, формування професійної моторики, а також удосконалення здатності до швидкої фіксації пластичних характеристик об'єкта на площині аркуша. Наступні етапи передбачають здійснення замальовок у розширених часових інтервалах, що забезпечує можливість глибшого опрацювання форми, тону та деталізації зображення. Збільшення тривалості виконання роботи створює умови для детального аналізу об'єкта, точнішого передання його пропорцій та просторових характеристик, а також для відпрацювання складніших образотворчих технік. Такий підхід сприяє не лише формуванню образотворчої майстерності, але й розвитку аналітичного мислення, вміння свідомо будувати композицію та досягати високого рівня художньої якості.

Виконання швидких малюнків (начерків та замальовок) доцільно розпочинати вже з першого курсу. Раннє залучення студентів до практики швидкого малюнка сприяє формуванню базових образотворчих навичок, розвитку спостережливості та просторового

мислення, що є основою професійної компетентності майбутнього художника. Для ефективного навчання важливо дотримуватися комплексу психолого-педагогічних умов, серед яких чітке формулювання завдання, планування всіх етапів виконання роботи, систематичний контроль та самоконтроль у процесі навчання, а також обов'язкова оцінка ходу роботи та її результатів [4, с. 69]. Такий підхід дозволяє студенту усвідомлено здійснювати кожен етап створення швидкого малюнка, аналізувати власні рішення, коригувати помилки та поступово підвищувати рівень майстерності. У результаті систематичної роботи формується здатність до самостійного вирішення художніх завдань, а також розвиток критичного мислення і навичок планування творчого процесу.

Швидкі малюнки можуть виконуватися в різних техніках і матеріалах, як монохромні, так і поліхромні. Найчастіше використовують графітні олівці різної м'якості, вугілля, сангіну, сепію, пастель, акварель, туш, кольорові олівці та інші матеріали, кожен із яких потребує відповідного типу паперу для досягнення оптимальної насиченості та виразності зображення.

Для виконання швидких малюнків сучасні художники та студенти мистецьких спеціальностей можуть ефективно використовувати цифрові засоби та програмне забезпечення, адаптоване до потреб творчого процесу. Серед популярних додатків для Android – Adobe Illustrator Draw, Adobe Photoshop Sketch, Autodesk SketchBook, Painter Mobile, MediBang, Paint та інші, а для iPad – Procreate, Adobe Fresco, Adobe Illustrator Draw, Adobe Photoshop Sketch, Autodesk SketchBook та інші [5]. Використання цих програм дозволяє не обмежувати художника традиційними матеріалами, надаючи можливість працювати з широким спектром інструментів, палітрою кольорів та ефектами. З методичної позиції цифрові інструменти сприяють розвитку експериментальних навичок, творчого пошуку, швидкого опанування нових технік та формування візуальної грамотності студента.

Висновки. Формування професійної майстерності у студентів мистецьких

спеціальностей починається з ґрунтового засвоєння теоретичних засад образотворчого мистецтва та систематичного виконання практичних завдань. Практична частина освітнього процесу має ключове значення, адже вона спрямована на набуття майбутніми фахівцями необхідних професійних умінь і навичок. Зокрема, виконання начерків та замальовок виступає дієвим інструментом оволодіння виражальними засобами образотворчої мови, сприяє розвитку вміння цілісного сприйняття природи та її художнього відтворення, забезпечує умови для професійного становлення студентів та активізації їх творчого потенціалу. Регулярна практика виконання швидких малюнків позитивно впливає на становлення індивідуального творчого стилю, формує високу працездатність, наполегливість і здатність до систематичної мистецької діяльності. У цьому контексті особливої ваги набуває методично

організована робота, орієнтована на пошук результативних способів мотивації, а також на забезпечення ефективного контролю та самоконтролю за процесом і результатами навчальної діяльності.

Узагальнення власного практичного досвіду та аналіз сучасних мистецько-педагогічних досліджень дозволили сформулювати та представити систему поетапних дій, спрямованих на оволодіння технікою швидких начерків і замальовок. Запропонована методика та окреслений перелік вимог у процесі виконання таких вправ сприяють не лише розвитку технічних навичок, а й збагаченню творчого потенціалу студентів. Спрямованість освітнього процесу на поєднання практики, самостійності та творчого пошуку забезпечує підвищення якості професійної підготовки майбутніх спеціалістів в галузі образотворчого мистецтва та створює умови для всебічного розвитку їх художніх здібностей.

Література:

1. Белянський О. Короткочасний рисунок і майстер клас : Навч. посібник. Луганськ : ЛДКІКМ, 2008. 124 с.
2. Гуржій І., Коршунов Д. Алгоритм опанування начерків і замальовок фігури людини здобувачами вищої освіти мистецьких спеціальностей. Естетика і етика педагогічної дії. 2025. Вип. 31. С. 197–205. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2025.31.331621>
3. Дмитренко В. В. Методика виконання й використання начерків під час роботи над художнім твором на художньо-графічному факультеті. Педагогіка вищої та середньої школи. 2005. № 10. С. 109–117.
4. Кулініч Л. Короткочасний рисунок у фаховій підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. Наукові записки КДПУ ім. Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки. 2015. Вип. 141. Ч. 2. С. 67–70
5. Панфілова О., Прокопович Т. Етюди, начерки, замальовки як продуктивні практичні методи навчання образотворчому мистецтву. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 59(3). С. 28–33. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-5>
6. Сидор М. Б. Формування виконавської майстерності художника крізь призму швидкого малювання. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. Вип. 1. С. 192–198. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.21>
7. Сухенко В.. Рисунок: навчальний посібник. Київ : BONA MENTE. 2004, 184 с.

References:

1. Belianskyi, O. (2008). *Korotkochasnyi rysunok i maister klas : Navch. posibnyk* [Short-term drawing and master class: a study guide]. Luhansk : LDKIKM, 124 p. [in Ukrainian]
2. Hurzhii I., Korshunov D. (2025) *Alhorytm opanuvannia nacherkiv i zamalovok fihury liudyny zdobuvachamy vyshchoi osvity mystetskykh spetsialnostei*. [Algorithm for mastering sketches and sketches of the human figure by students of higher education in art specialties]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action*. 31. 197–205. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2025.31.331621> [in Ukrainian].
3. Dmytrenko V. V. (2005) *Metodyka vykonannia y vykorystannia nacherkiv pid chas roboty nad khudozhnim tvorom na khudozhno-hrafichnomu fakulteti*. [Methodology for making and using sketches when working on a work of art at the Faculty of Art and Graphics]. *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly – Pedagogy of Higher and Secondary Education*. 10. 109–117. [in Ukrainian].

4. Kulinich, L. (2015). Korotkochasnyi rysunok u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Short-term drawing in the professional training of future teachers of fine arts]. *Scientific notes of the Kirovograd State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko. Series: Pedagogical Sciences*. 141. Part 2. 67–70. [in Ukrainian]
5. Panfilova O., Prokopovych T. (2023) Etiudy, nacherky, zamalovky yak produktyvni praktychni metody navchannia obrazotvorchomu mystetstvu. [Etudes, sketches, and sketches as productive practical methods of teaching fine arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*. 59(3). 28–33. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-5> [in Ukrainian]
6. Sydor M. B. (2025) Formuvannia vykonavskoi maisternosti khudozhnyka kriz pryzmu shvydkoho maliuvannia. [Formation of the artist's performing skills through the prism of rapid drawing]. *Ukrainskyi mystetstvoznnavchyi dyskurs – Ukrainian Art Discourse*. 1. 192–198. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.21> [in Ukrainian]
7. Sukhenko V. (2004). Rysunok [Drawing]: navchalnyi posibnyk. Kyiv: BONA MENTE [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 20.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 72.012.3:728.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.24>

Скляренко Наталія Владиславівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0001-9188-1947
Scopus Author ID: 57338605300
nata_skliarenko@ukr.net

Корука Христина Олександрівна,

здобувач вищої освіти
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0009-0004-9237-7514
korukah@gmail.com

Дудка Роксолана Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри архітектури та дизайну,
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0002-8463-9017
roxolana.art@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ ГОТЕЛІВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОРМОТВОРЕННЯ

Метою роботи є виявлення еволюційних трансформацій готельного простору та сучасних тенденцій формотворення інтер'єрів готелів згідно вимог сталого розвитку. Робота ґрунтується на системному підході та носить міждисциплінарний характер. Для проведення дослідження застосовано методи: спостереження, історико-порівняльний метод, структурно-функціональний аналіз, методи систематизації та класифікації, які дозволяють проаналізувати особливості формотворення інтер'єрного простору готелів. Залучення цих методів до дослідження дає можливість прослідкувати формування інтер'єрного простору у різні етапи розвитку, їхній взаємозв'язок та відмінні характеристики у формотворенні.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше систематизовано проєктні практики створення інтер'єрного простору готелів впродовж наступних історичних періодів: давній час (VI-XIII ст., перші прототипи готелів), середні віки (XIII-XVIII ст., релігійні помешкання), новий час (XIX-XX ст., багатофункціональні готелі), сучасна доба (XXI ст., еко-готелі). Інтер'єр готелю розглянуто як комплексну дизайн-систему, що забезпечує гармонізацію аспектів архітектури, дизайну середовища, дизайну візуальних комунікацій та сучасних інновацій та сприяє формуванню нових форм гостинності. Динамічні зміни у сфері історії гостинності демонструють перетворення традиційного готелю у багатофункціональний візуально-комунікативний простір. Виявлено основні тенденції формотворчих трансформацій інтер'єрів готелів, що засновані на екологізації та персоналізації простору. Доведено, що їх осмислення сприяє формуванню нових проєктних стратегій, орієнтованих на сталий розвиток та гармонізацію взаємодії людини та природи.

Практичне значення результатів дослідження є важливим для проєктної діяльності дизайнерів у контексті цілей сталого розвитку. Результати дослідження є підґрунтям для формування наукових праць, пов'язаних із дослідженням готельного простору. Вони можуть бути використані для організації виставкової діяльності та як джерело натхнення для студентів і зацікавлених осіб.

***Ключові слова:** еко-готель, дизайн середовища, готельний простір, дизайн для сталого розвитку, інтер'єр, формотворення, інновація, біомімікрія.*

Skliarenko Nataliia, Koruka Kristina, Dudka Roksolana. THE EVOLUTION OF HOTEL INTERIOR SPACE: THE TRANSFORMATION OF FORMATION PECULIARITIES

The aim of the work is to discover evolutionary transformations of hotel space and modern trends in hotel interior design in view of sustainable development requirements. The work is based on a systematic approach and has interdisciplinary nature. The following methods were used to conduct the research: observation, historical-comparative method, structural-functional analysis, systematisation and classification methods, which allow analysing the peculiarities of hotel interior design. The use of these methods in the study makes it possible to observe the formation of interior space at different stages of development, their interconnection and distinctive characteristics in design.

The scientific novelty of the work is that for the first time, design practices for creating hotel interior space during the following historical periods have been systematised: ancient times (6th-13th centuries, the first prototypes of hotels), the Middle Ages (13th-18th centuries, religious dwellings), modern times (19th-20th centuries, multifunctional hotels), and the present day (21st century, eco-hotels). The hotel interior is considered as a complex design system that harmonises aspects of architecture, environmental design, visual communication design and modern innovations and contributes to the formation of new forms of hospitality. Dynamic changes in the history of hospitality demonstrate the transformation of the traditional hotel into a multifunctional visual and communicative space. The main trends in the formation of hotel interior transformations based on the ecologisation and personalisation of space have been identified. It has been proven that understanding these trends contributes to the formation of new project strategies focused on sustainable development and the harmonisation of human and nature interaction.

The practical significance of the research results is important for the design activity of designers in the context of sustainable development goals. The research results form the basis for scientific works related to the study of hotel space. They can be used to organise exhibitions and as a source of inspiration for students and interested individuals.

Key words: *eco-hotel, environmental design, hotel space, design for sustainable development, interior design, form creation, innovation, biomimicry.*

Вступ. Сьогодні туризм є одним із найпоширеніших видів відпочинку. В основі туристичного бізнесу закладені вимоги та принципи гостинності, тобто ввічливе та турботливе ставлення до туристів [1]. Прагнення надати послуги гостинності стало основою появи готелів. Вони формуються під впливом економічних, торгових та функціональних чинників, які лежать в основі проектування комфортного інтер'єру. Вдалий дизайн та привітний персонал поєднуються у сучасному готельному просторі, що захоплює естетичним виглядом, зручністю та креативним підходом до вибору концепції проектування.

Упродовж віків готельний простір весь час змінювався, покращуючи проектні вимоги до функціональності, естетичності, ергономічності [2]. Для сучасних дизайнерів дослідження еволюційних трансформацій форми, меблів та простору є важливим підґрунтям для формування інноваційних креативних рішень, які приваблюють споживачів. Тому дослідження спрямоване на виявлення особливостей та тенденцій проектування інтер'єрів готелів з різною стилістикою,

конструкціями та організацією в історичному контексті.

Мета. Метою роботи є виявлення еволюційних тенденцій розвитку готельного простору. Завданнями роботи є: 1) систематизувати наявні зразки інтер'єрів готельного простору та класифікувати їх за історичними етапами розвитку; 2) обґрунтувати особливості формотворення інтер'єрів; 3) з'ясувати сучасні тенденції формотворення інтер'єрів згідно вимог сталого розвитку.

Матеріали та методи. Джерельну базу роботи формують наукові публікації світових та вітчизняних дослідників, які охоплюють джерела історично-архітектурного, мистецтвознавчого, соціологічного, екологічного та маркетингового спрямування. Це підкреслює необхідність проведення системного дослідження готельного простору у різноманітних сферах життєдіяльності людини, зокрема в готельно-ресторанному бізнесі, архітектурі, дизайні та питаннях екології. Переважна більшість досліджень готельного простору пов'язана із формуванням готельно-ресторанної економіки. Вони стосуються питань

формування ресторанної індустрії, методів та якості управління, ефективності та тенденцій (Ю. Бірюкова [1], І. Сегеда [3]). К. Дж. Джеймс (K. J. James), А. К. Сандовал-Страуз (A. K. Sandoval-Strausz), Д. Модлін (D. Maudlin), М. Пеледжі (M. Peleggi), К. Хумайр (C. Humair), М. В. Бергер (M. W. Berger) [2], М. Бойко, Л. Гопкало [4] звертають увагу на етапи еволюції, що підкреслюють формування готельно-ресторанної індустрії, проте не торкаються дизайнерських особливостей формотворення інтер'єрів, меблів та устаткування.

Проблема організації зовнішнього вигляду будівель готелів досліджується в контексті архітектури та дизайну. Проектні аспекти формування будівель, особливості планування територій пов'язано з архітектурними дослідженнями Т. Ширяєва [5], який розглянув принципи та особливості конструювання готелів, їхню функціональність, архітектурну стилістику та реорганізацію.

Дизайнерські дослідження останніх десяти років торкаються способів переобладнання готельного простору зі споруд вторинного використання. Хе Сіні представив дисертацію, яка відображає дизайн середовища сучасних готелів у спорудах адаптивного повторного використання [6], де він побіжно торкається еволюції інтер'єрів сучасного розвитку готелів, побудованих на основі вторинних ресурсів.

До питань екологізації у дизайні готельного простору зверталися І. Е. Салем (I. E. Salem), А. М. Ельбаз (A. M. Elbaz), А. Аль-Алаві (A. Al-Alawi), Н. А. Алькатірі (N. A. Alkathiri), К. А. Рашван (K. A. Rashwan) [7], а до принципів сталого розвитку та озеленення архітектурних будівель звертались групи науковців А.Х. Хініпеллаге (A. H. Heenipellage), М. Фернандо (M. Fernando), Б. Гіббонс (B. Gibbons) [8], С. Лі (S. Lee) [9], В. Чжун (W. Zhong), Т. Шредер (T. Schroeder), Дж. Беккерінг (J. Bekkering) [10].

Численний ілюстративний матеріал, який дозволяє сформулювати візуальний ряд у контексті еволюційного розвитку, представлений в мережі інтернет, хоча такі джерела

носять рекламно-публіцистичний характер, проте вони є важливими для формування джерельної бази дослідження [11–15]. Історичний розвиток готелів різних періодів висвітлений фрагментарно у дослідженнях різного спрямування, проте відсутнє систематизоване дослідження еволюції готельного простору, що підкреслює актуальність обраної теми.

Для проведення дослідження застосовано комплекс методів, що відображають системний підхід до еволюції формотворення готельного простору. Аналіз стилістичних, морфологічних та функціональних трансформацій дозволяють здійснити історико-порівняльний метод, методи структурно-функціонального та образно-стилістичного дизайн-аналізів. Це забезпечило можливість виявити взаємозв'язки між функціональними, конструктивними, естетичними та візуально-комунікативними аспектами проектування інтер'єру готелів. Для систематизації візуальних зразків за структурними принципами організації використано методи систематизації та класифікації. Залучення цих методів дослідження не лише забезпечило узагальнення представлених даних та формування історичних трансформацій готельного простору, а й дозволило виявити інноваційні тенденції формотворення згідно вимог сталого розвитку.

Результати. Готельний простір еволюціонував впродовж чотирьох періодів, змінюючи свій зовнішній вигляд, планувальні рішення та рівні комфортності (рис. 1).

Перші прототипи готелів давнього часу дослідники відносять до VI–XIII ст. н.е. [4]. Характерною особливістю цього періоду є організація готельного простору для ночівлі у цегляних спорудах з відсутністю елементарних умов проживання. У цей період люди переосмислили потребу у просторі, що дозволяє отримати прибуток та розваги. Першим прообразами готелів були таверни, про які згадується в манускриптах за царя Вавилон Хаммурапі (1792–1750 рр. до н.е.) [6]. Переважно таверни слугували місцем для харчування мандрівників у Давній Греції в I тисячолітті

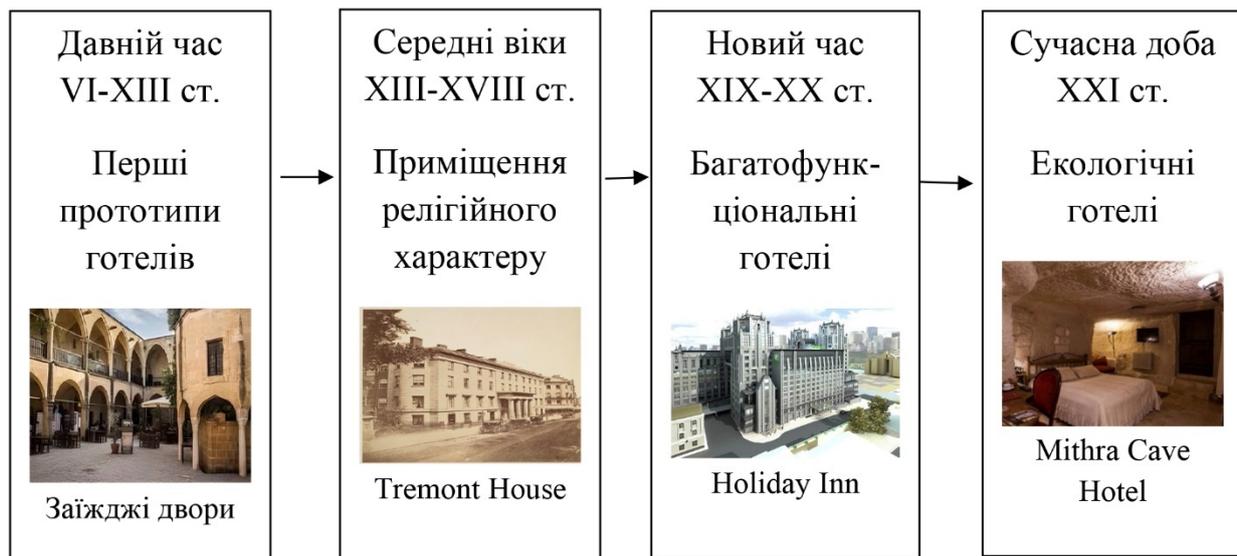


Рис. 1. Етапи еволюції готелів

до н.е. [2]. Це сприяло появі зайжджих дворів, оскільки людям була потрібна не тільки їжа, а й ночівля.

Подальші видозміни готельного простору здійснюються у зв'язку із розвитком Римської імперії. Поселення людей відбувалося за класовим принципом: прості люди та вищі чиновники розселялися окремо [4]. Для людей вищого класу місце проживання було організовано за всіма архітектурними стандартами та із дотриманням тогочасних мистецьких тенденцій. Будинки проживання були зроблені майстерно, на противагу цьому умови проживання для селян були жахливі. У таких приміщеннях повністю був відсутній комфорт для простих людей, вони часто ночували на возах, або грілись поруч своїх коней.

На противагу європейським тенденціям осілого проживання, на Сході набули популярності кочові каравани з товаром [4; 16]. Для ночівлі людей та відпочинку верблюдів використовували караван-сараї. Від грабіжників, розбійників та стихійних ліх вони були огорожені великими стінами. Подвір'я мало прямокутну форму. Для тварин, зазвичай, було відведене спеціальне місце. Зустрічались одно та двоповерхові караван-сараї, де знаходились кімнати для проживання та приміщення для зберігання товару. Подальший розвиток будинків для тимчасового проживання

зумовив їх розподіл на два види: відкритий та закритий. Характерною особливістю відкритих караван-сараїв був додатковий сервіс з харчуванням, пунктами обміну товаром, що робить їх подібними до сучасних готелів. Закритий вид слугував для захисту від нападу і мав вигляд прямокутної форми з колодязем та двориком [2].

У середні віки XIII–XVIII ст. готельний простір почав розвиватися більш стрімко, ніж в давній час. Люди почали будувати складські приміщення, кухні та кімнати відпочинку, проте санітарні умови не покращилися [4].

Інтенсивний розвиток паломництва зумовив появу будинків з послугами проживання та харчування у священних місцях. За час правління Генріх VIII зробив церковну власність державною та заборонив безоплатну зупинку в монастирях [2]. Це призвело до появи платних будинків проживання, де люди та священники могли зупинитись на ночівлю ближче до монастирів.

У XVI ст. розвиток готельної індустрії набув поширення в Україні, а згодом в Америці, Китаї та Японії. Через українське місто Київ, яке вважалося торгівельним центром Європи в той час проходили каравани купців. Для українських купців були запроваджені гостині двори, в яких здавали в оренду корчми. Запорізька Січ була одним із торговельних майданчиків в Україні [4]. Церква

і монастирі захищали прочан і відводили для них спеціальні помешкання. Для бідних подорожніх біля Києво-Печерської лаври збудували готель, який там знаходиться до сих пір [4].

Аналогічні процеси відбувалися і в Америці. У штаті Пенсільванія у 1820 році для житла почали будувати таверни, а згодом і готелі. Першим комфортним та готелем з санітарними умовами був Тремонт Хаус (Tremont House) (рис. 1) у Бостоні в 1829 р. [17]. Унікальною якістю розкішних інтер'єрів цієї споруди стала наявність вбиральні з сантехнікою та безкоштовним милом.

Період нового часу (XIX–XX ст.) характеризується підвищенням функціональності готельного простору. У цей час розпочинається проектування готелів за всіма архітектурними стандартами. Розширення функціональних зон, зокрема поява бібліотек дозволяє уобразити елегантні інтер'єрні рішення та підкреслити аристократизм. Показовим прикладом такого простору є Замок Віттем (Kasteel Wittem) у Нідерландах [15]. З 1125 року він був найбагатшим маєтком, де гостями були аристократи, а з 1958 року став готелем, що зберіг тогочасну атмосферу (його власниками на сьогоднішній день є Рональд і Сільвія де Мейжа-Рудлінг) [15; 10].

Активізація подорожей особливо у сімейному колі призводить до популярності сімейних готелів, що утворюють такі величезні мережі як «Holiday Inn», «Accor», «Hilton Worldwide» та ін. Наприклад, готелі мережі «Holiday Inn» є в Україні (Київ) та вирізняються комфортом, зокрема передбачено номери для людей з особливими потребами та для відпочинку з домашніми улюбленцями (рис. 1). Широкий спектр функціональних особливостей наблизив сучасний готель до величезного багатофункціонального комплексу, що задовольняє усі потреби споживачів.

Особливою тенденцією сучасності є формування концепції персоналізованого та емоційного дизайну інтер'єрів готелів [18]. Проектування простору базується на стилі життя певної аудиторії споживачів, їх індивідуальних та емоційних потребах. Дизайнери розробляють проекти, які залучаються до екранізації фільмів, а готельний простір перетворюється на знімальний майданчик. Так, для шанувальників відомого фільму «Гаррі Поттер» створили готель у Великобританії, стилізований під гуртожиток Грифіндор [14] (рис. 2:1–2). Такий підхід орієнтований на створення адаптивних інтер'єрів, естетичні, ергономічні та психологічні параметри яких здатні змінювати настрій та потреби споживачів.



Рис. 2. Сучасний готельний простір: 1–2 – Гаррі Поттер, Великобританія, 2014 [14]; 3 – Дзеркальний куб, Швеція, 2010; 4–6 – будинки-печери в Каппадокії, Туреччина

З кінця XIX століття акцент переноситься на проектування готельного простору у тісній взаємодії з природою. Розташування готелів поблизу природних водойм, у горах, приваблює значну кількість туристів [19]. Одним із таких найстаріших готелів вважається Нісіяма Онсен Кейункан (Японія) [13], побудований ще у 705 році на гірських термальних джерелах та занесений до книги рекордів Гіннеса [20]. На його території знаходиться простір для релаксації під нічним зоряним небом (рис. 3).

Ускладнення екологічного стану середовища XXI століття акцентує увагу дизайнерів на цілях сталого розвитку, які втілюються у нових рішеннях готельного простору. Використання екологічних матеріалів, впровадження концепцій вторинних ресурсів, переосмислення способів взаємодії готельного простору з природним середовищем стало домінуючими тенденціями у проектуванні [21; 22]. Унікальними є готелі, що дозволяють зануритись в атмосферу дикої природи та проживати поруч із тваринами [23]. Їх проектування ґрунтується на природних процесах біомімікрії, концепцію яких дизайнери використовують для маскуванню штучних конструкцій у природному середовищі [24]. Ці проєктні інновації зумовили появу готельних просторів на деревах. Одним з таких готелів є «Дзеркальний куб», що вкритий дзеркалами, через які можна спостерігати ліс (Швеція). Будинок для проживання з березової фанери (розміром 4х4х4 метри), обладнаний всіма необхідними елементами: ванною, спальнею і терасою на даху (рис. 2:3).

Адаптація дизайнерами територій природного походження з метою використання їх у готельному просторі призводить до появи

еко-готелів [21; 22]. Вони є частиною навколишнього середовища, які створюються у печерах природного походження, у гирлах вулканів, у соляних шахтах та льодовиках. Наприклад, у печерах Каппадокії (Туреччина) створено цілий комплекс підземних міст природного походження з димарями, монастирями, тунелями, колодязями [12; 25] (рис. 2:4–6). Інтер'єр таких готелів стає невід'ємною частиною природи, зменшує деградацію земель та забезпечує оптимальне використання ресурсів, а перебування там оздоровлює споживачів.

Висновки. У роботі представлено дизайн готельного простору як комплексну систему, відображає еволюцію соціокультурних, технологічних та екологічних потреб людства. Трансформація формотворення готельних інтер'єрів відбувалася впродовж чотирьох періодів: давній час (VI–XIII ст.), середні віки (XIII–XVIII ст.), новий час (XIX–XX ст.), сучасна доба (XXI ст.). Прості умови проживання та антисанітарія у тимчасових приміщеннях для проживання давнього часу характеризували перші прототиби готелів. Середні віки стали часом зародження комфортних умов проживання, послуг ночівлі та харчування. Трансформації інтер'єрного простору готелів нового часу пов'язані із багатофункціональністю, що визначається архітектурними стандартами. Концепції проектування у сфері гостинності еволюціонують у напрямку сталого розвитку, формують екологічне мислення та акцентують увагу на персоналізації досвіду споживачів. Це дозволяє дизайнерам та архітекторам осмислювати сучасні готелі як багатофункціональний візуально-комунікативний простір, сформований у гармонії з природою та людиною.



Рис. 3. Найстаріший готель у світі Нісіяма Онсен Кейункан, Японія, 705 р. [13]

Література:

1. Бірюкова Ю. А. Управління розвитком туристичного готельного бізнесу в Україні : дис. ... д-ра філософії : 051 Економіка. Київ, 2021. 252 с. URL: <https://repository.ldufk.edu.ua/items/3f6bc842-d440-4e01-b84f-544c8ba72842> (дата звернення: 30.10.2025).
2. James K. J., Sandoval-Strausz A. K., Maudlin D., Peleggi M., Humair C., Berger M. W. The hotel in history: evolving perspectives. *Journal of Tourism History*. 2017. Vol. 9(1). P. 92–111. DOI: <https://doi.org/10.1080/1755182X.2017.1343784>
3. Сегеда І. В. Організаційне забезпечення управління готельним господарством регіону: дис... канд. екон. наук, 08.00.05 Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка. Харків, 2018. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2018/09/dis_Segeda.pdf (дата звернення: 30.10.2025).
4. Бойко М.Г., Гонкало Л.М. Організація готельного господарства: Підручник. Київ, 2006. 448 с. URL: <https://tourism-book.com/pbooks/book-58/ua/> (дата звернення: 30.10.2025).
5. Ширяєв Т. В. Архітектура київських готелів підвищеного комфорту другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури. Київ, НАОМА, 2016. 302 с. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/599?show=full&locale-attribute=uk> (дата звернення: 30.10.2025).
6. Хе Сінї. Дизайн середовища сучасних готелів у спорудах адаптивного повторного використання (на прикладі промислових об'єктів): дис...д-ра філософії, 022 Дизайн. Харків, ХДАДМ, 2023. URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/hesini-dysertacia.pdf> (дата звернення: 30.10.2025).
7. Salem I. E., Elbaz A. M., Al-Alawi A., Alkathiri N. A., Rashwan K. A. Investigating the Role of Green Hotel Sustainable Strategies to Improve Customer Cognitive and Affective Image: Evidence from PLS-SEM and fsQCA. *Sustainability*. 2022. Vol. 14(6). 3545. DOI: <https://doi.org/10.3390/su14063545>
8. Heenipellage A.H., Fernando M., Gibbons B. Upper echelon characteristics and environmental sustainability practices: Evidence from upper echelons in the hotel industry. *Journal of Cleaner Production*. 2022. Vol. 379. Part 2. 134618. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2022.134618>
9. Lee S. Investigating the importance of positive hotel design. *International Journal of Hospitality Management*. 2020. Vol. 88. 102523. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2020.102523>
10. Zhong W., Schroeder T., Bekkering J. Designing with nature: Advancing three-dimensional green spaces in architecture through frameworks for biophilic design and sustainability. *Frontiers of Architectural Research*. 2023. Vol. 12. Issue 4. P. 732–753. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2023.03.001>
11. Ahmed J. U., Chowdhury M. K., Talukdar A., Ahmed A. Treehotel: Forest hospitality in sweden. In *Sage Business Cases*. SAGE Publications, Ltd., 2024. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781071925102>
12. Akdağ S.G., Sayar B. Revitalization and Adaptive Re-use in Cappadocia: A Taxonomy of Creative Design Solutions for Uçhisar Boutique Hotels. *Journal Of CONTEMPORARY URBAN AFFAIRS*. 2020. Vol. 4(2). P. 37–50. DOI: <https://doi.org/10.25034/ijcua.2020.v4n2-4>
13. Найстаріший готель Японії та світу: вік давно переважив за 1000 років, а він все ще працює. 2023. URL: <https://nevsedoma.com.ua/uk/571875-najstarishij-gotel-japoniji-ta-svitu-vik-davno-perevaliv-za-1000-rokiv-a-vin-vse-sche-pracjuje-7-foto.html> (дата звернення: 30.10.2025).
14. O'Gorman K. Harry Potter and Metaphysical Hospitality. *Hospitality Review*. 2007. URL: https://www.academia.edu/279797/Harry_Potter_and_Metaphysical_Hospitality (дата звернення: 30.10.2025).
15. 5 готелів з історією. Airline. URL: <https://airline.ua/5-goteliv-z-istoriyeyu/> (дата звернення: 30.10.2025).
16. Tissot L. History of the Hotel Business in Western Europe: Actors, Strategies and Management. Introduction. *Mondes du tourisme*. 2022. Vol. 22. DOI: <https://doi.org/10.4000/tourisme.5370>
17. Carrillo R. F., Jepson D.A. A Study in Historical Archaeology at the Tremont House Hotel, Lower Downtown Denver. Exploring the Colorado Frontier.1995. URL: <https://archaeologycolorado.org/sites/default/files/Carrillo%20and%20Jepson%201995%20Tremont%20House.pdf> (дата звернення: 30.10.2025).
18. Floričić T., Šker I., Molnar N. Architectural Design in Hotel Industry – Contemporary Challenges, Approaches to Sustainability and Emotional Aspects for Competitiveness of the Tourism Offer. *ENTRENOVA – ENTerprise REsearch InNOVation Journal*. 2025. Vol. 10(1). P. 360–378. DOI: <https://doi.org/10.54820/entrenova-2024-0030>
19. Склярєнко Н. Взаємодія відкритих дизайн-систем і середовища (на прикладі дизайну закладів харчування). *Аркадія*. 2015. № 2. С. 37–41. URL: https://drive.google.com/file/d/19JmL1BdHeyt8G4mR0KxqqfuzTSwI_SK3/view (дата звернення: 30.10.2025).
20. Morris C. The World's Oldest Hotel Has Been a Family Business for 1,300 Years. *FORTUNE*. 2016. URL: <https://fortune.com/2016/01/26/oldest-hotel-keiunkan/> (дата звернення: 30.10.2025).
21. Marghany M., Morgan N., Finniear J., White P. Heritage hotels: An exploration of staff experiences in these unique hospitality environments. *Tourism and Hospitality Research*. 2023. Vol. 25(3). P. 519–525. DOI: <https://doi.org/10.1177/14673584231215707>

22. Vrabcová P., Scholz P., Linderová I., Kotoučková H. Eco-friendly hotels and guesthouses as a new opportunity for resilience and sustainability: Evidence from the Czech Republic. *PLoS one*. 2024. Vol. 19(4). e0301936. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0301936>

23. Корука Х. О., Склярєнко Н.В. Проектні концепції сталого розвитку у дизайні готельного простору. *Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Хмельницький, 09–11 жовтня 2024 року). Одеса: ХНТУ, 2024. С. 129–132. URL: https://kntu.net.ua/ukr/content/download/119874/670803/file/2024_%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%86%D0%90%D0%9B%D0%98.pdf (дата звернення: 28.10.2025).

24. Isak C. What Is Biomimicry? *TechAcute*. December 10, 2021. URL: <https://techacute.com/what-is-biomimicry/> (дата звернення: 30.10.2025).

25. Yıldız P. Analysis of the ‘Cappadocian cave house’ in Turkey as the historical aspect of the usage of nature as a basis of design. *WIT Transactions on Ecology and the Environment*. 2006. Vol. 87. P. 61–70. DOI: <https://doi.org/10.2495/DN060061>

References:

1. Biriukova, Yu. A. (2021). *Upravlinnia rozvytkom turystychnoho hotelnoho biznesu v Ukraini* [Management of the development of the tourist hotel business in Ukraine]: dis. ... Doctor of Philosophy: 051 Economics. Kyiv. Retrieved from: <https://repository.ldufk.edu.ua/items/3f6bc842-d440-4e01-b84f-544c8ba72842> [in Ukrainian].

2. James, K. J., Sandoval-Strausz, A. K., Maudlin, D., Peleggi, M., Humair, C., & Berger, M. W. (2017). The hotel in history: evolving perspectives. *Journal of Tourism History*, 9(1), 92–111. <https://doi.org/10.1080/1755182X.2017.1343784>

3. Sehedá, I. V. (2018). *Orhanizatsiine zabezpechennia upravlinnia hotelnym hospodarstvom rehionu* [Organisational support for hotel management in the region]: thesis... Candidate of Economic Sciences, 08.00.05 Development of productive forces and regional economy. Kharkiv. Retrieved from: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2018/09/dis_Segeda.pdf [in Ukrainian].

4. Boiko, M.G., Gopkalo, L.M. (2006). *Orhanizatsiia hotelnoho hospodarstva* [Organisation of Hotel Management]: Textbook. Kyiv. Retrieved from: <https://tourism-book.com/pbooks/book-58/ua/> [in Ukrainian].

5. Shyriaiev, T. V. (2016). *Arkhitektura kyivskykh hoteliv pidvyshchennoho komfortu druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.* [Architecture of Kyiv hotels of increased comfort in the second half of the 19th – early 20th centuries]: dis. ... Candidate of architecture: 18.00.01 Theory of architecture, restoration of architectural monuments. Kyiv, NAOMA. Retrieved from: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/599?show=full&locale-attribute=uk> [in Ukrainian].

6. He, Sini (2023). *Dyzain seredovyschcha suchasnykh hoteliv u sporudakh adaptivnoho povtornoho vykorystannia (na prykladi promyslovykh obiektiv)* [Design of modern hotel environments in adaptive reuse buildings (using industrial facilities as examples)]: Doctor of Philosophy thesis, 022 Design. Kharkiv, KhDADM. Retrieved from: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/hesini-dysertaciia.pdf> [in Ukrainian].

7. Salem, I. E., Elbaz, A. M., Al-Alawi, A., Alkathiri, N. A., & Rashwan, K. A. (2022). Investigating the Role of Green Hotel Sustainable Strategies to Improve Customer Cognitive and Affective Image: Evidence from PLS-SEM and fsQCA. *Sustainability*, 14(6), 3545. <https://doi.org/10.3390/su14063545>

8. Heenipellage, A.H., Fernando, M., Gibbons, B. (2022). Upper echelon characteristics and environmental sustainability practices: Evidence from upper echelons in the hotel industry. *Journal of Cleaner Production*, 379. Part 2. 134618. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2022.134618>

9. Lee, S. (2020). Investigating the importance of positive hotel design. *International Journal of Hospitality Management*, 88, 102523. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2020.102523>

10. Zhong, W., Schroeder, T., & Bekkering, J. (2023). Designing with nature: Advancing three-dimensional green spaces in architecture through frameworks for biophilic design and sustainability. *Frontiers of Architectural Research*, 12 (4), 732–753. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2023.03.001>

11. Ahmed, J. U., Chowdhury, M. K., Talukdar, A., & Ahmed, A. (2024). Treehotel: Forest hospitality in sweden. In *Sage Business Cases*. SAGE Publications, Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781071925102>

12. Akdağ, S.G., & Sayar, B. (2020). Revitalization and Adaptive Re-use in Cappadocia: A Taxonomy of Creative Design Solutions for Uçhisar Boutique Hotels. *Journal Of CONTEMPORARY URBAN AFFAIRS*, 4(2), 37–50. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2020.v4n2-4>

13. Naistarishyi hotel Yaponii ta svitu: vik davno perevalyv za 1000 rokiv, a vin vse shche pratsiuie [The oldest hotel in Japan and the world: it is over 1,000 years old and still in operation]. (2023). Retrieved from: <https://nevsedoma.com.ua/uk/571875-najstarishij-gotel-japoniji-ta-svitu-vik-davno-perevaliv-za-1000-rokiv-a-vin-vse-sche-pracjuje-7-foto.html>

14. O’Gorman, K. (2007). Harry Potter and Metaphysical Hospitality. *Hospitality Review*. Retrieved from: https://www.academia.edu/279797/Harry_Potter_and_Metaphysical_Hospitality
15. 5 hoteliv z istoriieiu [5 hotels with history]. (n.d). *Airlife*. Retrieved from: <https://airlife.ua/5-goteliv-z-istoriyeyu/> [in Ukrainian].
16. Tissot, L. (2022). History of the Hotel Business in Western Europe: Actors, Strategies and Management. Introduction. *Mondes du tourisme*, 22. <https://doi.org/10.4000/tourisme.5370>
17. Carrillo, R. F., & Jepson, D.A. (1995). A Study in Historical Archaeology at the Tremont House Hotel, Lower Downtown Denver. Exploring the Colorado Frontier. Retrieved from: <https://archaeologycolorado.org/sites/default/files/Carrillo%20and%20Jepson%201995%20Tremont%20House.pdf>
18. Floričić, T., Šker, I., & Molnar, N. (2025). Architectural Design in Hotel Industry – Contemporary Challenges, Approaches to Sustainability and Emotional Aspects for Competitiveness of the Tourism Offer. *ENTRENOVA – ENTERprise REsearch INNOVation Journal*, 10(1), 360–378. <https://doi.org/10.54820/entrenova-2024-0030>
19. Skliarenko, N. (2015). Vzaiemodiia vidkrytykh dyzain-system i seredovyscha (na prykladi dyzainu zakladiv kharchuvannia) [Interaction between open design systems and the environment (using the example of restaurant design)]. *Arkadia*, 2, 37–41. Retrieved from: https://drive.google.com/file/d/19JmL1BdHeyt8G4mR0KxqqfuzTSwI_SK3/view [in Ukrainian].
20. Morris, C. (2016). The World’s Oldest Hotel Has Been a Family Business for 1,300 Years. *FORTUNE*. Retrieved from: <https://fortune.com/2016/01/26/oldest-hotel-keiunkan/>
21. Marghany, M., Morgan, N., Finniear, J., & White, P. (2023). Heritage hotels: An exploration of staff experiences in these unique hospitality environments. *Tourism and Hospitality Research*, 25(3), 519–525. <https://doi.org/10.1177/14673584231215707>
22. Vrabcová, P., Scholz, P., Linderová, I., & Kotoučková, H. (2024). Eco-friendly hotels and guesthouses as a new opportunity for resilience and sustainability: Evidence from the Czech Republic. *PLoS one*, 19(4), e0301936. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0301936>
23. Koruka, K. O., & Skliarenko, N.V. (2024). Proiektni kontseptsii staloho rozvytku u dyzaini hotelnoho prostoru [Project concepts of sustainable development in hotel space design]. *Design and art in the context of socio-cultural development: materials from the 10th International Scientific and Practical Conference (Khmelnyskyi, 9–11 October 2024)*. Odesa, KhNTU. (P. 129–132). Retrieved from: https://kntu.net.ua/ukr/content/download/119874/670803/file/2024_%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%86%D0%90%D0%9B%D0%98.pdf [in Ukrainian].
24. Isak, C. (December 10, 2021). What Is Biomimicry? *TechAcute*. Retrieved from: <https://techacute.com/what-is-biomimicry/>
25. Yıldız, P. (2006). Analysis of the ‘Cappadocian cave house’ in Turkey as the historical aspect of the usage of nature as a basis of design. *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, 87, 61–70. <https://doi.org/10.2495/DN060061>

Стаття надійшла: 20.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

UDC 7.038.5:069.02:7.025.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.25>**Sosik Olha Daniilivna,**

Candidate of Art Studies,

Head of Postgraduate Studies

Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts
and Design named after Mykhailo Boychuk

ORCID ID: 0000-0002-2450-1235

GLOBAL PRACTICES OF DIGITAL REPRESENTATION OF MUSEUM COLLECTIONS BASED ON CURRENT EXAMPLES

Digital representation of cultural artifacts has evolved from a simple archival practice into a multifaceted global phenomenon with far-reaching implications for various institutions and individual practitioners involved in preservation and study of nations' cultural heritage. Interestingly, such ideas are not driven solely by commercial interest nor the need for safeguarding artifacts themselves. This paper examines the likely motivations, methods, and outcomes of various efforts aimed at such digital representation. We focus on four key objectives. Firstly, the analysis of how digitization ensures the potential long-term preservation of historical artifacts by way of creating high-fidelity digital copies instead of physical lookalikes. Secondly, we explore current examples of how institutions leverage publicly accessible digital collections to grow the recognition of own brand image and expand their audience outreach. Thirdly, the paper investigates the role of digital archives in facilitating the promotion of regional history and culture, making this heritage accessible beyond physical boundaries of any given region and/or archive collection. Finally, taking a look at how practical application of digitization efforts has indirectly contributed to creation of a self-sustaining feedback loop, driving the evolution of both digitizing technologies and the philosophies governing their use and application. Demonstrated examples serve as actionable proof that digital representation is no longer treated merely as a technical process but a large-scale change in the relationship between humanity and its own cultural heritage. Despite this, we recognize that the largest and most influential impact of such initiatives is possible only when their results are freely accessible, with assured long-term existence of produced digital files in a similarly open-access format.

Key words: cultural heritage, digitalization, immersive experiences, preservation, virtual gallery, virtual reality.

Сосік Ольга. СВІТОВІ ПРАКТИКИ ЦИФРОВОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ НА ОСНОВІ СУЧАСНИХ ПРИКЛАДІВ

Цифрова репрезентація культурних артефактів еволюціонувала від простої музейної практики до багатогранного глобального явища, що має далекосяжні наслідки для різних установ та окремих фахівців, які займаються збереженням та вивченням культурної спадщини країн. Показово, що такі ідеї не обумовлені виключно комерційними інтересами чи необхідністю збереження самих артефактів. У цій статті розглядаються ймовірні мотиви, методи та результати цифрової репрезентації з акцентом на чотирьох ключових аспектах. По-перше, проаналізовано, як цифровізація забезпечує потенційне довгострокове збереження історичних артефактів шляхом створення високоякісних цифрових копій. По-друге, розглядається, використання установами загальнодоступних цифрових колекцій для підвищення впізнаваності їхнього бренду та розширення охопленої аудиторії. По-третє, у статті досліджується роль цифрових архівів у сприянні популяризації регіональної історії та культури, що робить цю спадщину доступною за межами фізичних кордонів будь-якого регіону та/або архівної колекції. Насамкінець, ми звертаємо увагу на ідею, що практичні зусилля з цифровізації опосередковано сприяють створенню самопідтримувального циклу зворотного зв'язку, що стимулює розвиток як самих технологій цифровізації, так і філософії, що регулює їх використання та застосування. Наведені приклади слугують реальним доказом того, що цифрове представництво більше не розглядається лише як технічний процес, а як масштабна зміна у відносинах між людством та його власною культурною спадщиною. Незважаючи на це, ми також усвідомлюємо, що найбільший і найвпливовіший ефект таких ініціатив можливий лише за умови вільного доступу до їхніх результатів та гарантованого довгострокового існування створених цифрових файлів у форматі, що також є відкритим для доступу.

Ключові слова: культурна спадщина, оцифрування, імерсивні враження, консервація, віртуальна галерея, віртуальна реальність.

Introduction. In an era defined by rapid technological advancement and increasing public demand for accessibility, the role of cultural heritage institutions (that being galleries, archives, museums and, crucially, libraries) is undergoing a profound transformation. Traditionally, they were tasked with physically safeguarding pieces of human history, keeping many artifacts in as good condition as possible, for the purposes of scholarly study and public display. However, the advent of sophisticated digital imaging techniques, such as 3D scanning and photogrammetry has ushered in a new paradigm of digital representation. Virtual reality in its turn, has partially taken on a role of providing a comfortable environment for interaction with digital copies of real-life items. The process involves a conversion of tangible, physical objects into high-fidelity models or images that can be stored, analyzed, and shared globally. In theory, it may lead to rethinking of how culture is preserved, managed, disseminated and what it means for it to be, actually, accessible for future generations. In practice, however, it has to be spearheaded and almost mandated for it to have such an impact on a global scale.

Motivations for such activity are often multifaceted and self-serving, as it may be any one or combination of the three underlying ideas: preservation, cultural promotion, brand recognition. Impact on technological evolution is an indirect result, which, admittedly, sometimes becomes a cause by itself. In this paper we provide an overview of global practices of digital representation of museum collections based on existing real-world examples.

First Idea: The Imperative of Digital Preservation. The primary and most widely acknowledged motivation for the digital representation of museum collections is the preservation of historic artifacts. Physical objects are inherently susceptible to deterioration from environmental factors, natural or man-made disasters, and the simple passage of time. As custodians of these items, institutions face the constant challenge of ensuring their long-term survival. Borrowing language from marketing departments worldwide we could say that

“digitization offers a powerful solution by creating a non-destructive, permanent record of an object in a virtual format”, which is true to an extent. Any digital media exists precisely as long as the hosting provider keeps it accessible and even then the hard limit is set by the lifetime of physical media storage (questions of file corruption are outside of the scope of this paper).

Creating these digital files often involves performing high-resolution 3D scans using laser scanners and/or photogrammetry to capture an object’s form, texture, and color. With added post-processing (texture and model cleaning, model repair, denoising, etc), this creates a “digital twin” that could be archived almost indefinitely, serving as a critical backup in case the original item is lost, damaged or destroyed. However, there is an obvious problem that may be overlooked more often than it is dealt with – such digital copies are frequently kept for internal use only, thus potentially compromising their long-term safety. There is an initiative called “Scan The World”, that aims to create a large open-access collection of scanned artifacts. Additionally, every model is fully 3D-printable, meaning that any school, university or individual can create their own copy for educational, archival or artistic purposes (*Full Collection | Scan the World*, n.d.).

Second Idea: Promoting Regional History and Culture. While preservation alone is a good cause by itself, arguably as important is the aspect of cultural promotion. Such a task does not require high-fidelity copies required for academic study as it is satisfied by a faithful reproduction of the original. One of many examples is the “CC0” collection by Thomas Flynn (Flynn, n.d.), containing hundreds of public domain 3D models of cultural artifacts. After all, digitization of cultural artifacts is an incredibly effective tool for promoting regional history and cultural identity and sometimes instead of waiting for someone else to take first steps, citizens do it themselves. By creating virtual collections, museums and local repositories we all can share the unique heritage of the respective regions with a global audience, fostering cross-cultural understanding and a renewed interest in local history. This is

particularly impactful for smaller or lesser-known communities lacking resources for large international exhibitions.

A prime example of this is a project called “Virtual Museums of Małopolska”. It is run by the Regional Digitalisation Lab, part of the Małopolska Institute of Culture in Kraków, Poland (Sketchfab, n.d.-c). This initiative aims to do more than just digitize random objects – it creates a curated collection telling a story of a specific place and its people. By making these collections accessible online, the project allows researchers, students, and enthusiasts from around the world to study and appreciate the cultural richness of the region. This in turn serves to both preserve the heritage and to promote cultural tourism and academic interest, turning otherwise unnoticed regional museums into a global resource.

The work of AD&D 4D (Association for the Documentation and Diffusion 4D) on the “Castellón Arqueológico” collection is another case worthy of our attention (AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D, n.d.). This project focuses on the archaeological heritage of the Castellón region in Spain. By digitally documenting and disseminating these finds, the association partly ensures their preservation but also actively promotes the unique history of the area. Sketchfab being one of their chosen distribution / hosting channels is of great help particularly because of the website being much more common and widely known than the actual website supposedly made for the project itself (at the time of writing we had considerable connection issues as well) (*Yacimientos Arqueológicos En La Provincia De Castellón, Comunitat Valenciana, España, Europa*, n.d.). This is yet another demonstration that even a small, regional collection can hold immense value for the international community. This grassroots approach to cultural promotion, facilitated by digital tools, is a powerful force for democratization and inclusivity of the global cultural space regardless of the geography or time of origin. Besides, any institution concerned with the amount of visitors should see such publicly accessible collections as a

free advertisement, since, for example, if not for the work of AD&D we almost assuredly would have not known about “Castellón Arqueológico” or Castellón region itself.

Third Idea: Strategic Brand Recognition and Public Accessibility. Beyond preservation or education, both of which are important in their own right, online presence of museum collections has become a strategic tool for institutions to expand their reach, grow brand recognition, and attract new audiences in an increasingly digital “online-enabled” world. A well-curated project acts as a digital extension of the physical facility, breaking down the geographical, financial, and physical barriers that have traditionally limited access to art and history. Not to mention the existence of institutions dedicated solely to the history of science and technology, which can not easily relocate parts of their archives for the purposes of out-of-state events.

The “Nationalmuseum” in Sweden, through its account on MyMiniFactory, demonstrates this principle effectively. By making high-quality scans of its collections available for download, the museum positions itself as a forward-thinking and publicly-minded institution (Nationalmuseum, n.d.). This act of openness not only serves its educational mission but also generates positive public relations and media attention. Gary Price in 2020 listed 20+ institutions that have uploaded parts of their collections to Sketchfab as public domain 3D models. As is the case with above mentioned AD&D work, if these online archives did not exist and/or were not listed in the article, we would have not known about some, many, most or all of them, or at the very least were oblivious about their digitizing efforts (Price, 2020).

“EMuseum” (Sketchfab, n.d.-a), a “project preserving the cultural heritage of Ukraine” leverages various platforms to create immersive, interactive experiences that go beyond static images. Users can explore artifacts from a variety of angles, developing a deeper connection with the object, which is not impossible to do in real life of course, so a virtual exhibit is not always a winning one in terms of engagement. This interactivity can later translate into increased foot traffic to the

physical location, as the digital experience serves as a tantalizing preview of what awaits prospective visitors. Essentially, the use of such platforms becomes a modern form of content marketing, where the content itself – the digital artifact – is the main draw, helping institutions to stand out in a crowded webway of online distractions and solidify their reputation as innovators. The “Public Domain Dedication” launched by Sketchfab further solidifies this as a beginning of a global movement, encouraging open access and collaboration (Sketchfab, 2020).

The Consequence: Feedback Loop of Technological Evolution. The relationship between museum digitization and technological development is a two-way street. While new technologies have enabled us to digitize singular items or entire collections and then present them by means of ready-to-download archives, Sketchfab or MyMiniFactory galleries, AR/VR/online exhibitions, the specific needs and challenges of cultural heritage projects have, in turn, spurred innovation in the field of digital representation. The pursuit of higher fidelity, greater efficiency, and more accessible software has created a dynamic feedback loop that continues to evolve the very tools and philosophies behind projects themselves.

“Misc Photogrammetry” by Shahriar Shahrabi (Sketchfab, n.d.-b), Smithsonian’s efforts (Smithsonian 3D Digitization, n.d.) and the work of “AD&D 4D” are illustrative of this point. These individual and associative efforts represent the “hands-on” side where practitioners encounter real-world problems. For example, scanning a complex, ornate artifact or an object with a reflective surface requires specialized techniques and equipment. The need to overcome these challenges has led to the development of new photogrammetry workflows, refined 3D scanning hardware, and more sophisticated post-processing software. This practitioner-driven innovation, often shared through online communities and platforms, creates a rich ecosystem of knowledge that benefits not only cultural institutions but also other fields, such as archaeology, engineering, and video game development.

Furthermore, this practice has forced a philosophical shift within the field of cultural

heritage. Physical-centric approach gave way to a hybrid physical-digital or entirely digital model. We consciously omit the multitude of questions about licensing and whether the “parlor” (closed, controlled use, unlikely derivatives) or “cathedral” (open, reasonably permissive use, derivatives generally allowed) model of society’s cultural development is better for the present and future generations. Suffice to say that as of now, humanity has more tools for its own growth at its disposal than it ever had.

Discussion and Conclusion. The digital representation of museum collections is a complex and evolving topic and practice that serves multiple strategic purposes. As this paper argues, they are not isolated ideas but are deeply interconnected. The drive to preserve a fragile artifact (Goal A) provides the initial reason for a digitization project, but the resulting digital model quickly becomes a tool for outreach (Goal B). This new digital presence, in turn, helps create another way of sharing and promoting regional heritage (Goal C). Finally, the technical challenges encountered during these projects drive innovation and collaboration, indirectly contributing to the evolution of the entire field (Goal D). This in turn creates a cycle where results of one generation are then employed in another to greater extent: for example better post-processing practices (Goal D results) allow for more correct copies (Goal A), which are more useful for non-destructive studies or use of said artifact in media (movies, games, animation, art) without risk of damaging original item (Goal C).

While this movement offers immense benefits, it is not without its challenges. Issues like long-term digital preservation or data integrity remain critical areas for future research involving theoretical and practical work of specialists from multiple fields from IT/InfoSec to librarians, archeologists and artists. If future of cultural heritage lies not just in its physical form but in its accessible digital variant, we have to study current examples of how such is to be achieved. Moreover, we ought to create such a project ourselves for it to become more than a mere theoretical exercise.

Bibliography:

1. AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D. (n.d.). CA | Castellón Arqueológico – A 3D model collection by AD&D 4D (@add4d). Sketchfab. URL: <https://sketchfab.com/add4d/collections/ca-castellon-arqueologico-9f52908e5bd44e21a5b5d07fc6c95697>
2. Flynn T. CC0 – A 3D model collection by Thomas Flynn (@nebulousoflynn). Sketchfab. URL: <https://sketchfab.com/nebulousoflynn/collections/cc0-9e9b8c5442ab4b59ba16b6fa5e43b8da>
3. Full Collection | Scan The World. (n.d.). Full Collection | Scan the World. URL: <https://www.myminifactory.com/scantheworld/full-collection/>
4. Nationalmuseum. Nationalmuseum @nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Nationalmuseum @Nationalmuseumswe – MyMiniFactory. URL: <https://www.myminifactory.com/users/nationalmuseumswe?show=store>
5. Price GCultural Heritage: 1700+ 3D Scans and Models (Public Domain, CCO) Now Available via Sketchfab. Library Journal infoDOCKET. . (2020, February 29). URL: <https://www.infodocket.com/2020/02/29/cultural-heritage-1700-3d-scans-and-models-in-public-domain-cc0-and-available-via-sketchfab/>
6. Sketchfab. EMuseum. URL: <https://sketchfab.com/emuseum>
7. Sketchfab. Misc Photogrammetry – A 3D model collection by Shahriar Shahrabi (@shahriyarshahrabi). URL: <https://sketchfab.com/shahriyarshahrabi/collections/misc-photogrammetry-f76792f8bdaf4025b97a8c21cd1be301>
8. Sketchfab. Virtual Museums of Małopolska (@WirtualneMuzeaMalopolski). URL: <https://sketchfab.com/WirtualneMuzeaMalopolski>
9. Sketchfab. Sketchfab Launches Public Domain Dedication for 3D Cultural Heritage. Sketchfab Community Blog. (2020, February 25). URL: <https://sketchfab.com/blogs/community/sketchfab-launches-public-domain-dedication-for-3d-cultural-heritage/>
10. Smithsonian 3D Digitization. Open Access | 3D Digitization. Open Access | 3D Digitization. URL: <https://3d.si.edu/cc0>
11. Yacimientos Arqueológicos en la provincia de Castellón, Comunitat Valenciana, España, Europa. URL: <https://www.castellonarqueologico.es/>

References:

1. AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D. (n.d.). CA | Castellón Arqueológico – A 3D model collection by AD&D 4D (@add4d). Sketchfab. Retrieved from: <https://sketchfab.com/add4d/collections/ca-castellon-arqueologico-9f52908e5bd44e21a5b5d07fc6c95697>
2. Flynn, T. (n.d.). CC0 – A 3D model collection by Thomas Flynn (@nebulousoflynn). Sketchfab. Retrieved from: <https://sketchfab.com/nebulousoflynn/collections/cc0-9e9b8c5442ab4b59ba16b6fa5e43b8da>
3. Full Collection | Scan The World. (n.d.). Full Collection | Scan the World. Retrieved from: <https://www.myminifactory.com/scantheworld/full-collection/>
4. Nationalmuseum. (n.d.). Nationalmuseum @nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Nationalmuseum @Nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Retrieved from: <https://www.myminifactory.com/users/nationalmuseumswe?show=store>
5. Price, G. (2020, February 29). Cultural Heritage: 1700+ 3D Scans and Models (Public Domain, CCO) Now Available via Sketchfab. Library Journal infoDOCKET. Retrieved from: <https://www.infodocket.com/2020/02/29/cultural-heritage-1700-3d-scans-and-models-in-public-domain-cc0-and-available-via-sketchfab/>
6. Sketchfab. (n.d.-a). EMuseum. Retrieved from: <https://sketchfab.com/emuseum>
7. Sketchfab. (n.d.-b). Misc Photogrammetry – A 3D model collection by Shahriar Shahrabi (@shahriyarshahrabi). Retrieved from: <https://sketchfab.com/shahriyarshahrabi/collections/misc-photogrammetry-f76792f8bdaf4025b97a8c21cd1be301>
8. Sketchfab. (n.d.-c). Virtual Museums of Małopolska (@WirtualneMuzeaMalopolski). Retrieved from: <https://sketchfab.com/WirtualneMuzeaMalopolski>
9. Sketchfab. (2020, February 25). Sketchfab Launches Public Domain Dedication for 3D Cultural Heritage. Sketchfab Community Blog. Retrieved from: <https://sketchfab.com/blogs/community/sketchfab-launches-public-domain-dedication-for-3d-cultural-heritage/>
10. Smithsonian 3D Digitization. (n.d.). Open Access | 3D Digitization. Open Access | 3D Digitization. Retrieved from: <https://3d.si.edu/cc0>
11. Yacimientos Arqueológicos en la provincia de Castellón, Comunitat Valenciana, España, Europa. (n.d.). Retrieved from: <https://www.castellonarqueologico.es/>

Стаття надійшла: 03.10.2025

Прийнято: 21.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 378.02:372.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.26>

Споденюк Сергій Іванович,

старший викладач кафедри рисунку,
живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-7986-3949
buket_roz@odaba.edu.ua

Недошитко Олег Михайлович,

старший викладач кафедри рисунку,
живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-9430-9954
nedoshytko@odaba.edu.ua

Перепелиця Оксана Володимирівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки
Одеської державної академії будівництва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-7776-0516
perelytsiaokvl@odaba.edu.ua

ВИНИКНЕННЯ ЦИФРОВОЇ ГРАФІКИ ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ

Метою статті є окреслення розвитку комп'ютерної графіки як одного з напрямків мистецтва епохи постмодернізму, а також її впливу на сучасну естетику. У статті зосереджено увагу на взаємозв'язку традиційної та цифрової графіки, що дозволяє тиражувати твори мистецтва, використовуючи сучасні технології. Комп'ютерна графіка розглядається як інструмент моделювання, який охоплює широкий спектр художніх напрямків, таких як живопис, графічний дизайн, фотомистецтво, архітектурне проектування та медіамистецтво. Аналіз віртуальної складової в різних жанрах мистецтва демонструє істотні трансформації естетичного сприйняття, де глядач стає співтворцем, впливаючи на кінцевий результат. Історія комп'ютерної графіки починається у 1950–60-х роках, коли її художній потенціал лише почав розкриватися. Ключовими фігурами цього періоду стали Бен Лапоскі, Герберт Франке, Майкл Нолл та інші, які заклали основи векторної та тривимірної графіки. У наступні десятиліття комп'ютерна графіка активно розвивалася завдяки технологічним проривам у відображенні 3D-об'єктів та залученню професійних художників. Віра Молнар, Джек Юджерман, Девід Ем та Гарольд Кохен експериментували з комп'ютером як новим інструментом творчості, створюючи складні композиції, пейзажі та програми для автоматичного створення творів мистецтва. У статті також розглядаються два основних напрямки комп'ютерної графіки: нефігуративна графіка, що походить від математичних формул і функцій, та обробка зображень, яка використовує матеріальні об'єкти як основу для творчості. Ці напрями мали значний вплив на розвиток кінематографу, фотографії та створення віртуальної реальності. З розвитком технологій комп'ютерна графіка стала доступнішою і реалістичнішою, інтегруючись у масову культуру та медіа-додатки. Таким чином, комп'ютерна графіка продовжує змінювати естетику сучасного мистецтва, поєднуючи інновації з традиційними підходами. Вона відкриває нові горизонти для творчості, перетворюючи глядача на активного учасника художнього процесу. Це мистецтво є не лише засобом для проектування чи наукових досліджень, але й потужним інструментом для створення нових форм естетичного вираження.

Ключові слова: комп'ютерна графіка, цифрове мистецтво, постмодернізм, віртуальна реальність, естетика, технології.

Spodeniuk Serhii, Nedoshytko Oleh, Perepelytsia Oksana. THE EMERGENCE OF DIGITAL GRAPHICS AND THE SPECIFICS OF ITS APPLICATION

The purpose of the article is to outline the development of computer graphics as one of the directions of art in the era of postmodernism, as well as its influence on modern aesthetics. The article focuses on the relationship between traditional and digital graphics, which allows replicating works of art using modern technologies. Computer graphics is considered a modeling tool that covers a wide range of artistic directions, such as painting, graphic design, photography, architectural design, and media art. Analysis of the virtual component in various genres of art demonstrates significant transformations in aesthetic perception, where the viewer becomes a co-creator, influencing the final result. The history of computer graphics begins in the 1950s and 1960s, when its artistic potential was just beginning to unfold. The key figures of this period were Ben Laposky, Herbert Franke, Michael Noll, and others, who laid the foundations of vector and three-dimensional graphics. In the following decades, computer graphics actively developed due to technological breakthroughs in the display of 3D objects and the involvement of professional artists. Vera Molnar, Jack Yegerman, David Ehm, and Harold Cohen experimented with the computer as a new creative tool, creating complex compositions, landscapes, and programs for the automatic creation of works of art. The article also examines two main areas of computer graphics: non-figurative graphics, which originate from mathematical formulas and functions, and image processing, which uses material objects as a basis for creativity. These areas had a significant impact on the development of cinema, photography, and the creation of virtual reality. With the development of technology, computer graphics became more accessible and realistic, integrating into popular culture and media applications. Thus, computer graphics continues to change the aesthetics of modern art, combining innovation with traditional approaches. It opens up new horizons for creativity, transforming the viewer into an active participant in the artistic process. This art is not only a means for design or scientific research, but also a powerful tool for creating new forms of aesthetic expression.

Key words: computer graphics, digital art, postmodernism, virtual reality, aesthetics, technology.

Завдяки технологічному прогресу комп'ютерна графіка стала доступною та реалістичною, що сприяло її інтеграції в масову культуру та створенню віртуальної реальності. Вона продовжує змінювати естетику сучасного мистецтва, поєднуючи інновації з традиційними підходами й відкриваючи нові горизонти для творчості.

Комп'ютерна (або цифрова) графіка наразі розглядається як один з напрямків мистецтва епохи постмодернізму. Цей напрямок відзначається некласичним трактуванням традицій, де комп'ютер виступає як основний інструмент. Комп'ютер є засобом моделювання створення нових творів мистецтва. Комп'ютерна графіка – це область інформатики, що займається отриманням різноманітних зображень (малюнків, креслень, мультиплікації) за допомогою комп'ютера.

Зв'язок традиційної і комп'ютерної графіки, зумовлює можливість тиражування творів. Комп'ютерна графіка, як і традиційне графічне мистецтво, використовує папір як основний матеріал для створення та розмноження робіт. Головними перевагами графіки є її масовість і здатність швидко реагувати на актуальні потреби.

Поняття «художня комп'ютерна графіка» є досить умовним. Крім класичної графіки, комп'ютерна графіка охоплює живопис, графічний дизайн, фотомистецтво, архітектурне, конструкторське та дизайнерське проектування. Крім того, комп'ютерна графіка є однією із складових частин медіа мистецтва, мультимедіа, інтерактивного мистецтва.

Аналіз віртуальної складової в різних жанрах мистецтва демонструє пов'язані з нею істотні трансформації естетичного сприйняття. Саме сприйняття, а не процес, результат співтворчості, виявляється в центрі теоретичного інтересу.

Віртуальна реальність створює значний вплив на естетичний світ, адже комп'ютерна естетика при всій своїй витонченості інструменту є поліжанровою. Вона в певному сенсі відроджує естетику чарівних казок і театральних чудес. Цю інформацію досліджували такі вчені як Штефан Зонтаг у своїй праці «Digital Aesthetics», аналізує, як цифрова графіка впливає на візуальну культуру. Мануель Кастельс у книзі «The Rise of the Network Society» досліджує, як комп'ютерна графіка формує нову культурну парадигму, де віртуальне стає центральною частиною естетики [2, 7].

Поняття «віртуальний світ» поєднує в собі подвійний зміст уявність, кажимось і істинність. Сучасні технології переосмислили його завдяки інтерактивності, що дозволяє замінити уявну реальність на взаємодію з матеріальними художніми об'єктами. Цей підхід перетворює глядача на співтворця, що впливає на твір і формує новий тип естетичної свідомості. Розвиток Інтернету та комп'ютерної графіки призвів до появи нового виду образотворчого мистецтва «нет-арту». «Нет-арт» (Net Art – від англ. Net – мережа, art- мистецтво).

У 1950-60-х роках, завдяки розвитку науки, почалося становлення комп'ютерної графіки. Хоча спочатку лише деякі фахівці бачили її художній потенціал, конкурс 1963 року організований журналом «Computer and Automation», став ключовим моментом для визнання її як окремого виду мистецтва.

Тут слід згадати творчість і твори перших комп'ютерних художників, таких як Бен Лапоскі, Герберт Франке, Майкл Нолл, Фрідріх Наке, Чарльз Зурі [4]. Джон Вітні, аніматор, якого вважають «батьком комп'ютерної анімації». Він створив перший анімаційний фільм «Catalysis» у 1957 році, використовуючи комп'ютерні механізми [11].

Американський математик і художник Бена Лапоскі вважається основоположником комп'ютерної графіки. У 1952 році він створив «Електронні абстракції», використовуючи аналоговий комп'ютер і катодну трубку осцилографа. Хоча ці роботи можуть здаватися простими, для того часу вони були проривом, оскільки він першим використав електронні промені для створення зображень.

Паралельно з Беном Лапоскі німецький вчений Герберт Франке також експериментував з осцилограмами та запрограмованим візуальним мистецтвом, пройшовши шлях від аналогових обчислень до цифрової графіки [5, 12].

Майкл Нолл – американський художник, який першим зосередився на естетичній цінності цифрових зображень. Свою

першу роботу він створив у 1962 році, а його виставка у Нью-Йорку в 1965 році стала першою експозицією подібних робіт у США [11].

Наприкінці 1960-х років Нолл також розробив інтерактивний 3D-пристрої, які стали попередниками сучасних систем віртуальної реальності. Його проект «Створений за допомогою комп'ютера балет» став першою анімацією виконаною на комп'ютері [6].

Чарз Зурні, професор державного університету Штату Огайо, зробив значний внесок у розвиток комп'ютерної графіки. У 1964 році він експериментував з аналоговий комп'ютер, і його дослідження здобули міжнародне визнання.

50–60 рр. ХХ ст. стали періодом становлення комп'ютерної графіки. В даний період в результаті експериментів таких художників, як Герберт Франке, Чарз Зурні, Фрідріх Наке, Майкл Нолл, були закладені основи векторної і тривимірної графіки, а також методи перетворення зображень.

У 1970–1990-х роках комп'ютерної художньої графіки активно розвивалася завдяки технологій відображення 3D-об'єктів та залучення професійних художників. У цей період мистецтво прогресувало к технічному, так і в художньому плані. Такі художники, як Віра Молнар, Джек Юджермаан, Девід Ем, Хорлд Кохен, експериментували з комп'ютером як новим інструментом для творчості. Наприклад, Джек Юджерман виявив, що за допомогою комп'ютера можна створювати складні композиції, змінювати кольори та отримувати більш різноманітні результати, витрачаючи менше часу.

Девід Ем, також як Юджерман, вивчав комп'ютер як художній інструмент. У 1986 р. Ем створив серію комп'ютерних пейзажів методом топографічного малюнка. Гарольд Кохен, розробляв програми, що дозволяли комп'ютеру самостійно створювати твори мистецтва, що змінювало стратегію творчості. Віра Молнар, одна з перших комп'ютерних художниць, вважає, що комп'ютер може служити чотирьом цілям: робота з барвами і формами; випадкове

комбінування форм; створення бібліотеки зображень. Молнар використовувала комп'ютер як графопобудовник, а також для моделювання сприйняття, як у своїй роботі «Шлях проходження» (1976) де було зафіксовані рухи ока глядача.

Наступний напрямок комп'ютерного мистецтва полягає в розвитку у комп'ютера навичок самостійного малювання, де форма, розмір, положення орієнтація і колір задаються випадково. Художники Доменік Борехем, Холгер Баскстром і Бо Лінгберг, які працювали як дует Бек і Жан з 1965 року, були серед перших, хто застосовували цей метод. Вони шукали творче натхнення від комп'ютера, створюючи свої графічні твори з лінії і геометричних фігур.

Внесок у розвиток комп'ютерної графіки зробили своєю творчістю такі комп'ютерні художники, як Роджер Кьюарт, Джеремі Градінер, Джоан Трукенборд, Марго Лавджой, Лілліан Шварц, Едвард Зейджік, Том Де Вітте, Маріо Кассо, Роберт Лер, Ешіро Квогуш. Їхні роботи, створені на компютері, часто переносилися на традиційні матеріали, демонструючи гнучкість нового інструменту. Картини Кьюарта і Градінера, наприклад, динамічно змінювали композицію та колір. Для Лілліан Шварц комп'ютер – це інструмент для створення зображень і обробки зображення, що перевершує мистецтво фотографії. У 1985 р. вона фотографувала художні твори де зберігала їх в комп'ютерній базі даних для створення колажів, що стало інноваційним підходом у творчості [3].

Едвард Зейджік розглядав свою роботу в контексті розширення комунікаційних можливостей на перетину мистецтва і технології. Його методи були спрямовані на створення кольору ритму в композиції, як наприклад, у роботі «Насиченість кольору», де перетинаються промені від жовтувато-коричневої гама кольору до синьо-зеленої тональності.

Для Де Вітта важлива особливість Комп'ютерного Мистецтва – його нематеріальність, оскільки його роботи абстрактні. Він працював, перш за все, в одному

з напрямків модернізму: у напрямку дадаїзм. Художники Маріо Кассо, Роберт Лер, Ешіро Квогуш були першими художниками, що створили твори у фрактальній графіці, яка також знайшла своє застосування в архітектурі. Мікаель Гаумніц в другій половині 80-х створив серію відео робіт в жанрі «електронної анімації»: «Начерки, портрети і дружні шаржі». Це були результати вільних імпровізацій з використанням «електронної палітри» (з трьох основних кольорів) і декількох елементарних операцій, що дозволяють працювати в жанрі «мультиплікаційного колажу».

Мистецтво завжди викликає емоції, зачіпаючи знайоме. Якщо реалістичні образи сприймати легко, то комп'ютерна графіка, як і інше сучасне мистецтво, привертає увагу, поєднуючи звичне з незвичним контекстом. Це створює нове бачення.

Комп'ютерна графіка стала звичним явищем у сучасному житті, асоціюючись з іграми, анімацією та спец ефектами. Вона є не лише інструментом для автоматизованого проектування та наукових досліджень (у типографії, метеорології), але й потужним засобом художньої творчості. Це стало джерелом нового напрямку в мистецтві, що поєднує масову культуру з інноваціями.

Сьогодні контекст комп'ютерної графіки для нас звичний, а цифрові об'єкти легко змінювати та тиражувати. Однак її піонери сприймали свої роботи інакше: прості лінії були результатом складних концепцій та написання коду. Головна новизна полягала у створенні ефемерного, нематеріального образу, що володів властивостями пластичного матеріалу. Це дозволяло безкінечно змінювати елементи, колір, текстуру та форму, що було неможливо для традиційних медіа.

Раннє комп'ютерне мистецтво існувало в метастабільному стані, реагуючи на будь-який вплив. Ці твори були високо концептуальними та інтелектуальним, оскільки вимагали значних наукових знань. Заслуга перших художників полягала в тому, що вони змогли відійти від суто математичних і статичних графіків та виявити в них естетичний компонент.

В плані сприйняття комп'ютерної графіки як засобу художньої творчості можна виділити два значних напрямки:

– нефігуративна графіка, яка походить від перших дослідів з аналоговими комп'ютерами Франке і Лапоскі, – це графіка математичних формул і функцій, створювана комп'ютером в результаті реалізації спеціальної програми;

– другий напрямок зародився з появою процесу обробки зображень (Picture Processing), де графічним об'єктом ставали не візуалізовані математичні функції і не абстрактні дані, а об'єкти матеріального світу – свого роду фотографії, занесені тим чи іншим чином в комп'ютер – зображення вносилося в комп'ютер ззовні і піддавалося математичній обробці за допомогою програмного забезпечення.

Перший – абстрактний напрямок був дуже концептуальним, оскільки з'явився на світло з надр дослідних лабораторій, в науковому середовищі.

Другий напрямок, теж веде свій початок від наукових робіт: народженням і розвитком процесу обробки зображень ми зобов'язані дослідникам всесвіту і мікросвіту. Інформація про планети, зоряні системи і галактики, про електрони, атоми і молекули на шляху від джерела до

одержувача вимагала перекодування і перетворень, оскільки оптичну інформацію від космічних об'єктів або з мікросвіту безпосередньо сприймати неможливо. Розвиток процесів обробки таких зображень зробив реальним маніпулювання знімками об'єктів оточуючого нас світу. Контроль за інформацією про зображення на дуже низькому рівні її організації спрощували за рахунок перетворень. Цю можливість комп'ютерної графіки відразу ж стали використовувати кінематограф і фотографія.

З розвитку технологій комп'ютерна графіка стала реалістичнішою та доступнішою, що сприяло її переходу в ранг масової культури. Це дало поштовх до створення віртуальної реальності. Завдяки прогресу в програмному забезпеченні, авангардні течії комп'ютерного мистецтва, такі як 3D-анімація та візуальні спец ефекти, поступово стали частиною медіа додатків та інтернет-сайтів.

Таким чином, комп'ютерна графіка є не лише інструментом для автоматизованого проектування чи наукових досліджень, але й потужним засобом художньої творчості. Вона продовжує змінювати естетику сучасного мистецтва, поєднуючи інновації з традиційними підходами та відкриваючи нові горизонти для творчості [1].

Література:

1. Перепелиця О.В., Цифрова грамотність, як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. Збірник тез доповідей 78-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва та архітектури (19–20 травня 2022 року). ОДАБА, 2022. С. 121.
2. David M. Berry, Michael Dieter's. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. Palgrave Macmillan, 2015. 320 p.
3. Dreher T. *History of Computer Art*. IASLonline Lessons in NetArt, 2015. 403 p. <https://doi.org/10.11588/ARTDOK.00003727>
4. Legrenzi F. *The complete story of computer graphics*. Vray – The complete guide. *Borgosatollo*, 2008. P. 16–147.
5. Laposky Ben F. *Oscillons: electronic abstractions*. *Cherokee*, 1953. 19 p. URL: https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abststractions_A_New_Approach_to_Design.pdf.
6. Michael Noll. URL: <http://www.citi.columbia.edu/amnoll/>.
7. Noll A. M. *Human or Machine: A Subjective Comparison of Computer-Generated and Hand-Drawn Line Drawings*. *The Bell System Technical Journal*, 1966. 45(2). P 1–13.
8. Sean Cubitt. *Digital Aesthetics*. Published in association with *Theory, Culture & Society* 1st Edition, *SAGE Publications Ltd.*, 1998. 192 p.
9. Springer, Castells M. *The Rise of the Network Society*. Blackwell Publishers. *Manuel Castell*, 2009. 597 p. <https://DOI:10.1002/9781444319514>
10. Whitney F. *The First 50 Years of Computer Art*. 2018. URL: <https://whitney.org/exhibitions/programmed>

11. Whitney J. H. Catalogr. 1960. URL: <https://archive.org/details/john-whitney-catalog-1961>

12. Franke H. W. Computer Graphics: Computer Art. Springer. 1971. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Герберт_Франке

References:

1. Perepelytsia, O. V. (2022). Tsyfrova hramotnist yak vyklyk dlia pidvyshchennia kvalifikatsii ta perepidhotovky fakhivtsiv [Digital literacy as a challenge for professional development and retraining of specialists]. *Zbirnyk tez dopovidei 78-yi naukovo-tekhnichnoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu Odeskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury* [Proceedings of the 78th scientific and technical conference of the academic staff of the Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture] (May 19–20, 2022, P. 121). Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture. [in Ukrainian].

2. David, M. Berry, Michael Dieter's (eds.) (2015). *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (Palgrave Macmillan,). 320 p.

3. Dreher, T. (2015), History of Computer Art . *IASOnline Lessons in NetArt* . <https://doi.org/10.11588/ARTDOK.00003727>

4. Legrenzi, F. (2008). The complete story of computer graphics. Vray – The complete guide. *Borgosatollo*. P. 16–147.

5. Laposky Ben F. (1953). Oscillons: electronic abstractions. *Cherokee*, 19 p. Retrieved from: https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abststractions_A_New_Approach_to_Design.pdf.

6. Michael Noll. Retrieved from: <http://www.citi.columbia.edu/amnoll/>.

7. Sean Cubitt. (1998). Digital Aesthetics. *Published in association with Theory, Culture & Society. 1st Edition, SAGE Publications Ltd.* 192 p.

8. Springer., Castells, M. (2009). The Rise of the Network Society. Blackwell Publishers.) Manuel Castells. 597 p. DOI:10.1002/9781444319514

9. Whitney, F. (2018). The First 50 Years of Computer Art. Retrieved from: <https://whitney.org/exhibitions/programmed>

10. Whitney, J. H. (1960). Catalogr. Retrieved from: <https://archive.org/details/john-whitney-catalog-1961>

11. Noll, A. M. (1966). Human or machine: A subjective comparison of computer-generated and human-rendered line drawings. *The Bell System Technical Journal*, 45(2), S. 1–13.

12. Franke, H. W. (1971). Computer Graphics: Computer Art. *Springer*. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Герберт_Франке

Стаття надійшла: 19.10.2025

Прийнято: 04.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Токар Марина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри аудіовізуального мистецтва,
перший проректор з науково-педагогічної роботи
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3666-0604
mari4katokar@gmail.com

Чжу Цзяньсюнь,

аспірант кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
ORCID ID: 0009-0003-8333-7660
365310449@qq.com

**АБСТРАКТНИЙ ПЕЙЗАЖ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
СИНТЕЗ СХІДНОЇ ЕСТЕТИКИ ТА ЗАХІДНОЇ ФОРМИ
(У ГУАНЧЖУН, ЧУ ДЕ-ЧУН, ЦЗАО ВОУ-КІ)**

Стаття присвячена комплексному дослідженню процесу синтезу східної естетичної традиції та західних формальних прийомів у творчості провідних китайських майстрів абстрактного пейзажу другої половини ХХ – початку ХХІ століття – У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі. Наукова новизна роботи полягає в першому комплексному аналізі особливостей трансформації традиційного китайського пейзажу в абстрактних практиках ключових митців напряму, що дозволило виявити специфіку їх індивідуальних художніх методів та встановити чіткий зв'язок між національною традицією гохуа та європейським модернізмом.

Методологічна основа дослідження включає компаративний аналіз художніх практик, формально-стилістичний метод для вивчення композиційних та колористичних рішень, а також іконологічний підхід для інтерпретації філософсько-естетичного змісту творів. У результаті доведено, що абстрактний пейзаж у творчості досліджуваних митців постає як унікальний художній феномен, заснований на органічному поєднанні східної естетики з західними формальними інноваціями.

Встановлено, що кожен з митців запропонував унікальну модель реінтерпретації традиційних концепцій «простору-цілого» та «живописного ритму» в сучасному мистецькому контексті. У Гуанчжун розробив власний варіант напіваабстрактних композицій, поєднуючи структурність західного модернізму з ліричністю китайської традиції; Чу Де-Чун актуалізував медитативну глибину класичного живопису через монохромну палітру та тонкі градації фактури; Цзао Воу-Кі інтегрував принципи китайської ритміки в практику абстрактного експресіонізму.

У висновках підкреслюється, що саме глибинний зв'язок із національною спадщиною дозволив китайським майстрам створити оригінальні версії абстракції, які зайняли вагоме місце в глобальному мистецькому контексті, розкриваючи нові горизонти для міжкультурного діалогу в сучасному образотворчому мистецтві.

Ключові слова: живопис, Китай, пейзаж, абстракція, східна естетика, символізм, модернізм.

Tokar Maryna, Zhu Jianxun. ABSTRACT LANDSCAPE IN CHINESE PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – EARLY 21ST CENTURY: A SYNTHESIS OF EASTERN AESTHETICS AND WESTERN FORM (GUAN ZHONG, CHU DE-CHUN, ZHAO WOU-KI)

The article is devoted to a comprehensive study of the process of synthesis of the Eastern aesthetic tradition and Western formal techniques in the work of the leading Chinese masters of abstract landscape of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries – Wu Guangzhong, Chu De-Chung and Zao Wou-Ki. The scientific novelty of the work lies in the first comprehensive analysis of the features of the transformation of the

traditional Chinese landscape in the abstract practices of key artists of the direction, which made it possible to identify the specifics of their individual artistic methods and establish a clear connection between the national tradition of Guohua and European modernism. The methodological basis of the study includes a comparative analysis of artistic practices, a formal-stylistic method for studying compositional and coloristic solutions, as well as an iconological approach for interpreting the philosophical and aesthetic content of the works. As a result, it is proven that the abstract landscape in the work of the studied artists appears as a unique artistic phenomenon, based on the organic combination of Eastern aesthetics with Western formal innovations.

It is established that each of the artists proposed a unique model of reinterpretation of the traditional concepts of «space-whole» and «pictorial rhythm» in the modern artistic context. Wu Guangzhong developed his own version of semi-abstract compositions, combining the structurality of Western modernism with the lyricism of the Chinese tradition; Chu De-Chun actualized the meditative depth of classical painting through a monochrome palette and subtle gradations of texture; Zao Wou-Ki integrated the principles of Chinese rhythm into the practice of abstract expressionism.

The conclusions emphasize that it was the deep connection with the national heritage that allowed Chinese masters to create original versions of abstraction, which took a significant place in the global artistic context, opening up new horizons for intercultural dialogue in contemporary fine arts.

Key words: painting, China, landscape, abstraction, Eastern aesthetics, symbolism, modernism.

Вступ. В абстрактних пейзажах китайських митців другої половини ХХ – ХХІ ст. зображення природи або простору перетворюється на узагальнену, емоційно-асоціативну композицію, позбавлену прямої реалістичності. Такий пейзаж може зберігати натяк на мотиви (гори, воду, небо, рослинність), але головним у ньому стають колір, ритм, фактура, світлова енергія, динаміка простору.

У мистецтві Китаю цей напрям є особливо актуальним у творчості У Гуанчжуна, Цзао Воу-Кі та Чу Де-Чуна, які працювали в напрямку абстрактного та напіваабстрактного пейзажу, трансформуючи традиційний жанр у площину експресивного та концептуального живопису. Засвоєння китайськими митцями принципів європейського модернізму у ХХ столітті значною мірою вплинуло на розвиток китайського олійного живопису.

Матеріали та методи. Аналіз наукових джерел підтверджує актуальність дослідження синтезу східної естетики та західної форми в абстрактному пейзажі китайських майстрів. Публікація Ван Цзифена [1] відображає фундаментальні зміни в пейзажному живопису періоду 1970–1990-х років, що дозволяє простежити еволюцію від традиційних канонів до абстрактних репрезентацій. Дослідник Ван Ченхао [2] акцентує увагу на зв'язку творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі з китайською філософською спадщиною, виокремлюючи духовну основу їхніх експериментів.

Питання зміни стилістичних особливостей китайського олійного живопису під впливом європейської традиції вивчав китайський дослідник Сунь Ке [7]. Публікація Ван Вейке та Володимира Тарасова має важливе значення для дослідження абстрактного пейзажу, оскільки вона розкриває сучасні формально-образні принципи та межі репрезентації в китайському живопису, що дозволяє глибше зрозуміти механізми синтезу східної естетики та західної форми. Наукова розвідка Ян Гуанью присвячена виявленню засобів побудови образності в живописних абстракціях Китаю, пропонуючи комплексне розуміння феномену сучасних модерних практик в країні [11].

Доповнює інформацію про художників біографічний словник Майкла Саллівана, який і на сьогодні залишається актуальним для дослідників китайського олійного живопису [8]. Надає цінний контекст про творчі шляхи У Гуанчжуна дослідження Тео Хань Вуе [4].

Методологія дослідження ґрунтується на теоретичних засадах художнього синтезу, а також історичних, аналітичних та художніх методах. Визначені методи були застосовані для вивчення джерел наукової літератури та проведення порівняльного аналізу традиційних і сучасних елементів китайського олійного живопису.

Результати. Розвиток китайського олійного живопису в другій половині ХХ століття

тісно пов'язаний зі значним впливом західних художніх стилів – імпресіонізму, постімпресіонізму та абстракціонізму. Хоча такі видатні китайські художники, як У Гуанчжун, Цзао Воу-Кі та Чу Де-Чун, значною мірою поклалися на ці ідеї, оскільки навчалися у Франції, їхні роботи є чудовим прикладом того, як мислення західного типу можна поєднати з класичним китайським живописом та каліграфією.

В роботах майстрів відчувається вплив європейських мистецьких течій ХХ століття, таких як імпресіонізм з його кольором та концепцією світла. Це значною мірою сприяло виникненню та розвитку унікального стилю китайського олійного живопису та сприяло формуванню власної художньої школи, яка базувалася на реалізмі і таким чином відображала дух часу, світогляд людей, життєву силу [7].

Твори У Гуанчжуна (吳冠中, 1919–2010), Цзао Воу-Кі (趙無極, 1920–2013) та Чу Де-Чуна (朱德群, 1920–2014) відносяться до абстрактного пейзажу, хоча кожен із цих художників має власний унікальний підхід до цього жанру. Усі троє художників навчалися в Шанхайській академії мистецтв, а згодом значну частину життя провели у Франції, де розвивали унікальний синтез китайської естетики та західного модернізму, зокрема в галузі абстрактного пейзажу.

Здобувши початкову художню освіту в Національній академії мистецтв Ханчжоу У Гуанчжун продовжив навчання у Франції в Національній вищій школі витончених мистецтв. У Франції на нього справили глибоке

враження живописні твори відомих імпресіоністів, таких як Анрі Матісс, Поль Гоген, Поль Сезанн, Вінсент ван Гог. Поєднання західного і східного стилів зробило У Гуанчжуна не тільки одним з найвидатніших художників Китаю, але і основоположником сучасного китайського пейзажного живопису.

Класична освіта У Гуанчжуна в поєднанні з любов'ю до рідної землі визначила тематику його творів, яка близька як до традиційного живопису, так і до реалізму. Незважаючи на те, що У Гуанчжун був майстром пейзажу, він також зображував людей, тварин, рослини та архітектуру китайських поселень. Однак, якщо тематика була традиційною, то його манера раннього періоду творчості більше тяжіла до постімпресіонізму. Митець не копіював різкі мазки Ван Гога або стрімкісні лінії Сезанна, а перейняв від цих майстрів майстерність стилізації зовнішньої ідеї, наповнюючи пейзажі особливим філософським звучанням, яке власне традиційному китайському мистецтву тушшю.

Особливий інтерес в цьому аспекті представляє робота під назвою «Селище Чжоу» (рис. 1), виконана в декількох варіантах як олією, так і тушшю. Лаконічність форм, заломлення ліній, гра тіней, плями кольору створюють наповненості мотиву відчуттям світла і повітря, що в поєднанні з неповторною динамікою дозволяє глядачеві здійснити уявну прогулянку по криволінійних місткам і зазирнути в таємничі вулички, що ховаються за білими стінами щільно стоячих будинків поселення.



Рис. 1. У Гуанчжун. Чжоучжуан (Селище Чжоу). 1997. Полотно, олія. 148x297. Приватна колекція

Картини У Гуанчжуна, хоч і написані під впливом постімпресіонізму, все ж можна назвати традиційними китайськими, які визначаються як сюжетами та кольорами, так і східним філософським підтекстом. Це особливо яскраво видно в серії пейзажів, присвячених околицям річки Янцзи (рис. 2). Написані олією, вони вирізняються видовженим розміром як сувої (20x603), акварельною легкістю та прозорістю, майстерною передачею повітряної перспективи та прихованою динамікою графічних елементів пейзажу.

У Гуанчжун балансував між фігуративним і абстрактним. Іноді його роботи ґрунтувалися на реальних краєвидах (район Цзяннань, гори Хуаншань), але він спрощував форми, використовуючи ритм лінії, плями кольорів, що наближає його стиль до абстракції. Проте він не відмовлявся повністю від упізнаваності: у багатьох роботах ще можна розпізнати дерева, мости, будинки. Тому твори митця часто називають напіваабстрактними пейзажами або «поетичними абстракціями» на основі реальності.

У зображенні китайських краєвидів У Гуанчжун зосередився на пошуках чистого кольору та форми, що наблизило його роботи до абстракціонізму [8]. У той час як традиційний китайський олійний живопис тяжів до реалізму, такі його представники, як Цзао Воу-Кі та Чу Де-Чун під впливом французького мистецтва пішли далі за У Гуанчжуном,

схиляючись у власній творчості до абстрактного мистецтва [9].

Цзао Воу-Кі, сучасник У Гуанчжуна, також мав класичну освіту, вивчав каліграфію та традиційний олійний живопис, що разом із впливом сучасного французького мистецтва стимулювало його до засвоєння ідей абстрактного живопису. В абстрактних олійних картинах Цзао Воу-Кі часто відчувається наявність простору, світла, повітря, хмар, води, але без конкретних форм. Це абстрактні пейзажі, які викликають емоційний відгук, подібний до того, який викликають традиційні китайські пейзажі. Цзао Воу-Кі найбільш відомий як майстер ліричного абстракціонізму. Його роботи поєднують традиційну китайську естетику (особливості пейзажної традиції «шаньшуй») із західною абстрактною живописною мовою [5].

Як і імпресіоністи, Цзао Воу-Кі широко використовує пастозність білила і, слідуючи традиції китайського живопису, змішує їх з рожевим, зеленим і світло-жовтим кольорами. Таким чином він створює в картині відчуття повітря (рис. 3), що прослідковується і в роботах У Гуанчжуна. Цей прийом особливо яскраво проявляється в його «сюжетних» пейзажах, де колір і лінія стають засобами вираження емоційних станів, як радісних, так і скорботних (рис. 4). Однак цей пронизливий морок не посилює

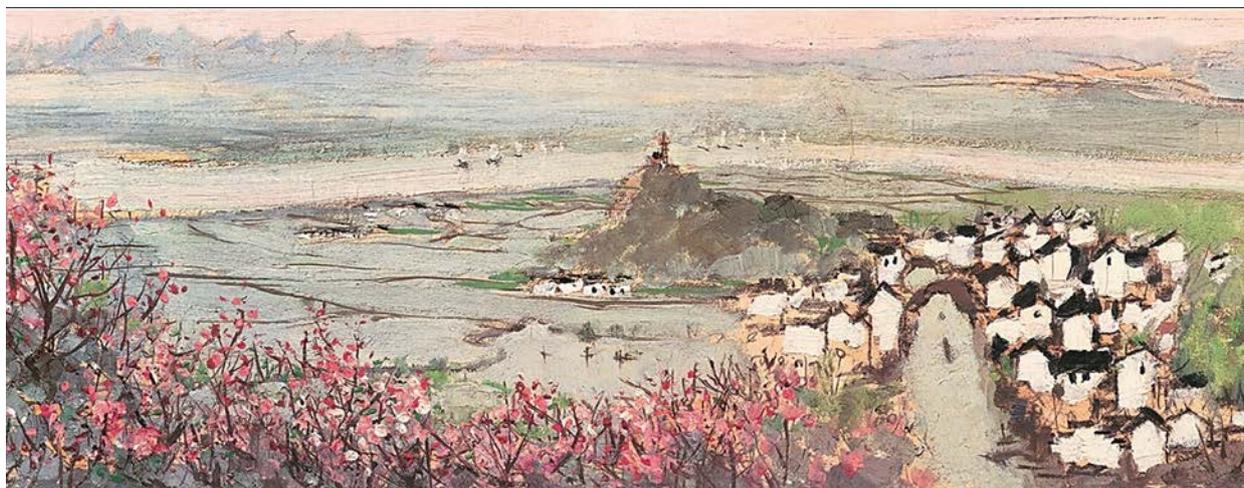


Рис. 2. У Гуанчжун. Річка Янцзи в 1974 році. Фрагмент. 1974. Папір, олія. 20x603. Музей палацу, Пекін



Рис. 3. Цзао Воу-Кі. 16.5.66. 1966. Полотно, олія. 195x130. Приватна колекція



Рис. 4. Цзао Воу-Кі. Без назви (Похорон). 1949. Полотно, олія. 87,5x131. Приватна колекція

більш непоправної втрати, а залишає відчуття світлого смутку, оживленого надією на вічне життя.

Тим не менш, Цзао Воу-Кі поступово відходить від конкретності зображень і створює масштабні абстрактні полотна, залишаючись вірним улюбленій колірній палітрі (рис. 5). Пронизливі бірюзові і сірі кольори в пізніших роботах Цзао Воу-Кі змінюються діалектичною єдністю крижаної блакиті з золотисто-рожевим кольором сонця, а плавність форм переходить в ламані лінії, лише натякаючи на ті ж контури дерев, фрагментарно вийнятих з серпанку.

Чу Де-Чун є яскравим представником китайської абстрактної школи. Він теж отримав художню освіту в Шанхаї, а потім навчався у Франції. Його роботи з світловими ефектами ще більш ліричні, вони розкривають особливості природних явищ,

таких як туман, вітер, вода, небо (рис. 6–7). Художник черпав натхнення з китайської каліграфії та філософії даосизму, але використовував західні техніки (олійні фарби). Його пейзажі – це чиста абстракція, що передає дух природи, а не її зовнішній вигляд [6].

До числа найбільш використовуваних методів посилення національної та мовної виразності китайського олійного живопису відноситься активне використання контрастних фарб. Колір в роботах Чу Де-Чуна (як і в творах У Гуанчжуна і Цзао Воу-Кі) має символічне значення (червоний – процвітання; чорний – тьма) та стає засобом емоційного вираження, а часто навіть визначає географію (синій – схід, білий – захід, червоний – південь, чорний – північ, жовтий – центр). Таким чином використання специфічних кольорів дозволяє передати унікальну естетичну конотацію традиційної



Рис. 5. Цзао Воу-Кі. Червень-жовтень 1985 (триптих). 1985. Полотно, олія. 280x1000. Приватна колекція



Рис. 6. Чу Де-Чун. Зима на світлі. 1989. Полотно, олія. 81,3x65,4. Приватна колекція

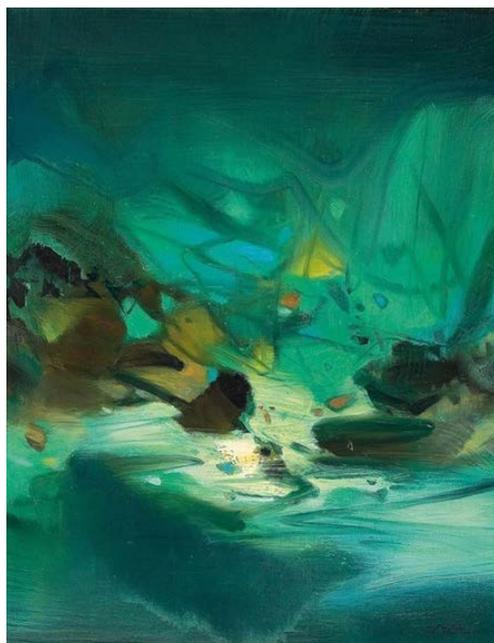


Рис. 7. Чу Де-Чун. Зелене враження. 1982. Полотно, олія. 80x64. Приватна колекція

китайської культури та демонструє глядачеві глибоко духовний світ природи [5]. Таким чином, усі троє митців поєднували китайську естетику із західною абстракцією, а їх роботи часто називають «абстрактними пейзажами духу» (spiritual landscapes).

Висновки. Дослідження підтверджує, що звернення китайських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття до абстракції не було випадковим, а стало логічним продовженням власної вікової традиції, де колір і лінія завжди були фундаментальними виразними засобами. Саме тому мова західного імпресіонізму, а згодом і абстракціонізму, з їх акцентом на чистоту кольору та пластику ліній, виявилася концептуально

близькою для художників, що прагнули оновити національний живопис.

Аналіз творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі демонструє, що, незважаючи на активне запозичення формальних принципів західного модернізму, їхній олійний живопис залишився глибинно пов'язаним із китайською естетикою. Синтез проявився у переосмисленні західних форм через традиційні категорії: символізм та лаконічність кольорової гами, глибину повітряної та колірної перспективи, а також динаміки каліграфічного ритму ліній. У результаті був сформований унікальний художній феномен, де західні техніки служать для втілення східної світоглядної моделі.

Література:

1. Ван Ц. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28–34. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.3>
2. 王承昊. 传统之根 – 试论赵无极, 朱德群, 吴冠中的中国艺术精神. *文艺争鸣*. 2010. 年第4X期. 页. 100–102. [Ван Ченхао. Коріння традиції: про китайський художній дух Цзао Воу-Кі, Чу Де-Чуна та У Гуанчжуна. *Літературні дебати*. 2010. Вип. 4X. С. 100–102.]
3. Вейке В., Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 59–70.
4. Wu T. H. (2012). Wu Guanzhong: Chinese Master Artist. *Arts of Asia*. № 2. Pp. 95–109.
5. 苟鹤群. 蒙德里安与赵无极画面中的点, 线, 面比较. *西部皮革*. 2019. №18. 页. 123–124. [Гоу Хецюнь. Порівняння точок, ліній та площин у картинах Мондріана та Цзао Воу-Кі. *West Leather*. 2019. № 18. С. 123–124.]

6. 阮梅. 试析吴冠中与朱德群油画中的山水精神. 中州学刊. 2023. № 8. 页. 160–164. [Жуань Мей. Аналіз пейзажного духу в олійних картинах У Гуанчжун та Чу Де-Чуна. Журнал Чжунчжоу. 2023. № 8. С. 160–164.]
7. Ке С. Унікальні стилістичні особливості китайського олійного живопису: європейський вплив. Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми. 2018. № 14. С. 135–141. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151158>
8. Sullivan M. (2006). *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Berkeley: University of California Press. 272 p.
9. 邢晓舟. 赵无极艺术历程寻踪. 美术观察. 1998. № 10. 页. 73–74 [Сін Сяочжоу. Відстеження мистецької подорожі Цзао Ву-Кі. Мистецьке спостереження. 1998. № 10. С. 73–74.]
10. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究. 云南师范大学出版社. 昆明市. 2021. 年第08期. 页. 63 [Чан Сіньюань. Дослідження сучасної трансформації пейзажного живопису з 1980-х років. Видавництво Юньнанського педагогічного університету, Куньмін. 2021. Вип. 8. С. 63.]
11. Yang G. (2021). The imagery and abstraction trend of Chinese Contemporary Oil Painting. *Linguistics and Culture Review*. № 5 (S2). Pp. 454–471. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1383>

References:

1. Van Ts. (2024). Zminy u paradyhmi kytaiskoho peizazhnoho zhyvopysu (kinets 1970-kh – pochatok 1990-kh) [Changes in the paradigm of Chinese landscape painting (late 1970s – early 1990s)]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 6. [in Ukrainian].
2. 王承昊. (2010). 传统之根 – 试论赵无极, 朱德群, 吴冠中的中国艺术精神. [Roots of Tradition – On the Chinese Artistic Spirit of Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun, and Wu Guanzhong]. 文艺争鸣. *Literary Debate*, 4X. [in Chinese].
3. Veike V., Tarasov V. (2023). Zobrazhalni pryntsyipy u systemi formalnykh rishen: mezhi reprezentatsii u suchasnomu zhyvopysi Kytau [Pictorial principles in the system of formal solutions: the limits of representation in contemporary Chinese painting]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 50. [in Ukrainian].
4. Wu T. H. (2012). *Wu Guanzhong: Chinese Master Artist*. *Arts of Asia*. № 2. P. 95–109.
5. 苟鹤群. (2019). 蒙德里安与赵无极画面中的点, 线, 面比较. [A comparison of points, lines, and planes in the paintings of Mondrian and Zao Wou-Ki]. *西部皮革*. *West Leather*, 18. [in Chinese].
6. 阮梅. (2023). 试析吴冠中与朱德群油画中的山水精神. [An Analysis of the Landscape Spirit in the Oil Paintings of Wu Guanzhong and Zhu Dequn]. *中州学刊*. *Zhongzhou Journal*, 8. [in Chinese].
7. Ке С. (2018). Unikalni stylistychni osoblyvosti kytaiskoho oliinoho zhyvopysu: yevropeyskyi vplyv [Unique stylistic features of Chinese oil painting: European influence]. *Naukovyi zhurnal Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 14. [in Ukrainian].
8. Sullivan M. (2006). *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary*. Berkeley: University of California Press. 272 p.
9. 邢晓舟. (1998). 赵无极艺术历程寻踪. [Tracing Zao Wou-Ki's Artistic Journey]. *美术观察*. *Art Observation*, 10. [in Chinese].
10. 常心愿. (2021). 20世纪80年代以来山水画现代转型研究. [Research on the Modern Transformation of Landscape Painting since the 1980s]. 云南师范大学出版社. 昆明市. *Yunnan Normal University Press*. Kunming, 8. [in Chinese].
11. Yang G. (2021). The imagery and abstraction trend of Chinese Contemporary Oil Painting. *Linguistics and Culture Review*. № 5 (S2). P. 454–471.

Стаття надійшла: 18.10.2025

Прийнято: 05.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.041.5:111.852

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.28>**Хівренко Костянтин Вікторович,**

асистент кафедри образотворчого мистецтва і архітектурної графіки

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0009-0009-9260-5384

khivrenko.kv@knuba.edu.ua

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО ПРОСТОРУ: ФІЛОСОФІЯ І ВІЗУАЛЬНА МОВА

Метою статті є аналіз концептуального мистецтва як явища сучасного образотворчого простору, у якому взаємодіють філософські, естетичні та соціокультурні чинники формування художнього мислення. У дослідженні розкрито, що ключовою ознакою концептуального мистецтва є пріоритет ідеї над матеріальною формою, відмова від традиційного естетизму й орієнтація на інтелектуальне осмислення мистецтва. Автор звертається до філософських підвалин цього напрямку, зокрема до постструктуралізму, феноменології, семіотики, аналізуючи мистецтво як мову знаків і значень.

Розглянуто етапи розвитку концептуальної парадигми – від ready-made Марселя Дюшана та інструкції Сола Левітта до мультимедійних інсталяцій і цифрових практик XXI століття. Акцент зроблено на зміні ролі художника, який виступає не лише творцем об'єкта, а й ініціатором інтелектуального діалогу між глядачем і концептом. Особлива увага приділена українському контексту, у якому концептуальне мистецтво стає засобом культурної рефлексії та критики соціальних процесів. Визначено, що візуальна мова концептуального мистецтва є гнучкою системою, що об'єднує текст, об'єкт, простір і технологію в єдиний семантичний простір. Вона виявляє глибинні зміни у способах художнього мислення сучасності та сприяє формуванню нової моделі взаємодії між ідеєю, образом і соціальною реальністю. Концептуальне мистецтво розглядається як чинник інтелектуалізації візуальної культури, що трансформує межі образотворчості у добу глобалізації та цифрових технологій.

Ключові слова: концептуальне мистецтво, філософія мистецтва, візуальна мова, ідея, образотворчий простір, постструктуралізм, сучасне мистецтво.

Khivrenko Kostiantyn. CONCEPTUAL ART AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY VISUAL SPACE: PHILOSOPHY AND VISUAL LANGUAGE

The purpose of the article is to analyze conceptual art as a phenomenon of contemporary visual space, where philosophical, aesthetic, and socio-cultural factors of artistic thinking interact. The study emphasizes that the main characteristic of conceptual art is the primacy of the idea over material form, the rejection of traditional aestheticism, and the focus on intellectual interpretation of art. The philosophical foundations of this direction – post-structuralism, phenomenology, and semiotics – are examined as a basis for understanding art as a system of signs and meanings.

The paper traces the stages of conceptual art development – from Marcel Duchamp's ready-mades and Sol LeWitt's instructions to multimedia installations and digital art practices of the 21st century. It highlights the changing role of the artist as not only a creator of an object but also an initiator of an intellectual dialogue between viewer and concept. Special attention is given to the Ukrainian context, where conceptual art functions as a means of cultural reflection and social critique. It is concluded that the visual language of conceptual art represents a flexible system integrating text, object, space, and technology into a unified semantic field. This visual language reflects the deep transformations of artistic thinking in the contemporary era and contributes to the formation of a new model of interaction between idea, image, and social reality. Conceptual art thus serves as a factor in the intellectualization of visual culture, transforming the boundaries of visibility in the age of globalization and digital technology.

Key words: conceptual art, philosophy of art, visual language, idea, visual space, post-structuralism, contemporary art.

Вступ. Концептуальне мистецтво є одним із провідних феноменів художньої культури другої половини XX – початку XXI століття, що суттєво трансформувало систему естетичних координат і парадигму художнього мислення. Його виникнення у 1960-х роках зумовлене радикальним переглядом філософських засад мистецтва, коли увага митців змістилася з матеріальної форми до сфери ідеї та інтелектуального змісту. Ця зміна відображала загальну тенденцію до філософської рефлексії над природою творчості, мовою мистецтва й соціокультурною функцією художнього акту [9, с. 15–18; 10, с. 79–83]. В основі концептуалізму лежить відмова від традиційної естетики споглядання на користь інтелектуальної інтерпретації, у межах якої твір постає не як матеріальний об'єкт, а як носій ідеї, концептуальної структури або мисленнєвого акту.

Теоретичні засади концептуального мистецтва були закладені у працях Дж. Косута, С. Левітта, А. Данто, Л. Ліппард і Н. Бурріо, які визначили нову онтологію художнього твору. Ці дослідники наголошували, що мистецтво не зводиться до форми чи техніки, а існує як інтелектуальна подія, спрямована на репрезентацію смислів і філософських інтенцій автора [9, с. 47–52; 10, с. 79–83; 12, с. 81]. А. Данто підкреслював, що після завершення епохи модернізму мистецтво набуває статусу філософії, у якій естетичне підпорядковується пізнавальному [9, с. 115–118]. Відтак концептуалізм можна розглядати як «мислення в мистецтві», де логіко-сміслові структури замінюють традиційні категорії художньої форми, а центральним стає процес комунікації ідеї [13, с. 115–118].

Концептуальне мистецтво створює особливу модель естетичної комунікації, у якій ідея постає семантичним ядром, а візуальна форма – вторинним носієм. Художній твір, позбавлений матеріальної автономії, функціонує як текст, документ або інтелектуальна конструкція, що взаємодіє з культурним контекстом [11, с. 79–83]. Саме в цьому проявляється принцип дематеріалізації мистецького об'єкта, який Л. Ліппард і Дж. Чендлер

визначили як ознаку постмодерної культури [12, с. 81]. У такій парадигмі мистецтво перестає бути сферою естетичного споглядання та набуває характеру філософської практики – форми рефлексії над буттям, свідомістю та мовою. Як зазначає Р. Барт, сучасна культура мислить «через текст», тому художній твір у межах концептуалізму постає як система знаків, що вимагає інтерпретації, а не безпосереднього емоційного сприйняття [7, с. 28–31].

Філософсько-естетичні основи концептуального мистецтва спираються на ідеї постструктуралізму, феноменології та семіотики. У цих теоретичних рамках мистецтво осмислюється як комунікативна система, що постійно переосмислює власну мову, структури й соціокультурні функції [3, с. 44–46; 8, с. 96–98]. В. Андрущенко наголошує, що сучасне мистецтво характеризується не лише зміною технічних засобів або формальних прийомів, а передусім глибинною трансформацією художнього мислення, у якому творчий процес виступає способом філософського пізнання [2, с. 52–54]. Таким чином, концептуалізм можна визначити як форму інтелектуального досвіду, що поєднує естетичне, пізнавальне та комунікативне начала [13, с. 115–118].

Важливою ознакою сучасного концептуалізму є його взаємодія з технологічною культурою. У добу цифрових медіа ідея стає не лише змістом, а й алгоритмом художньої дії, реалізованої через мультимедійні інсталяції, інтерактивні платформи, VR-середовища й віртуальні простори. За спостереженням Н. Бурріо, сучасна естетика набуває реляційного характеру, перетворюючи мистецтво на поле соціальних взаємодій і комунікативних процесів [8, с. 97]. Цей принцип корелює із загальною тенденцією до інтелектуалізації мистецтва, у межах якої автор постає не ремісником, а конструктором смислових систем.

В українському культурному контексті концептуалізм набув рис філософської рефлексії, пов'язаної з пошуком національної ідентичності та переосмисленням історичної пам'яті. О. Соловійов зазначає, що

українські митці застосовують концептуальні стратегії не лише як формальний метод, а як інструмент інтелектуальної та етичної комунікації із сучасністю [5, с. 97–99]. І. Тихонова підкреслює, що візуальні комунікації постмодерної доби відзначаються діалогічністю, відкритістю та міждисциплінарністю [6, с. 31–33], що безпосередньо впливає на формування нової художньої мови. Український концептуалізм, спираючись на інтелектуальні традиції європейського мистецтва, інтегрує їх у власний історико-культурний контекст, зберігаючи зв'язок із національною художньою школою [4, с. 230–232].

Концептуальне мистецтво можна розглядати як універсальну модель художнього мислення, що поєднує філософію, текстувальність, візуальність і технологію в єдину комунікативну структуру. Його дослідження дає змогу простежити закономірності еволюції сучасної художньої свідомості, визначити роль ідеї як головного принципу творчості та окреслити напрями розвитку образотворчого мислення в контексті постмодерної й цифрової епох [1, с. 39; 14, с. 210–212; 15, с. 523].

Матеріали та метод. Матеріальну основу дослідження становлять філософські, естетичні та мистецтвознавчі праці, присвячені теоретичним і практичним аспектам концептуального мистецтва, а також конкретні приклади творчості українських і зарубіжних митців, які реалізують його естетичні принципи у власних проєктах. До аналізу залучено тексти Дж. Косути, С. Левітта, А. Данто, Л. Ліппард, Н. Бурріо, Р. Барта, у яких закладено підвалини концептуалізму та визначено його філософію як мистецтва ідеї, що існує поза матеріальною формою [7, с. 27; 8, с. 79–83; 9, с. 15–18; 12, с. 81]. Водночас використано дослідження українських авторів – В. Андрущенко, Т. Балашової, О. Соловйова, І. Тихонової, у яких розглянуто проблематику художнього мислення, семіотичної структури твору та інтелектуалізації сучасного мистецького процесу [2, с. 52–54; 3, с. 44–46; 5, с. 97–99; 6, с. 31–33].

Методологічна основа дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що

поєднує філософсько-естетичний, семіотичний, культурологічний і порівняльно-типологічний методи. Застосування філософсько-естетичного методу дало змогу інтерпретувати концептуальне мистецтво як форму мислення, у якій домінує ідея, а художня форма виконує репрезентативну та комунікативну функції [8, с. 96–98; 10, с. 115–118]. Семіотичний підхід забезпечив можливість дослідити візуальну мову концептуального мистецтва як систему знаків і символів, де твір функціонує за принципом тексту, відкритого до багаторівневих інтерпретацій [7, с. 28–31; 14, с. 211]. Культурологічний метод дозволив простежити зв'язок концептуального мистецтва із соціокультурними процесами постіндустріальної доби, зокрема з впливом технологічних і комунікативних трансформацій на художню практику [1, с. 39; 4, с. 228–241; 8, с. 80–83].

Порівняльно-типологічний метод застосовано для співставлення європейських і українських практик концептуалізму, що дало змогу виявити відмінності у трактуванні художнього образу, ролі тексту та рівня соціальної ангажованості мистецтва. Українські митці демонструють тенденцію до поєднання концептуальних стратегій із національною традицією, культурною рефлексією та етичними питаннями сучасності, тоді як західноєвропейські художники тяжіють до універсалізації ідеї та редукції візуальної форми [5, с. 97–99; 6, с. 31–33; 11, с. 79–83].

Системний аналіз залучених матеріалів дав змогу інтегрувати філософські, семіотичні та культурологічні підходи в єдину аналітичну модель. Це дозволило простежити, як концептуальне мистецтво функціонує як цілісна когнітивна система, у якій ідея набуває статусу головного змістового та структурного чинника, формуючи нову естетику сучасного образотворчого простору [13, с. 210–212; 15, с. 523].

Результати. У процесі дослідження встановлено, що концептуальне мистецтво постало як реакція на кризу класичної естетичної парадигми модернізму, у межах якої художній твір розглядався переважно як предмет матеріального споглядання. Виникнення

концептуалізму в 1960-х роках ознаменувало радикальний зсув до інтелектуалізації мистецтва та філософізації творчого процесу. Цей напрям сформувався як результат усвідомлення митцями потреби виходу за межі традиційних форм художнього вираження, що призвело до переосмислення сутності мистецького об'єкта, його функцій і місця в культурному просторі [9, с. 15–18; 10, с. 79–83]. У такому контексті твір перестає бути самодостатнім естетичним артефактом і набуває статусу філософського висловлювання, інтелектуальної моделі чи процесу комунікації, у якому визначальним чинником виступає не форма, а ідея.

Однією з фундаментальних характеристик концептуального мистецтва є його дематеріалізований характер. Ідея, яка в традиційному мистецтві слугувала лише поштовхом до створення предметного образу, у концептуалізмі сама стає твором мистецтва. Вона може існувати у вигляді письмової інструкції, документації, схеми, фотографії, перформативної дії або навіть як чистий інтелектуальний задум, що не має матеріального втілення, проте зберігає повноту смислової структури [12, с. 81; 13, с. 115–118]. Такий підхід, розроблений у працях Дж. Косути та С. Левітта, позначив перехід від об'єктної до ідеальної форми мистецтва, у якій матеріальність підпорядковується філософському змісту. Концепт постає як самостійна реальність – «мислення у мистецтві», що переводить художню практику у площину рефлексії, а не репрезентації [10, с. 79–83; 9, с. 47–52].

Візуальна мова концептуального мистецтва, як показано в дослідженні, ґрунтується на текстуальності, символічності та багаторівневій семіотичній організації. Вона поєднує вербальні, візуальні та контекстуальні елементи, перетворюючи художній твір на інтелектуальний конструкт, відкритий до численних інтерпретацій. Така комунікація між автором і глядачем передбачає діалогічний тип сприйняття, у межах якого реципієнт виступає співтворцем смислу. Як зазначає Т. Балашова, художній образ у постструктуралістському дискурсі перестає бути стабільним знаком і набуває властивостей

відкритого тексту, що функціонує в процесі безперервного переозначення [3, с. 44–46]. Отже, концептуальне мистецтво можна трактувати як форму інтелектуального діалогу, у якій акт сприйняття рівнозначний акту творення [11, с. 79–83].

Виявлено, що сучасний образотворчий простір активно інтегрує принципи концептуалізму в нові технологічні медіа. Мультимедійні інсталяції, інтерактивні проекти, цифрові перформанси та практики доповненої реальності демонструють розвиток концептуальної парадигми у віртуальному середовищі. Такі явища засвідчують перехід від статичного художнього об'єкта до динамічного процесу комунікації, у якому технологія виступає не лише інструментом, а й змістовим продовженням ідеї. Як наголошує Н. Бурріо, сучасне мистецтво дедалі більше набуває реляційного характеру, тобто функціонує як простір взаємодій між художником, глядачем і соціальним контекстом [8, с. 96–98]. Концептуалізм у цифрову епоху не втрачає своєї філософської сутності, а лише трансформує медіальну форму існування, перетворюючись на комунікативну мережу, що об'єднує різні рівні візуальної культури [6, с. 31–33].

Особливе місце у сучасному мистецтвознавчому дискурсі посідає український варіант концептуального мистецтва, який формується на перетині європейських філософських принципів і національної художньої традиції. Як зазначає О. Соловйов, український концептуалізм поєднує критичну свідомість західного мистецтва з культурною пам'яттю й духовними пошуками нації [5, с. 97–99]. У творчості українських митців 1990–2020-х рр. концептуальні стратегії постають не лише художнім прийомом, а й інструментом соціокультурної рефлексії. Вони спрямовані на осмислення досвіду трансформацій, пов'язаних із пострадянським періодом, війною, глобалізаційними процесами та пошуком національної ідентичності [2, с. 39; 6, с. 31–33]. У такому контексті концептуальне мистецтво виконує функцію не лише естетичного, а й екзистенційного самопізнання – засобу осмислення взаємодії між індивідуальним і колективним досвідом.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що концептуальне мистецтво є не лише історичним етапом розвитку художньої культури, а й дієвою філософсько-естетичною системою, яка визначає нову логіку образотворчого мислення. Воно змінило уявлення про сутність мистецтва, перенісши акцент із матеріальної форми на ідею як головний змістовий елемент творчого процесу [9, с. 81; 10, с. 115–118].

Встановлено, що філософія концептуального мистецтва спирається на ідеї постструктуралізму, феноменології та семіотики, які трактують художній твір не як предмет естетичного споглядання, а як текст, знак або концепт. Його візуальна мова, заснована на текстуальності, символі та знакових структурах, створює простір для інтелектуальної взаємодії між художником і глядачем [3, с. 44–46; 7, с. 79–83].

Концептуальне мистецтво сприяє інтеграції філософського мислення у художню практику, формуючи новий тип культурного

дискурсу, у якому процес сприйняття стає актом співтворення. У цифрову добу воно зберігає актуальність, трансформуючись у медіаінсталяції, інтерактивні платформи та соціально орієнтовані проекти, що поєднують технологію, текст і простір у єдину комунікативну систему [4, с. 228–241; 8, с. 80–83; 12, с. 31–33].

Для українського мистецтва концептуалізм має особливе значення як засіб осмислення національної ідентичності, культурних трансформацій та взаємодії зі світовим мистецьким процесом. Його подальше дослідження відкриває перспективи для аналізу нових форм художньої комунікації, зокрема у сфері цифрових медіа та міждисциплінарних практик [2, с. 52–54; 14, с. 523].

Концептуальне мистецтво постає як феномен, що поєднує естетичне, інтелектуальне й філософське начала, утворюючи мистецтво як форму мислення, яка визначає напрями розвитку сучасного образотворчого простору.

Література:

1. Авер'янова Н. Мистецтво і концепт: нові виміри візуального мислення. *Образотворче мистецтво*. 2020. № 3. С. 35–42.
2. Андрущенко В. С. *Сучасне мистецтво: філософські орієнтири та художні практики*. Київ : НаУКМА, 2021. 224 с.
3. Балашова Т. *Постструктуралізм і мистецтво: семіотика образу*. Харків : ХДАДМ, 2019. 168 с.
4. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *Науковий альманах «АРТ-платФОРМА»*. 2024. Вип. 2(10). С. 228–241. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>.
5. Соловойов О. *Філософія сучасного мистецтва: між естетикою і постметафізикою*. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2020. 212 с.
6. Тихонова І. *Візуальні комунікації в культурі постмодерну*. Одеса : Астропринт, 2018. 184 с.
7. Barthes R. *Image, Music, Text*. – London : Fontana Press, 1977. – 158 p.
8. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon : Les Presses du Réel, 1998. 110 p.
9. Danto A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton : Princeton University Press, 1997. 232 p.
10. Kosuth J. *Art After Philosophy and After*. Cambridge, MA : MIT Press, 1991. 175 p.
11. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art (1967). *Artforum*. Vol. 5, No. 10. P. 79–83.
12. Lippard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York : Praeger, 1973. 272 p.
13. Osborne P. *Conceptual Art*. London : Phaidon Press, 2002. 272 p.
14. Welsch W. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart : Reclam, 1996. 358 s.
15. Ziółkowski J. The Idea and the Object: Philosophical Roots of Conceptual Art // *Journal of Aesthetics and Art Theory*. 2021. Vol. 79(4). P. 512–528. DOI: 10.1111/jaac.1278.

References:

1. Averianova, N. (2020). Mystetstvo i kontsept: novi vymiry vizualnoho myslennia [Art and Concept: New Dimensions of Visual Thinking]. *Obrazotvorche Mystetstvo*, (3), 35–42.

2. Andrushchenko, V. S. (2021). Suchasne mystetstvo: filosofski oriientyry ta khudozhni praktyky [Contemporary Art: Philosophical Guidelines and Artistic Practices]. Kyiv: NaUKMA.
3. Balashova, T. (2019). Poststrukturalizm i mystetstvo: semiotyka obrazu [Post-Structuralism and Art: Semiotics of the Image]. Kharkiv: KhDADM.
4. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Koliesnikov, V. V. (2024). *Fine Art and Design in the Era of Digitalization: Trends and Challenges*. *Scientific Almanac "ART-Platforma,"* 2(10), 228–241. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>
5. Soloviov, O. (2020). *Filosofia suchasnoho mystetstva: mizh estetykoiu i postmetafizykoiu* [Philosophy of Contemporary Art: Between Aesthetics and Post-Metaphysics]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv.
6. Tykhonova, I. (2018). *Vizualni komunikatsii v kulturi postmodernu* [Visual Communications in Postmodern Culture]. Odesa: Astroprint.
7. Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
8. Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
9. Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
10. Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After*. Cambridge, MA: MIT Press.
11. LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
12. Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger.
13. Osborne, P. (2002). *Conceptual Art*. London: Phaidon Press.
14. Welsch, W. (1996). *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
15. Ziółkowski, J. (2021). The Idea and the Object: Philosophical Roots of Conceptual Art. *Journal of Aesthetics and Art Theory*, 79(4), 512–528. <https://doi.org/10.1111/jaac.1278>

Стаття надійшла: 11.10.2025

Прийнято: 29.10.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 75:75.045 (410) (4–6ЄС)''15–20''
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.29>

Школьна Ольга Володимирівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Ковальчук Остап Вікторович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва,
декан факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-9178-401X
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

Дмитренко Наталія Віталіївна,

доктор філософії з мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
заступник декана факультету образотворчого мистецтва і дизайну
з науково-педагогічної і соціально-гуманітарної роботи
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-1223-8935
n.dmytrenko@kubg.edu.ua

РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ ПОРТРЕТИ ЄЛИЗАВЕТИ І ТЮДОР «НЕПЕРЕМОЖНА АРМАДА»

Мета статті – розкрити художньо-образні, композиційні та стилістичні особливості великосвітських репрезентативних портретів англійської монархині епохи Тюдорів Єлизавети I штибу «Армада», широко відомих у час пізнього ренесансу – маньєризму в європейському живописі як апофеозні твори, присвячені величчю правління королеви-Диви та її звитязям у боротьбі з іспанським флотом. Основна ідея дослідження полягає у ствердженні особливої ролі в європейському живописі трьох парадних портретів згаданої правительки Туманного Альбіону киталту «Непереможна Армада», які нині в колах експертів вважаються еталонними образами «ікони нації» та втіленням ідеї непохитності англійської корони. Методологія дослідження спирається на сукупність принципів, підходів та методів. Зокрема, базується на хронологічному принципі, мистецтвознавчому, та культурологічному підходах; онтологічному, аксіологічному, герменевтичному, компаративному, просопографічному, соціокультурному, культуротворчому, методі контент-аналізу, формально-стилістичному, іконографічному, методі мистецтвознавчого аналізу. З-поміж ключових завдань дослідження – з'ясувати історію написання трьох версій парадних портретів «Непереможна Армада» та окреслити їх провенанс; розкрити сюжетні, іконографічні, семіотичні особливості портретів королеви Єлизавети I в європейському живописі кінця XVI століття; охарактеризувати жанрові особливості означених творів. Наведено дані щодо збору коштів на викуплення історичного портрету «Непереможна Армада» у нащадків капітана Френсіса Дрейка за понад десять мільйонів фунтів стерлінгів 2016 року та експонування його у державній колекції Королівських музеїв Грінвіча. Розкрито специфіку втілення художником ідеї про непереможну жінку в британській монархії, що дала поштовх у подальшому для створення низки реномових портретів європейських жінок при владі доби бароко, рококо, класицизму.

Ключові слова: сюжет, композиція, живопис, образотворче мистецтво, стилістика, колористика, Англія, XVI століття, Ренесанс, маньєризм.

Shkolna Olga, Kovalchuk Ostap, Dmytrenko Nataliia. REPRESENTATIVE PORTRAITS OF ELIZABETH I TUDOR “INVINCIBLE ARMADA”

The purpose of the article is to reveal the artistic, figurative, compositional and stylistic features of the high-society representative portraits of the English monarch of the Tudor era, Elizabeth I, of the “Armada” type, widely known during the late Renaissance – Mannerism in European painting as apotheotic works dedicated to the greatness of the reign of the Virgin Queen and her victories in the fight against the Spanish fleet. The main idea of the study is to affirm the special role in European painting of the three ceremonial portraits of the aforementioned ruler of Foggy Albion, of the “Invincible Armada” type, which are now considered by expert circles to be reference images of the “icon of the nation” and an affirmation of the idea of the inviolability of the English crown. The research methodology is based on a set of principles, approaches and methods. In particular, it is based on the chronological principle, art history, and cultural approaches; ontological, axiological, hermeneutic, comparative, prosopographic, socio-cultural, cultural-creative, content analysis method, formal-stylistic, iconographic, art historical analysis method. Among the key tasks of the research are to clarify the history of writing three versions of the ceremonial portraits “The Invincible Armada” and outline their provenance; to reveal the plot, iconographic, semiotic features of the portraits of Queen Elizabeth I in European painting of the late 16th century; to characterize the genre characteristics of the indicated works. Data are provided on the collection of funds for the purchase of the historical portrait “The Invincible Armada” from the descendants of Captain Francis Drake for over ten million pounds sterling in 2016 and its exhibition in the state collection of the Royal Greenwich Museums. The specifics of the artist’s embodiment of the idea of an invincible woman in the British monarchy are revealed, which gave impetus to the subsequent creation of a number of renowned portraits of European women in power during the Baroque, Rococo, and Classicism eras.

Key words: plot, composition, painting, fine arts, stylistics, coloristics, England, 16th century, Renaissance, Mannerism.

Постановка проблеми. Постать найбільш відомої королеви епохи Тюдорів – Єлизавети I – давно стала знаковою в європейському образотворчому мистецтві. З цією монархією пов’язані ключові перетворення в суспільстві Англії, Ірландії, Шотландії; початки промислового виробництва, консолідація британських земель. З-поміж низки відомих портретів королеви-Діви виокремлюється три версії алегорично-символічного образу «Непереможна Армада», на яких варто зупинитися детально, а також її портрет з віялом, що можна віднести до цієї ж серії.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільш вагомим публікацією з першоджерел є експлікація до виставки у Королівських музеях Грінвіча (RMG) під назвою «Портрети Єлизавети I «Армада» («The Armada Portrait of Elizabeth I»), розміщені на сайті однойменного закладу [9]. Викуплений в спадкоємців близького друга зазначеної королеви Британії 2016 р. головний оригінал уможливив підготовку у стінах вказаної установи експозиції із всіма трьома репліками окресленого твору.

Також важливою у контексті вивчення обраної теми є розвідка В. Маслова «У Британії завершується реставрація портрету Єлизавети I – «ікони нації»», оприлюднена

22 серпня 2017, завдяки якій було уточнено провенанс (походження, попередню історію створення твору). Вона дала можливість упевнитися в оригінальності ключового з трьох полотен (незадовго перед тим викупленого) й співвіднесення його з прижиттєвими портретами непересічної англійської монархині [2].

Ще однією значущою працею щодо творів «непереможної Армади» стала стаття Бріджит Катц «Три портрети переможниці Єлизавети I вперше будуть представлені разом. Картини були створені після розгрому Англією Іспанської Армади», виставлені на сайті Смітсонівського магазину 15 листопада 2019 року.

Авторка зупинила увагу на портретах, що належать Королівським музеям Грінвіча (групі з чотирьох музеїв, до якої входить Дім королеви, Вілла XVII сторіччя, розташована на місці, де 1533 року народилася Єлизавета I; закуплений екземпляр у спадкоємців Річарда Дрейка, що колись очолював важливі походи проти іспанського флоту), колекціям Уоберн-Еббі та Королівської портретної галереї в Лондоні й зупинилася на виставці в RMG «Обличчя королеви», запланованої з 13 лютого по 31 серпня 2020 року [6].

Виклад основного матеріалу дослідження. З-поміж найбільш вражаючих портретів монархів британської корони «Золотої доби» самим відомим є образ королеви Єлизавети I Тюдор «Непереможна Армада». Створений як алегорія величі та триумфу жінки-правительки Туманного Альбіону епохи зламу пізнього ренесансу та маньєризму близько 1588–1590 років, він став символом жіночої звитяги та мудрості Європи XVI століття, й вже понад чотириста років привертає погляди поціновувачів мистецтва й арт-критиків.

Відомо, що три версії цього історичного портрету, написані після перемоги англійців над іспанським флотом зі 130 кораблів «Непереможної Армади», що вторгся до Британії влітку 1588 р., раніше приписувалися художникам Джорджу Гауеру й Ніколасу Гілліарду. Нині три репліки означеного полотна зберігаються в колекціях Королівських музеїв Грінвіча, Національної портретної галереї у Лондоні й Уоберн-Еббі.

Остання згадана збірка являє собою один з дев'яти відомих будинків-скарбниць Великобританії, зведену ще наприкінці XVIII сторіччя в англійському графстві Бедфоршир герцогами Бедфордами з родини Расселів на місці середньовічного цистерціанського абатства Уоберн (нині у XV-х герцога та герцогині Бедфордських у цьому маєтку до весни 2026 року тривають масштабні реставраційні роботи [11]).

Причому оригіналом прийнято вважати картину, котра як мінімум з 1775 року належала родині сучасника «Доброї королеви Бет», як її називали в народі, Френсіса Дрейка. Твір лишень кілька разів ненадовго переїжджав з родового помістя цього сера, і вважався найбільш відомим з реліквій визначної правительки часів Шекспіра [7, р. 72–79; 8, р. 61–80], що започаткувала 1600 р. Ост-Індську кампанію й сприяла розвитку промисловості.

2016 року спадкоємці власника Річарда Дрейка, родича Френсіса Дрейка, нарешті погодилися за умов податкових пільг продати державі цей портрет за 10,3 млн. фунтів стерлінгів. Це стало історичною подією. Вся Британія, включно із пересічними людьми збирали цю суму в межах загальнонаціональної кампанії. Відомо, що ключову суму у 7,4 млн. фунтів стерлінгів вніс Heritage Lottery Fund, збір підтримували кілька фондів культурної спадщини, понад 8 тис. приватних донаторів і навіть молодші школярі [9].

Після перевірки автентичності портрету з колекції нащадків Річарда Дрейка упродовж 2017 року [2], почалася підготовка спільного проєкту презентації всіх трьох версій твору з англійських колекцій Лондону (портретна галерея та Грінвіч), а також Уоберн-Еббі. Її кульмінацією стало експонування усіх трьох знакових портретів «Золотої століття» британського мистецтва в одному просторі (рис. 1) у Грінвічі.



Рис. 1. Фрагменти усіх трьох портретів «Непереможна Армада» королеви Єлизавети I, виставлені в Королівських музеях Грінвіча 2020 року. Полотно, олія

Джерело: <https://www.rmg.co.uk/stories/art-culture/why-are-there-three-versions-armada-portrait>

Якщо розглядати всі три портрети, кидається у вічі найбільша композиційна схожість перших двох з них із колекцій Королівських музеїв Грінвіча й Уоберн-Еббі. Адже вони репрезентують королеву Єлизавету I з глобусом під правою рукою. Це вказівка на колонізацію Америки, яка розпочалася саме за її правління. Натомість портрет з Національної портретної галереї Лондона є ніби усіченою версією останнього вказаного взірця. Невідомо хто, коли і чому змінив розміри вихідного полотна, й надав твору вертикального формату.

Це три версії оригіналів, на яких зображена Єлизавета I під час триумфу. В ренесансових умовних віконцях зображено праворуч за нею на дальньому плані іспанський флот «Неперевержена Армада» в штормі, натомість ліворуч за нею – англійська флотилія у штилі. Ці символічні елементи разом з великодержавною короною, печаткою й замість інсигнії у вигляді держави – глобусом, близьким за формою до останнього,

утворюють промовисту знакову систему, що замикається образом морського коника – кормової ундіни в нижньому куті твору, котрий ніби свідчить, що і природні стихії, і боже-ства моря на боці королеви (у подальшому прийом з фрагментами битв часто вводили до репрезентативних портретів європейської еліти) [4, с. 1–192].

Здійснений техніко-технологічний аналіз творів показав, що вони могли бути створені у трьох різних майстернях різними невідомими художниками елізаветинського часу. При цьому авторство придворного художника від 1581 року означеної королеви Джорджа Гауера та її мініатюриста (лімнера) Ніколаса Гілліарда, що виконував замовлення монархії від 1573 року, не підтвердилося [5].

Картина з грінвічської колекції має більш насичені барви, оскільки пройшла складну реставрацію (реставратор Елізабет Гамільтон Едді) з видаленням лаку з фарбового шару (Рис. 2). Також іконографічний ізвод Єлизавети I на ній має більш спрощене



Рис. 2. Фрагмент портрету королеви Єлизавети I Тюдор «Непереможна Армада». Бл. 1588–1590 рр. Полотно, олія. Зб. Королівських музеїв Грінвіча

Джерело: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/three-portraits-victorious-elizabeth-i-be-displayed-together-first-time-180973563/>

пластичне моделювання зачіски (перуки) з невеличкими буклями в укладці. Ця версія роботи демонструє білизну множинних перлів у тому числі на символічних прикрасах рукавів у вигляді множинних солярних знаків (ідея «королеви-сонця»), а також і мережива, що вказує на цнотливість монархині, котра ніколи не була заміжньою. Ця версія також відрізняється зеленкуватим кольором глобусу.

Трошки інший вигляд мають банти на сукні в наступних версіях. Замість кармінно-червоних з жовтуватими серединками з експонату збірки Національної портретної галереї в Лондоні (НПГ) (Рис. 3), на полотні зі збірки абатства Уоберн вони отримують звучання кольору блідо-рожевих пелюсток, передрікаючи в подальшому моду, яку впровадила у наступному столітті при французькому дворі фаворитка Людовіка XV мадам де Помпадур на стику бароко, рококо і класицизму.

Буклі зачіски Єлизавети I на творі з НПГ більш ретельно пластично промодельовані, в оздобленні одягу та рукавів переважають золотаві вкраплення вишивки порівняно

з більш сріблястою загальною гамою твору з Уоберн-Еббі. На останньому вказаному творі також візуалізується світліший варіант глобусу з жовтуватим зображенням американського континенту на майже білому тлі та наявність печатки, яка відсутня у версії з НПГ.

Цікавим є провенанс всіх трьох робіт. Портрет «Непереможної Армади» з Дому королеви у Грінвічі належав спадкоємцям Річарда Дрейка, що виступав агентом сера Річарда Дрейка, британського капітана, котрий воював з іспанською Армадою, свого близького друга. Натомість полотно до Національної портретної галереї потрапило 1879 року з Британського музею, куди його тогоріч подарував антиквар, 11-й граф Б'юкен, Девід Стюарт Ерскін. Наявність картини з абатства Уоберн фіксується документами від 1782 року, хоча, вочевидь, вона належала вище вказаній родині й раніше (Рис. 4) [5].

Принагідно слід зазначити, що до порівняння з розглянутими означеними трьома версіями портрету «Непереможна Армада», що мають низку перелічених атрибутів,



Рис. 3. Фрагменти портрету королеви Єлизавети I Тюдор «Непереможна Армада». Бл. 1588–1590 рр. Полотно, олія. Зб. Національного портретної галереї в Лондоні.

Джерело: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02077/Queen-Elizabeth-I>



Рис. 4. Фрагменти портрету королеви Єлизавети I Тюдор «Непереможна Армада».
Бл. 1588–1590 рр. Полотно, олія. Зб. Уоберн-Еббі

Джерело: <https://www.rmg.co.uk/stories/art-culture/why-are-there-three-versions-armada-portrait>

варто звернути увагу на портрет монархині Єлизавети I часів після Джорджа Гауера. У ньому використано той самий іконографічний ізвод зображення вказаної королеви у репрезентативній позі (повороті у три чверті) в ідентичному ансамблі одягу, натомість замість всіх окреслених вище символічних сцен і знакових предметів, портретована модель тут манірно тримає віяло у лівій руці (Рис. 5). Твір датовано між 1580 і 1620 роками.

Цей предмет мистецтва за легендою був подарований королем Карлом I судді Твісдену з Ройден-холла, що у Бредборні в Кенті. Далі твір з'явився на під назвою «Цуккоро» на лондонському аукціоні Крістіс 11 травня 1894 року після того, як його було вилучено Пріорс-банком в Фулхемі у власника Вільяма Фредеріка Вуллі. Тоді за 105 гіней його придбав Чарльз Х. А. Батлер (1822–1910). За ним цим предметом володіли Уоррен Вуд, Хетфілд, й за спадщиною нинішній власник, що виставляв його на аукціоні Крістіс в Лондоні 21–22 листопада 2006 року (лот 9) [1].

Вказаний твір часто експонувався на виставках з часів власників Чарльза Батлера та Уоррена Вуда. Зокрема 1902 р. у Новій галереї Лондона, 2002 р. в Музеї мистецтв Мічиганського університета, Музеї і культурному центрі Девіса, Коледж Уеслі (фото користувача Кахо Міцукі) [1]. По розголосу та увазі преси його можна порівняти, окрім відомих трьох версій поясного варіанту «Непереможної Армади» з розголошеним «Райдужним» поколінним портретом королеви Єлизавети I 1600–1603 років (Рис. 6).

У ньому, крім складної зачіски з хрещатими медальйонами й перловими прикрасами, невагомих комірців з мережива, застосовано низку незвичних символів: брошка у вигляді кисті штибу руки Фатіми («Хамса»), верхню частину якої завершує ліхтарик з хрестом (втілює ідею захисту мужніми захисниками та Всевишнім); декор з плетінки змії, що тримає в пащі живе серце на лівому рукаві; й низка антропоморфних вух і очей, розкиданих в ситчиковому порядку на мантиї. Останні символізували той факт, що нічого в королівстві



Рис. 5. Художник Джордж Гауер або після Джорджа Гауера (1540–1596). Портрет королеви Єлизавети I. Полотно, олія. Бл. 1580–1620 рр. (Нез'ясована колекція)

Джерело: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_George_Gower.jpg



Рис. 6. Олівер Ісаак. Фрагмент «Райдужного» портрету королеви Єлизавети I. Бл. 1600–1603 рр. Полотно, олія. Зб. Маркіза Солсбері у Хетфілд-Хаус

Джерело: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/simvolizm-u-kozhniiy-detali-chomu-na-sukni-yelizaveti-i-buli-vishiti-ochi-ta-vuha-2776029.html>

в Єлизавети I не відбувалося без її відома [3]. При цьому стилістика даного маньєристичного портрету з підкреслено жіночною фігурою була ближчою вже не до ренесансу, а до ідей школи Фонтенбло у Франції та раннього бароко.

Останній вказаний портрет правительки Англії у 2023 р. експонувався у Музеї почесного легіону. Загалом низка відомих взірців її образу з часом перемальовувалася багатьма поколіннями наступних художників, адже аристократи приділяли велику увагу її вшануванню, як легендарній людині, що сприяла консолідації нації й покровительствувала визначним літераторам і театралам на чолі з Уільямом Шекспіром. Багато уваги культу Єлизавети I у Великобританії досі приділяє низка дослідників на чолі з Роєм Стронгом [10, с. 1–224].

Висновки. Отже, загалом слід зазначити, що три версії (зі зб. Королівських музеїв Грінвіча; усічена, вертикального формату з колекції Національної портретної галереї в Лондоні та повноформатна з Уоберн-Еббі, неметропольне графство Бердфордшир) портретів «Непереможна Армада» бл. 1588–1890 рр. мали низку спільних (поворот фігури у три чверті, композиційні особливості з зображеннями флоту Іспанії у шторм та кораблів Англії в штиль у ренесансових умовних вікнах дальнього плану) та відмінних (наявність печатки, різного кольору або відсутність глобусу, банти

на одязі королеви різних кольорів, корона або її відсутність, золотаві чи сріблясті солярні знаки, якими розшитий одяг) рис.

За іконографією ці три твори близькі пізнішому поясному портрету Єлизавети I кінця XVI – початку XVII століть, що теж більш укладався у ренесансові вимоги до костюму, але з-поміж додаткових атрибутів мав віяло. За символікою окремих деталей версії «Непереможної Армади» були ближчими до широко розголошеного покоління вже маньєристичного «Райдужного» портрету монархині 1600–1603 рр. з образами руки Фатіми, змії із живим серцем в пащі, розкиданими в ситчиковому порядку мотивів вишивки у вигляді антропоморфних очей і вух.

При цьому авторство всіх п'яти розглянутих портретів Єлизавети I, вочевидь, варто пов'язувати з різними митцями після придворного художника королеви Джорджа Гауера, що був у неї на службі після 1581 року, та її мініатюриста (лімнера) Ніколаса Гіліярда, котрий виконував замовлення монархині від 1573 року, причетність яких до написання означених творів не підтверджується, хоча й лишає простір для сумнівів. Натомість художньо-образні якості всіх перелічених полотен з державних і приватних колекцій Великобританії мають надзвичайно високий рівень. Твори є еталонними для «золотої доби» англійського мистецтва, не дивлячись на те, що деякі з них пройшли комплексну реставрацію.

Література:

1. Єлизавета I. Джордж Гауер. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_George_Gower.jpg (дата звернення: 20.07.2025).
2. Маслов В. У Британії завершується реставрація портрету Єлизавети I – «ікони нації». 22 серпня 2017. URL: arhive.com/ru/news/2837 (дата звернення: 20.07.2025).
3. Символізм у кожній деталі: чому на сукні Єлизавети I були вишиті очі та вуха. 01.03.2025. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/simvolizm-u-kozhniy-detali-chomu-na-sukni-yelizaveti-i-buli-vishiti-ochi-ta-vuha-2776029.html> (дата звернення: 20.07.2025).
4. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи / монографія. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с.: іл.
5. Find the difference. 2020. URL: <https://www.rmg.co.uk/stories/art-culture/why-are-there-three-versions-armada-portrait> (date of application: 20.07.2025).
6. Katz Brigit. Three Portraits of Victorious Elizabeth I to Be Displayed Together for the First Time. The paintings were created in the wake of England's defeat of the Spanish Armada. November 15, 2019. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/three-portraits-victorious-elizabeth-i-be-displayed-together-first-time-180973563/> (date of application: 20.07.2025).

7. Shkolna O. Artistic features of domestic Architecture in England of the Renaissance period. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ: КНУКІМ, 2020. №42. С. 72–79. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207635
8. Shkolna, O., Sosik, O., Shemenova, Y., Oliinyk, V., Konovalova, O. Half-timbered houses of the Tudor and Elizabethan periods in Britain». *Periodicals of Engineering and Natural Sciences (Bosnia and Herzegovina)*. 2021, September, Vol. 9, No. 4, pp. 61–80. ISSN 2303-4521
9. The Armada Portrait of Elizabeth I. 2025. URL: <https://www.rmg.co.uk/queens-house/attractions/armada-portrait-elizabeth-i> (date of application: 20.07.2025).
10. The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry / by Roy Strong. London, 1999. 224 p.
11. Woburn. 2025. URL: [woburn.co.uk](https://www.woburn.co.uk) (date of application: 20.07.2025).

References:

1. Yelyzaveta I. Dzhordzh Hauer (2025). [Elizabeth I. George Gower]. Retrieved from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_George_Gower.jpg (date of application: 20.07.2025) [in Ukrainian].
2. Maslov, V. U. (22.08.2017). Brytanii zavershuetsia restavratsiia portretu Yelyzavety I – “ikony natsii” [In Britain, the restoration of the portrait of Elizabeth I – “an icon of the nation” is being completed]. Retrieved from: arhive.com/ru/news/2837 (date of application: 20.07.2025) [in Ukrainian].
3. Symvolizm u kozhnii detali: chomu na sukni Yelyzavety I buly vyshyti ochi ta vukha. [Symbolism in every detail: why eyes and ears were embroidered on Elizabeth I’s dress.] (01.03.2025). Retrieved from: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-moda/simvolizm-u-kozhniy-detali-chomu-na-sukni-yelizaveti-i-buli-vishiti-ochi-ta-vuha-2776029.html> (date of application: 20.07.2025) [in Ukrainian].
4. Shkolna, O. (2018). Velykosvitski manufakturny kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy / monohrafiia [*High-society manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries in Eastern Europe / monograph*]. Kyiv: Lira-K. 192 p.: il. [in Ukrainian].
5. Find the difference (2020). Retrieved from: <https://www.rmg.co.uk/stories/art-culture/why-are-there-three-versions-armada-portrait> (date of application: 20.07.2025).
6. Katz Brigit. Three Portraits of Victorious Elizabeth I to Be Displayed Together for the First Time. The paintings were created in the wake of England’s defeat of the Spanish Armada. November 15, 2019. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/three-portraits-victorious-elizabeth-i-be-displayed-together-first-time-180973563/> (date of application: 20.07.2025).
7. Shkolna O. Artistic features of domestic Architecture in England of the Renaissance period. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ: КНУКІМ, 2020. №42. С. 72–79. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207635.
8. Shkolna, O., Sosik, O., Shemenova, Y., Oliinyk, V., Konovalova, O. Half-timbered houses of the Tudor and Elizabethan periods in Britain». *Periodicals of Engineering and Natural Sciences (Bosnia and Herzegovina)*. 2021, September, Vol. 9, No. 4, pp. 61–80. ISSN 2303-4521.
9. The Armada Portrait of Elizabeth I. 2025. URL: <https://www.rmg.co.uk/queens-house/attractions/armada-portrait-elizabeth-i> (date of application: 20.07.2025).
10. The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry / by Roy Strong (1999). London. 224 p.
11. Woburn (2025). Retrieved from: [woburn.co.uk](https://www.woburn.co.uk) (date of application: 20.07.2025)

Стаття надійшла: 19.10.2025

Прийнято: 10.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

УДК 7.05:007:050

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.30>

Шпак Ольга Василівна,

доктор філософії у галузі професійної освіти,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0000-0003-3393-0610

shpak.olga.art@gmail.com

Музиченко Дар'я Олександрівна,

здобувачка вищої освіти кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0009-0000-1178-6115

dariamuzychenkom@gmail.com

ІЛЮСТРАТИВНА ІНФОГРАФІКА ЯК ЗАСІБ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ

Метою статті є огляд стану дослідженості ілюстративної інфографіки як засобу ефективною комунікації в науково-популярних періодичних виданнях в Україні та зарубіжжі. У статті здійснено теоретичне осмислення ілюстративної інфографіки як засобу візуальної комунікації в науково-популярних виданнях. З'ясовано, що ілюстративна інфографіка виконує не лише інформаційно-комунікативну, а й когнітивну, естетичну, пояснювальну, мотиваційну та інтерпретаційну функції, сприяючи ефективному засвоєнню складних наукових знань широкою аудиторією. Встановлено, що ефективність інфографіки визначається комплексом чинників, таких як структурна організація комунікативних елементів, збалансоване поєднання текстових і візуальних компонентів, а також застосування принципів композиційної цілісності, асоціативної виразності та логічної послідовності. Порівняльний аналіз інфографічних матеріалів сучасних науково-популярних журналів (зокрема, Kunsht, Forbes, National Geographic, Popular Science) виявив, що найбільш ефективними є ілюстративні інфографіки, у яких візуальний образ не лише доповнює текст, а й виступає самостійним носієм змісту, здатним викликати емоційну реакцію та сприяти кращому розумінню матеріалу. Вперше здійснено цілісний аналіз теоретичної розробленості питання ефективності ілюстративної інфографіки як ефективного інструменту візуальної комунікації в науково-популярних виданнях. Сформульовано авторську дефініцію поняття «ілюстративна інфографіка». Досліджено стан розвиненості ілюстративної інфографіки в сучасних українських і зарубіжних періодичних науково-популярних видань. Запропоновано авторську модель досягнення ефективною комунікації ілюстративної інфографіки в науково-популярних періодичних виданнях. Отримані результати можуть бути використані в теоретичних дослідженнях з питань візуальної комунікації і дизайну; в освітньому процесі під час підготовки фахівців із графічного дизайну і дотичних напрямків підготовки; у практиці графічного дизайну. Отримані результати становлять практичну цінність для розвитку та вдосконалення інфографічних рішень у науково-популярних виданнях.

Ключові слова: інфографіка, ілюстративна інфографіка, візуальна комунікація, науково-популярні видання, графічний дизайн, дизайн візуальних комунікацій.

Shpak Olha, Muzychenko Daria. ILLUSTRATIVE INFOGRAPHICS AS A MEANS OF EFFECTIVE COMMUNICATION IN POPULAR SCIENCE PERIODICALS

The purpose of the article is to review the state of research on illustrative infographics as a means of effective communication in popular science periodicals in Ukraine and abroad. The article provides a theoretical understanding of illustrative infographics as a means of visual communication in popular science publications. It is found that illustrative infographics perform not only informational and communicative, but also cognitive, aesthetic, explanatory, motivational and interpretative functions, contributing to the effective assimilation of complex scientific knowledge by a wide audience. It is established that the effectiveness of infographics is determined by a set of factors, such as the structural organization of communicative elements, a balanced combination of text and visual components, as well as the application of the principles of compositional integrity, associative expressiveness and

logical consistency. A comparative analysis of infographic materials from modern popular science magazines (in particular, *Kunsh, Forbes, National Geographic, Popular Science*) revealed that the most effective are illustrative infographics, in which the visual image not only complements the text, but also acts as an independent carrier of content, capable of evoking an emotional reaction and contributing to a better understanding of the material. For the first time, a holistic analysis of the theoretical development of the issue of the effectiveness of illustrative infographics as an effective tool of visual communication in popular science publications has been carried out. The author's definition of the concept of «illustrative infographics» has been formulated. The state of development of illustrative infographics in modern Ukrainian and foreign popular science periodicals has been investigated. The author's model of achieving effective communication of illustrative infographics in popular science periodicals has been proposed. The results obtained can be used in theoretical studies on visual communication and design; in the educational process during the training of specialists in graphic design and related areas of training; in the practice of graphic design. The results obtained are of practical value for the development and improvement of infographic solutions in popular science publications.

Key words: infographics, illustrative infographics, visual communication, popular science publications, graphic design, visual communication design.

Вступ. Передача складної інформації, передусім наукової, за допомогою суцільного тексту часто не забезпечує ефективного сприйняття складних знань, що досить часто є характерним для сучасних науково-популярних видань. Надмір текстових даних може робити складним засвоєння і загалом розуміння поданої інформації читачу, що буде знижувати інтерес до поданої інформації. Водночас поєднання вербальних і візуальних компонентів засобами ілюстративної інфографіки, сприяє засвоєнню інформації та формуванню стійких асоціацій.

Характерною ознакою сучасного інформаційного простору є зростання обсягів даних, а отже й підвищення вимог до їх зрозумілості широкій аудиторії, простоти подачі і наочності. У цих умовах особливої актуальності набувають методи ефективного подання складних знань широкій аудиторії.

Науково-популярні видання, виконуючи просвітницьку функцію, зумовлені подавати знання у доступній, структурованій та привабливій формі. Ілюстративна інфографіка, в цьому контексті, постає як один з небагатьох високоефективних способів візуальної комунікації, здатний спростити сприйняття складних процесів, статистичних даних, понять тим самим поєднати аналітичність наукової інформації з виразністю візуального мистецтва.

Актуальність теми обумовлена потребою осмислення ілюстративної інфографіки як цілісного засобу візуальної комунікації, що поєднує дизайнерські та

інформаційно-аналітичні підходи. Дане дослідження є важливим для розвитку дизайнерської практики, популяризації наукових знань у сучасному візуально орієнтованому суспільстві.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на комплексному аналізі сучасних зразків ілюстрованої інфографіки, представлених в українських і зарубіжних науково-популярних періодичних виданнях, а також на актуальних теоретичних і практичних наукових джерелах, у яких присвячених проблематиці візуалізації знань, підвищенню комунікативної ефективності графічних повідомлень і визначенню ролі ілюстративної інфографіки в процесі популяризації наукових знань. У дослідженні застосовано компаративний і порівняльний метод, а також метод емпіричного спостереження. Компаративний метод дозволив дослідити теоретичні засади і практичні рішення, що відображають розвиток ілюстративної інфографіки як візуального феномену в системі комунікації науково-популярного періодичного видання. Порівняльний метод дав змогу виявити спільні та відмінні риси використання ілюстративної інфографіки в різних науково-популярних періодичних виданнях. Емпіричною базою дослідження стали сучасні приклади ілюстративної інфографіки, представлені в українських і зарубіжних науково-популярних періодичних виданнях, в яких інфографіка є засобом ефективного подачі складної інформації.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Останнім часом питання подачі інформації за допомогою інфографік стає дедалі актуальним серед науковців та дизайнерів практиків в різних галузях. Питання використання інфографіки здебільшого досліджується у контексті педагогіки, журналістики, маркетингу та економіки, тоді як в науковій та науково-популярній сфері воно представлено значно меншою мірою. Актуальність даної теми підтверджується високим попитом на різноманітні курси різноманітних учбових платформах, такі як Projector «Базовий курс із візуалізації даних для початківців», Siluette «Інфографіка в моушн-дизайні», Prometheus «Візуалізація даних» та ін.

Науковим підґрунтям нашого дослідження стали праці Е. Тафті (E. Tufte) [21], який вважається першим серйозним дослідником питання візуалізації даних, та О. Нейрата (O. Neurath) [17]. Обидві праці заклали основи для сучасної інфографіки як універсальної мови візуальної комунікації. Серед зарубіжних досліджень науковим підґрунтям також стали праці Стюарт Н'юман (S. Newman) [18], Девід МакКандлесс (D. McCandless) [16], Мартіна та Саймона Тоузлендів (M. and S. Toseland) [20], Валентіни Д'Ефіліппо та Джеймс Болл (V. D'Efilippo and J. Ball) [13], які демонструють різноманітні приклади інфографіки, аналізуючи їх ефективність, складність та рівні подачі інформації. Праця Майкла Дж. Альберса (M. J. Albers) [12] який досліджував питання того як саме людина сприймає інформацію та як робити інфографіку щоб вона була ефективною. Цікавим дослідженням для нас також стала праця Крістіни Сантос, Марії Жоао Перейра Нето та Марко Невеса (C. Santos, M. J. P. Neto, M. Neves) [19] які орієнтуючись на кінцевого споживача інформації намагаються зпроекувати зв'язок між типологіями інфографіки, цілями та способами представлення інформації. Також цінним дослідженням стала праця Н. Ільїнського та Дж. Стіл (N. Illinsky & J. Steele) [14] в якій автори надають чітку класифікацію інфографіки.

Серед українськомовних праць цінною стала фундаментальна навчальна монографія іспанського педагога і графічного дизайнера А. Каїро «Функціональне мистецтво: вступ до інфографіки та візуалізації» [7], в якому зібрані приклади, поради, дизайн-ідеї інфографік різних світових фахівців інформативної графіки. Каїро наголошує на стриманості інфографіки, наголошуючи на тому що перенавантаження візуальними образами, графікою заради ефектності можуть применшити значимість поданої інформації читачеві [7, с. 77].

Корисними працями в межах нашого дослідження стали статті Т. Божко [1, 2], яка досліджувала проблеми кодування інформації в інфографіці, а також питання впливу Баухаузу та конструктивізму на формування мови сучасної інфографіки, доводячи що саме Баухауз вплинув на поєднання суспільних потреб у представленні статистичної інформації [1]. Питання сучасних тенденцій розвитку інфографіки як складової графічного дизайну досліджувала А. Варивончик [4]. Цінною стала стаття В. Олійник [9], в якій було здійснено цілісне дослідження феномена інфографіки як сучасного прийому дизайн-проекування художніх книжкових видань, а також запропонована авторська типологізація книжкової інфографіки з урахуванням художньої специфіки [9].

Крім того, у ході дослідження було взято до уваги низку наукових джерел, що висвітлюють термінологічні аспекти понять інфографіки та ілюстрації (М. Яковлев, Бойчук О., Голобородько В., Л. Панченко, О. Ісаєва, Г. Новік та П. Земцова та ін.).

Результати. Інформаційний дизайн як галузь дизайн-діяльності є важливим елементом для ефективного подання складної інформації. Вона направлена на «представлення інформації з урахуванням ергономіки, функціональних можливостей, психологічних критеріїв сприйняття інформації людиною; в інформаційному дизайні традиційні та нові технології застосовуються до процесу перетворення складних і неструктурованих даних в осмислену інформацію за допомогою зображень, символів, кольору,

слів» [5, с. 94]. Термін інфографіка на сьогодні має усталене трактування, що в словнику «Дизайн та ергономіка» [3] як різновид візуально-графічного подання комплексної інформації, даних або знань, призначених для швидкого та чіткого їх зчитування; візуалізація даних і створення інформаційних схем та моделей засобами графічного дизайну [3, с. 93]. У межах інформаційного дизайну Л. Панченко виділяє такі основні види інфографіки як статистичну, динамічну, інтерактивну [10, с. 125]. У своєму дослідженні Л. Панченко з'ясувала основні функції які виконує інфографік, а саме презентаційну, інформаційну, пояснювальну, переконувальну, реконструвальну, прогнозувальну, організаційну, фасилітативну. Визначає принцип лаконічності, креативності, візуалізації інформації, організованості, прозорості, актуальності, простоти [10, с. 3]. О. Ісасва та ін. [6] визначають інфографіку як графічний спосіб унаочнення даних, метою якої є швидке донесення до аудиторії інформації, полегшуючи її розуміння і сприйняття запам'ятовуванню [6, 28].

Ілюстративна інфографіка до сьогодні не має усталеної термінології, і скоріше згадується як описова назва, хоч і активно розвивається в сфері графічного дизайну, WEB та мушин-дизайні. Таким чином є необхідним з'ясувати що являє собою ілюстративна інфографіка.

Термін ілюстрація згадується в багатьох довідниках як засіб ілюстрування змісту написаного. У сучасному трактуванні, що подається у словнику «Дизайн» [5], термін ілюстрація позначається як наочне пояснення, яскравий приклад, який підтверджує або пояснює яку небудь тезу; малюнок у тексті книжкового видання, що пояснює розповідь або опис [5, с. 159]. В словнику «Українська бібліотечна енциклопедія» термін ілюстрація пояснюється як зображення (малюнок, гравюра, фотографія, репродукція, карта, схема), що наочно пояснює чи доповнює текст у виданні, візуально підсилює його сприйняття. Г. Новік та П. Земцов досліджуючи питання сучасної ілюстрації дають визначення ілюстрації що є способом впізнавання та розкриття тексту, а також

доповнення та співавторства з ним, вона суб'єктивна, оскільки має індивідуальність художника, і чим ця індивідуальність яскравіша, тим цікавіше її прочитання [8, с. 97].

Узагальнюючи, ілюстративна інфографіка посідає проміжне місце між інформаційною графікою, яка акцентує на точності поданих даних, та ілюстрацією, що створює образ змісту написаного, поєднуючи аналітичну функцію за художньо-образним мисленням. У наслідок проведеного аналізу ми можемо зробити уточнення терміну ілюстративна інфографіка як така що є видом інфографіки (інформаційної графіки), яка поєднує інформаційно-аналітичну структуру із візуально-образними засобами художньої ілюстрації, формуючи образне уявлення про зміст, створюючи гармонійний візуальний наратив, що поєднує текст, ілюстрацію, символи, колір, композицію, полегшуючи сприйняття складної інформації.

Основні три характеристики, які забезпечують ефективність будь-яких методів візуальної комунікації, сформульовані Дж. Ланкау (J. Lankow) [15]: 1) привернення уваги: комунікація має залучати аудиторію, зацікавити, аби око зачепилось за якийсь візуальний символ; 2) розуміння: комунікація має ефективно передавати знання, сприяти чіткому розумінню інформації, читач повинен мати змогу легко сприйняти представлену інформацію; 3) обробка і засвоєння інформації: комунікація має надавати знання, що запам'ятовуються. Користувач повинен легко запам'ятати відомості, представлені у вигляді інфографіки [15].

Інфографіка у періодичних виданнях значно полегшує читачеві розуміння об'ємної інформації і поглиблює розуміння матеріалу який досліджують. Необхідною умовою ефективної комунікації засобами ілюстрованої інфографіки є глибоке розуміння цільової аудиторії, зокрема її рівня підготовки та когнітивних особливостей сприйняття. У контексті науково-популярної тематики видання, це передбачає врахування специфіки подання матеріалу, що поєднує наукову специфіку знань із доступністю викладу привабливим для читача способом.

У своїх дослідженнях Т. Божко [2] звертає увагу на особливості зображувальної складової інфографіки, виокремлюючи її від вербальної (літерно-числової частини). Вона наголошує, що зображувальна система кодування бути реалізована через фотозображення, реалістичний живопис, графіку, декоративні, стилізовані або формалізовані візуальні форми. Кожен із цих типів має власні графічно-стилістичні характеристики [2, с. 200]. Пропонований підхід є цінним для розуміння природи ілюстративної інфографіки, оскільки дозволяє визначити її місце між інформаційною структурою та художнім образом, що в нашому випадку є важливим оскільки забезпечує ефективну візуальну комунікацію в науково-популярних виданнях.

Водночас варто зауважити Альберт Каїро (А. Саїро) критикував і наголошував що в інфографіці не має бути перенасичення ілюстрованої частини над літерно-числовою, де головною ціллю стає декоративність [7]. Спираючись на пропоновану Каїро [7] класифікацію інфографіки, доцільно систематизувати досліджений матеріал, адаптований до дизайн-проектів ілюстративних інфографік науково-популярних періодичних видань. В основі такої класифікації лежить підхід до інфографіки як до візуально-когнітивного інструменту. Таким чином інфографічні рішення можуть бути поділені на такі типи: 1) модифікована або наративно-ілюстративна інфографіка (орієнтована на візуалізацію наукових даних через художньо-образні, ілюстративні рішення); 2) декоративно-функціональна (найбільш схожа на класичну інфографіку); 3) інтерактивна (із можливістю поглиблення, багаторівневої взаємодії з читачем (для цифрових версій видань)).

У верстці науково-популярного видання інфографіка часто може бути представлена двома способами: на цілий розворот або декілька розворотів, коли йдеться про масштабні, або багаторівневі данні, а також у вигляді полегшеної версії, де задіюється пів сторінки, сторінка. Використовуючи перший спосіб дизайнер свідомо акцентує увагу на важливості цієї інформації.

Т. Божко [2] зазначає що візуалізація даних передбачає дотримання низки критеріїв, які визначають ефективність інфографічного зображення: критерії асоціативності (забезпечує максимально точну відповідність візуальних характеристик реальним об'єктам чи явищам завдяки вдало підібраним елементам); критерії доречності (вимагають оптимального співвідношення між кількістю й змістовним навантаженням візуальних елементів); критерії формулювання (передбачає художнє узагальнення та графічне моделювання об'єкта або явищ на основі його характерних ознак); критерії логічної впорядкованості (передбачає чітку структуру змісту й логіку подання інформації); критерії універсальності (орієнтує на придатність інфографіки до різних форматів представлення та рівнів складності візуалізованої інформації) [2, с. 87–89]. А. Варивончик зазначає, що методика реалізації різних видів інфографіки потребує поетапного підходу до виконання завдань з урахуванням: 1) інформаційно-комунікаційних аспектів (передбачає розкриття змісту проєкту, тематичної спрямованості, основної мети та сфери застосування); 2) проєктних аспектів (охоплює організацію візуальної інформації, дослідження символічних елементів); 3) естетичних аспектів (зосереджується на створенні художнього образу, пошуку авторських художніх засобів виразності і авторських прийомів, що використовуються в інфографіці) [4, с. 129]. Концептуальні завдання, визначені на кожному з цих трьох етапів, формують цілісну структуру дизайну та визначають художній, дизайнерський інструментарій, якими послуговується дизайнер.

До наявних художніх засобів створення інфографіки належать прийоми: композиційні (побудова динамічної чи статичної композиції, ритму, використання акцентів); художньо-образні прийоми (формування ілюстративних графічних образів через реалістичне відтворення, спрощення, стилізацію чи умовність зображення); технічні особливості опрацювання зображення (дво- або тривимірна графіка, лінійна графіка, колір,

фактура); стилістичні прийоми (наслідування певних історичних стилів або застосування авторської стилізації; типографічні прийоми (добір шрифтів, накреслення та композиційні прийоми) [4 с. 129–130].

Дослідивши, ми з'ясували що ілюстрована інфографіка в науково-популярному виданні, може виконувати інформаційну, пояснювану, комунікативну, когнітивну, естетичну, мотиваційну, інтерпретаційну, навігаційну функції. За форматом ілюстрована інфографіка може бути статичною (поєднують текстові, іконографічні та ілюстративну графіку в межах однієї площини), динамічну (передбачає зміну зображення в часі анімаційним способом (у цифрових версіях журналів), інтерактивну (мультимедійні елементи (клікабельні елементи), які дозволяють користувачеві взаємодіяти з інформацією).

Аналізуючи існуючі науково-популярні періодичні видання та наявність в них ілюстрованої інфографіки, ми звернулись до українських науково-популярних видань, передусім журналу «Куншт» що поєднує науково-популярні тексти з ілюстрованою інфографікою для підвищення доступності, наочності та залученості аудиторії. Здебільшого це дрібні ілюстративні інфографічні зображення, з мінімальним числово-словесним навантаженням (рис. 1). Натомість, інфографіка в українському журналі Forbes передусім це аналітична, рідше ілюстрована.

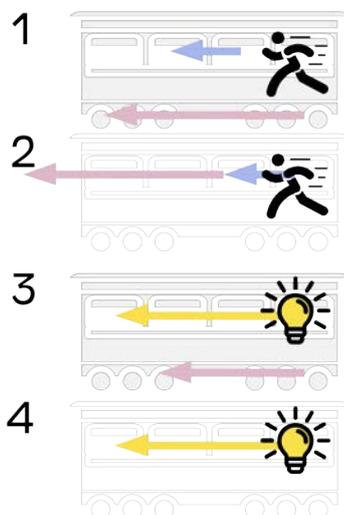
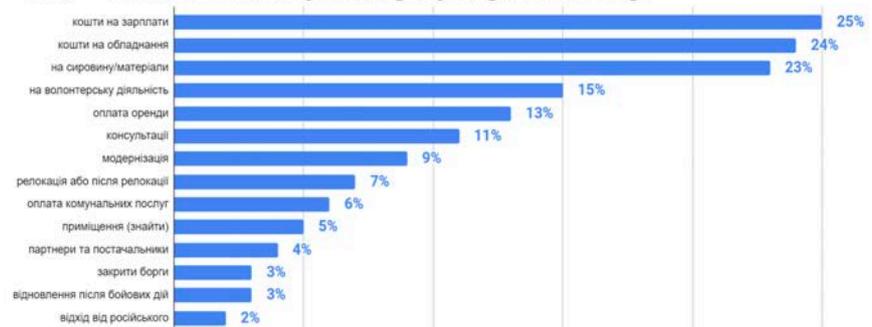


Рис. 1. Журнал Куншт

ПОТРЕБИ МАЛИХ ПІДПРИЄМЦІВ

у одного бізнеса може бути більше ніж одна потреба

46% — збільшення продажу продукції/послуг



KEEP GOING

Дані на 24/05/2022

Рис. 2. Журнал Forbes

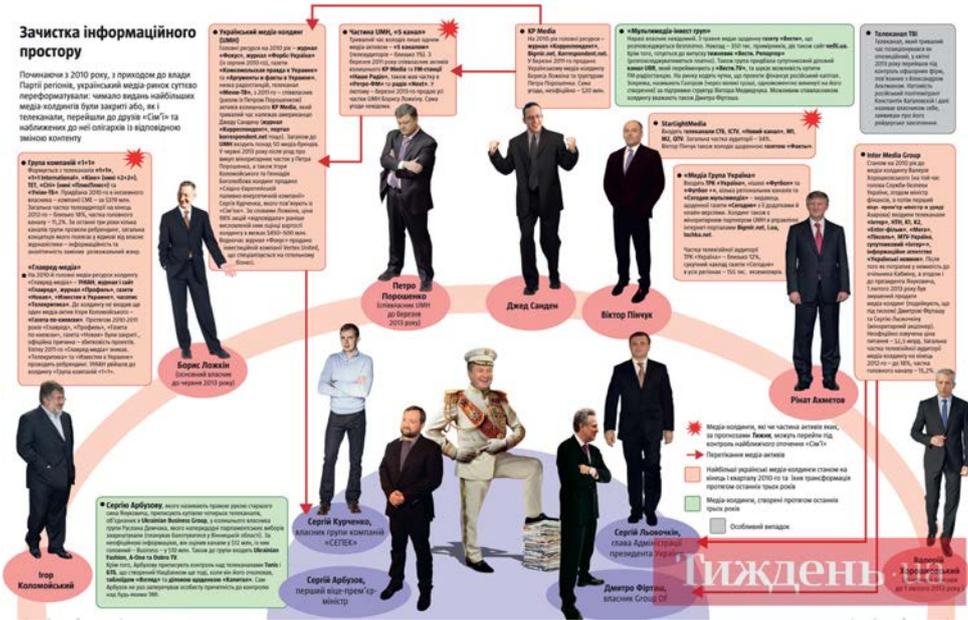


Рис. 3. Інфографіка з журналу «Український тиждень»

матеріали в поєднанні з графікою суттєво покращують якість сприйняття, залученість читача до наукових знань відтак загальну ефективність викладу інформації. Однак дослідивши існуючі українські і закордонні науково-популярні періодичні видання, ми з'ясували що незважаючи на ефективність ілюстрованої інфографіки, використання її є досить непоширеним, а там де вона використовується, найчастіше має дуже скромні візуальні наративи, які могли б полегшити сприйняття інформації, залучити до пізнання її. Найчастіше ілюстровану інфографіку можна зустріти в журналістиці та навчальних матеріалах, де вона справді покращує сприйняття інформації та залучає читача до вивчення поданого матеріалу.

До прикладу, інфографіка з журналу «Укрінформ» (рис. 4) висвітлює ключові факти про українську мову: кількість носіїв, обсяг словника, абетку, відмінники, історію літери «Г» та спорідненість із іншими мовами. Вона побудована блоками з цифрами й порівняннями, щоб швидко й наочно донести інформацію.

Яскравий приклад інфографіки можна побачити в історіографічному журналі «Локальна історія» (рис. 5), в якому пояснюється економічно-політичні наслідки військової агресії. Історичні статті часто

супроводжуються картами, часовими інфографіками, завдяки чому читач може легко прослідкувати причинно-наслідкові зв'язки і зрозуміти масштаби проблеми.

Здійснивши аналіз теоретичних засад ілюстративної інфографіки та порівняльний аналіз інфографічних матеріалів сучасних науково-популярних видань, ми дійшли висновку що найвищий комунікативний



Рис. 4. Інфографіка з журналу «Укрінформ»



Рис. 5. Журнал «Локальна Історія»

ефект демонструють ілюстративні інфографіки. У таких матеріалах візуальний компонент відіграє не допоміжну, а змістовну роль, стаючи повноцінним носієм інформації, який не лише структурує зміст, а й формує емоційний контакт з читачем, полегшуючи процес

осмислення та запам'ятовування складних наукових знань. Таким чином, нами було розроблено модель досягнення ефективної комунікації ілюстративної інфографіки в науково-популярних періодичних виданнях (рис. 6).

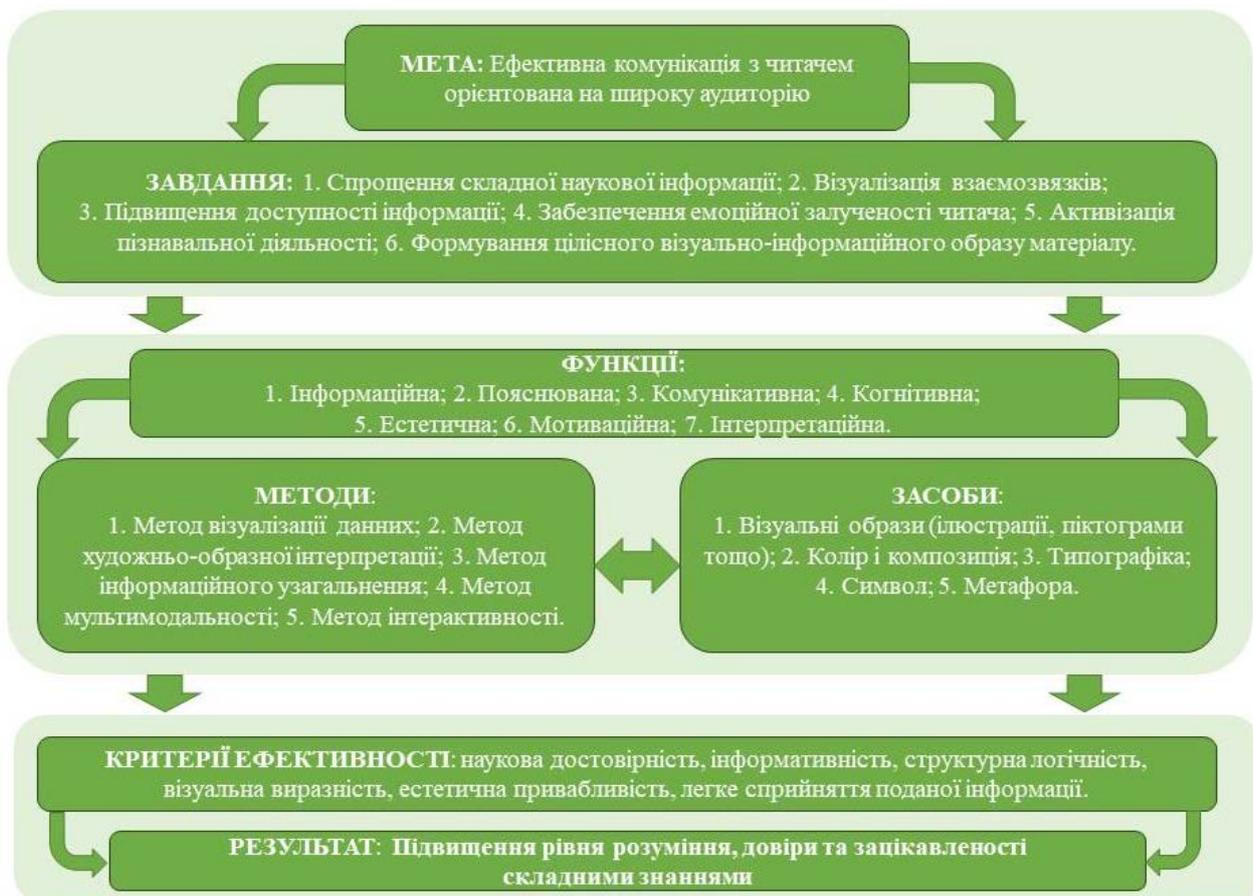


Рис. 6. Модель досягнення ефективності комунікації ілюстративної інфографіки в науково-популярних періодичних виданнях

Висновки. Ілюстративна інфографіка у структурі науково-популярних періодичних видань постає як ефективний інструмент візуальної комунікації, що забезпечує оптимальне поєднання інформативності, наочності та естетичної виразності. Її структурна організація ґрунтується на взаємодії комунікативних елементів, дотриманні поставленої мети, відповідних методів і засобів, що у комплексі формують високий рівень комунікативної ефективності.

Перекодування складних наукових знань у доступні візуально-текстові форми із

застосуванням ілюстрацій, піктограм тощо, полегшує сприйняття і засвоєння інформації широкою аудиторією читачів. Таким чином, ілюстративна інфографіка у науково-популярних періодичних виданнях є потужним інструментом естетичного та комунікативного впливу, сприяючи ефективнішому донесенню наукових знань суспільству. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розроблення критеріїв оцінювання ефективності інфографіки та вивчення психологічних аспектів сприйняття візуалізованих наукових даних.

Література:

1. Божко Т. Вплив Баугаузу та конструктивізму на формування мови сучасної інфографіки. *Демімурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020.
2. Божко Т. Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2022. № 46. С. 198–208.
3. Бойчук О. В., Голобородько В. М., Опалев М. Л., Сбітнєва Н.Ф. Дизайн і ергономіка: українсько-англійський термінологічний словник. Харків: ХДАДМ, 2021. 240 с.
4. Варивончик А. Інфографіка в графічному дизайні ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73, том 1. 2024. С. 127–131.
5. Дизайн: Словник-довідник. Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМ України; За ред. М. І. Яковлева; Упоряд.: Ю.О. Іванченко, О. І.Ваврик, О.Г. Бросаліна та ін.; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г.І. Веселовська та ін. К.: Фенікс, 2010. 384 с.
6. Ісаєва О., Клименко Ж., Мельник А. Зарубіжна література (рівень стандарту) 10 клас. К.: УОВЦ «Оріон», 2018. 240 с.
7. Каїро А. Функціональне мистецтво: вступ до інфографіки та візуалізації (Л. Белей, пер. & Р. Скакун, ред.). Видавництво Українського католицького університету. 2017. 350 с.
8. Новік Г., Земцова П. Сучасна ілюстрація. Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». *Теорія та практика дизайну: зб. Наук. праць*. Дизайн. К.: НАУ, 2021. Вип. 24. С. 95–103.
9. Олійник В. Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки. *Вісник КНУКіМ Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. 186-192. 10.31866/2410-1176.47.2022.269638.
10. Панченко Л., Разорьонова М. Використання інфографіки в освіті. *Наукові записки. Серія: Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти*. Том 2, № 10. 2016. С. 122–126.
11. Українська бібліотечна енциклопедія. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%86%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F>
12. Albers M. J. Infographics and Communicating Complex Information. In: Marcus, A. (eds) Design, User Experience, and Usability: Users and Interactions. DUXU 2015. Lecture Notes in Computer Science, vol 9187. Springer, Cham. P. 267–276.
13. D'Ef Filippo V., Ball J. The Infographic History of the World. Harper Collins. 2013. 224 p.
14. Iliinsky N., Steele J. Designing Data Visualizations: Representing Informational Relationships. O'Reilly Media. 2011. 93 p.
15. Lankow J. Infographics: The Power of Visual Story-telling. J. Lankow, J. Ritchie, R. Crooks. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012. 264 p.
16. McCandless D. Information is Beautiful (2nd ed.). Collins, 2012. 255 p.
17. Neurath O. International Picture Language, The first Rules of Isotype. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1936. 117 p.
18. Newman S. Britain by Numbers: A Visual Exploration of People and Place. Atlantic Books. 2019. 240 p.
19. Santos Cristina & Pereira Neto, Maria & Neves, Marco. The Influence of Infographics in Accessing Information: Multidimensionality in Visual Representation and Configuration of Different Media. *Advances in Intelligent Systems and Computing*. 2019. P. 497–508.

20. Toseland M., Toseland S. *Infographica: The World as You Have Never Seen it Before*. Quercus, 2012. 224 p.
21. Tufte E. R. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press, 1997. 159 p.

References:

1. Bozhko, T. (2020). Vplyv Bauhauzu ta konstruktyvizmu na formuvannya movy suchasnoi infografiky [The influence of Bauhaus and constructivism on the formation of the language of modern infographics]. *Demimurg: Idei, tekhnologii, perspektyvy dizainu*. [in Ukrainian].
2. Bozhko, T. (2022). Infografika yak informatsiina systema: problemy koduvannya informatsii [Infographics as an information system: problems of information coding]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (46), 198–208. [in Ukrainian].
3. Boichuk, O. V., Holoborodko, V. M., Opaliev, M. L., & Sbitnieva, N. F. (2021). *Dyzain i erhomika: ukrainsko-anhliiskyi terminolohichnyi slovnyk* [Design and ergonomics: Ukrainian-English terminological dictionary]. Kharkiv: KhDADM. [in Ukrainian].
4. Varyvonchuk, A. (2024). Infografika v hrachnomu dyzaini XXI stolittia [Infographics in graphic design of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 73(1), 127–131. [in Ukrainian].
5. Yakovliev, M. I. (Ed.). (2010). *Dyzain: Slovnyk-dovidnyk* [Design: Dictionary-handbook]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
6. Isaieva, O., Klymenko, Zh., & Melnyk, A. (2018). *Zarubizhna literatura (riven standartu), 10 klas* [Foreign literature (standard level), Grade 10]. Kyiv: UOVTS "Orion". [in Ukrainian].
7. Cairo, A. (2017). *Funktsionalne mystetstvo: vstup do infografiky ta vizualizatsii* [The functional art: An introduction to infographics and visualization] (L. Belei, Trans.; R. Skakun, Ed.). Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu. [in Ukrainian].
8. Novik, H., & Zemtsova, P. (2021). Suchasna iliustratsiia [Contemporary illustration]. *Teoriia ta praktyka dyzainu: Zbirnyk naukovykh prats. Dyzaïn*, 24, 95–103. Kyiv: NAU. [in Ukrainian].
9. Oliinyk, V. (2022). Infografika yak element dyzainu khudozhnoi knyhy: vizualno-semantychna rol, osoblyvosti verstky [Infographics as an element of artistic book design: visual-semantic role, layout features]. *Visnyk KNUKiM. Serii "Mystetstvoznavstvo"*, 47, 186–192. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269638>. [in Ukrainian].
10. Panchenko, L., & Razoronova, M. (2016). Vykorystannya infografiky v osviti [Use of infographics in education]. *Naukovi zapysky. Serii: Problemy metodyky fizyko-matematychnoi i tekhnolohichnoi osvity*, 10(2), 122–126. [in Ukrainian].
11. *Ukrainska bibliotchna entsyklopediia* [Ukrainian Library Encyclopedia]. (n.d.). Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho. Retrieved from <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%86%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F> [in Ukrainian].
12. Albers, M. J. (2015). Infographics and communicating complex information. In A. Marcus (Ed.), *Design, User Experience, and Usability: Users and Interactions (DUXU 2015, Lecture Notes in Computer Science, Vol. 9187)* (pp. 267–276).
13. D'Ef Filippo, V., & Ball, J. (2013). *The Infographic History of the World*. HarperCollins.
14. Iliinsky, N., & Steele, J. (2011). *Designing Data Visualizations: Representing Informational Relationships*. O'Reilly Media.
15. Lankow, J., Ritchie, J., & Crooks, R. (2012). *Infographics: The Power of Visual Storytelling*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
16. McCandless, D. (2012). *Information is Beautiful* (2nd ed.). Collins.
17. Neurath, O. (1936). *International Picture Language: The First Rules of Isotype*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
18. Newman, S. (2019). *Britain by Numbers: A Visual Exploration of People and Place*. Atlantic Books.
19. Santos, C., Pereira Neto, M., & Neves, M. (2019). The influence of infographics in accessing information: Multidimensionality in visual representation and configuration of different media. *Advances in Intelligent Systems and Computing*, 497–508.
20. Toseland, M., & Toseland, S. (2012). *Infographica: The World as You Have Never Seen It Before*. Quercus.
21. Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press.

Стаття надійшла: 19.10.2025

Прийнято: 06.11.2025

Опубліковано: 28.11.2025

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5, 2025

Issue 5, 2025

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 *Н. В. Фесенко*

Підписано до друку 28.11.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 29,06. Зам. № 0126/002.
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.